



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Coproducción y Colaboración Cinematográfica

Hispano-italiana durante los Años 1939-1943

D. Félix Monguilot Benzal

2015



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE LETRAS

Coproducción y Colaboración Cinematográfica Hispano-italiana durante los Años 1939-1943

Tesis doctoral de
Félix Monguilot Benzal

Dirigida por
D. Joaquín Tomás Cánovas Belchí
Catedrático en Historia del Arte

2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA.....	p.4
1.1 Definición de coproducción y problemas a la hora de definir aquellas hispano-italianas de los años 1939-1943.....	p.6
1.2 Las coproducciones hispano-italianas de los años treinta y cuarenta: estado de la cuestión.....	p.8
1.3 Cuestiones metodológicas.....	p.10
1.4 Bibliografía consultada.....	p.13
1.5 Archivos y bibliotecas.....	p.14
1.6 Agradecimientos.....	p.15
2. HISTORIA COMPARADA DE LAS CINEMATOGRAFÍAS ITALIANA Y ESPAÑOLA DURANTE EL FASCISMO Y A PRINCIPIOS DEL FRANQUISMO.....	p.16
2.1 Estado y cinematografía: una panorámica.....	p.18
2.2 El aumento de la producción y las medidas de protección de la industria nacional.....	p.21
2.3 Evolución de la exportación e importación de películas en Italia desde 1935.....	p.23
2.4 Estudios y centros de producción.....	p.25
2.4.1 Italia.....	p.25
2.4.2 España.....	p.27
2.5 La exhibición en Italia y España.....	p.30
2.6 Del Ufficio Stampa al Ministero per la Cultura Popolare.....	p.31
2.7 El Departamento Nacional de Cinematografía.....	p.33
2.8 La Subcomisión Reguladora y el Sindicato Nacional del Espectáculo.....	p.35
2.9 El Centro Sperimentale di Cinematografia.....	p.38
2.10 Cine y autarquía.....	p.38
2.11 Consecuencias de las medidas de intervención estatal.....	p.40
2.12 Los últimos días del cine fascista italiano: de Cinecittà al Cinevillaggio.....	p.43
3. RELACIONES INTERNACIONALES ENTRE ALEMANIA, ITALIA Y ESPAÑA: LA UTOPIA DE UN CINE EUROPEO.....	p.46
3.1 La lucha por la “desamericanización” de las pantallas.....	p.47
3.2 Hacia un cine europeo.....	p.51
3.2.1 Hungría.....	p.54
3.2.2 Rumanía.....	p.54
3.2.3 Otras cinematografías europeas.....	p.56
3.2.4 La incontestable presencia alemana.....	p.56
3.2.4.a Alemania - Italia.....	p.56
3.2.4.b Alemania - España.....	p.60
3.3 Nuevas perspectivas para la cinematografía de Europa: la segunda Cámara internacional del cine (1941-1944).....	p.61
3.4 La Mostra di Venezia: órgano oficial de una cinematografía común.....	p.67
3.5 Conclusiones: crónica de una desilusión cinematográfica.....	p.70

4. COLABORACIÓN Y COPRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA 1939-1943.....	p.72
4.1 Precedentes.....	p.73
4.1.1 Lazos de hermandad entre Italia y España.....	p.73
4.1.2 Relaciones económicas italo-españolas durante la Guerra Civil Española.....	p.74
4.1.3 “Da capo”: primeros intentos de penetración cinematográfica italiana en España (1935-1939)	p.76
4.1.4 Fines y objetivos de la coproducción hispano-italiana.....	p.81
4.2 Principales fases de la colaboración y coproducción hispano-italiana.....	p.83
4.2.1 De 1939 a 1941: de las primeras coproducciones a los primeros acuerdos.....	p.83
4.2.1.1 El restablecimiento de una cinematografía mutilada.....	p.84
4.2.1.2 Cuestiones en torno a la nacionalidad de las películas.....	p.86
4.2.1.3 Las producciones de Ulargui.....	p.86
4.2.1.4 Las producciones de Cifesa.....	p.87
4.2.1.5 Otras productoras.....	p.90
4.2.2 1941-1943: hasta el fin.....	p.91
4.2.2.1 Sobre los acuerdos de coproducción hispano-italianos.....	p.91
4.2.2.2 El rodaje de películas en España.....	p.94
4.2.2.3 Cese de la colaboración: el caso de <i>Boda secreta</i>	p.96
4.3 Los intercambios técnicos y artísticos durante el periodo 1939-1943.....	p.98
4.3.1 Españoles en Italia.....	p.98
4.3.2 Italianos en España.....	p.101
4.4 Proyectos no realizados.....	p.103
5. CATÁLOGO Y ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS HISPANO-ITALIANAS REALIZADAS DURANTE LOS AÑOS 1939-1943.....	p.107
Los hijos de la noche / I figli della notte.....	p.108
Frente de Madrid / Carmen fra i rossi.....	p.134
Su mayor aventura / Il segreto inviolabile.....	p.156
Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez.....	p.173
El hombre de la legión / L’uomo della legione.....	p.197
La última falla / L’ultima fiamma.....	p.215
El nacimiento de Salomé / La nascita di Salomè.....	p.232
Lluvia de millones / Fortuna.....	p.248
Sin novedad en el Alcázar / L’assedio dell’Alcazar.....	p.262
Marido provisional / Dopo divorzieremo.....	p.289
El último húsar / Amore di ussaro.....	p.306
El inspector Vargas / L’ispettore Vargas.....	p.320
Yo soy mi rival / L’uomo del romanzo.....	p.330
El pirata soy yo / Il pirata sono io.....	p.342

La fuerza bruta / La forza bruta.....	p.357
Tosca.....	p.371
El prisionero de Santa Cruz / Il prigioniero di Santa Cruz.....	p.388
La muchacha de Moscú / Sancta Maria.....	p.401
El Capitán Tormenta / Capitan Tempesta y El León de Damasco / Il Leone di Damasco.....	p.416
Madrid de mis sueños / Buongiorno Madrid.....	p.433
Sucedió en Damasco / Accade a Damasco e Idilio en Mallorca / Idilio a Majorca.....	p.448
Fiebre / Febbre.....	p.466
Dora la espía / Dora o le spie.....	p.475
Piruetas juveniles / Romanzo a passo di danza.....	p.492
 6. CONCLUSIONES.....	 p.508
6.1 El estudio de las coproducciones hispano-italianas dentro del contexto cinematográfico europeo de los años 1939-1943.....	p. 509
6.2 La producción de películas hispano-italianas.....	p.511
6.3 Evolución de la colaboración entre España e Italia dentro del ámbito de la cinematografía (1939-1943).....	p.512
6.4 La colaboración hispano-italiana como antecedente directo de la colaboración de las décadas posteriores.....	p.513
6.5 Repercusión de las coproducciones hispano-italianas dentro del panorama cinematográfico español de los años treinta y cuarenta.....	p.515
 7. BIBLIOGRAFÍA RAZONADA.....	 p.518
 8. APÉNDICE GRÁFICO Y DOCUMENTAL.....	 pp.533-550

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

Adentrarnos en el tema de la colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los últimos años del fascismo y primeros del franquismo y profundizar en su contenido, es abrir un libro repleto de noticias de un tiempo y un mundo que se escapa a la vuelta de sus páginas.

Se dice que cuando alguien comienza a escribir sobre algo que le interesa, lo hace empezando por lo que ya conoce.

Tanto mi padre como mi madre, los cuales trabajaron con esmero durante años rodeados de pacientes, estetoscopios y pastillas, insistieron para que estudiara una carrera relacionada con el campo de la medicina. Es evidente que en este sentido yo no tenía las de ganar. Pero ambos, los cuales poseían además de un gran corazón, una enorme curiosidad de cara al mundo, cultivaron en mí una profunda sensibilidad hacia el arte, casi sin darse cuenta, a través de viajes dentro y fuera de España, visitas a monumentos e innumerables sesiones de cine-club, primero en Toledo y luego en la pequeña localidad de Elche.

Todo ello trajo como resultado el que, tan pronto como pude decidir en qué iba a emplear los años siguientes, decidiera el llevar a cabo una profesión relacionada con todo aquello que me habían inculcado.

Es por eso que, a pesar de todo, emprendí mi carrera en el tortuoso pero fascinante mundo de la Historia del arte, especializándome finalmente en Historia de la cinematografía tras considerar el cine como la más extraordinaria herramienta de expresión artística.

El trabajo que aquí presento me tomó más tiempo del previsto pero fue madurando, y finalmente completado, con el paso de los años en países como España, Italia y Estados Unidos.

Por todo lo dicho, soy consciente de que dicho trabajo se lo debo a mis padres y también a mi hermana, una de los pocos pilares que han permanecido estables a lo largo de mi vida.

1.1 Definición de coproducción y problemas a la hora de definir aquellas hispano-italianas de los años 1939-1943

Hace 75 años y coincidiendo con el final de la Guerra Civil (1936-1939) se iniciaba de forma oficial la colaboración cinematográfica hispano-italiana entre la Italia de Mussolini y la España de Franco. No era la primera vez que cineastas y productores se planteaban el llevar a cabo películas más allá de sus fronteras, ni que éstas pudieran ser financiadas de forma conjunta.

Aunque no es objeto de este estudio, no podemos olvidar los esfuerzos que ya durante las tres primeras décadas del siglo pasado se llevaron a cabo en Europa por parte de personalidades como Benito Perojo y por compañías españolas como la Argos Film, Atlántida, la Albatros, Films Benavente o la Julio César S.A. Este planteamiento, basado en un nuevo modo de hacer cine, respondía a una serie de acontecimientos muy precisos que se dieron una vez finalizada la Primera Guerra Mundial (1914-1918). A causa del conflicto el mercado cinematográfico, como muchos otros sectores de la economía europea, había quedado en condiciones muy poco saludables. Ante la incapacidad de dicho mercado por abastecer de forma coherente la demanda de películas, las salas europeas fueron repobladas por una oleada de producciones provenientes de los Estados Unidos.

Con el fin de contrarrestar el empuje de las *majors* americanas y su imparable supremacía en el campo del cine europeo, la producción mancomunada entre dos o más productoras nacionales o internacionales demostró ser una de las posibles vías a la hora de retomar posiciones.

Han sido varios los autores que para realizar sus estudios han tocado el tema de la coproducción. Sin embargo, la mayoría circunscriben la investigación a época contemporánea, en concreto a fechas posteriores a los años cincuenta, basándose en acuerdos entre los varios países o en marcos vigentes de legislación. En este sentido es difícil el que, por lo tanto, se haga referencia a modelos previos y se incluyan experiencias como las que anteriormente mencionaba, además de películas como las que en esta sede se tratan.

Sobre la coproducción, en nuestro país contamos con el texto de Suárez Lozano¹, el cual no menciona la colaboración hispano-italiana de los años treinta y cuarenta, pues

¹ José Antonio Suárez Lozano, *El régimen legal de la coproducción audiovisual*, EGEDA / Laxes S.L. ediciones, Arganda del rey, 2000.

comienza su estudio directamente en los antecedentes legislativos de 1960, para continuar con aquellas leyes emanadas en décadas sucesivas. De hecho afirma que "los primeros acuerdos de coproducción, con rango de convenio internacional, que España firmó fueron los bipartitos, de coproducción con Italia y Francia, en 1955, y la República Federal Alemana, en 1956"².

Para entender éste y otros aspectos tenemos que hacer una reflexión en torno al concepto mismo de coproducción audiovisual. Suárez define la coproducción como:

*El negocio jurídico por medio del cual dos o más productores, con independencia de su nacionalidad, residencia o domicilio, que pueden ser total (coproducción nacional o interna) o parcialmente coincidentes (coproducción internacional), y mediante la puesta en común de medios económicos y contribuciones en especie o de contenido no financiero, deciden abordar la producción de una obra audiovisual cuyos derechos de explotación pretenden compartir*³.

Es importante destacar el hecho de que en este caso, el autor contempla dentro de dicho sistema no sólo una participación económica, sino también aquella realizada en especie. El *Diccionario del cine español* la considera una "fórmula empresarial que garantiza como principio el riesgo compartido, nuevos mercados y mayores posibilidades artísticas y económico-financieras"⁴. Aquí sin embargo se matiza que en España no existía ningún tipo de convenio ni marco legal sobre las mismas cuando se llevaron a cabo las primeras películas en colaboración. Y cuando se centra en aquellas realizadas en Italia durante nuestro periodo añade que "estas primeras tratativas de coproducción no cuentan con un marco legal apropiado, por lo que es necesario esperar a los primeros convenios europeos de finales de los cuarenta"⁵.

En el *Diccionario del cine iberoamericano* ya se especifica que las coproducciones pueden ser "operaciones económicas o comerciales en las que dos o más socios, de países distintos, unen sus esfuerzos económicos para realizar una película, aportando capitales, profesionales o recursos de sus respectivos países"⁶.

² *Ibíd.*, p. 151.

³ *Ibíd.*, p. 75. El subrayado es mío.

⁴ José Luis Borau (director), *Diccionario del cine español*, Alianza Editorial / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, p. 251.

⁵ *Ibíd.*, p. 252.

⁶ Emilio Casares (coord.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, Sociedad General de Autores y Editores, 2011, p. 840. La parte subrayada es importante.

De una forma ya más jocosa, el conocido director José Antonio Nieves Conde definió la coproducción en su día como la “reunión de dos pobres para hacer uno menos pobre”. A lo que el antiguo director de cinematografía y teatro García Escudero añadía que se trataba de una “salida natural de las cinematografías europeas, todas ellas asfixiadas en unos mercados nacionales insuficientes”⁷.

1.2 Las coproducciones hispano-italianas de los años treinta y cuarenta: estado de la cuestión

Durante la elaboración de este tesis hemos notado que, si bien se han llevado a cabo varias investigaciones (no sólo en España, sino también en Italia) sobre la colaboración hispano-italiana a lo largo de los años cincuenta y sobre todo sesenta, las que aquí nos ocupan y que se desarrollan durante 1939-1943, a pesar de que se dan en un momento crucial de la historia de Europa, han sido objeto de estudio en contadas ocasiones y de la mano de muy pocos investigadores.

Por ejemplo, en el monográfico que “Cuadernos de la Academia” dedicó al tema de la coproducción dentro del cine español⁸, nos encontramos con que ninguno de los artículos tratados en el VII Congreso de la AEHC que en él se recopilan, tocan la cuestión de las coproducciones entre Italia y España durante este periodo.

El trabajo que en su día Pérez Perucha tituló *Mestizajes*⁹ es un libro que podríamos considerar como pionero en lo que al tema de las coproducciones respecta. A pesar de que tiene un carácter más general, sí que hace referencia a nuestro periodo y para ello menciona gran parte de las películas producidas entre España e Italia durante aquellos años. Perucha se basa también en la obra que precedentemente había publicado en Italia Francesco Savio¹⁰, la cual resulta fundamental para entender el contexto cinematográfico italiano en el que se desarrollan nuestras coproducciones. En Italia, y

⁷ Ambas citas en José María García Escudero, *Cine Español*, Rialp, Madrid, 1962, p. 99.

⁸ Marina Díaz López; Luis Fernández Colorado (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, "Cuadernos de la Academia", n. 5, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/AEHC, Madrid, mayo 1999.

⁹ Julio Pérez Perucha, *Mestizajes. Realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973*, XI Mostra de Valencia, Cinema del Mediterrani, Valencia, 1990.

¹⁰ Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975.

siempre de forma parcial, Argentieri retoma las coproducciones de este periodo en su libro sobre cine y fascismo¹¹.

De hecho, podemos afirmar que este capítulo conjunto de la historia de las cinematografías española e italiana ha interesado más a los primeros que a los segundos. Es por ello que además de los anteriormente citados, han sido los investigadores españoles los que han hecho mayor hincapié en ello, llegando incluso a contribuir con textos traducidos al idioma de aquel país¹².

Más adelante, Diez Puertas dedica también en España un buen apartado a este argumento en una de sus publicaciones¹³. Pero es sólo en época más reciente que nos encontramos con una mayor dedicación a la hora de abordar el tema.

Textos como los de Sempere¹⁴ o los del que redacta estas páginas¹⁵, enumeran las películas hispano-italianas producidas en aquellos años y las insertan en la enmarañada estructura socio-política de la época, además de ofrecer unas primeras hipótesis de periodización.

También Cabrerizo ha dedicado especial atención a la colaboración hispano-italiana del periodo. Primero en un artículo¹⁶ y luego en una monografía¹⁷, que es el único estudio completo que se ha publicado hasta la fecha.

Por último cabe mencionar la tesis doctoral inédita titulada *Il cinema tra fascismo e franchismo*, defendida en la Universidad de Barcelona por Mario Iovine y dirigida en el 2005 por los profesores José María Caparrós Lera y Rafael de España.

En lo que respecta a las películas, a la hora de abordarlas como objeto de estudio individual, el punto de partida han sido los catálogos de cine español publicados por

¹¹ Mino Argentieri, *L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze, 1979.

¹² Buen ejemplo de ello es la aportación de Román Gubern, *Il film del consenso a Franco e Mussolini*, "Cinema nuovo", n. 284-285, Torino, agosto-octubre 1983, pp. 17-21.

¹³ Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona, 2002.

¹⁴ Isabel Sempere Serrano, *Colaboraciones, coproducciones y dobles versiones. El largometraje de ficción hispano italiano durante la década de los cuarenta. Una aproximación*, Actas del X congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC), vol. 2, Córdoba, Consejería de Cultura Filmoteca de Andalucía / Ediciones Litopress, 2004.

¹⁵ Félix Monguilot Benzal, *Nuovi contributi per lo studio della collaborazione cinematografica tra l'Italia e la Spagna durante gli ultimi anni del fascismo e i primi del franchismo*, "Spagna Contemporanea", n. 42, Istituto di studi storici Gaetano Salvemini / Edizioni dell' Orso, Torino, 2012, pp. 65-78.

¹⁶ Felipe Cabrerizo, *Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)*, "Archivos de la filmoteca", n. 48, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2004, pp. 122-133.

¹⁷ Felipe Cabrerizo, *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2007.

Filmoteca Española de los años treinta¹⁸ y cuarenta¹⁹ o el volumen de la Guerra Civil Española de Del Amo e Ibañez Ferradas²⁰. En ellos aparecen mencionadas algunas de nuestras coproducciones y se hace una recopilación de datos basada en informaciones del periodo, pero se observa que en el caso del catálogo de Hueso, varias películas que en este estudio he considerado como hispano-italianas, no resultan.

Independientemente de estos materiales, han aparecido otros dedicados al análisis de algunos de estos largometrajes, tanto Aronica como Cabrerizo, Gubern o Monguilot se han dedicado a ello, pero en línea de máxima, la mayoría de las películas carecen de estudios pormenorizados, pues aparecen casi siempre mencionadas como parte de temas más generales.

Para concluir, hay que tener en cuenta que el objeto de investigación que aquí tratamos no es más que un aspecto específico de un periodo que ya de por sí ha sido poco estudiado y muy maltratado dentro de la historia del cine español, como es la década de los cuarenta. Es por ello que para comprender mejor dicha etapa de nuestra cinematografía es obligado mencionar las aportaciones de Castro de Paz²¹, y anterior a ellas, la recopilación de textos del VIII Congreso de la AEHC, publicados en “Cuadernos de la Academia”²².

1.3 Aspectos metodológicos

El objeto de estudio de la presente tesis lo componen todas las películas realizadas en régimen de colaboración hispano-italiana, durante los años 1939 y 1943.

Se trata de un corpus de 25 títulos que se inscriben en el periodo inmediatamente posterior a la Guerra Civil Española, un periodo que coincide con los últimos años del fascismo italiano y primeros del régimen dictatorial del general Franco.

¹⁸ Heinink, Juan B.; Vallejo, Alonso C., *Catálogo del cine español, vol. F3, Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009.

¹⁹ Ángel Luis, Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998.

²⁰ Alfonso Del Amo García; María Luisa Ibañez Ferradas, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996.

²¹ José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002; José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Shangrila, Santander, 2012.

²² Luis Fernández Colorado; Pilar Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El Cine Español en los años 40*, “Cuadernos de la Academia”, n. 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/AEHC, Madrid, 2001.

He querido delimitar mi estudio dentro de unas fronteras cronológicas muy precisas y nada porosas, ya que 1939 no es sólo el año en el que se instaura el franquismo en España, sino también la fecha en la que se estrena el primer largometraje hispano-italiano de la serie que aquí se pretende estudiar: *Los hijos de la noche / I figli della notte* (Benito Perojo).

Por otro lado, 1943 es el año en el que el régimen de Mussolini cae en Italia, tras ser depuesto por los miembros del Gran Consejo Fascista (25 julio 1943), a causa de la coyuntura bélica y política. Pero es también el momento en el que, por motivos similares, la colaboración hispano-italiana se interrumpe. Queda constancia de ello a través de la película *Il matrimonio segreto / Boda secreta*, película que su director Camillo Mastrocinque no logra acabar.

Este trabajo se divide en dos grandes bloques. Uno dedicado al periodo en el que esta colaboración se desenvuelve, para así poder contextualizar las películas dentro de su realidad histórica, social y cinematográfica. Tras ello, el segundo bloque ofrece un análisis pormenorizado de cada uno de los títulos que vieron la luz como fruto de esta producción conjunta.

En el primer capítulo de la tesis se hace una introducción en la que se exponen los principales motivos por los que este estudio ha sido llevado a cabo. Se expone la metodología empleada para ello, así como los recursos utilizados, no sin antes hacer referencia a aquellas obras que anteriormente han tratado el argumento.

El segundo apartado ofrece una visión general del contexto político y cinematográfico tanto en España como en Italia. En él se profundiza en las relaciones entre el Estado y la cinematografía y se estudian las relaciones directas entre ambos países a la hora de crear un marco legislativo adecuado capaz de controlar la industria del cine en base a unas directrices comunes.

El tercer epígrafe está dedicado a las relaciones internacionales que se desarrollan dentro del ámbito europeo durante los años treinta y cuarenta. Se exponen las ideas que a nivel oficial abogaban por un cine europeo capaz de contrarrestar la presencia de las películas americanas en dicho territorio y se desarrollan conceptos como los de la autarquía cinematográfica o el de un cine estrictamente europeo. También se estudian aquellas manifestaciones culturales o estructuras internacionales que, como la *Mostra di Venezia* o la Cámara Internacional de Cine, fueron usadas como plataforma a la hora de alcanzar dichos fines por países como Alemania o Italia.

El cuarto capítulo se centra única y exclusivamente en las relaciones cinematográficas hispano-italianas y en él se hace un análisis general de las películas producidas, las cuales aparecen agrupadas conforme a géneros o productoras pero también conforme a un criterio cronológico.

Desde una perspectiva histórica, cultural y política, pero también económica se plantea el por qué se producen dichas películas.

También se exponen los principales objetivos, logros y fracasos de esta colaboración y se mencionan los intercambios e intereses creados entre ambos países a este respecto, así como la presencia de españoles en Italia y viceversa.

Con el quinto apartado se abre el segundo bloque dedicado a los largometrajes de ficción. Se incluye una ficha técnica de cada uno de ellos (con datos relativos a si se trata de una única o doble versión, al rodaje, a los componentes de los equipos técnico y artístico y con una bibliografía y hemerografía específica ordenada por orden cronológico) y un texto dedicado al análisis de la película. Cabe decir que éstas han sido analizadas a partir de una estricta perspectiva histórica que toca aspectos de tipo social y cultural, en los cuales se determinan varios de los modelos que condicionan estas películas, así como las relaciones e influencias literarias o artísticas. En algunas ocasiones se ha recurrido al análisis estético, pero se ha dado preferencia a la investigación historiográfica, en base al uso de documentación de archivo en su mayor parte no publicada hasta ahora y conforme al estudio de una amplia bibliografía tanto española, como sobre todo italiana.

Por otro lado, la película es en sí estudiada no sólo como parte integrante del grupo de las coproducciones hispano-italianas, sino también bajo un punto de vista que contempla la historia de la cinematografía. Es por ello que la obra se inserta en una línea discursiva más amplia y se la relaciona con otras obras similares dentro de la historia del cine español e italiano, así como con el resto de películas que conforman las carreras de sus respectivos directores. Cada uno de los textos analíticos incluyen además de una crónica que explica la gestación y el rodaje de la obra y el argumento, un apartado dedicado a aquellos componentes técnicos y a los actores que hicieron posible la realización de la misma y otros epígrafes en el que, conforme a una perspectiva dialéctica y social, se resalta la recepción del largometraje por parte de la crítica o se hace un seguimiento de la historia de la película tras su estreno y distribución. Con todo ello se pretende el evidenciar una serie de temas que considero fundamentales para el

riguroso conocimiento y la valoración de este pasado cinematográfico, y que han sido en general poco cuidados por nuestra historiografía.

Para que la lectura resulte más cómoda, las notas han sido situadas a pie de página y responden al sistema latino de referencias. La numeración no es continua sino que están numeradas a partir del 1, cifra desde la cual vuelve a partir la numeración conforme a cada uno de los capítulos o textos dedicados a las películas que componen la tesis.

1.4 Bibliografía consultada

Además de los trabajos anteriormente citados, también se ha recurrido a otros estudios de carácter general pero que son fundamentales para entender figuras clave dentro del campo de la industria cinematográfica de los dos países. En el ámbito de la producción española encontramos el texto de Riambau y Torreiro²³, que incluye en sus páginas referencias a figuras clave como las de Vicente Casanova o Saturnino Ulargui. Mientras que por la parte italiana, el catálogo de las productoras realizado bajo el cuidado de Aldo Bernardini²⁴ es fundamental a la hora de contextualizar las películas aquí estudiadas dentro de la actividad de cada una de las empresas.

También han sido importantes los monográficos de directores del cine español e italiano (Luis Marquina²⁵, Edgar Neville²⁶, Benito Perojo²⁷) o aquellos dedicados a actores y actrices²⁸, así como las biografías (o autobiografías) de aquellos que tuvieron una presencia importante dentro de nuestras coproducciones. Me refiero a Imperio Argentina²⁹, Estrellita Castro³⁰, Juan De Landa³¹, María Mercader³², Amedeo Nazzari³³ o José Nieto³⁴.

²³ Esteve Riambau; Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2008.

²⁴ Aldo Bernardini (al cuidado de), *Cinema Italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, ANICA, Roma, 2000.

²⁵ Julio Pérez Perucha, *El cinema de Luis Marquina*, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1983.

²⁶ Julio Pérez Perucha, *El cinema de Edgar Neville*, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982; Juan A. Ríos Carratalá (ed.), *Universo Neville*, Instituto Municipal del libro, Málaga, 2007.

²⁷ Carlos Fernández Cuenca, *La obra de Benito Perojo*, Círculo de Escritores Cinematográficos de Madrid, 1943; Román Gubern, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994.

²⁸ Carlos Aguilar; Jaume Genover, *El cine español y sus intérpretes*, Verdoux S.L., Madrid, 1992; Ángel Comas, *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*, T&B Editores, Madrid, 2004.

²⁹ José Ruiz; Jorge Fiestas, *Imperio Argentina: ayer, hoy y siempre*, Argantonio Ediciones Andaluzas, Sevilla, 1981

³⁰ Estrellita Castro, *Mi vida*, Ed. Astros, Madrid, 1943.

³¹ José Miguel de Amezketa, *Juan de Landa, aktorea*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2004.

1.5 Archivos y bibliotecas

Tal y como mencionaba en las líneas anteriores, buena parte de los datos que en esta tesis aparecen provienen de documentos de archivo, lo cual es una de las mayores contribuciones del trabajo. Dicha documentación en cualquier caso se encuentra dispersa y está distribuida en diversos archivos, pero resulta necesaria a la hora de entender aspectos no resueltos sobre el argumento.

Sin olvidar las españolas, se ha recurrido sobre todo a fuentes italianas, que son las que menos difusión habían tenido en nuestra historiografía. Sin embargo, cabe decir que se han encontrado numerosas dificultades a la hora de su localización y manejo.

Hay que tener en cuenta que a la caída de Mussolini, en julio de 1943, sigue el traslado de buena parte de la cinematografía oficial de Roma a ciudades como Venecia o Salò y que tras ello, la documentación que aún había quedado intacta regresa nuevamente a Roma para ser almacenada en varios centros como el *Archivio di Stato*. A todo esto se añaden otros factores como la destrucción voluntaria, los incendios, las inundaciones y el deterioro físico de documentos públicos pero también privados.

No nos debe extrañar por lo tanto que ciertos acuerdos bilaterales o que los expedientes de algunas de las películas no hayan sido localizados hasta la fecha o hayan desaparecido.

Por lo tanto, se han consultado los archivos que a continuación doy paso a enumerar con sus respectivas abreviaturas, las cuales se hacen necesarias a la hora de agilizar y facilitar la lectura: Archivio Centrale dello Stato, Roma (ACS); Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (AGA); el Archivio Storico-Diplomatico del Ministero Affari Esteri, Roma (MAE); Bundesarchiv–Filmarchiv, Berlín y el *Registro cinematografico* de la Società Italiana Autori ed Editori de Roma (SIAE). También he tenido acceso a los expedientes de censura italianos de las películas realizadas de forma conjunta con España, a través del portal www.italiataglia.it, un proyecto promovido por el antiguo Departamento del espectáculo (actualmente Dirección general para el cine) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali y que ha sido posible gracias a la

³² María Mercader, *Mi vida con Vittorio De Sica*, Plaza & Janés, Esplugues de Llobregat, 1980 y los dos trabajos de Gualtiero De Santi: *Maria Mercader. Retrato de una actriz*, Littera Books, Barcelona, 2002 y *Maria Mercader, una catalana a Cinecittà*, Liguori Editore, Napoli, 2007.

³³ Piero Pruzzo; Enrico Lancia, *Amedeo Nazzari*, Gremese Editore, Roma, 1983.

³⁴ José Nieto, *Mi vida*, Astros, Madrid, 1943; Antonio Salazar, *José Nieto*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1944

Cineteca di Bologna, en colaboración con el A.N.I.C.A. (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e multimediali), y con Pier Luigi Raffaelli a su cargo.

Además se han frecuentado numerosas bibliotecas como la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), la Biblioteca Nacional (Madrid), la Biblioteca Nazionale Centrale (Roma), la Hemeroteca Municipal de Madrid o la Library of Congress (Washington DC), en cuyos fondos ha sido posible encontrar material de tipo bibliográfico pero también fílmico.

Con respecto a la hemerografía, se han examinado de forma sistemática numerosas publicaciones periódicas del ámbito español e italiano, a lo que ha seguido un vaciado de las mismas basado en los años en los que se circunscribe nuestro estudio. Dichos periódicos, revistas y otras publicaciones de carácter oficial son: ABC, Cámara, Cinema, Film, Gazzetta Ufficiale dello Stato, Giornale dello Spettacolo, Il Giornale d'Italia, Il Messagero, Noticiario Cifesa, Il Popolo di Roma, Primer Plano, Primi Piani, Radiocinema, Rivista cinematografica, Rivista del cinematografo, Roma fascista, Lo Schermo, Segnalazioni Cinematografiche, Si gira o La Vanguardia Española.

1.6 Agradecimientos

No puedo concluir esta parte sin expresar mi más sincero agradecimiento a las personas que a continuación cito, sin las cuales no habría podido concluir el trabajo que se desarrolla a lo largo de estas páginas.

Cinzia Angelo, Adriano Aprà, Carlo Bassoli, Aldo Bernardini, Guy Borlée, Orio Caldiron, Faya Causey, José Luis Castro de Paz, Alessandro D'Avack, Román Gubern, Antonio Guerrero Gómez-Pamo, Eric Gurney, Margarita Lobo, Massimo Marchesi, Marta Muñoz-Aunión, Javier Muñoz Felipe, Manuel Olmos Gil, Ana Pellicer, Julio Pérez Perucha, Pier Luigi Raffaelli, Javier Sánchez, Len Sekelick, Isabel Sempere, Michele de Sica, Lorenzo Ventavoli, Pedro Villanueva, Sitthichok Wichitphant y al director de esta tesis Joaquín Tomás Cánovas Belchí.

Les estaré eternamente agradecido por su ayuda, apoyo y seguimiento a lo largo de estos intensos años.

2. HISTORIA COMPARADA DE LAS CINEMATOGRAFÍAS ITALIANA Y ESPAÑOLA DURANTE EL FASCISMO Y A PRINCIPIOS DEL FRANQUISMO

HISTORIA COMPARADA DE LAS CINEMATOGRAFÍAS ITALIANA Y ESPAÑOLA DURANTE EL FASCISMO Y A PRINCIPIOS DEL FRANQUISMO

*Non v'è più bellezza se non nella lotta.
Nessuna opera che non abbia un carattere
aggressivo può essere un capolavoro*

Filippo Tommaso Marinetti - Manifesto del Futurismo (1909)

La historia y el estudio del entramado político, legislativo e industrial de las cinematografías española a principios del franquismo e italiana durante el fascismo, constituyen una parte primordial dentro de las relaciones entre los dos países¹.

No cabe duda que se trata de una tarea ardua que requiere gran concentración y esfuerzo, pero que es necesaria a la hora de entender nuestro caso como parte de un todo y no como un elemento aislado. En este sentido no podemos no tener en cuenta acontecimientos históricos como los que se vivieron en una Europa de creciente violencia, en una Italia sedienta de acción, como la que en su momento promulgó el movimiento fundado por Marinetti, y que estaba gobernada por Mussolini, un dictador más inocuo que Hitler, pero también mucho menos inteligente. El fascismo en Italia fue una doctrina que mutó con el paso del tiempo y conforme a los delirios de grandeza de su *duce*, los cuales condujeron al país a una alta cumbre desde donde poder vislumbrar la utopía de la construcción de un nuevo imperio cimentado en las guerras coloniales que se dieron en África, para posteriormente empujarlo al vacío de una guerra cuya repercusión fue mundial. Una guerra para la que los italianos no estaban preparados.

En España la década de los treinta fue testigo de grandes convulsiones y numerosos enfrentamientos: laicos y clericales, fascistas y comunistas, entre muchos otros. Tal y como el historiador Rafael Cruz expuso en su momento “los años treinta son tan profundamente ricos en sí mismos que no necesitan de una guerra civil para estudiarlos”². A pesar de mantenerse neutrales, la tragedia que del 1936 al 1939 puso fin

¹ Un buen estudio de tipo histórico es el de Tusell Javier; Emilio Gentile; Giuliana di Febo (eds.), *Fascismo y franquismo cara a cara. Una perspectiva histórica*, Biblioteca nueva, Madrid, 2004.

² *El Partido Comunista de España en la Segunda República*, Alianza, Madrid, 1987, p. 11.

a la Segunda República española, no dejó indiferentes a los Estados Unidos. Los americanos también se encontraban en un periodo difícil, a causa del sistema de reformas que el *New Deal* impuesto por Franklin D. Roosevelt trajo consigo, como único medio para combatir la gran depresión. Los comúnmente denominados “sucios treinta” acabaron con la entrada en guerra de los norteamericanos, en diciembre de 1941, a causa del ataque de los japoneses a la base de Pearl Harbour en Hawái.

2.1 Estado y cinematografía: una panorámica

José Luis Castro de Paz ya hizo presente en su día³ la carencia de investigaciones destinadas a poner luz en uno de los periodos más oscuros de la historia de la cinematografía española. Poco conocida y sobre todo muy maltratada por razones de índole histórica, no cabe duda de que la década de los cuarenta fue una época de gran actividad fílmica, no sólo desde el punto de vista artístico o ideológico, sino también desde un plano estrictamente material.

Aportan datos relevantes obras como los catálogos de cine español editados por Filmoteca Española⁴, y resultan útiles aquellos textos que, aún a pesar de formar parte de obras generales, ilustran correctamente el complicado entramado técnico que se utilizó o que se puso en práctica en Italia y en España durante los años treinta y cuarenta. En este sentido cabe mencionar a Brunetta⁵ en el caso italiano o al capítulo redactado por Monterde, dentro de la *Historia del cine español*⁶.

Los últimos años han visto el florecer varios estudios que contemplan la historia del cine desde una perspectiva económico-industrial o que hacen hincapié en la parte meramente legislativa⁷.

³ José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002. Del mismo autor es también el más reciente *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Shangrila, Santander, 2012.

⁴ Relacionados con nuestro estudio hay dos: el de Juan B. Heinink; Alonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, vol. F3, Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009 y el de Ángel Luis Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998.

⁵ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, vol. 2: Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 2001.

⁶ José Enrique Monterde, *El cine de la autarquía (1939-1950)*, en Román Gubern et al., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 181-238.

⁷ Santiago Pozo, *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984.

Dichas metodologías resultan cruciales en un caso como el que a continuación vamos a tratar y en unas cinematografías que, tal y como veremos, a pesar de ser geográficamente diferentes, son similares en cuanto a planteamientos de base.

En lo que a Italia respecta, un buen ejemplo es el monográfico sobre la relación fascismo-estado llevado a cabo por la investigadora Manetti, especializada en historia económica⁸. En él vemos como la implantación del fascismo en Italia resultó crucial para el desarrollo progresivo de una máquina industrial y propagandística que fuera capaz de sostener en años posteriores una de las cinematografías más potentes dentro del ámbito europeo.

En lo que a España respecta, aún falta un texto definitivo que sintetice y presente de forma efectiva una historia económica del cine español. Tras el estudio de Ramón del Valle⁹, un buen intento es el de Pozo Arenas¹⁰, el cual realizó en su momento un compendio de las leyes cinematográficas más significativas engendradas por el régimen de Franco, acompañado de varios datos de tipo económico. Algo parecido, pero concentrado en legislación cinematográfica durante los años de la Guerra Civil, aparece en uno de los capítulos del catálogo de Del Amo¹¹. En cambio, en lo que respecta al periodo del que nos ocupamos, resulta de gran utilidad el libro de Diez Puertas basado en la industria cinematográfica franquista¹².

Tras examinar estos y otros muchos volúmenes, nos damos cuenta de que contrariamente a lo que sucedía en Italia o Alemania, el cine en España no consiguió de la II República ni un control ni un apoyo por parte del Estado; ni siquiera de manera tímida¹³. Se trató de una cinematografía burguesa en la que el capital privado resultó el principal combustible de una industria emergente que desafortunadamente sucumbió con la irrupción de la Guerra Civil. Sin embargo, una vez finalizado el conflicto, fueron surgiendo nuevos modelos económicos y legislativos conforme a las doctrinas que los países del eje habían puesto en práctica en años anteriores.

⁸ Daniela Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1945*, Franco Angeli, Milano, 2012.

⁹ Ramón del Valle Fernández, *Aspectos económicos del cine español (1953-1965)*, Servicio Sindical de Estadística, Madrid, 1966.

¹⁰ Santiago Pozo Arenas, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*, Edicions Universitat de Barcelona, 1984.

¹¹ Alfonso Del Amo García; María Luisa Ibáñez Ferradas, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996.

¹² Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona, 2002.

¹³ Para profundizar en el cine de este periodo se pueden consultar las obras de Román Gubern, *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*, Lumen, Barcelona, 1977 y Manuel Rotellar, *Cine Español de la República*, XXV Festival Internacional del Cine, San Sebastián, 1977.

Es obvio que dichos postulados se conocían España en época republicana y que hasta se habían propuesto como alternativa a la creciente colonización americana¹⁴, pero fue sólo a raíz de la intervención franquista que empezaron a imponerse de manera clara y concisa. Ya en el seno de la España nacional, en 1937 se creó la Delegación de Prensa y Propaganda, dependiente del Ministerio de la Gobernación. Y en 1938 apareció la Junta de Censura Cinematográfica.

Fue entonces cuando se pusieron de manifiesto las posibilidades propagandísticas del medio cinematográfico, precisamente las mismas que en su momento había visto en el cine la Italia mussoliniana.

De hecho, el primero de los entes que el fascismo instauró fue LUCE (*L'Unione Cinematografica Educativa*), establecido desde 1923 como medio oficial para la difusión de información a través de documentales e informativos, y cuyo *Cinegiornale LUCE* empezó a proyectarse de forma obligatoria desde 1927¹⁵. A España, un producto de características similares llegó tan sólo quince años después y tras los experimentos llevados a cabo durante la Guerra Civil. Por consiguiente El NO-DO (Noticiarios y Documentales) se creó a través de la Vicesecretaría de Educación Popular, en septiembre de 1942¹⁶, para mantener bajo una “directriz adecuada” la información cinematográfica nacional¹⁷.

A partir de los años treinta en Italia, y coincidiendo con la difusión del sonoro, se levantó un marco legal que sin duda favoreció a la industria del cine de aquel país pues, por un lado incitaba el crecimiento de la producción nacional, mientras que por otro hacía más difícil la penetración de productos provenientes del extranjero. En palabras de Manetti, se estaba llevando a cabo “una verdadera política cinematográfica”¹⁸. Varias fueron las intervenciones que demostraron de forma clara que el cine formaba parte de las preocupaciones de un régimen que en su totalidad pretendía infiltrarse en cada una de las esferas de la vida pública y privada de los italianos. Ya hemos hecho referencia al

¹⁴ Ya durante el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en octubre de 1931 en Madrid, se había propuesto el que se protegiera la cinematografía nacional, impidiendo el incremento de producciones españolas en estudios extranjeros como los de Hollywood, o el que el Estado obligara a proyectar películas nacionales en los cines.

¹⁵ Sobre el Instituto LUCE cfr. Marco Pizzo; Gabriele D'Autilia, *Fonti d'archivio per la storia del Luce. 1925-1945*, Istituto Luce, Roma, 2004.

¹⁶ Acuerdo de 29 de septiembre de 1942 plasmado en la resolución del 17 de diciembre del mismo año. Cfr. Boletín Oficial del Estado n. 356, de 22 diciembre 1942, p. 10444.

¹⁷ Rafael R. Tranche; Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2002.

¹⁸ Daniela Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 85.

lema que Mussolini utilizó al referirse al cine como el arma más fuerte que una nación podía tener, basándose en una máxima curiosamente acuñada en precedencia por Lenin¹⁹.

En la España de los treinta, un pensamiento de tales características tuvo que ser asimilado poco a poco y en un principio a nivel oficial no pasó de ser un mero instrumento cuyas potencialidades no acababan por ser vistas del todo. Como dijimos, dicha idea fue cambiando a medida que los contactos con las cinematografías vecinas se fueron haciendo más estrechos y en vistas de los acontecimientos.

Importantes en este sentido fueron las declaraciones que el ministro del Interior Serrano Suñer dejó por escrito a finales de 1938²⁰, pocos meses antes del final del conflicto, y en las que reconocía la gran influencia del cinematógrafo en la "difusión del pensamiento y en la educación de masas", lo que requería un control estricto por parte del estado para evitar posibles desviaciones. También sabemos que el mismo Franco consideraba el cine un sector "muy importante"²¹ dentro de la economía de la nueva España²².

2.2 El aumento de la producción y las medidas de protección de la industria nacional

En Italia, tras la breve y poco fructífera experiencia del ENAC (*Ente Nazionale per la cinematografia*), el cual estuvo activo tan sólo durante 1929-1930, había quedado claro que el único modo de conseguir una verdadera política cinematográfica era la promulgación de leyes que, a modo de red, crearan los apoyos necesarios sobre los cuales la nueva industria pudiera desarrollarse. En este sentido, se tomaron importantes medidas dentro del ámbito de la producción y la exhibición, pues no sólo había que ayudar económicamente a que se produjeran más películas italianas y de mejor calidad, sino que también había que ponerlas en circulación y asentarlas dentro del mercado.

Una circular de 22 de octubre de 1930 emanada por el *Ministero dell'Interno* establecía que, a partir de ese momento, en dicho país no se podían proyectar películas habladas en

¹⁹ La misma revista "Cinema", dirigida por su propio hijo Vittorio Mussolini y la cual comulgaba en un principio con las ideas del régimen, nació por ejemplo en el seno de Villa Torlonia, residencia oficial del *duce*.

²⁰ Orden de 2 de noviembre de 1938, publicada en el BOE n. 128 del 5 de noviembre de 1938.

²¹ Cfr. Francisco Franco Bahamonde, *Fundamentos y directrices de un Plan de saneamiento de nuestra economía, armónico con nuestra construcción nacional*, "Historia 16", n. 115, Madrid, noviembre 1985.

²² Sobre estos y otros motivos por los cuales el estado interviene por primera vez en el cine español me remito a Félix Fanés, *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pp. 135-143.

otra lengua que no fuese el italiano. Los subtítulos dieron por lo tanto paso al doblaje obligatorio. A pesar de requerir costes más elevados, el nuevo sistema protegía el idioma de una forma no vista hasta aquel momento y contribuía a la creación de una lengua más homogénea, que ni siquiera contemplaba el uso de dialectos. En España, esta misma medida se aplicó once años después. Según la orden ministerial de 23 de abril de 1941 se prohibía “la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español”. Además, el doblaje tenía que realizarse por personal español y en estudios españoles ubicados en territorio nacional.

En Italia, ya desde 1931 se estaban premiando aquellas películas nacionales que tuvieran la “suficiente dignidad artística”, pues se otorgaba a las productoras una retribución económica equivalente al 10% de las recaudaciones en taquilla²³. La que fue “la primera intervención concreta para favorecer la recuperación de la producción”²⁴, formaba parte de una serie de privilegios que con el tiempo se multiplicaron y que tuvieron su continuación en el decreto ley de 5 octubre de 1933²⁵. En él quedaba muy claro que para que la obra fuera considerada como nacional, la historia tenía que ser de autor italiano o bien tratarse de una adaptación realizada por autores italianos. Algunos aspectos cambiaron con las sucesivas modificaciones, hasta la abrogación de dicho decreto en 1945²⁶, pero lo fundamental era que la mayor parte del personal tenía que ser italiano y que el rodaje tenía que haberse llevado a cabo en Italia. No muy diferente resultó ser luego en España la orden de 23 de abril de 1941 en la que se especificaba que películas extranjeras eran aquellas producidas fuera del territorio nacional, aunque en ellas intervinieran autores, artistas o directores españoles o que fueran sufragadas en todo o en parte por empresas también españolas.

Otro de los elementos que contribuyeron al crecimiento de la producción cinematográfica en Italia fue la institución por parte del gobierno de la Sección autónoma para el crédito cinematográfico, dependiente de la *Banca Nazionale del Lavoro*. Su actividad dio inicio en abril de 1936²⁷ y tenía como fin “el ayudar y promover el incremento de la industria cinematográfica nacional mediante la concesión de financiamientos a sociedades y entidades privadas que desarrollen su actividad en el

²³ Ley de 18 de junio de 1931, n. 918.

²⁴ Gian Piero Brunetta, Op. Cit., pp. 35-36.

²⁵ Regio decreto legge n. 1414, *Provvidenze varie a favore della cinematografia nazionale*. Publicado en la Gazzetta Ufficiale el 11 de noviembre 1933, n. 261. Convertido en la ley de 5 de febrero de 1934, n. 320.

²⁶ 5 octubre 1945, n. 678.

²⁷ Aunque se trataba de una medida prevista por el art. 9 de la ley 13 junio 1935 n. 1143 y constituida con el RD 14 noviembre 1935 n. 2504.

campo de la producción, el comercio y explotación de películas cinematográficas nacionales, y que se dediquen a la exhibición en salas cinematográficas”. Práctica similar fue en España el Crédito cinematográfico sindical, que empezó a funcionar desde 1942.

2.3 Evolución de la exportación e importación de películas en Italia desde 1935

En Italia desde las disposiciones de junio de 1935²⁸, el Estado había dictaminado que los exhibidores de la salas de todo el reino proyectaran por cada tres películas extranjeras un largometraje nacional²⁹. También era necesario el que éstas hubieran sido producidas en los últimos dos años, para evitar el que se recurriera al uso de antiguas producciones.

La misma ley contemplaba la concesión de préstamos, los cuales prosiguieron hasta la llegada de la llamada ley Alfieri³⁰. A partir de ese momento quedaron abolidos, para poder así introducir “un sistema de premios progresivos que dependían de las recaudaciones anuales de la película”³¹.

El 9 de noviembre de 1935 fue creado el *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* (ENIC); un circuito de salas que quedaban bajo el control directo del Estado. Se trataba de una Sociedad Anónima que, partiendo de un capital inicial de tan sólo 80.000 liras, aumentó progresivamente hasta alcanzar los 24.000.000 en 1941. Estaba controlado prácticamente en su totalidad por el LUCE³², cuyo presidente Giacomo Paulucci di Calboli, quedaba también a cargo del Ente.

Las competencias del ENIC fueron fundamentales dentro del ámbito de la distribución y la exhibición en Italia. Con el tiempo se hizo con el control de un significativo número de cines:

²⁸ Ley 13 junio 1935, n. 1083, *Provvidenze per l'incremento della produzione cinematografica nazionale*.

²⁹ En vez de una por cada diez, conforme a lo establecido por la anterior ley de 16 de junio de 1927, n. 1121.

³⁰ RDL 16 junio 1938 n.1061.

³¹ Michele Ainis; Mario Fiorillo, *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, Giuffrè Editore, Milano, 2008, p. 62.

³² Al cual mediante el RDL de 21 de enero de 1935, n. 4, se le había autorizado a participar con acciones en sociedades de tipo cinematográfico.

*El papel ocupado por el ENIC en el mercado de la distribución de películas italianas pasó del 5% en 1935 al 19% en 1942 y también fue constante el aumento de las salas que de él dependían, las recaudaciones y los beneficios*³³.

Las 29 salas que poseía en Italia en 1936 se habían convertido en 97 en 1942.

A principios de 1939 empezó a funcionar el *Monopolio Film Esteri*³⁴, otra estructura fundamental que operaba en el ámbito de la circulación de largometrajes³⁵. Tal y como indica su nombre, había sido concebida para controlar la compra y distribución en Italia de películas de procedencia extranjera. El monopolio fue gestionado precisamente a través del ENIC, el cual dividió su rango de acción en tres frentes:

- el departamento de compra: destinado a seguir los procedimientos relacionados con la adquisición de las películas;
- distribución: que concedía las licencias para la circulación de las películas no nacionales;
- y el departamento de noticias: encargado de promocionar las películas compradas por el monopolio.

Por otro lado, y siempre con el fin de supervisar estatalmente la importación de largometrajes extranjeros, se creó en 1940³⁶ el *Ente Nazionale Importazione Pellicole Estere* (ENAIPE), el cual actuó de forma independiente del ENIC. El MCPOP determinaba el número de películas no nacionales que podían importarse en Italia y en base a la cantidad, la Federación fascista de industriales del espectáculo elaboraba un proyecto mediante el cual se repartían dichas películas entre las empresas de producción y distribución nacional autorizadas por el ente. Tales empresas trataban de forma independiente la compra de las películas en las que estaban interesadas, pero una vez que el ENAIPE daba el visto bueno a la transacción, se encargaba de estipular el contrato de compra por cuenta de la empresa autorizada y a solicitar la sucesiva licencia de importación. Como consecuencia del establecimiento monopolio, ninguna cinta

³³ Daniela Manetti, Op. Cit, p. 87.

³⁴ Instituido con DL 4 septiembre 1938 n. 1389 y convertido en la ley de 9 enero de 1939 n. 465.

³⁵ Sobre el monopolio para la compra, importación y distribución en Italia de las películas extranjeras cfr. Francesco Pasinetti, *Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana*, "Bianco e Nero", n. 1, Roma, enero 1939, pp. 31-37.

³⁶ Ley n. 404 del 4 de abril de 1940.

extranjera podía circular por el reino de Italia o por sus territorios coloniales sin contar antes con esta licencia emanada por el ENAIPE.

La exportación también tuvo su órgano representativo en la *Unione Nazionale Esportazione Pellicole* (UNEP), creada en mayo de 1936 por la DGC y la Federación fascista de industriales del espectáculo³⁷, para potenciar en el extranjero la cinematografía italiana. Este organismo, pasó posteriormente a convertirse en una estructura de naturaleza privada, que adoptó la denominación de *Consorzio Esportazione Film Italiani* (CEFI)³⁸. Al consorcio se unieron buena parte de las casas de producción italianas “para proceder a la exportación al extranjero de las películas con un sistema comercial racional”³⁹.

2.4 Estudios y centros de producción

2.4.1 Italia

La noche del 26 de septiembre de 1935 ardieron en Roma los estudios de la Cines, una productora cuya presencia había sido fundamental durante la primera fase del sonoro en Italia. La que hasta aquellos momentos era la mayor de las casas productoras nacionales, daba por concluida su historia a causa de un enigmático incendio que calcinó la totalidad de las estructuras que su propietario, el senador fascista Carlo Roncoroni, había levantado en la zona de Via Vejo.

La prensa, los profesionales y los mismos romanos quedaron atónitos por la magnitud de la tragedia. Pero, tal y como sucedió tras el incendio que ya durante el gobierno de Nerón había azotado Roma, a la destrucción sucedió la reconstrucción.

Roncoroni, con el apoyo económico del régimen fascista, decidió reconstruir de forma más grande y mejor el antiguo complejo de estudios y salas de rodaje valiéndose de las maestrías de ingenieros y arquitectos como Gino Peressutti. El 29 de enero de 1936, Mussolini ponía la primera piedra de una obra tan colosal que tomaría por nombre el de una verdadera ciudad de cine. *Cinecittà* se construyó en un tiempo record -unos 15 meses-, en una zona libre y deshabitada a las afueras de la capital y a lo largo de la Via

³⁷ La *Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo* (FNFIS), se creó mediante RD de 16 de agosto de 1934, n. 1382. Con Eitel Monaco como director.

³⁸ Instituido el 16 de diciembre de 1938.

³⁹ Alberto Cova; Gianpiero Fumi, *L'intervento dello stato nell'economia italiana: continuità e cambiamenti (1922-1956)*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 301.

Tuscolana, denominada el *Quadraro*. Cuando se inauguró el 28 de abril de 1937⁴⁰, *Cinecittà* se distribuía sobre una superficie de seiscientos mil metros cuadrados y contaba con 73 edificios, de los cuales 16 eran estudios de rodaje. Al principio fue una sociedad privada con Roncoroni al frente pero, tras la muerte de su propietario, el 27 de septiembre de 1938, pasó íntegramente al Estado y, después de la breve presidencia del senador Giovanni Tofani,⁴¹ acabó siendo dirigida por Luigi Freddi⁴². A partir de entonces *Cinecittà* acaparó la mayor parte de los proyectos cinematográficos italianos de aquellos años, y en sus estudios se rodaron el 56% de las coproducciones hispano-italianas realizadas en dicho país y a las que hacemos referencia en nuestra investigación. Muchas de ellas se filmaron en el famoso teatro número 5, el más importante de todos los que existían en la ciudad del cine⁴³.

A pesar del cambio que en la industria supuso la irrupción de un gigante como *Cinecittà*, no dejaron de producirse películas en los estudios que en los años precedentes habían surgido en Roma y en el resto de Italia. En 1938 los hermanos Michele y Salvatore Scalera⁴⁴ llevaron a cabo la reforma de los establecimientos de la Caesar, los cuales partir de entonces pasaron a llamarse Scalera. De hecho los Scalera fueron los segundos estudios que acogieron tras *Cinecittà* el mayor número de películas realizadas en colaboración entre España e Italia.

No podemos no mencionar algunos de los centros que en otras localidades de Italia se dedicaban a la producción de películas. Surgieron en 1933, entre Pisa y Livorno -y de ahí su nombre-, por obra de Giovacchino Forzano los estudios Pisorno, pensados como una gran ciudad del cine, en fecha anterior a la construcción de *Cinecittà*. Dichas instalaciones acogieron desde mitad de los treinta un buen número de producciones extranjeras.

⁴⁰ Aunque fuentes posteriores decidieron enmarcarlo el 21 de abril, en coincidencia del aniversario de la ciudad de Roma, fundada según la mitología pagana el 21 de abril del año 753 ac.

⁴¹ A partir de marzo de 1939.

⁴² Freddi, tras dejar la DGC en las mismas fechas en la que Toffani ocupó el cargo de presidente, fue nombrado vicepresidente de *Cinecittà* y consejero técnico.

⁴³ Más información sobre la actividad de los más grandes estudios italianos la recoge Franco Mariotti (coord.), *Cinecittà tra cronaca e storia 1937-1989*, 2 vols., Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma, 1990.

⁴⁴ Junto a Carlo, los Scalera fueron unos empresarios que hicieron fortuna en el ámbito de la construcción durante el fascismo, pues obtuvieron importantes encargos oficiales que les llevaron a la construcción de aeropuertos o carreteras en Italia y África. Atraídos por el mundo del cine gracias a las prometedoras leyes cinematográficas, acabaron invirtiendo en el séptimo arte.

También en Turín se creó la Lux por voluntad del industrial y mecenas Riccardo Gualino. La compañía permaneció activa en dicha ciudad desde 1935 hasta 1940, fecha en la que se trasladó a Roma⁴⁵.

2.4.2 España

La situación productiva en España era muy diversa y ante todo delicada, a consecuencia de la ola de destrucción que sumergió el territorio durante los tres años de Guerra Civil. Tal y como nota Monterde⁴⁶, la diferencia entre éste y otros sectores como la distribución, la exhibición o el doblaje era abismal. Sin duda se trataba de una deficiencia que resultaba difícil de resolver a breve término.

La frenética actividad de la articulada trama que existía en los primeros años del cine sonoro en ciudades como Barcelona o Madrid se había desvanecido tras la guerra como humo en el aire. Gran parte de los estudios o bien habían sufrido daños, o bien quedaron paralizados y había que reactivarlos.

No es mi propósito el extenderme en el estudio de la red de centros de rodaje existente en España durante los años treinta y cuarenta⁴⁷, pero sí que resulta necesario el hacer una breve referencia a ellos, puesto que después de los italianos, es allí donde se gestaron el resto de coproducciones hispano-italianas que forman parte de esta investigación.

Entre los primeros estudios sonoros que hubo en España encontramos los que la compañía Orphea montó en 1932 en la zona previamente ocupada por la Exposición Internacional del 1929, en concreto en el Palacio de la Química. Orphea, cuya sede había sido establecida previamente en París, se convirtió en una de las tres productoras más potentes de España, después de CIFESA y CEA. Las instalaciones fueron tomadas por la CNT durante el conflicto y tuvieron que pasar varios años para que volvieran a ponerse en marcha⁴⁸. En Orphea se rodaron 3 coproducciones hispano-italianas durante

⁴⁵ Sobre la actividad de esta compañía de producción y su actividad cfr. Alberto Farassino (al cuidado de), *Lux film*, Il Castoro, Milano, 2000.

⁴⁶ José Enrique Monterde, Op. Cit., p. 204.

⁴⁷ Para ampliar información en este aspecto remito al lector a la obra coordinada por Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza (eds.), *Los estudios cinematográficos españoles*, “Cuadernos de la Academia”, n. 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001; por otro lado, hay una tabla sintética muy útil realizada con información de primera mano en el estudio de Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona, 2002, pp. 94-95.

⁴⁸ Sobre Orphea y sus antecedentes franceses se pueden consultar también los siguientes textos: Josetxo Cerdán; Luis Fernández Colorado, *Estudios cinematográficos Orphea Film (I): la química de un sueño y*

el periodo 1942-1943: *Sucedió en Damasco / Accade a Damasco* (José López Rubio / Primo Zeglio, 1942), *Fiebre / Febbre* (Primo Zeglio, 1943) y *Piruetas juveniles / Romanzo a passo di danza* (Giancarlo Cappelli, 1943). Fue sin duda el estudio español que dio a luz el mayor número de estas películas en nuestro país durante este periodo.

Los Estudios Trilla, fundados por el joyero Abelard Trilla a finales de 1931, compartían con los Orpheas la zona en la que se construyeron, pues éstos se establecieron en el Palacio de la Metalurgia. Como indica Cerdán en su artículo sobre dichos establecimientos “lo poco que se sabe de la historia de los estudios Trilla hace suponer que siempre fueron unas instalaciones de segunda fila, complementarias en más de un aspecto del gigante de Montjuic que siempre proyectó su sombra sobre ellos: Orpheas Film”⁴⁹.

Otros estudios barceloneses fueron los Lepanto, levantados en 1935 por Enrique Huet⁵⁰, y los sencillos pero suficientemente equipados Kinefon que desde 1940 estuvieron fabricando películas por algo más que una década⁵¹.

También en Madrid la eclosión de los estudios de cine se dio en torno al 1933 y el 1935. Los ECESA (Estudios Cinema Español, S.A), se organizaron en 1932, pero no se inauguraron de forma oficial hasta 1934. Como estaban en Aranjuez, pasaron a llamarse Estudios Aranjuez, desde 1935. Estos estudios nos interesan de forma especial pues la sociedad hispano-italiana SAFE, ante la imposibilidad de hacerse con ellos, acabó por alquilarlos a mediados de 1942. Dicha compañía pretendía rodar en ellos gran parte de sus películas para establecerse de forma definitiva en tierras españolas. Para ello hubo que hacer reformas y, tal y como recuerda Sánchez Salas, éstas “se concretaron en la instalación de un equipo de sonido Laffón-Selgás, en la renovación del sistema de iluminación (...), en la ampliación de los talleres de decorados y en la puesta en marcha de un servicio de transportes entre Madrid y Aranjuez”⁵². Cuando estuvieron listos, en

Luis Fernández Colorado; Josexo Cerdán, *Orpheas Film (II): la alquimia de un sueño*, ambos en Marina Díaz López; Luis Fernández Colorado (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, "Cuadernos de la Academia", n. 5, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, Madrid, mayo 1999, pp. 93-109 y pp. 111-124.

⁴⁹ Josexo Cerdán, *Trilla. Siempre perdiendo*, en Marina Díaz López; Luis Fernández Colorado (coords.), Op. Cit., p. 151.

⁵⁰ Aparecen bien descritos en José Enrique Monterde, *Lepanto, unos estudios modestos*, en Marina Díaz López; Luis Fernández Colorado (coords.), Op. Cit., pp. 169-185.

⁵¹ Cfr. José Luis Rubio Munt, *Kinefón, entre la ambición y el reduccionismo*, en Marina Díaz López; Luis Fernández Colorado (coords.), Op. Cit., pp. 203-224.

⁵² Daniel Sánchez Salas, *A diez mil kilómetros de Hollywood (La historia de ECESA/Estudios de Aranjuez S.A.)*, en Marina Díaz López; Luis Fernández Colorado (coords.), Op. Cit., p. 112.

ellos se rodaron varias películas, como por ejemplo la coproducción hispano-italiana *Dora la espía / Dora o le spie* (Raffaello Matarazzo, 1943).

Más cercanos del centro urbano se encontraban los CEA (de Cinematografía Española Americana)⁵³. Estaban emplazados en el espacio que desde principios del siglo pasado había sido utilizado por el magnífico parque de atracciones de Ciudad Lineal. Habían sido concebidos por personajes del mundo de la cultura del nivel de Jacinto Benavente o los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches y Eduardo Marquina. Empezaron a funcionar en 1933 como los segundos estudios españoles sonoros. Durante la guerra fueron intervenidos por un consejo obrero. En ellos la SAFE rodó en 1942 *Madrid de mis sueños / Buongiorno Madrid e Idilio en Mallorca / Idillio a Majorca*, ambas de Max Neufeld, ya que aquellos de Aranjuez estaban en plena remodelación.

Los Chamartín estaban ubicados en la Avenida de Burgos. Se construyeron en 1935, pero no pudieron ser oficialmente inaugurados hasta pasada la guerra, en el 1941. De grandes dimensiones, en los sesenta pasaron a ser los estudios Bronston, mientras que en los ochenta fueron adquiridos por TVE convirtiéndose en los que son hoy los estudios Buñuel.

Otros centros de rodaje fueron los Ballesteros (1933)⁵⁴ o los Roptence (1935)⁵⁵ que estuvieron más volcados a labores técnicas que al rodaje propiamente dicho, a causa de sus dimensiones reducidas.

Estudios como los de Fono-España (1933) en Madrid, estaban especializados en sonorización y cuyo mayor artífice fue el pionero del doblaje Ugo Donarelli, procedente de Italia y vinculado a Fono-Roma⁵⁶.

De todos los mencionados, sólo los estudios Aranjuez, CEA y Orphea vieron nacer dentro de sus establecimientos alguna de nuestras coproducciones.

⁵³ Rafael R. Tranche, *CEA: los intereses creados*, en Marina Díaz López; Luis Fernández Colorado (coords.), Op. Cit., pp. 135-150.

⁵⁴ Luis Fernández Colorado, *Ballesteros. La flecha cruzada*, en Marina Díaz López; Luis Fernández Colorado (coords.), Op. Cit., pp. 63-80.

⁵⁵ Luis Fernández Colorado, *Roptence. El viaje a ninguna parte*, en Marina Díaz López; Luis Fernández Colorado (coords.), Op. Cit., pp. 187-202.

⁵⁶ Para hacerse una idea sobre los centros de doblaje y laboratorios existentes en España durante nuestro periodo de estudio cfr. Antonio Valero de Bernabé, *España Cinematográfica: recopilación de cuanto concierne el arte, la industria y comercio del cine*, Cinégrafos, Madrid, 1943.

2.5 La exhibición en Italia y España

El Almanaque del cine italiano que anualmente se publicaba para dar cuentas de la situación cinematográfica⁵⁷, además de ofrecernos una vista rápida del tejido industrial, nos proporciona datos interesantes de cara a sectores específicos como el de la exhibición.

Las películas podían ser juzgadas en base al periodo de permanencia en cartel o al tipo de local en el que se proyectaban.

Una película de gran notoriedad podía estar como mínimo de 10 hasta 15 días en cartel. Una semana demostraba ya un éxito relativo, y si no llegaba a los cinco días se consideraba como poco exitosa a consecuencia de su bajo rendimiento. En España el baremo era parecido y tanto uno como otro resultan útiles a la hora de determinar el modo en el que el público recibió cada una de las coproducciones hispano-italianas que son objeto del presente estudio.

Italia por aquellos años era uno de los mayores mercados mundiales en lo que a cine respectaba. Las grandes ciudades italianas contaban con un buen número de salas cinematográficas⁵⁸ y tanto Roma como Milán podían presumir de disponer de locales de categoría superior o incluso extra⁵⁹. El Cinema Moderno o el Galleria de Roma eran de primera categoría, con 1.020 y 980 puestos a disposición respectivamente. En la misma ciudad, de clase extra eran el Barberini (1.670 asientos) o el Supercinema (2.218 asientos), mientras que en Milán teníamos el Corso (1.600 asientos), el Odeón (1.800 asientos) o el Ambasciatori (1.100 asientos).

En España las cifras oscilaban entre las 2.767 y las 3.585 salas durante los años 1935-1949⁶⁰. Dicha cantidad era al parecer excesiva ya en época republicana, pero no olvidemos que incluía no sólo salas sonoras sino también mudas. Tras la guerra la situación se regularizó y muchos de los cines que se inauguraron a lo largo de las décadas de los veinte y treinta, siguieron funcionando después de la caída de la II República. En 1943, de los 2.945 cines existentes, el 99% estaban ya adaptados al sonoro.

⁵⁷ Leone, Rosario (coord.), *Almanacco del Cinema Italiano 1942-1943*, Società Anonima Editrice Roma, Roma, 1943.

⁵⁸ Entre 4.000 y 6.500 durante el periodo 1935-1949. Cfr. Emeterio Diez Puertas, Op. Cit., p. 100, tabla 22.

⁵⁹ La ley n. 406 del 4 de abril de 1940 había dispuesto el que la salas de exhibición fueran clasificadas conforme a cinco categorías, además de una extra.

⁶⁰ Emeterio Diez Puertas, Op. Cit., p. 100, tabla 22.

En Madrid, numerosas salas se ubicaban a lo largo de la Gran Vía y tenían capacidad para acomodar a un elevado número de espectadores. De estas características eran el Palacio de la Música, el cual funcionaba como sala de proyecciones desde 1928 y contaba con hasta 2.000 asientos, o el cine Avenida, situado junto al anterior. Asimismo teníamos el Rialto, construido en 1930 con 1.200 butacas, o el cine Imperial, que surgió tras el cierre de los famosos almacenes Madrid-Paris en 1933. Ese mismo año también apareció el Cine Capitol, ubicado siempre en la Gran Vía, pero en el emblemático edificio Carrión concebido por los arquitectos Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced, puesto que en lo alto del mismo, aún se puede ver el famoso cartel de neón de la casa de refrescos “Schweppes”.

En Barcelona cabe hacer referencia a una serie importante de locales como el cine Fémína, que desde el 1929 hasta el 1991 formaba parte del *skyline* del Passeig de Gràcia. Se había inaugurado un poco antes que la *Exposició Internacional* y contaba con 1.300 asientos. Con la guerra el establecimiento cerró sus puertas hasta 1939. Después de varias vicisitudes, un desafortunado incendio hizo que el cine desapareciera.

El Alcázar estaba en la Rambla de Catalunya. Abrió sus puertas en 1922 como cine Pathé y con una capacidad reducida a unos 850 espectadores, que se duplicaron tras una gran reestructuración que tuvo lugar en 1938, pasando a llamarse Alcázar a partir de entonces.

Pero sin duda el más suntuoso de todos era el Coliseum, que aún existe en la Gran Vía de les Corts Catalanes. Se construyó en 1923 con grandes aspiraciones estéticas y con espacio para 1.800 espectadores. A pesar de los bombardeos -y en particular de una estremecedora explosión que se produjo cerca del edificio en 1938-, el Coliseum reabrió sus puertas el año siguiente, una vez finalizada la contienda y con la proyección de *Carmen la de Triana* (Florian Rey, 1938). Desde 1939 hasta 1941 fue propiedad de Saturnino Ulargui.

2.6 Del Ufficcio Stampa al Ministero per la Cultura Popolare

El *Ufficcio Stampa del Capo del Governo* había visto pasar por sus oficinas diversos directores desde 1922 hasta 1933 -Rosso, Torre, Ferretti, Polverelli-, pero ninguno tuvo la envergadura y la repercusión de Galeazzo Ciano.

En mayo de 1933 el ministro de propaganda nazi Paul Joseph Goebbels se encontró con Ciano para ilustrarle cuales eran los medios propagandísticos establecidos en Alemania.

El 6 de septiembre de 1934 Mussolini abolió dicho *Ufficio* y lo transformó en el *Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda*, colocando a Ciano al frente.

Dependientes del *Sottosegretariato* se encontraban las tres secciones adscritas al órgano anterior, pero ahora elevadas al rango de direcciones generales. Éstas se ocuparon de la propaganda, la prensa italiana y aquella extranjera. Pocos días después⁶¹, se añadió una cuarta dedicada única y exclusivamente al séptimo arte⁶². La *Direzione Generale per la Cinematografia* (DGC) se convirtió de este modo en uno de los órganos que vincularon de forma evidente la ideología del régimen con el cine. Se ocupó entre otras cosas de gestionar la censura, conceder y supervisar el crédito cinematográfico y aprobar la creación de nuevas salas de exhibición.

La estructura de la DGC permaneció prácticamente inalterada incluso cuando tan sólo nueve meses después, en 1935, la Subsecretaría se transformó en Ministerio de la Prensa y la Propaganda (*Ministero per la Stampa e la Propaganda*). Sin embargo se produjeron cambios en su dirección. En un principio quedó bajo el mandato de Luigi Freddi, una de las figuras fundamentales para entender el plan de acción corporativa del gobierno en materia cinematográfica. Conocía en primera persona los modelos americano y alemán, y basándose en el primero de ellos -mucho más flexible que el segundo-, concentró sus energías en reactivar la producción italiana, la cual aumentó progresivamente a lo largo de los años siguientes. Sin embargo se ha visto como:

El Estado fracasa en realidad en el intento de promover una “fascistización” del cine, pero obtiene resultados gracias a su intervención directa, en términos de una mayor regulación de los fenómenos económicos, a través de un plan de desarrollo, aún de tipo elemental. Freddi fracasa porque, no obstante su aparente liberalismo, intenta controlar de forma excesiva las estructuras productivas⁶³.

De hecho, en 1940 Freddi fue sustituido por Vezio Orazi. Sin embargo este último no perduró, puesto que al año siguiente Orazi fue llamado para hacerse cargo de la Provincia de Zara en calidad de prefecto, una delicada zona cuya importancia había crecido tras la anexión de Liubliana⁶⁴.

⁶¹ RDL 28 septiembre 1934, n. 1566.

⁶² Aunque también luego abarcó otros aspectos como aquellos teatrales o turísticos, lo que a nivel administrativo no dejaba de ser interesante, sobre todo si pensamos que dicha idea perduró en época posterior a la caída misma del fascismo.

⁶³ Gian Piero Brunetta, *Op. Cit.*, p. 11.

⁶⁴ Tanto es así que Orazi cayó luego el 26 de mayo de 1942 en una emboscada que tuvo lugar entre Ervenik y Zadar por parte de partisanos yugoslavos.

Quedaba claro que se trataba de un personaje de transición cuya presencia en la DGC fue del todo irrelevante y poco productiva. Ya en su momento la revista “Lo Schermo” lo había definido de forma excesivamente llamativa no sólo como el escuadrista, “dedicado a la causa desde la adolescencia, sino también el joven de óptimos estudios, el jerarca justo y sereno, el organizador que ha sabido superar victoriosamente el examen de Jefe de provincias para nada fáciles”⁶⁵.

Así en 1941 quedó a cargo de la DGC Eitel Monaco, mucho más coherente con la industria pues provenía directamente de la Federación nacional fascista de industriales del espectáculo, en donde había sido director desde 1935.

Volviendo al tema principal que nos ocupa, con la citada transformación de la subsecretaría en 1935, Ciano ascendía al rango de ministro. Permaneció en dicho puesto hasta junio de 1936, fecha en la que se convirtió en Ministro de Asuntos Exteriores, sustituyéndole en el puesto Dino Alfieri. Un mes antes, en uno de sus discursos en el Senado, Ciano dejaba muy clara su línea de trabajo y la de su ministerio: “Es necesaria la acción del Estado que solamente puede disciplinar, alentar, promover y, si es necesario intervenir, para conseguir que la producción se haga efectivamente en función de las tareas que al Estado corresponden”.

El 27 de mayo de 1937⁶⁶, el *Ministero per la Stampa e la Propaganda* pasó a denominarse *Ministero per la Cultura Popolare* (MCPOP), erradicando de este modo las posibles connotaciones negativas que el término propaganda llevaba implícito.

En octubre de 1939 Alessandro Pavolini sustituyó a Alfieri como ministro. Se mantuvo en dicho puesto hasta principios de 1943. A partir de entonces Gaetano Polverelli tomó las riendas de una situación en la que las consecuencias de la guerra se hacían más palpables que nunca.

2.7 El Departamento Nacional de Cinematografía

El 21 de febrero de 1940, poco después de hacerse públicas las declaraciones de Serrano Suñer relativas a la misión que el cinematógrafo iba a desempeñar dentro del proyecto que el bando franquista tenía previsto para su nueva España, por disposición del Ministerio de la Gobernación se hacía efectiva la creación del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), gracias a la intervención de José Manuel Goyanes:

⁶⁵ Lando Ferretti, *Tre uomini e una meta*, “Lo Schermo”, n. 4, Roma, aprile 1939, p. 14.

⁶⁶ RD n. 752.

Parece ser que Goyanes había sido antes de la guerra ayudante de Benito Perojo, y a principios de 1938 era chofer de Raimundo Fernández Cuesta, secretario general del Movimiento. Esa cercanía le permitió explicar al político su proyecto, que lo apoyó y llevó al Consejo de Ministros, aprobándose así la creación del Departamento Nacional de Cinematografía⁶⁷.

Aunque en palabras de su jefe se trató de un departamento “que tuvo que improvisarlo todo”⁶⁸, fue el primer organismo oficial cinematográfico que a nivel práctico funcionó en España⁶⁹. Era lo más parecido a la ya mencionada DGC italiana, y del mismo modo que esta última estaba subordinada al MCPOP, el DNC fue uno de los varios departamentos que quedaban bajo la Dirección General de Propaganda, que tenía a Dionisio Ridruejo al frente y la cual a su vez dependía del Ministerio de la Gobernación dirigido por Serrano Suñer⁷⁰.

Incumbía a esta entidad oficial todo aquello relativo a legislación cinematográfica, censura de guiones, la concesión de permisos de rodaje y la representación del cine español en congresos y eventos internacionales. Durante la Guerra Civil el departamento realizó varios documentales⁷¹ y noticiarios⁷², pero también se ocupó de supervisar las importaciones de películas extranjeras y las producciones que a nivel nacional se llevaban a cabo. Así el Estado quedaba al tanto de cualquier movimiento que en lo relativo a cine y propaganda pudiera llevarse a cabo.

En un principio el DNC contaba con una serie de técnicos como Enrique Gäetner, Andrés Pérez Cubero o Mariano Ruiz Capillas⁷³ y al frente del mismo se puso a

⁶⁷ Álvaro Matud Juristo, *Edgar Neville: de intelectual republicano a cineasta franquista*, en Julio Montero y José Cabeza (eds.), *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, Rialp, Madrid, 2005, pp. 211-212.

⁶⁸ Entrevista a Manuel García Viñolas, “Radiocinema”, n. 55, Madrid, 30 agosto 1940.

⁶⁹ En realidad venía actuando desde abril de 1938, aunque carecía de una base jurídica. También es cierto que anteriormente hubo una Sección de cine en 1937, dependiente de la Delegación del estado para Prensa y propaganda, pero que no se concretizó en nada.

⁷⁰ El DNC tenía sede en Madrid en la C/ Fernando el Santo n. 20. La Delegación Nacional de Prensa y Propaganda se creó mediante una orden de 14 de enero de 1937, publicada en el BOE de 17 de enero de 1937. Posteriormente, con la Ley de 20 de mayo de 1942, todo lo relativo a propaganda y prensa quedó bajo la competencia de la Vicesecretaría de Educación Popular, la cual acabó por ser sustituida según el DL de 27 de julio de 1945 por la Subsecretaría de Educación Popular, que dependía del Ministerio de Educación Nacional. La Dirección General de Cinematografía y Teatro estuvo adscrita a dicha Subsecretaría hasta que en 1951 pasó al Ministerio de Información y Turismo. Como consecuencia de la extinción del Ministerio en 1977, la Dirección se trasladó al Ministerio de Cultura.

⁷¹ *Prisioneros de Guerra* (1938) fue el primero de una interesante serie.

⁷² *Noticiero Español*.

⁷³ A los que luego se unieron nombres como los de Fernando Bernáldez, Alfredo Fraile, Edgar Neville, Ramón Saíz de la Hoya o Aurelio Torres.

Antonio de Obregón como secretario general y a Manuel Augusto García Viñolas, que desempeñó el cargo de jefe.

Ambos contaban con una buena experiencia en el ámbito periodístico, lo que resultaba muy ventajoso de cara a la edición y supervisión de textos y guiones.

El murciano Viñolas había adquirido dicha experiencia con los años. Primero en su ciudad natal, a través del periódico “La Verdad”. A principios de los años treinta se trasladó a Madrid, en donde trabajó para el ultra-católico “El Debate”, que lo envió a Roma como corresponsal. A pesar de que el estallido de la Guerra Civil le sorprendió en Grecia, consiguió regresar a España, en donde alcanzó la zona nacional y se puso al frente del DNC. Según palabras del filólogo Antonio Tovar, otra de las figuras vinculadas a la propaganda franquista durante el gobierno de Burgos, Viñolas fue un “envidiable enlabrador, en los bailes, de las criadas de servicio”⁷⁴. A principio de los años cuarenta no sólo se convirtió en uno de los padres del Círculo Cinematográfico Español (CIRCE) y del NO-DO, sino que también fundó la revista cinematográfica “Primer Plano”, la cual transmitió con fidelidad y de manera periódica las ideas del Departamento.

Como anunciábamos el DNC también fue al principio el órgano responsable de la censura, pues a él estaba vinculada la Comisión de Censura Cinematográfica⁷⁵, que incluía la Junta de censura previa de guiones⁷⁶ y la Junta superior, que se hacía cargo de las reclamaciones y censuraba no solo las películas realizadas en España, sino también aquellas provenientes del extranjero⁷⁷.

2.8 La Subcomisión Reguladora y el Sindicato Nacional del Espectáculo

El otro paso importante en España era el crear una estructura que controlara a nivel económico la industria cinematográfica. Para ello se estableció en octubre de 1939 la Subcomisión Reguladora de Cinematografía (SRC)⁷⁸, dependiente del Ministerio de Industria y Comercio y ubicada en el n. 11 de la entonces denominada calle del General

⁷⁴ En Juan Benet et al., *Dionisio Ridruejo. De la Falange a la oposición*, Taurus, Madrid, 1976, p. 54.

⁷⁵ Creada en 1938 y dependiente de la Dirección General de Propaganda y por lo tanto, como decía, del Ministerio de la Gobernación.

⁷⁶ Práctica introducida mediante una Orden de 15 de julio de 1939 y que permaneció en vigor hasta 1976.

⁷⁷ Una Buena síntesis del funcionamiento del DNC la han desarrollado Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca en su trabajo conjunto sobre el NO-DO. *El tiempo y la memoria*, Cátedra / Filmoteca Española. Madrid, 2002.

⁷⁸ Aunque el Decreto es del 20 de octubre de 1939, no empezó a funcionar de manera efectiva hasta marzo del año siguiente.

Mola (hoy Príncipe de Vergara). Su misión era la de supervisar todo aquello a la parte económica de la industria cinematográfica española. A través de ella se pretendía regular el comercio exterior, por lo que se convirtió en el organismo que dictaminaba el cupo de películas que cada año se importaban y la que en última instancia tenía que aprobar los contratos de coparticipación (en Italia se ocupaba de ello el MCPOP o el *Ministero per gli Scambi e le Valute*).

También intervenía en la adquisición y distribución de materias primas como película virgen, fundamental para la producción audiovisual. De hecho ante la no producción de película en España, se tuvo que recurrir de manera recurrente a casas extranjeras para importar celuloide Kodak, Agfa o Ferrania. Al mando de la Subcomisión se puso al economista Santos Bollar Layda⁷⁹.

Las otras dos estructuras franquistas que controlaban el cine a nivel económico eran el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) y la Secretaría Nacional del Movimiento.

El SNE apareció en febrero de 1940. Desarrolló sus funciones en torno a temas profesionales y se encargaba de proteger y estimular la producción cinematográfica. En un principio quedó bajo la jefatura de Tomás Borrás y más adelante ocupó su puesto Francisco Casares y Alfredo Ramos.

El 11 de noviembre de 1941⁸⁰ el Ministerio de Industria y Comercio dictó unas normas que imponían que cualquier productor que quisiera acogerse a los beneficios otorgados por el crédito cinematográfico tenía que presentar al SNE el proyecto de la película que pretendía hacer. Una vez estudiado dicho proyecto el Sindicato decidía si se le concedía o no un préstamo mediante el cual financiar la producción hasta en un 40% del coste total. Una vez más dicha provisión tenía como precedente una disposición puesta en práctica en Italia gracias a una ley que concedía anticipos para la producción de películas⁸¹. Pero tampoco hay que olvidar la existencia de la *Sezione autonoma per il credito cinematografico* de la *Banca Nazionale del Lavoro*⁸². Dicha sección, a pesar de estar adscrita a la *Banca Nazionale*, contaba con un patrimonio diferente y una gestión independiente y quedaba bajo la estricta vigilancia del *Ministero delle Finanze*, de acuerdo con el *Ministero per la Stampa e la Propaganda*. El préstamo podía ascender a

⁷⁹ Joaquín Soriano ejercía de secretario, mientras que como vocales se encontraban varios representantes de las diversas ramas de la cinematografía española: Vicente Casanova, Saturnino Ulargui, Eduardo Marquina o Edgar Neville.

⁸⁰ BOE 17 noviembre 1941, n. 321.

⁸¹ Ley del 13 de junio de 1935, n. 1143.

⁸² RD de 14 de noviembre de 1935, n. 2504.

un 60% del coste total del largometraje. A él sólo podían acceder aquellas producciones que habían obtenido la autorización del ministerio a través de la DGC.

En España también se crearon los premios nacionales otorgados por el SNE para largometrajes⁸³ y guiones⁸⁴, además de becas para formar a personal cinematográfico y a las que podían aspirar “todos los españoles afectos al glorioso Movimiento Nacional”. El decreto italiano de octubre de 1933 también había previsto premios para las películas nacionales⁸⁵.

Dos años después, en 1941, se autorizó el importar películas extranjeras únicamente a aquellos productores españoles que realizaran largometrajes en España⁸⁶: “la importación de películas se concederá única y exclusivamente a aquellas entidades o personas que produzcan películas de largo metraje íntegramente nacionales, a los efectos económicos, y de una categoría técnica y artística suficientemente decorosa”.

Se establecía, a través del sistema de las licencias de importación, una forzosa y desafortunada alianza entre la producción e importación de films.

Todo esto quedó reafirmado en las nuevas normas de importación de películas extranjeras que surgieron en 1943⁸⁷. Así pues el Ministerio de Industria y Comercio dejaba claro que sólo permitiría la concesión de licencias de importación a aquellos productores que hubieran hecho una producción española y que contaran con unos requisitos mínimos. Por consiguiente, las películas de primera categoría podían obtener de 3 a 5 licencias de importación, las de segunda entre 2 y 4, mientras que las de tercera no obtenían nada⁸⁸.

Con la ley del 20 de mayo de 1941 todas las competencias de cinematografía, y en ellas se incluía la censura, pasaron a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, la cual dio luego a luz a la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, con Carlos Fernández Cuenca como jefe desde 1942.

⁸³ Inicialmente dos premios de 400.000 pts. Y cuatro de 250.000.

⁸⁴ Cinco premios de 5.000 pts.

⁸⁵ RDL de 5 de octubre de 1933, n. 1414.

⁸⁶ Orden Ministerial de 28 de octubre de 1941.

⁸⁷ OM de 18 mayo, publicada en el BOE de 24 mayo 1943.

⁸⁸ De todos modos, luego hubo excepciones, ya que películas como *El Clavo* (Rafael Gil, 1944) o *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943) obtuvieron hasta quince.

2.9 El Centro Sperimentale di Cinematografia

Mientras que España habría que esperar hasta el año 1947, el 16 de enero de 1940 se inauguraban las instalaciones del *Centro Sperimentale di Cinematografia* en Roma, ante la orgullosa mirada de Benito Mussolini y bajo los auspicios del Director nacional de la cinematografía Luigi Freddi⁸⁹.

En sus aulas se pretendía el formar profesionales en los diversos ámbitos relacionados con la teoría y la técnica cinematográfica: dirección, actuación, montaje, escenografía, o incluso música y maquillaje.

Al frente del centro en su primera etapa se colocó a Luigi Chiarini. En él no sólo se forjaron nombres que se movieron dentro del periodo que aquí nos ocupa, sino también una larga lista de profesionales que resultan fundamentales para entender dicha época o incluso aquellas posteriores: Michelangelo Antonioni, Clara Calamai, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Alida Valli o Stefano Vanzina fueron algunos de ellos.

El centro contaba además con una biblioteca, una filmoteca, en él se produjeron documentales y también películas. Y desde 1937 se ocupó de publicar una de las revistas especializadas más importantes del sector: la revista “Bianco e Nero”.

En cualquier caso Brunetta⁹⁰ nos recuerda que la idea de crear una escuela nacional de cinematografía se venía dando en Italia desde la década de los treinta, y que desde 1932 se fundó en Roma precisamente una en la que como docentes y coordinadores de los cursos se encontraban personalidades como Alessandro Blasetti, Carmine Gallone, Augusto Genina o Raffaello Matarazzo (que ejercía de secretario). El proyecto duró poco, del mismo modo que tampoco tuvo mucho éxito aquella fundada al amparo del conservatorio de Santa Cecilia y que contó con Blasetti como director.

2.10 Cine y autarquía

La creación progresiva de un sistema que necesariamente fuera autosuficiente, estaba del todo vinculada a la política proteccionista expuesta por Mussolini en uno de los

⁸⁹ La escuela venía funcionando desde 1935, pero en la reducida sede de Via Foligno, mientras que aquella definitiva se instauró en 1940. Para ampliar la información sobre el Centro, se puede consultar el siguiente trabajo: *Vivere il cinema. Sessant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia 1935-1995*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1995.

⁹⁰ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. 2: Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 2001, pp. 47-48.

discursos pronunciados en el Gran Consejo Fascista el 3 de marzo de 1937. El punto número 5 hacía hincapié en la “protección de colaboración dirigida a la técnica y ciencia italianas para que se pueda alcanzar rápidamente el máximo de autarquía, porque sólo por medio de la ciencia, la habilidad y el sacrificio pueden las naciones menos favorecidas resistir a un ataque de países que disponen de medios más eficaces”.

La misma política que en España se impondría tras la guerra civil, definida por Gómez Villegas como “la culminación de un largo proceso de afianzamiento de las ideas proteccionistas y nacionalistas que se van gestando desde la Restauración y especialmente una vez finalizada la Primera Guerra Mundial”⁹¹.

Es obvio que aún a pesar de no hacer referencia directa al cine, el mensaje totalitario del *duce* englobaba también este medio. De hecho, la respuesta no se hizo esperar y el mensaje encontró tierra fértil en cada uno de los ámbitos de ese vasto teatro llamado Italia. Así, la denominada Ley Alfieri⁹² y la posterior Ley sobre el monopolio⁹³ atestaron un golpe mortal a las grandes casas de producción americanas, que progresivamente se retiraron del mercado italiano.

Se había llegado a la conclusión de que el incremento de la producción nacional tan sólo podía lograrse mediante la disminución -o incluso erradicación- de la presencia americana dentro de las pantallas italianas. Se limitó por lo tanto la importación de películas extranjeras, lo que llevó a la consecuente interrupción de las relaciones comerciales con las casas americanas, las cuales en aquellos años se embolsaban prácticamente las tres cuartas partes de las recaudaciones totales de dicho país⁹⁴.

Fue así que Bassoli, Scalera, la Titanus de Gustavo Lombardo, o la Lux de Riccardo Gualino sustituyeron a Metro, Paramount, Warner o 20th Century Fox.

Sin embargo, en un principio los resultados se hicieron evidentes pues el vacío dejado por las películas americanas fue enorme. El único modo que había de rellenar aquel hueco que musicales, comedias o incluso westerns dejaron fue el aumento de la producción nacional y la subsecuente introducción de géneros como la comedia de teléfonos blancos. Había que crear una producción nacional que eficientemente estuviera en grado de satisfacer la demanda del público italiano, una producción

⁹¹ Joaquín Gómez Villegas, *Crecimiento en los países desarrollados y en España*, Editorial Complutense, Madrid, p. 210.

⁹² RDL 16 junio 1938, n.1061.

⁹³ RDL 4 septiembre 1938, n. 1389.

⁹⁴ En cualquier caso, Freddi era contrario a ello, pues veía en dicha relación una vía positiva de crecimiento.

“inspirada y adecuada a los sanos principios de la autarquía”⁹⁵. Aun así, el paso dado era tan grande que resultaba crucial el manejar la situación con calma y delicadeza. La idea que floreció entonces fue la de reemplazar el contingente americano con películas provenientes de otros mercados, sobre todo aliados. La creación de organismos como el ENAIPE o el ENIC, no hacía sino reforzar esta idea.

El 22 de enero de 1941 se publicó en la Gaceta Oficial del Reino de Italia⁹⁶ la creación de una comisión de revisión cinematográfica cuyo fin era limitar el circuito de programación de películas extranjeras o nacionales que presentaran graves deficiencias de carácter técnico y artístico. Poco después, pero dentro de ese mismo año, un decreto ministerial impuso la norma de proyectar de forma obligatoria una película nacional por cada largometraje extranjero que se proyectara⁹⁷. De manera similar, en España en 1942 se estableció una cuota de pantalla de una semana de cine nacional por cada seis de cine extranjero⁹⁸.

2.11 Consecuencias de las medidas de intervención estatal

Ya hemos visto como Italia y más tarde España optaron por desarrollar una política intervencionista de cara al cine, que en última instancia potenciara la creación de películas y documentales.

A nivel productivo no cabe duda de que las numerosas medidas empleadas trajeron como consecuencia y en línea de máxima el aumento progresivo de los largometrajes producidos en ambos países⁹⁹:

⁹⁵ Lando Ferretti, *Il Monopolio*, “Lo Schermo”, n. 7, Roma, julio 1939, p. 14.

⁹⁶ Y conforme a la ley de 25 noviembre de 1940.

⁹⁷ Pero no olvidemos que en Italia precedentes de dicha práctica los encontramos desde la ya citada ley del 13 junio de 1935.

⁹⁸ OM 1 enero 1942.

⁹⁹ Las tablas que a continuación se incluyen presentan leves diferencias con algunas procedentes de otras publicaciones. Cfr. por ejemplo Juan B. Heinink; Alonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, vol. F3, Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009; Ángel Luis Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998; José María Caparrós Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983, p. 231; o en el caso italiano Emilio Cianciolo, *Manuale della produzione cinematografica*, Ed. Sallustiana, Roma, 1942 o Luigi Freddi, *Il Cinema*, vol. 1, L’Arnia, Roma, 1949.

Temporada	Películas producidas en Italia
1930-31	12
1931-32	13
1932-33	25
1933-34	30
1935-36	38
1936-37	37
1937-38	44
1938-39	85

*Fuente: *Almanacco del cinema italiano 1939*, Società Anonima Editrice Cinema, Roma, p. 291.

1940	83
1941	89
1942	119

*Fuente: Gianfranco Casadio, *Il Grigio e il Nero, Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Longo Editore, Ravenna, 1989, p. 16.

Temporada	Películas producidas en España
1939	10
1940	24
1941	31
1942	52
1943	49

*Fuente: José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002, p. 68.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Según la obra de Ángel Luis Hueso Montón, Op. Cit., pp. 451-452, las películas serían 33 para 1941, 56 en 1942 y 49 las producidas en 1943.

El aumento de la producción en Italia fue contundente y en cualquier caso destacó y se mantuvo a buen ritmo sobre todo con la entrada en funcionamiento de organismos como la DGC, a partir de la temporada 1935-1936.

También el valor de las películas aumentaron y si en 1935 el valor medio de una película era de unas 580.000 liras, en 1938 pasó a triplicarse, alcanzando el 1.875.000 liras¹⁰¹.

Siempre a partir de esas fechas las recaudaciones ascendieron, pasando de unos 9 millones de liras en el periodo comprendido entre principios de 1935 y finales del 1936, hasta 19 millones en 1940 y 50 millones en 1941¹⁰².

El creciente énfasis puesto en la observación de los diversos sectores del entramado industrial cinematográfico creó un sistema que si bien no logró el absoluto control de cada una de las partes, sí que mantuvo una vigilancia constante sobre ellas, estableciendo de manera clara su presencia a través de la supervisión y la creación de normas que afectaron de forma indiscutible a la producción, exhibición y distribución de películas y documentales.

Paralelamente al aumento de la producción, tal y como puede verse en la siguiente tabla, se dio un descenso en las importaciones de películas americanas en Italia:

Películas programadas	Italianas	Americanas
1937	37	187
1939	85	58
1940	83	83
1941	89	34
1942	119	8
1943	64-66	2

*Fuente: Gianfranco Casadio; Ernesto G. Laura; Filippo Cristiano, *Telefoni Bianchi*, Longo Editore, Ravenna, 1991.

Con el paso de los años Italia supo crearse un mercado exterior a través del cual distribuir sus películas, las cuales aportaron al estado y a sus productores una

¹⁰¹ Cfr. Luigi Freddi, *Il Cinema*, vol. 1, L'Arnia, Roma, 1949.

¹⁰² *Ibidem*.

considerable cantidad de divisas¹⁰³. La UNEP había constituido numerosos centros de exportación en países europeos (Alemania, Suiza, Bulgaria), pero también en Latinoamérica (Argentina, México). En la siguiente tabla se observan los resultados de la política de exportación del film italiano:

Año	Países en total	N. de películas exportadas a Alemania	N. de películas exportadas a España	Liras recaudadas en España	Liras recaudadas en todos los países
1940	34	15	26	5.085.003	18.127.206
1941	25	23	22	2.706.576	16.689.005
1942	23	38	35	6.125.371	72.698.964
Hasta abril 1943	17	-	-	2.002.554	20.411.995

*Fuente: Elaboración personal a partir del informe dactiloscrito del 13 de mayo de 1943 de Eitel Monaco al Gabinetto del ministro della cultura popolare, cartella cinematografia, busta 143, MCP-Gabinetto, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

A pesar de que los datos de 1943 son parciales, el informe demuestra que ese año España estaba en la tercera posición, tras países como Alemania o Rumanía. De hecho, en dicha fecha estos tres países constituían más de la mitad de los ingresos totales hasta ese momento.

Fueron en cualquier caso junto a Bulgaria los principales mercados a través de los cuales la cinematografía italiana encontró una vía para prosperar.

2.12 Los últimos días del cine fascista italiano: de Cinecittà al Cinevillaggio

Cuando el régimen de Mussolini cayó era el 25 de julio de 1943 e Italia contaba por aquel entonces con una de las cinematografías más complejas y mejor organizadas de Europa. El Estado había adquirido un control sin precedentes en cada una de las ramas del sector. Tal y como hemos visto, no sólo disponía un centro de formación profesional (CSC), estudios y laboratorios para la elaboración de largometrajes y documentales (*Cinecittà*, *Istituto Luce*), sino que además había conseguido entrometerse dentro del

¹⁰³ Según las cifras manejadas por Alessandro Pavolini en el discurso anual sobre el cine en 1942, se pasó de 19 millones de liras en ventas en 1940, a los casi 31 millones de la temporada siguiente. Cfr. el discurso en la revista "Bianco e Nero", n. 8, Roma, agosto 1942.

ámbito de la distribución (ENIC), la importación (ENAIPE) y la exportación (CEFI) de películas.

El intento por controlar el cine y convertirlo en “el arma más fuerte”, según la máxima mussoliniana, no dieron siempre los resultados deseados, los cuales tuvieron que ser replanteados en varias ocasiones. La entrada de Eitel Monaco al frente de la DGC es un buen ejemplo de cómo a un cierto punto había que favorecer a la industria y no tanto al Estado puesto que el cine, al fin y al cabo, era un asunto económico.

El fin del fascismo dio paso a un largo proceso de crisis que vio perecer muchas de las estructuras que durante aquellos años se habían cimentado en ámbitos que iban más allá de lo meramente cinematográfico. Sin embargo, algunas de ellas fueron asimiladas total o parcialmente por el nuevo orden que a partir de entonces se impuso, como resultado del fin de una guerra mundial que estaba llegando a su conclusión.

El *Partito Nazionale Fascista* fue abolido el 2 de agosto de 1943. Un año después el *Ministero della Cultura Popolare* fue suprimido¹⁰⁴. Tras ello todas las competencias relativas a cine, turismo y teatro pasaron a la *Presidenza del Consiglio dei Ministri* y en 1958 al *Ministero di Turismo e Spettacolo*¹⁰⁵.

El ejército de los aliados ascendía por el sur desde Sicilia conquistando pueblos y ciudades, y la misma confusión que para entonces imperaba en gran parte de Italia, también golpeó al cine como un látigo.

De *Cinecittà* habían salido 19 películas en 1937, 48 en 1940, 59 en 1942, pero ya en 1943 hubo un parón y tan sólo lograron ver la luz 25.

El mismo día en el que el régimen se desplomó, los hermanos Scalera fueron detenidos y acabaron en prisión, como Luigi Freddi.

Tras el suicidio de su director Guido Oliva, *Cinecittà* fue en parte saqueada por las masas el 8 de septiembre, y aquello que se pudo salvar fue enviado en tren a Venecia con la ayuda de Freddi, que había conseguido salir de prisión.

En aquel tren viajaba lo poco que quedaba del cine italiano. Los restos de un pasado que se apagaba para dar paso a un futuro más brillante, pero todavía incierto. Era sin duda un cine que había dejado de creer en sí mismo. Cuando Freddi intentó convencer a directores, técnicos y actores a que se mudaran con él al norte, no obtuvo el resultado esperado. Sin embargo algunos acudieron, quizás porque eran poco conscientes del

¹⁰⁴ Decreto ley de 3 julio 1944.

¹⁰⁵ Para saber más sobre cómo fue dividida la documentación y los fondos de archivo cfr. Patrizia Ferrara, *Ministero della Cultura Popolare*, en Guido Melis (a cura di), *L'amministrazione centrale dall'unità alla Repubblica. Le strutture e i dirigenti*, Il Mulino, Bologna, 1992.

ambiente en el que se movían, o quizás porque lo eran mucho. El actor Osvaldo Valenti, junto a su compañera Luisa Ferida, Doris Duranti -que era la amante de Pavolini- o Germana Paolieri se establecieron en Venecia y frecuentaron los estudios del que posteriormente fue conocido como el *Cinevillaggio*. Activos desde noviembre de 1943, los establecimientos se habían levantado de forma improvisada y se repartían entre los terrenos de la Giudecca que los Scalera habían comprado en 1942 y entre algunos de los pabellones de los jardines de la Bienal¹⁰⁶.

Giorgio Venturini, director de la cinematografía de la República Social Italiana (RSI) se refería a él con estas palabras:

*Es obvio que lo que veis no es en efecto Cinecittà: llamémoslo incluso un Cinevillaggio. Pero el plan urbanístico ha sido trazado en modo tal de permitir un amplio desarrollo el día de mañana. También Roma, que es grande, nació de un pequeño surco cuadrado*¹⁰⁷.

Ni que decir tiene que dichos auspicios nunca se cumplieron y que a pesar de sus aspiraciones, tan sólo se llegaron a producir una veintena de películas, desde su puesta en marcha hasta abril de 1945, fecha en la que la RSI dejó oficialmente de existir. Si en Italia un largo ciclo político-social acababa, en España no había hecho nada más que empezar, conforme a una dictadura que duró 36 años.

¹⁰⁶ También se hizo uso de los estudios turineses de la FERT y del Kursaal de Montecatini Terme.

¹⁰⁷ Cit. en Franco Montini; Enzo Natta, *Una poltrona per due. Cinecittà tra pubblico e privato*, Effatà Editrice, Torino, 2007.

3. RELACIONES INTERNACIONALES ENTRE ALEMANIA, ITALIA Y ESPAÑA: LA UTOPIA DE UN CINE EUROPEO

RELACIONES INTERNACIONALES ENTRE ALEMANIA, ITALIA Y ESPAÑA: LA UTOPIÍA DE UN CINE EUROPEO

No podemos adentrarnos en el mundo de la coproducción cinematográfica hispano-italiana sin hacer referencia a las relaciones internacionales que dentro del ámbito político económico, y cultural se desarrollaron en Europa durante los años treinta y sobre todo en el caso español, recién acabada la Guerra Civil.

No podemos entender los fines últimos de dicho fenómeno sin demostrar que no se trató de un caso aislado sino que la penetración cinematográfica formaba parte de un plan estratégico y premeditado de colonización -o incluso hibridación- cultural en nuestro país por parte de potencias como Italia o Alemania.

Y por último, tampoco podemos tener una visión completa del modo en el que dicho plan se llevó a cabo sin admitir que buena parte de las aspiraciones respondían a la voluntad común por parte de numerosos países de crear un sistema autosuficiente de carácter supranacional, que con el tiempo fuera capaz de imponerse a nivel continental dentro del territorio europeo.

3.1 La lucha por la “desamericanización” de las pantallas

Desde el momento en el que la cinematografía empezó a cobrar importancia en países como Alemania¹ o Italia² y a ser considerada una de las manifestaciones más efectivas a la hora de transmitir ciertos valores culturales, políticos y por supuesto propagandísticos, empezaron a barajarse varias ideas.

Por un lado quedaba claro que, conforme a los valores de la autarquía, según los cuales se pretendía reducir al mínimo la dependencia del exterior, había que aumentar la producción audiovisual. Sin embargo, también era evidente que por muy desarrolladas que estuvieran las industrias de los países anteriormente citados, éstas no podían competir con el gigante americano. Podemos decir que, en líneas generales y salvo

¹ Sobre el cine alemán del periodo un buen análisis ha sido realizado por Cinzia Romani en *Stato Nazista e cinematografía*, Bulzoni editore, Roma, 1983.

² Para profundizar en el papel desempeñado por la cinematografía dentro del fascismo se puede consultar el volumen de Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, vol. 2: Il cinema del regime, 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 2001.

algunas excepciones, el cine americano era el único que el público consideraba seriamente.

Desde el principio se hacen claras las intenciones de los alemanes de cara a la importación de películas americanas no sólo en su país, sino en el resto de Europa, especialmente en Italia y en España.

Para ellos el cine americano se había convertido en una invasión en toda regla. Y no estaban del todo desencaminados, si pensamos que cuando los norteamericanos desembarcaron en Sicilia, su cine les precedía en las batallas.

En una misiva que la delegación de la *Reichsfilmkammer* (Cámara cinematográfica del Reich, RFK) mandó en plena Guerra Civil Española al Departamento de Cinematografía de la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda, se indicaban ciertas directrices a seguir por parte de dicho organismo a la hora de regular las relaciones cinematográficas entre la España nacional y los alemanes. Considerando que en la zona franquista en aquel momento se necesitaban unas 200 películas anuales, no sólo se solicitaba el que se estableciera un contingente para la importación de largometrajes extranjeros, sino que además:

Al objeto de facilitar a las películas de procedencia alemana e italianas el desarrollo de las tendencias que las mismas defienden, se considera de necesidad limitar la importación de películas de tendencia distinta, especialmente las americanas. (...) Aparece justificado un trato preferente para las películas alemanas, teniendo en cuenta que la industria alemana (...) fue la primera en suministrar películas a la España nacional³.

Dicha solicitud resulta fundamental para entender sobre todo quiénes eran los países que en aquellos momentos llevaban la voz cantante del nuevo orden cinematográfico que se estaba intentando crear en Europa: “Ya en 1937, tras haber intentado frenar (...) la oleada de películas americanas, Freddi no se mueve más en varias direcciones: el 6 de abril es recibido por Goebbels y con toda probabilidad firma, en esa ocasión, un pacto para bloquear decididamente la producción americana”⁴.

Quedaba claro que Alemania e Italia iban a ser las dos potencias que se iban a repartir el mercado cinematográfico europeo. Sin embargo, todos estos grandiosos planes

³ Dactiloscrito del 4 de mayo de 1938, asignatura (3) 49.01 21/269, Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares.

⁴ Gian Piero Brunetta, Op. Cit., p. 19.

dependían de un problema fundamental: el del abastecimiento. ¿Cómo suministrar con películas a gran parte del continente sin recurrir a aquellas potencias que no comulgaban con los ideales comunes del eje?

España, a finales de los treinta y principios de los cuarenta, venía produciendo unas 20-25 películas al año, Italia estaba en torno a las 40-50, pero aún así en el caso español por ejemplo se tenía que hacer frente a una demanda de unos 300 films. Es por ello que paralelamente, a la tan deseada erradicación del film americano en Europa, se intentó por todos los medios el aumentar la cuota de películas producidas.

En España la Subcomisión Reguladora de Cinematografía debía “reducir el perjuicio económico generado por la importación del cine norteamericano”⁵. Santos Bollar, presidente de dicho organismo, explicaba así el resultado de las nuevas regulaciones económicas con respecto a la importación de películas extranjeras:

*Estamos dispuestos a ir acabando con el sistema del pago en pesetas bloqueadas y aún del pago en origen por súbditos extranjeros, pagos en la mayor parte de los casos que resultan como tráfico ilegal de divisas. El sistema de ir pagando las películas que importemos bien con cupos clearing, bien con exportación de mercancías o en divisas libres, que desde hace algún tiempo se ha iniciado en España servirá enormemente para aclarar y ordenar las cosas de cine, que buena falta hace*⁶.

Ya en 1939 el Ministerio de Industria y Comercio había comenzado a aplicar una orden que no fue publicada en el BOE y que obligaba a cualquier importador de películas a producir o exportar una película nacional. Ante todo ello, tal y como nota Aguinaga:

*El sistema resultaba abiertamente discriminatorio para el cine norteamericano, puesto que los clearing bilaterales en vigor entre España y Alemania, Italia o Gran Bretaña eximían a los importadores de películas de esas nacionalidades del cumplimiento de la citada orden. Ante semejante coincidencia, parecía obvio que el propósito último de la iniciativa no era otro que frenar la importación de cintas norteamericanas*⁷.

Los datos publicados en una tabla que el mismo autor elaboró por cuenta propia para ilustrar el número y la nacionalidad de las películas que en España se importaron y

⁵ Pablo León Aguinaga, *Sospechosos habituales: el cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, CSIC, Madrid, 2010, p. 85.

⁶ “Radiocinema”, Madrid, n. 52, 30 mayo 1940.

⁷ Pablo León Aguinaga, Op. Cit., pp.85-86.

estrenaron en Madrid del 1939 al 1941, demuestran cómo se redujeron en España de forma drástica las importaciones de películas americanas⁸:

	Americana	Británica	Alemana	Italiana	Otra	Total
1939	54	-	80	11	50	195
1940	8	3	51	19	15	96
1941	8	28	5	17	25	83
1939-41	70	31	136	47	90	374

“La caída del cine norteamericano se explica por el predominio de los intereses nazifascistas”⁹ –concluye Diez Puertas-, y aclara que si en época republicana las provenientes de Estados Unidos eran un 67% del conjunto de película impresionada importada, durante el franquismo se penalizó a Hollywood “a pesar de ser el preferido por el público, mientras premia el cine de Alemania e Italia, países con los que firma sus primeros acuerdos cinematográficos de carácter internacional”¹⁰.

A pesar de que las películas americanas siguieron circulando por nuestras pantallas gracias a los reestrenos y a las antiguas remesas, lo cierto es que aquellos años tuvieron que ser duros para las *majors*, no sólo en España sino en Europa:

*A juzgar por el amplio espacio que los periódicos cinematográficos están dedicando al tema, parece que Hollywood está muy preocupada por la guerra europea: preocupada -¡digámoslo!- no por razones humanitarias, sino -¡se entiende!- por razones de “caja”. De hecho más del cuarenta por ciento de las recaudaciones con las que las casas de producción americanas podían contar en Europa se han volatilizado de un día a otro y, ninguna previsión, por muy positiva que pueda ser, dice que vayan a volver pronto (...). No hay que olvidar que antes que los otros, somos nosotros los que tenemos el derecho y el deber de pensar sobre Europa*¹¹.

La revista italiana “Bianco e Nero” anunció en 1941 que España no concedía ya permisos de proyección a la RKO, Columbia y Metro, y que Japón estaba haciendo lo

⁸ *Ibíd.*, p. 86.

⁹ Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona, 2002, p. 63.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 62.

¹¹ D., *L'offensiva di Hollywood*, "Film", n. 39, Roma, 30 septiembre 1939, p. 1.

mismo, reduciendo por lo tanto la importación de largometrajes americanos¹². También en Hungría se había puesto límite a la exportación de ganancias de películas americanas –no más de 110.000 \$ al año-¹³:

Sin embargo, a excepción de Alemania, la mayor parte de los países involucrados no pudieron erradicar del todo la presencia americana en sus pantallas, debido a las quejas y las presiones de los empresarios que ante tales medidas también habían visto reducidos sus beneficios.

Alemania se percató de ello y se volvió en este sentido más exigente. Ya Pavolini, tras su visita a dicho país en junio de 1941, puso de manifiesto ante el Duce la “fuerte insistencia alemana para que se prohíba el tránsito de películas americanas vía Italia-Suiza y para que cese la circulación de películas americanas en Italia”¹⁴.

La prensa oficial y especializada italiana hizo eco de las intenciones de sus jerarcas, y en más de una ocasión interpeló al público para que boicoteara al cine americano:

*Mientras los Estados Unidos se afanan por abastecer al enemigo de armas que acaban con nuestros soldados y con nuestros ciudadanos, es absurdo que el público prefiera la película americana, que la distribución pague gran cantidad de dólares para asegurarse la película americana*¹⁵.

Lo interesante de todo esto es que a pesar del gran interés que se puso en potenciar el cine nacional, a excepción de la americana, se contemplaban otras cinematografías que giraban en torno al ámbito europeo, muchas de las cuales hasta aquel momento resultaban bastante desconocidas, pero que finalmente podían considerarse como parte de un cine europeo.

3.2 Hacia un cine europeo

Regresando a la cuestión del abastecimiento de películas destinadas a rellenar el hueco dejado por aquellas americanas, el paso siguiente era el crear una red adecuada de intercambio cinematográfico internacional. Para poder garantizar un flujo continuo de películas europeas que circularan por el mayor número de países del continente, se

¹² “Bianco e Nero”, Roma, septiembre 1941.

¹³ “Rivista del Cinematografo”, n. 3, Roma, marzo 1939.

¹⁴ Dactiloscrito del 23 de junio de 1941, carpeta Rapporti e contratti tra il Ministero della Cultura Popolare e il Ministero Propaganda del Reich; anni 1939/40/41, busta 60, MCP-gabinetto, ACSR.

¹⁵ G.V. Sampieri, *Un momento difficile*, “Lo Schermo”, n. 3, Roma, marzo 1941, p. 8.

llevaron a cabo numerosas reuniones, primero entre los dignatarios alemanes e italianos, y luego, entre el resto de países involucrados. En este sentido resulta fundamental el papel desempeñado por la Cámara Internacional de Cine para crear relaciones entre los países afines al eje Alemania-Italia, pero también el del festival veneciano, como plataforma exclusiva a la hora de presentar las producciones que anualmente se lanzaban en dichos países.

La revista “Lo Schermo”, la cual nació bajo los auspicios del control ministerial, afirmaba de un modo claro:

Esperábamos, creíamos, estábamos seguros de que una industria autárquica como la cinematografía (...) tuviera, en esta hora de lucha y de victoria, su mayor desarrollo. (...) la oportunidad de liberarse, de una vez por todas, del gusto y de la propaganda extranjera, siempre peligrosa pero especialmente en periodo de guerra (...). Nos tocará a nosotros y a Alemania el ajustar, con nuestra producción, a toda Europa, encuadrada en el espíritu y en la economía del Eje, con las películas italianas y alemanas sustituyendo a las inglesas, francesas y americanas¹⁶.

Todo ello requería la continua supervisión, por parte del Estado y de otras organizaciones internacionales, de aquellas estructuras dedicadas a la exportación, importación y distribución del material fílmico con el fin de abastecer la demanda de cada país.

Aunque se habían establecido importantes contactos en años precedentes, ya en época de guerra, y desde 1939 las visitas oficiales con fines supuestamente culturales entre los dignatarios europeos se incrementaron de manera considerable.

Las principales ciudades alemanas e italianas se convirtieron en polo de atracción de delegaciones, misiones diplomáticas o en meta de visitas culturales para estrechar lazos de amistad entre los varios países, pues se creía firmemente que dichos intercambios iban a dar origen “a la estructura de la futura economía cinematográfica de la nueva Europa”¹⁷.

Por poner algunos ejemplos, a Berlín acudió en 1939 el periodista Giulio Santangelo como colaborador del MCPOP para hablar de cuestiones cinematográficas. En octubre de 1940 una delegación italiana formada por el director general de cinematografía Vezio Orazi, el vice director de la UNEP Mario Forni y el director general de la federación

¹⁶ Lando Ferretti, *Crisi? Speriamo di no*, “Lo Schermo”, n. 3, Roma, marzo 1941, p. 6.

¹⁷ “Bianco e Nero”, n. 3, Roma, marzo 1941.

fascista de industriales del espectáculo Eitel Monaco, partieron para Berlín para fijar acuerdos y discutir condiciones de intercambio. Este último regresó en junio de 1942, como parte de una comisión italiana que tenía que encontrarse con Fritz Hippler, jefe de la sección de propaganda del Reich, para tratar más asuntos sobre cine. También a Berlín fueron los dirigentes de empresas como la ICI, la Tirrenia o la ACI¹⁸.

En Múnich, durante el verano de 1939 el ministro de la cultura popular Dino Alfieri, tras un anterior encuentro en Viena, se reunió con el ministro de propaganda nazi Paul Joseph Goebbels, para hablar del intercambio de producción cinematográfica entre ambos países. Más adelante Melzer se encontró con Eitel Monaco en la misma ciudad en noviembre de 1941.

A Roma viajaron entre otros Fritz Hippler y Carl Froelich, otro de los presidentes de la *Reichfilmkammer*, en febrero de 1941¹⁹. También durante esos años visitaron la ciudad los directores de la Deutsche Film Export y del Filmkreditbank, el consejo de la UFA o los directores de la Tobis, la Terra o la Bavaria²⁰.

No caigamos en el error de pensar que todos estos hechos resultaban excepcionales, ya que, como decía al principio, no eran otra cosa que:

(...) parte de ese grupo de intercambios culturales, cada vez más íntimos y capilares, que caracterizan y completan en todos los campos la alianza italo-alemana. Las cuales, lejos de cristalizarse en el plano de las operaciones militares para obtener la común victoria, se van progresivamente extendiendo a todos los aspectos de la vida y de la actividad nacional²¹.

Antes de centrarnos en las relaciones internacionales de carácter principal, es necesario hacer un breve recorrido por el resto de cinematografías que pueden resultar periféricas para nuestro estudio, pero que tuvieron una presencia importante dentro del entramado cinematográfico europeo.

¹⁸ “Lo Schermo”, n. 2, Roma, febrero 1941, p. 8.

¹⁹ Hay imágenes en el Giornale Luce C0118 – 14 febrero 1941.

²⁰ “Lo Schermo”, n. 2, Op. Cit.

²¹ Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana, Personalità della cinematografia germanica in visita a Cinecittà*, “Lo Schermo”, n. 2, Roma, febrero 1941, p. 11.

3.2.1 Hungría

Hungría estuvo siempre presente dentro del plan de expansión de las cinematografías alemana e italiana. Se trataba de un mercado cuya demanda era muy elevada. Considerando que en esos momentos sólo tenía la capacidad de producir unas cuarenta películas anuales, se calculaba la absorción de unas 160²². Como de costumbre los alemanes se adelantaron, y ya en 1939 consiguieron colocar unas cuarenta películas en aquel país para su distribución. Italia no tardó en subirse al tren y también buscó los medios para poder hacer circular más cine italiano dentro de sus fronteras. En 1941 el presidente de la cinematografía húngara Ladislao Balogh, acudió a Roma “para tomar contacto directo con productoras italianas y hacerse una idea de las posibilidades de desarrollo de una colaboración italo-húngara más intensa”²³. Es por ello que en 1942 se abrió en Budapest el Cinema Forum, de la sociedad italiana Esperia Film, el cual contó en su programación con diversas películas italianas. La revista “Cinema” anunció más tarde la constitución del consorcio de exportación del film húngaro, conforme a los acuerdos italo-húngaros, los cuales preveían la producción de unos 30 largometrajes en Italia, o lo que es lo mismo, aproximadamente la mitad de la producción húngara²⁴. Paralelamente también se estaban produciendo películas europeas en los estudios Hunnia de Budapest.

Esta ciudad fue además una de las varias sedes en las que la Cámara internacional de cine se reunió, en noviembre de 1942. Consecuencia directa de ello fue por ejemplo la exhibición privada que un mes después se llevó a cabo en el cine Rialto de Madrid, organizada por parte de la legación real húngara, destinada a mostrar a varios cineastas españoles, periodistas y críticos diversas películas, las cuales fueron presentadas como las primeras producciones húngaras proyectadas en España²⁵.

3.2.2 Rumanía

Uno de los mercados que más satisfacción trajo a los italianos fue el de Rumanía. Dentro de su territorio llegaron a distribuirse anualmente hasta 80 películas italianas²⁶.

²² Según los datos reflejados en la “Rivista del Cinematografo”, Roma, noviembre 1939.

²³ Fascículo cinematografía italo-ungherese, carpeta Ungheria-varie, busta 54, MCP-gabinetto, ACSR.

²⁴ “Cinema”, n. 167, Roma, 10 junio 1943.

²⁵ VVAA, *Indice Cinematográfico de España*, 1942-1943, p. 25.

²⁶ Report 122A-Romania (sin fecha, aunque 1943 ca.), busta 13, MCP-Reports, ACSR.

A pesar de que los alemanes nunca vieron con buenos ojos la intrusión de los italianos en un ámbito de influencia que consideraban suyo, en 1940 se había constituido en Bucarest una sociedad encargada de distribuir cine italiano²⁷.

En marzo de 1942 se firmó un acuerdo de colaboración hispano-rumano, en cuyo artículo segundo se hablaba del intercambio cultural, y en el que se incluían películas. Ese año se realizó una de las mayores coproducciones realizadas entre los dos países: *Odessa in fiamme* (1942), dirigida por Carmine Gallone pero conforme a un guión de Gherardo Gherardi e Nicolae Kirițescu.

Pero otro de los hitos más grandes a este respecto fue la constitución de la compañía italo-rumana Cineromit, que iba no sólo a producir películas en coparticipación, sino también a iniciar un sistema de verdadera penetración cinematográfica italiana en dicho país que preveía la importación de películas, la exhibición de las mismas y hasta la construcción de unos estudios en Bucarest conforme al modelo de *Cinecittà*.

A este respecto son significativas las anotaciones que Goebbels hizo en su diario: “los italianos nos crean dificultades de todo tipo. Ahora quieren crear una casa de producción en Bucarest, naturalmente con medios insuficientes. Quieren una parte de la tarta cueste lo que cueste y a este respecto con ellos no hay nada que hacer”²⁸. En efecto poco podía hacerse si consideramos que detrás de la Cineromit estaba el Órgano nacional cinematográfico rumano, la Caja de financiación y amortización rumana y la compañía italiana Esperia²⁹. Sin embargo, la coyuntura bélica hizo que la empresa encontrara grandes dificultades a la hora de moverse por dicho ambiente. Había iniciado su actividad en 1943, pero ya en octubre, parte de los aproximadamente sesenta largometrajes que había contratado para esa temporada se habían quedado secuestrados o parados en la frontera, por lo que sólo habían llegado seis, ante lo cual se pensó en buscar otros países (entre ellos España), que pudieran abastecer la demanda de películas que el público rumano requería³⁰. De todos modos “el sistema de import-export de películas funcionó con regularidad durante todo el periodo de existencia de la Cineromit

²⁷ Gracias a la iniciativa privada -pero claramente apoyada por el estado- del rumano Alexandru P. Bratulesco y el italiano Edoardo Gactano.

²⁸ Tal y como aparece citado en Mino Argentieri, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Libreria Sapere, Napoli, 1986, p. 135.

²⁹ *Ibidem*. Para más información cfr. el estudio coordinado por Veronica Lazar y Piero Spila, *Cineromit. Il sogno della Cinecittà romana. 1941-1946*, Ed. Associazione Itaro Arte, Roma, 2003.

³⁰ *Ibidem*.

y permitió una contundente introducción de largometrajes italianos en el circuito de distribución rumano”³¹.

3.2.3 Otras cinematografías europeas

En territorio eslovaco la distribución de films acabó en manos de la Nastup de Bratislava, una compañía que atrajo alrededor de la misma a una serie de personas que “observaban con admiración a los nuevos, viriles y totalitarios regímenes de Italia y Alemania”³², entre ellos su presidente Pavel Ciambal. La empresa se había establecido en 1939, pero sólo en enero de 1940 obtuvo trámite un decreto, el monopolio relacionado con la importación, exportación y producción de películas.

En 1940, al acuerdo comercial eslovaco-alemán, siguió otro italo-eslovaco que sin duda favoreció los intercambios entre estos países. La Nastup importó varios títulos italianos y algunas de nuestras coproducciones como *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1940), *Sin Novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) o *Tosca* (Karl Koch, 1941).

En Dinamarca, desde abril de 1940, también se impuso bajo el dominio nazi el mercado cinematográfico de los aliados. En 1942, poco antes de que la política alemana se recrudeciera, se constituyó en Copenhague la Italia Film, por iniciativa de Fausto Pulini, para distribuir películas italianas en Dinamarca, pero también en Suecia.

3.2.4 La incontestable presencia alemana

3.2.4.a Alemania - Italia

Creo que lo más conveniente antes de tratar las relaciones italo-españolas, quizás sea el estudiar -aunque sólo sea en parte- la situación entre Italia y Alemania, para de este modo poder entender mejor cuáles eran las ambiciones que cada una de las naciones tenían en Europa, además de sus proyectos comunes y por supuesto sus diferencias. Ésto resulta también imprescindible a la hora de comprender en su conjunto el contexto

³¹ Luciano Mallozzi, *Il cinema romeno degli anni '60: tra neorealismo, censura e realismo socialista*, NonSoloParole Edizioni, Pollena Trocchia, 2004, p. 26. Para más información sobre esta colaboración recomiendo el consultar los capítulos que dentro de la misma publicación hacen referencia a la Cineromit y al periodo en cuestión.

³² R. J. Crampton, *Eastern Europe in the Twentieth Century - and After*, Routledge, London, 1997, p. 73.

cinematográfico del periodo y los dos polos en torno a los cuales industrias menores como la española se movían. A un cierto punto quedó claro para la mayoría de países el quiénes iban a guiar a Europa por el camino de la victoria hacia la unidad cinematográfica:

*Son por lo tanto Italia y Alemania las que deben hacer frente a la demanda europea, teniendo presente que las producciones nacionales húngaras, suecas, holandesas y españolas no pueden contribuir de forma sustancial a la misma, al menos por el momento*³³.

En el cuadro de la actividad italo-alemana la Germania Film de Roma tuvo siempre un papel primordial. Se trataba de una sociedad que había sido constituida con capital alemán y cuya función era la de conectar las casas de producción alemanas con los distribuidores italianos³⁴. También supervisaba los acuerdos de películas realizadas en colaboración.

En el caso contrario, aunque empresas como la Transit desempeñaron un rol importante, fue la DIFU (*Deutsche Italianische Film Union*) la que durante años estuvo distribuyendo películas italianas en Alemania. No por casualidad una parte del capital provenía del industrial alemán Döring, mientras que la otra lo hacía directamente de la UNEP, que como sabemos era italiana.

Se rodaron varios largometrajes alemanes en Italia como la producción de la Bavaria *Anuschka* (Helmut Käutner, 1942)³⁵ o *Germanin* (Max W. Kimmich, 1943), cuyos exteriores se rodaron en *Cinecittà*.

Gracias a los documentos encontrados en varios archivos italianos, podemos analizar diversos aspectos relacionados con los acuerdos oficiales cinematográficos italo-alemanes. Dichos documentos, podrían servir de ejemplo para comprender otros tratados como los hispano-italianos, que por desgracia no han podido ser localizados hasta la fecha.

Tenemos noticias de acuerdos cinematográficos llevados a cabo entre Italia y Alemania desde la primavera de 1937³⁶, pero los que más nos interesan ahora son aquellos del 1940 en adelante.

³³ G. V. Sampieri, *Asse e cinema*, “Lo Schermo”, n. 4, Roma, abril, 1941, p. 6

³⁴ Hacía de intermediaria sin distribuir directamente las películas, puesto que de ello se ocupaba por ley el ENAIPE.

³⁵ También en los estudios Barrandov de Praga.

³⁶ “Bianco e Nero”, n. 1, Roma, enero 1939, p. 82.

Tras cinco días de reuniones, el 25 de junio de 1940 se firmó en Italia un acuerdo italo-alemán de cooperación económica y cultural. Aunque el fin de aquella visita no tenía únicamente un carácter cinematográfico, dicho sector estaba representado por una comisión encabezada por el vicepresidente de la Cámara cinematográfica alemana Karl Melzer. Dichas conversaciones se basaron en un acuerdo previo estipulado en Venecia el 30 de agosto de 1939, y tomando en consideración otro anterior del 14 de mayo de 1937.

Aunque tal y como mencionaba, no podemos afirmar que los acuerdos realizados entre España e Italia fueran semejantes a éstos, sí que podemos hacernos una idea de cuales eran las líneas que con ellos se pretendía dibujar dentro de este tipo de colaboraciones bilaterales.

Un informe encontrado en el *Archivio Centrale dello Stato*, describe cada uno de los siete puntos que se discutieron en el acuerdo italo-alemán de junio de 1940³⁷. No es ésta la sede adecuada para analizar de forma pormenorizada todos y cada uno de ellos, pero se puede afirmar que en líneas generales se discutía sobre medidas fiscales para favorecer la exportación y el intercambio de películas entre ambos países (punto 1). Se acordó el promover las coproducciones italo-alemanas “cuyo contenido social y cultural sirva para estrechar los vínculos de amistad entre los dos países” (punto 2). Se creyó conveniente el aplazar hasta el final de la guerra la colaboración de artistas y técnicos de ambos países (punto 3). También propusieron el incrementar la programación de documentales y noticiarios y que éstos intercambiaran material (punto 4). Por este motivo, el LUCE había creado ya por aquel entonces un depósito especial de películas culturales alemanas que podían ser distribuidas en Italia o como complemento de aquellas películas de largometraje realizadas por la nación amiga. El punto 5 planteaba el que en un futuro se acordara el prohibirse en las dos naciones la programación de películas de ciertas compañías extranjeras (lo que nos hace pensar una vez más en el boicot a la producción americana). Por último se decidió llevar a cabo encuentros periódicos para trabajar en el incremento de la exportación de films (punto 6) y realizar reuniones trimestrales, bien en Alemania o Italia (punto 7). Con respecto a este último apartado, ya se adelantaba que la próxima reunión tendría lugar en Berlín en septiembre de ese año, y que allí se trataría de definir un acuerdo sobre noticiarios y documentales, estudiar una colaboración también dentro del campo de la técnica y crear directivas

³⁷ Dactiloscrito del 25 de junio de 1940, carpeta Rapporti e contatti tra il Ministero della Cultura Popolare e il Ministero di Propaganda del Reich, busta 69, MCP-Gabinetto, ACSR.

basadas en el nuevo orden económico y cultural que en el ámbito de la cinematografía se estaba llevando a cabo en Europa.

Dicho informe también concluye con algunos comentarios acerca de los puntos 4 y 5, los cuales no acababan de convencer del todo a los italianos. Primero porque no veían una reciprocidad a la hora de constituir un depósito especial de documentales italianos, tal y como había hecho el Instituto LUCE, y segundo porque el prohibir la distribución de ciertos productos extranjeros (entiéndase norte-americanos) iba a ser mucho más incómodo para Italia que para Alemania, cuya producción nacional dependía menos de aquella foránea por ser ésta mayor.

A la hora de valorar los resultados del acuerdo podemos basarnos en otro informe posterior, firmado por Eitel Monaco y dirigido al Ministro de la Cultura Popular, que daba una panorámica del desarrollo de las relaciones cinematográficas italo-alemanas durante los últimos nueve meses³⁸. Si hasta 1940 las películas alemanas se importaban en Italia con contratos a precio fijo -con lo que el ENIC absorbía unas 25 películas en bloque al año con un precio unitario de unas 40.000 liras-, a partir del acuerdo, se llegaron a importar 37 films con un mínimo garantizado de 10.000 liras por película, pero con contratos a porcentaje, lo que permitía al productor el recaudar el 50% de los ingresos. También se compraron unas treinta películas alemanas de vieja producción, mientras que el 14 de enero de 1941 se había autorizado a las empresas Lux y Scalera a distribuir películas italianas en el territorio de la Francia ocupada por los nazis. Por último, los italianos se quejaban de que la exportación de largometrajes con destino Alemania no había tenido un desarrollo adecuado. A pesar de que la DIFU había aumentado de 10 a 18 las películas adquiridas durante la temporada 1940-1941 y que la Bavaria había comprado dos films italianos, la UFA, la Tobis y la Terra no estaban interesadas en ello, por lo que creían que lo mejor era que el MCOP interviniera ante la RFK para que aconsejara a las casas alemanas que aceptaran distribuir películas italianas en Alemania para llegar al menos a los 30 o 35 largometrajes que los italianos querían colocar en dicho país cada año. También se notaba como a pesar de que en Italia las salas de cine estaban abiertas a la proyección de películas alemanas (además podían verse en V.O. en el Quirinetta de Roma y en el Astra de Milán), los estrenos italianos podían verse en Berlín únicamente en el Astor. En cualquier caso en este último caso hubo excepciones, como la de la película de Augusto Genina *L'Assedio*

³⁸ Dactiloscrito del 16 junio 1941, subfascículo Lettere per il conte Ciano, cartella Viaggi in Germania dell'Ecc. Pavolini, busta 68, MCP-Gabinetto, ACSR.

dell'Alcazar (1940), cuyo lanzamiento y difusión fueron apoyados de forma extraordinaria por las autoridades nazis, con lo que pudo ser contemplada en varios cines.

Parece evidente que los italianos estaban en desventaja frente a las continuas aspiraciones de los alemanes, que continuamente presionaban para poder imponer sus doctrinas y aumentar su presencia en tierras italianas. Desde 1941 hacían presión para poder contar con casas de distribución directa de películas alemanas en Italia, cosa que siempre se les negó, puesto que para ello tenían que remitirse a la Germania Film.

En 1942 Pavolini volvió a viajar a Alemania, pero esta vez a Múnich, en donde acordó con Goebbels proponer que en los diversos países europeos se redujeran las tasas sobre los espectáculos cinematográficos. También renunció a la constitución de filiales propias de alquiler, valiéndose en cambio de aquellas distribuidoras ya existentes en cada país para la propia producción. Se disolvería por lo tanto la DIFU. Aunque las dos partes podían crear en el otro país una agencia dedicada a supervisar los intereses relativos a la distribución de sus películas, se creía conveniente usar órganos ya establecidos como la CEFI de Berlín para Italia o la Germania Film de Roma para Alemania³⁹.

Al poco tiempo, los italianos volvieron a quejarse una vez más de que “los retrasos y los continuos cambios de parecer se [habían] debido exclusivamente a la falta de uniformidad entre los varios exponentes de la industria alemana”⁴⁰. Parecía claro que la UFA no quería -o no podía- comprometerse a distribuir los tan ansiados 30 largometrajes que los italianos querían colocar anualmente en Alemania, por lo que se decidió no liquidar la DIFU, tal y como se había pensado, hasta que no se tuviera la seguridad de llegar a lo acordado por las autoridades alemanas.

3.2.4.b Alemania - España

El jefe del DNC, Manuel García Viñolas mantuvo contactos periódicos con la Cámara del cine alemán desde 1938 y respondió siempre de manera positiva a invitaciones del país nazi. Por ejemplo en agosto de 1940, acudió a Berlín, acompañado por Santos

³⁹ De todo esto hay un resumen que se conserva en la carpeta Viaggi in Germania dell'Ecc. Pavolini, busta 68, MCP-Gabinetto, ACSR.

⁴⁰ Dactiloscrito de 29 de abril de 1942, carpeta Viaggi in Germania dell'Ecc. Pavolini, busta 68, MCP-Gabinetto, ACSR.

Boyar para ser recibido por Goebbels. En esa ocasión todos ellos hablaron de cómo mejorar la colaboración cinematográfica entre ambos países.

El 15 de octubre de 1941 el director de la Tobis de Berlín, Paul Lehmann, junto a Gerhard Hauser, jefe de prensa y propaganda del Reich y representante de la Cámara cinematográfica alemana, llegaron a Madrid también para emprender conversaciones con Viñolas, entre otros, y tratar ciertos aspectos de la exportación de películas españolas a Alemania⁴¹. No hay que olvidar que la Hispania Tobis funcionaba en España desde el 1935 y que fue creada para importar películas de dicha marca en España y exportar aquellas de la CEA (Cinematografía Española Americana) a Alemania.

El representante de la cámara alemana del film en España, Gerhard Hauser, celebraba de forma habitual reuniones en su domicilio con periodistas, escritores y personalidades oficiales del mundo del cine y la cultura. Fue allí donde en octubre del 1942 se anunció el proyecto de invitar a un grupo de artistas españoles a visitar los estudios cinematográficos de Alemania⁴². A dichas fiestas acudieron Joaquín Argamasilla, Maruchy Fresno, Conchita Montenegro, Joaquín Soriano o Miguel Pereyra Vergara. Fue así que se eligieron a artistas como Imperio Argentina, Conchita Montenegro, Luis Arroyo o Mary Martín para visitar en enero de 1943 varias instalaciones alemanas⁴³.

A la hora de profundizar en estos y muchos otros aspectos debemos hacer referencia a las investigaciones de Nicolás Meseguer⁴⁴. Por lo tanto estas son sólo algunas muestras de los continuos contactos e intercambios entre alemanes e españoles dentro del panorama cultural y cinematográfico europeo.

3.3 Nuevas perspectivas para la cinematografía de Europa: la segunda Cámara internacional del cine (1941-1944)

A pesar del papel fundamental que la Cámara internacional del cine (desde ahora CIC) desempeñó en el tablero de las relaciones cinematográficas europeas desde principios de los años cuarenta, dicha institución no ha sido aún objeto de verdaderos estudios destinados a iluminar cada uno de los numerosos aspectos que bajo su autoridad fueron

⁴¹ Cfr. "Primer Plano", Madrid, 15 octubre 1941.

⁴² VVAA, *Índice Cinematográfico de España 1942-1943*, Ed. Marisal, Madrid, 1943, p. 24.

⁴³ El viaje se había pensado para diciembre, pero al final se aplazó al mes siguiente.

⁴⁴ Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 2004.

tratados. Con anterioridad al texto que publiqué en su día sobre los datos que hasta aquellos momentos había recopilado a través de artículos de prensa y archivos tanto italianos como españoles⁴⁵, el único escrito reciente que hacía referencia a dicho organismo era el del historiador Mino Argentieri en su conocido libro sobre la colaboración italo-alemana durante el régimen⁴⁶.

La CIC, en realidad había sido constituida con motivo de un congreso internacional cinematográfico realizado en Berlín en abril de 1935. En agosto de ese mismo año, se redactaron y se aprobaron en Venecia los estatutos de la misma. En esta primera fase, además de Alemania, Francia contaba con un amplio margen de influencia dentro de la misma. De hecho la sede se encontraba por aquel entonces en la Avenue Victor Hugo n. 39 de París.

A pesar de su presunto carácter apolítico, los acontecimientos hicieron que las tensiones existentes entre algunos de los países que la componían se reflejaran incluso en varias de estas reuniones. Al parecer Italia no veía con buenos ojos la supremacía de Francia dentro de la Cámara.

Con la irrupción de la guerra, las grietas se hicieron surcos y la antigua estructura de la CIC se desmoronó.

Europa se agitaba y, aprovechando los cambios de poder y las aspiraciones que en el nuevo orden comenzaban a entreverse por parte de países como Italia, la cámara parisina tuvo que ser reconstituida a causa de su letargo y su “poco honorífica vida”⁴⁷.

Fue Alemania la que, con la ayuda de su nueva aliada Italia⁴⁸, tomó el relevo. Tal gesto llevaba implícita una serie de cambios que reflejaban periodo de transición por el que pasaba Europa. Tras acuerdos previos realizados entre ambas naciones, y después de haberse asegurado la adhesión de un buen número de países estrictamente seleccionados, la CIC fue constituida por segunda vez en julio de 1941, con sede en Berlín. Fue allí en donde con motivo de una primera reunión se aprobaron los nuevos estatutos. Éstos dejaban por escrito cuales eran los propósitos de la nueva CIC:

⁴⁵ Felix Monguilot Benzal, *La Cámara Internacional del Cine dentro del contexto de las coproducciones hispano-italianas de los años 1939-1943*, Actas del X Congreso de la AEHC: El Documental Carcoma de la Ficción, Tomo 2, Consejería de Cultura Filmoteca de Andalucía / Ediciones Litopress, Córdoba, 2004, pp. 65-80.

⁴⁶ *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Libreria Sapere, Napoli, 1986.

⁴⁷ "Cinema", n. 140, Roma, 25 abril 1942.

⁴⁸ Fue el país germano el que, a través de su embajada, invitó de manera oficial a Italia. Cfr. dactiloscrito del 3 de julio de 1941, 15.2.20042, PCM (1940-41), ACSR.

- *Concurrir, en estrecha unión con las organizaciones económicas cinematográficas nacionales, en la solución de los problemas de cualquier orden que interesen a la cinematografía dentro del campo internacional;*

- *promover el desarrollo técnico y artístico de la cinematografía;*

- *representar, promover y conciliar los intereses culturales y económicos de todos los países asociados a la Cámara [...] ; ésta facilitará también el intercambio de films;*

- *prohibir mediante todos los medios, a su disposición y a disposición de los propios miembros, la producción y la difusión de películas, que pudieran perturbar el buen entendimiento y las buenas relaciones entre los países adherentes a la Cámara*⁴⁹.

Aunque el Secretario general de la institución, Karl Melzer, se empeñara por asegurar que las líneas de trabajo de la cámara estaban del todo alejadas de cualquier pensamiento o práctica política, quedaban claras cuáles eran las intenciones de sus fundadores y la dirección que a partir de aquel momento ésta iba a tomar:

*La CIC es un organismo que no tiene más desenvolvimiento que el puramente económico. Está fuera de toda política. Su misión es incrementar las relaciones de tipo cinematográfico, buscando el intercambio de films entre los países adheridos, y sólo desde un punto de vista técnico y económico, repito*⁵⁰.

El Ministerio de Propaganda del Reich alemán y el Ministerio de Cultura Popular italiano se convirtieron a partir de ese momento en los encargados de “dar normas para el desarrollo de la cinematografía europea”⁵¹. Se crearon para este propósito varias secciones: producción; distribución, importación y exportación; exhibición; películas documentales; técnica cinematográfica; y derecho cinematográfico.

La CIC quedó articulada conforme a un presidente (Eitel Monaco, italiano⁵²), un Secretario general (el alemán Karl Melzer) y cuatro vicepresidentes (Lazslo Balogh por

⁴⁹ Los estatutos completos están publicados en italiano en la revista "Bianco e Nero", n. 8, Roma, agosto 1941; y en español al final de mi artículo *La Cámara Internacional del Cine dentro del contexto de las coproducciones hispano-italianas de los años 1939-1943*, Op. Cit.

⁵⁰ “Primer Plano”, n. 131, 18 abril 1943.

⁵¹ “Informaciones”, Madrid, 17 noviembre 1941.

⁵² Aunque al principio fue el conde Volpi da Misurata el que ocupó este cargo.

Hungría, Carl Froelich por Alemania, Mihai Puscariu por Rumanía, y Antonio Pacheco en el caso de España).

El resto de miembros estaban adscritos como delegados a las secciones anteriormente citadas. En lo relativo a España teníamos a Saturnino Ulargui (sección de producción), Joaquín Soriano (distribución), José Luis Aguirre (exhibición), Antonio Román (películas culturales) y a José Virós, el cual hacía de delegado en el Tribunal de arbitraje.

A nivel práctico se llevaron a cabo varias reuniones en diversas ciudades europeas, a las que acudieron importantes personalidades que a nivel oficial estaban involucradas con las cinematografías de cada uno de los países que integraban la Cámara. Acudían a ellas buena parte de los aproximadamente 100-130 delegados de la CIC.

Los países que en un principio participaron fueron Alemania, Bélgica, Bohemia, Bulgaria, Croacia, Dinamarca, Eslovaquia, España, Finlandia, Holanda, Hungría, Italia, Japón, Moravia, Noruega, Rumania, Suecia, Suiza y Turquía.

Japón, Suiza y Turquía desaparecieron luego. Los Estados Unidos nunca fueron bienvenidos, y tampoco fueron interpeladas -por motivos claramente políticos- potencias como Francia o Inglaterra. Quedaba claro quién era quién.

Tras la primera reunión, la cual tuvo lugar en Berlín en julio de 1941 y en la que se dio por constituida la nueva CIC, se celebraron otras en Múnich (noviembre 1941), Roma (abril 1942), Bruselas (agosto 1942) y Budapest (noviembre 1942). El festival de Venecia también resultó ser una buena plataforma para iniciar debates y discutir asuntos de carácter internacional.

En dichas asambleas se trataron temas relacionados con las materias primas, pues existía cierta preocupación sobre el abastecimiento de película virgen.

Se solía intercambiar las estadísticas que cada país proporcionaba con respecto a su cinematografía, para poder así llevar a cabo estudios comunes destinados a mejorar los intercambios y la circulación de películas conforme a las leyes de la oferta y la demanda.

También se discutía sobre leyes y condiciones arancelarias, derechos de autor, y hasta se dispuso el aplicar un precio mínimo y máximo en las entradas de los cines europeos, las cuales no deberían ser superiores a media hora del salario medio de un obrero.

Se estableció que los programas no podían durar más de dos horas y media y que éstos podían estar compuestos de un largometraje y un cortometraje cultural.

Aunque este aspecto nunca se concretizó, se llegó a hablar de la realización de películas financiadas directamente por la Cámara, que incluyeran la participación de varios países dentro de la producción.

Tampoco escasearon las cuestiones de tipo cultural o intelectual. Aunque el doblaje se había impuesto ya en toda Europa, se acordó que por motivos culturales y lingüísticos, las canciones se conservaran en su versión original.

Otro aspecto que cabe resaltar es que se dio especial importancia a la producción y difusión de documentales, para lo que se creó una sección dedicada especialmente a ellos (desde abril de 1942) y cuya presidencia corrió a cargo de Italia⁵³.

Sin embargo algo en lo que realmente se hizo hincapié fue en la necesidad de aumentar la producción europea para poder alcanzar así el autoabastecimiento. Pavolini lo dejó muy claro en el discurso que leyó ante los miembros de la CIC en durante la reunión romana del 1942:

*Los problemas del alquiler, de la exhibición, de los establecimientos, de la producción han sido estudiados por ustedes y resueltos (...) con el criterio general y sobreentendido que el número uno, en el complejo de las actividades cinematográficas, está constituido por la producción. Sin producción todo el resto se vendría abajo*⁵⁴.

Tal y como hice presente en los apartados anteriores, el aumento de la producción se convertía en un imprescindible para poder llegar así a un verdadero equilibrio dentro de una cinematografía del todo europea. El discurso inaugural de Goebbels de 1941 insiste en la idea de crear una Europa unida, fuerte y autosuficiente, capaz de hacer frente a la injerencia americana⁵⁵:

Europa, que en el pasado estaba siempre en la vanguardia con respecto a los otros continentes, se ha quedado atrás en relación a los proyectos conseguidos por los otros. Mientras de hecho en otros continentes los pueblos se han unido según sus intereses, con el fin de alcanzar la unidad económica, Europa ofrecía hasta no hace mucho tiempo el espectáculo de una total subdivisión.
(...)No es una casualidad, sino la puesta en marcha de la misión europea a nosotros confiada y que nos ha conducido a la guerra, que nos conduce a tratar de reunir todos

⁵³ "Cinema", n. 140, Roma, 25 abril 1942.

⁵⁴ Publicado en "Bianco e Nero", n. 3, Roma, marzo 1942.

⁵⁵ Está publicado en italiano en "Bianco e Nero", n. 8, Roma, agosto 1941.

los problemas que, en los diferentes campos, se prestan a la unificación. Uno de esos campos es la cinematografía.

(...) Ahora yo estimo que indudablemente Europa dispone de fuerzas culturales y espirituales superiores a las de América. Pero gran parte de nuestras energías creativas, en el ámbito de la cinematografía, ha emigrado precisamente a Estados Unidos, porque no se encontraban en Europa las adecuadas posibilidades de desarrollo y de afirmación.

Si ahora nosotros -y no hablo como alemán sino como europeo- no nos ponemos en guardia, preveo que el film europeo, (...) podrá languidecer en el sueño de la bella durmiente.

(...) Se está desarrollando y madurando una conciencia europea, que en estas cosas empezamos a no sentirnos tanto alemanes, italianos, rumanos, húngaros, suecos o daneses, cuanto, gradualmente nos ponemos a la defensiva como continente.

(...) A mi parecer, es un hecho vergonzoso el que el continente, al cual le corresponde la primacía de la cultura y la civilización, se someta a un continente que no posee una tradición cultural propia.

Si la CIC consigue dejar de lado estas condiciones indignas y formar un continente autónomo, (...) entonces podremos tranquilamente mirar a la cara a la concurrencia americana. (...) La renovación reformadora de la CIC será una fuente benéfica y fecunda para la cinematografía colectiva de Europa.

Pavolini le daba la razón cuando admitió que “en el cine la palabra europeo tendría una primera y plena concretización de contenido. (...) Cada uno de nosotros (...) se habitúa cada día más a pensar en europeo en lugar de nacional”⁵⁶.

Precisamente el final de la CIC nos llega a través de este marco común europeo. En concreto a través del testimonio de uno de los productores cinematográficos más importantes del cine rumano, Ion I. Cantacuzino. Desde 1941 ejercía de jefe de la Oficina Nacional de Cinematografía (ONC), por cuenta de la cual participaba en aquellos eventos que daban al cine de su país una proyección internacional, entre los que destaca la sesión inaugural de la nueva CIC. Sus fascinantes experiencias en el mundo del séptimo arte quedaron reflejadas en unas memorias⁵⁷, parte de las cuales fueron traducidas luego al italiano en el monográfico dedicado a la compañía italo-rumana Cineromit⁵⁸. Cantacuzino contaba que cuando en enero de 1944 tuvo que visitar Berlín, se dio cuenta de que la situación era dramática, pues la ciudad estaba siendo bombardeada prácticamente a diario. Precisamente uno de estos bombardeos afectó de

⁵⁶ Conforme al discurso ante la CIC publicado en "Bianco e Nero", n. 3, Op. Cit.

⁵⁷ Ion I. Cantacuzino, *Întâlniri cu cinematograful amintiri*, Editura Alo, București, 1997.

⁵⁸ Veronica Lazar; Piero Spila, *Cineromit. Il sogno della Cinecittà romana*, Op. Cit.

forma irreversible el cuartel general de la CIC: “al día siguiente tenía que encontrarme de nuevo con el Dott. Melzer. Cuando llegué a la sede de la CIC encontré a mi interlocutor, vestido con un traje sucio, rebuscando en las cenizas de aquello que había sido su oficina. Entendí que no podía esperar nada más de él...”⁵⁹.

La aventura de la CIC terminaba por lo tanto de este modo y contemporáneamente al sometimiento de las potencias del eje por parte de los aliados.

3.4 La Mostra di Venezia: órgano oficial de una cinematografía común

Cuando se hace referencia a la *Mostra Internazionale di Venezia* a menudo se pasa por alto que dicha manifestación fue una creación que nació bajo la sombra protectora del Estado y que fue precisamente el fascismo el que permitió e impulsó su desarrollo a escala internacional, sobre todo en los años en los que se desarrolla nuestro objeto de estudio.

Fue Giuseppe Volpi da Misurata, veneciano de nacimiento y ministro de Hacienda del Duce, quien fundó el festival junto a las personalidades de Luciano de Feo y Antonio Mariani, en el año 1932, coincidiendo con el décimo aniversario de la era fascista⁶⁰.

Dos años después se instituyó la Copa Mussolini como premio máximo al valor cinematográfico y en 1935 el certamen pasó a celebrarse anualmente.

Sin embargo con la entrada de Italia en la guerra y a medida que dicha nación se aproximó a potencias como Alemania, las cosas cambiaron de forma significativa.

De este modo ya a raíz del acuerdo italo-alemán del 25 de junio de **1940** se había acordado el que ese año en lugar de la *Mostra* se llevara a cabo en Venecia una *settimana italo-germanica*⁶¹. Tuvo lugar del 1 al 8 de septiembre y las proyecciones no se dieron en el Lido sino en varios cines de la ciudad como el Rossini y el San Marco⁶². Allí *Sin Novedad en el Alcázar* fue presentada y premiada.

Tras esta ostentosa demostración del eje Roma-Berlín, la IX *Mostra* se celebró en **1941**, del 30 de agosto al 14 de septiembre⁶³. Ya en junio de ese mismo año, y seguramente ante el buen resultado de la edición anterior, se había decidido que, como parte de los

⁵⁹ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁰ Luigi Freddi explica bien el nacimiento de la Mostra en su libro sobre *Il Cinema*, Ed. L'Arnia, Roma, 1949.

⁶¹ Dactiloscrito del 25 de junio de 1940, carpeta Rapporti e Contatti tra il Ministero della Cultura Popolare e il Ministero di Propaganda del Reich, Busta 69, MCP-Gabinetto, ACSR.

⁶² Cfr. *Giornale Luce* C0073 – 9 septiembre 1940.

⁶³ Las imágenes están en el *Giornale Luce* C0180 – 18 septiembre 1941.

acuerdos cinematográficos realizados entre Italia y Alemania y que a raíz de la constitución de un órgano como el de la CIC, se considerara el festival de Venecia como “la única exposición internacional cinematográfica oficialmente reconocida por la Cámara y los países adheridos”⁶⁴. De hecho, Francia e Inglaterra, cuya última comparecencia fue en las semanas anteriores al inicio de la II Guerra mundial, no concurren en ninguna de las ediciones que por aquellos años se organizaron, con fecha posterior a 1939. Fueron por lo tanto, los países que orbitaban alrededor del eje los que en línea de máxima frecuentaron estas últimas ediciones fascistas⁶⁵.

Se realizaron modificaciones en el reglamento de la Bienal, conforme a lo establecido por Italia y Alemania. Es por ello que tras una serie de reuniones que tuvieron lugar en Alemania entre Pavolini, Goebbels y el jefe supremo de prensa del Reich Otto Dietrich, se pactó el que entre otras cosas los premios se dieran a las mejores películas del año y no a aquellas inéditas en el momento de la manifestación, tal y como hasta entonces se venía haciendo⁶⁶.

A lo largo de las dos semanas que duró el evento, se presentaron un total de 30 películas y 58 documentales o noticiarios de actualidad, a las cuales asistieron un total de unas cincuenta mil personas.

Además las visitas oficiales a la isla se intensificaron por aquellos días. La llegada de Goebbels precedió a la de los numerosos miembros de la CIC y la *Reichfilmkammer*, los cuales se habían trasladado a la isla para celebrar una serie de reuniones que al parecer no dejaron de ocasionar importantes gastos a los italianos⁶⁷.

La red de contactos que a nivel cinematográfico se habían estado llevando a cabo en Europa en esos momentos, y el hecho de que España fuera considerada como potencia amiga, tuvieron una repercusión importante incluso dentro del festival, en donde nuestro país obtuvo una respuesta positiva. Además del film de Perojo *Marianela* (1940), proyectado con el título de *La luce che torna*, se exhibió el cortometraje *Boda en*

⁶⁴ Así lo transmitía Eitel Monaco al Ministro de Cultura Popular, como parte de las impresiones obtenidas conforme a las reuniones con los alemanes, en un dactiloscrito del 19 de junio de 1941, carpeta Viaggi in Germania dell'Ecc. Pavolini, busta 68, MCP-Gabinetto. ACSR.

⁶⁵ En 1942 aunque sólo 15 presentaron películas, fueron en total 19 los países participantes: Argentina, Bélgica, Bohemia, Bulgaria, Croacia, Dinamarca, Finlandia, Italia, Alemania, Japón, Noruega, Holanda, Rumanía, Eslovaquia, España, Suecia, Suiza, Hungría y Turquía.

⁶⁶ Cfr. Dactiloscrito del 4 de julio de 1941, carpeta Viaggio di Pavolini a Berlino, busta 68. MCP. ACSR

⁶⁷ Así lo indica el Director administrativo del ente autónomo “La Biennale di Venezia”, Romolo Bazzoni, a Giuseppe Volpi, en un dactiloscrito del 22 de abril de 1942, carpeta Venezia-Bilanci Consumitivi, PCM (1941-43).14 .1. 2966.8., ACSR.

Castilla (1941) de García Viñolas. Ambos fueron premiados. El primero obtuvo una copa y el segundo una medalla⁶⁸.

Sin novedad en el Alcázar volvió a estar presente en este certamen, con motivo de la entrega de premios anuales de la cinematografía italiana, los cuales se concedieron en concomitancia a la *Mostra*.

1942 fue el año de la X y última edición fascista (31 agosto-15 septiembre)⁶⁹. En el viaje que en marzo de aquel año Pavolini había hecho a Múnich para hablar con Goebbels de temas cinematográficos, se volvieron a tratar asuntos relacionados con Venecia. Se acordó por lo tanto que, en vistas de las experiencias previas, se iban a presentar menos películas pero de una mayor calidad⁷⁰. Se estipuló por ello el que cada país concurriera con unas 4 películas como mucho⁷¹. Sin embargo, una vez estudiado el programa, nos damos cuenta de que más que de aumentar la calidad, de lo que se trataba era de expresar de forma clara y concisa la unidad ideológica y política en torno a la cual orbitaban cada uno de los países del eje:

La X mostra resultó una exposición anticomunista. Películas como Raza, Boda en el infierno, Noi Vivi, Expiación, Odesa en llamas, atacan el peligro objetivamente. Otros films como (...) La aldea maldita lo atacan indirectamente por exaltación católica. Y esta unanimidad de puntos de vista de orígenes tan diversos hay que tomarla como otro punto de la lección de Venecia⁷².

En efecto *Raza* tuvo al parecer una buena respuesta por parte del público, pero sólo *La aldea maldita* y *Goyescas* (Benito Perojo, 1942) recibieron premio. También se exhibieron *Correo de Indias* (Edgar Neville, 1942), junto a los dos cortometrajes *Campamentos femeninos* y *Fandanguillos*.

La del 42 fue la última *Mostra cinematografica* que hubo en Venecia hasta 1946.

Los años a los que nos hemos referido han sido poco estudiados por motivos claramente ideológicos. Tales motivos han hecho que incluso se llegue a considerar las ediciones del 41 y del 42 como “no llevadas a cabo”. En cualquier caso no hay que olvidar que

⁶⁸ El noticiario Luce n. 176 da prueba de ello.

⁶⁹ Imágenes y entrega de premios en Giornale Luce C0278 - 8 septiembre 1942.

⁷⁰ Esta vez fueron 13 los países involucrados: Bulgaria, Croacia, Dinamarca, Finlandia, Alemania, Italia, Noruega, Portugal, Rumanía, España, Suecia, Suiza y Hungría.

⁷¹ Cfr. Carpeta Viaggi in Germania dell'Ecc. Pavolini, busta 68, MCP-Gabinetto, ACSR.

⁷² "Primer Plano", n. 103, Madrid, 4 octubre 1942. Las películas que se citan son *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), *Noi Vivi-Addio Kira* (Goffredo Alessandrini, 1942), *Expiación* (Crane Wilbur, 1935), *Odesa en llamas* (Carmine Gallone, 1942).

Venecia, hasta aquel momento era el único festival que, como tal, existía dentro del mundo cinematográfico, y que por ello se adelantó a los posteriores de Cannes o Berlín⁷³.

Las ediciones de la *Mostra* que llegaron con los últimos años del fascismo han sido subestimadas muy a menudo o también menospreciadas por la situación política y las condiciones en las que se desarrollaron. Creo que en cualquier caso se debe siempre contextualizar los hechos y comprender el marco en el que se desarrollaron dichas relaciones internacionales, pues las películas presentadas o los países participantes respondían a unas finalidades muy precisas, pero siempre dentro de una dimensión histórica concreta.

3.5 Conclusiones: crónica de una desilusión cinematográfica

Hemos visto como a la hora de abordar nuestro estudio resulta fundamental el hacerse a la idea de que el cine fue uno de los varios ámbitos que naciones totalitarias como Alemania o Italia potenciaron dentro de la cultura, no como un fenómeno aislado, sino como parte de un todo y cuyo último propósito era crear un continente de ideales comunes, cuya autosuficiencia en el campo de la economía, el arte o la cinematografía pudiera hacer frente a países como los Estados Unidos. En cualquier caso resulta determinante y fundamental a la hora de entender el plan trazado por Alemania, el hecho de que en ese nuevo cine que se pretendía fuese europeo, no se considerara la participación activa de naciones como Francia o Inglaterra.

Tras el estallido de la II Guerra Mundial y una vez que los bandos opuestos quedaron configurados, en relativamente poco tiempo las potencias del eje, a través de una serie de acuerdos y reuniones levantaron una serie de estructuras que favorecieron el contacto de diversos países europeos. Órganos como la Cámara internacional del cine o eventos como la *Mostra cinematografica* de Venecia contribuyeron a los intercambios y a la colaboración entre varias naciones.

Desde 1942, como fruto de este nuevo sistema de relaciones europeas, empezaron a circular por países como Bulgaria, Rumanía o Francia un buen número de películas españolas como *La Dolores* (Florián Rey, 1940), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), *Torbellino* (Luis Marquina, 1941), *El famoso carballeira* (Fernando Mignoni, 1940),

⁷³ Otros eventos, como el premio Óscar (cuya primera ceremonia tuvo lugar en 1929) eran anteriores a Venecia, pero se trataba de unos galardones que la industria del cine otorgaba a sus profesionales.

La gitanilla (Fernando Delgado, 1940), *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), junto a un buen número de cortos de gusto local: *Boda en el pueblo* (Santiago Beruete / Emilio F. Villén, 1940) o *Suite granadina* (Juan de Orduña, 1940), entre otros⁷⁴.

Por otro lado, es así como la prensa italiana describía el aumento de la presencia de su cine en el resto de Europa:

Del treinta en adelante las palabras exportación filmica italiana parecían haber perdido significado y peor, cualquier sentido de práctica realización (...). Así se ha procedido (...) a la reorganización de nuestro comercio filmico con el exterior mediante la acción de la reconstituida y plenamente en funcionamiento Cámara internacional del Film y aquella comisión encargada de llevar a cabo acuerdos oportunos con países aliados y enemigos. Con naciones como Alemania, España, Rumanía, Croacia, estos acuerdos están en vigor y desarrollo y representan una seguridad para nuestra producción. La nave bianca [Francesco De Robertis, 1941] y La cena delle beffe [Alessandro Blasetti, 1942] han sido grandes éxitos de taquilla en alguno de estos países. (...) La Italia fascista está lista para retomar en la Europa del nuevo orden el lugar que se merece también en el campo cinematográfico del cual la demoplutocracia hebraica pretendían excluirla⁷⁵.

Sin duda el error de los alemanes o los italianos -e incluso los españoles que los seguían-, fue pensar que podían borrar (o incluso sustituir) de un plumazo la presencia del cine americano, el cual, tras la estrepitosa irrupción del sonoro, había conquistado cada uno de los hogares de Europa.

Es cierto que la producción de películas a nivel europeo aumentó. También que hubo una mayor circulación de películas provenientes de países que hasta entonces eran prácticamente desconocidos, pero fue en cualquier caso imposible en tan poco tiempo el sustituir el cine americano por otro mucho menos definido. Se trataba de un sacrificio que no todos estaban dispuestos a aceptar. Fue ese, quizás, el problema insalvable de una cinematografía que trató de ser europea, pero que no tuvo tiempo para identificarse como tal.

⁷⁴ Para ver el elenco completo cfr. "Informaciones", Madrid, 1 junio 1942.

⁷⁵ "Si Gira", agosto 1942.

4. COLABORACIÓN Y COPRODUCCIÓN
CINEMATOGRAFICA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA
(1939-1943)

COLABORACIÓN Y COPRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA

4.1 Precedentes

4.1.1 Lazos de hermandad entre Italia y España

No cabe duda de que si hubo un caldo de cultivo propicio para el desarrollo y fortalecimiento de las relaciones entre España e Italia, ese fue el drama de la Guerra Civil. Es de sobra conocida la participación activa en el conflicto y el apoyo a los sublevados por parte de los italianos, no sólo gracias a la aportación de material bélico, sino también mediante el envío de tropas como el *Corpo Truppe Volontario* (CTV)¹.

Podemos claramente afirmar que hubo un interés constante por parte de los italianos por resaltar los lazos comunes que unían política, pero también culturalmente, a las dos naciones.

Ya el 29 de mayo de 1938 se celebró en Italia y en muchas ciudades españolas, como Algeciras, Burgos, Cádiz, Ceuta, Huelva, Málaga, Melilla, Palma de Mallorca, Pamplona, San Sebastián, Santander, Sevilla, Tetuán, Valladolid, Vitoria o Zaragoza, la jornada de solidaridad italo-española. Los numerosos artículos que se publicaron por aquel entonces², exaltaron por supuesto la política del Duce, la cual había llevado a Italia a establecer vínculos de hermandad con España, de cara a unos ideales comunes. También se dejaba claro la gratitud que España debía a Italia, y en ellos también se afirmaba como el Mediterráneo pasaba a convertirse a partir de ese momento no en un foso de separación sino en un puente de unión entre las dos naciones³.

¹ Los italianos tomaron parte en la guerra en ofensivas como las de Málaga, Guadalajara, Santander y en frentes como los de Aragón, Ebro, Levante y hasta Cataluña.

² Algunos de ellos son: Francisco de Cossio, *Italia-España*, “El Norte de Castilla”, 28 mayo 1938; *Hoy, día de la solidaridad hispano-italiana*, “El Diario Vasco”, 29 mayo 1938; *Solidaridad de Italia con España*, “ABC”, 29 mayo 1938.; Federico de Urrutia, *España y Roma en la hora del presente*, “Unidad”, 30 mayo 1938; *Italia y España*, “Amanecer”, 31 mayo 1938; *Fiesta de Hermandad*, “El Adelanto”, 1 junio 1938; También hay una sección dedicada al día español en Italia en el n. 1 del Noticiero Español.

³ Este último aspecto fue uno de los motivos recurrentes dentro del tema italo-español, y apareció por ejemplo en el discurso que el político y escritor Luigi Federzoni dio en febrero de 1940 en el Colegio del Cardenal Albornoz de Bolonia, tras ser presentado por Serrano Suñer.

El siguiente extracto sacado de un periódico proveniente de uno de los polos propagandísticos de mayor actividad en España es un buen ejemplo de todo ello:

En estas horas de ahora, en que nos salen, a los españoles, amigos por todas partes, y en que se afanan en aparecer como tales incluso aquellos que durante largos meses, bajo la máscara de la “legalidad” y a pesar de la no intervención, han ayudado a nuestros adversarios, en estas horas es cuando debemos volver la vista (...) hacia los amigos de las horas difíciles. (...) La cooperación mutua en una misma empresa vital y humanísima, la sangre conjuntamente vertida en los campos de batalla para evitar la infiltración del comunismo asiático en Occidente, la común directriz ideológica de las dos grandes naciones europeas con la España que resurge, triunfal y gloriosa, tiene, como todas las auténticas grandes obras, un nombre personal, en este caso de triple nomenclatura: Franco, Mussolini, Hitler. (...) Y la historia juntará los tres nombres en una inmarcesible guirnalda que enmarcará el anhelo general de todo pueblo: Paz, Progreso, Amor⁴.

Por otro lado, la portada que a principios de julio de 1939 “La Vanguardia Española”⁵ publicaba con una foto del conde Ciano con motivo de su visita a España, acompañada de un titular en el que se le describe como el “misionero de la nación hermana”, no deja lugar a dudas del tipo de relación que se pretendía establecer.

4.1.2 Relaciones económicas italo-españolas durante la Guerra Civil Española

Resulta obvio que el apoyo que Franco obtuvo por parte del régimen de Mussolini no tenía como fines aquellos meramente altruistas. Lo que en última instancia se perseguía era el llevar a cabo una verdadera penetración económica que dentro de España situara a Italia por encima de Alemania y que sirviera como trampolín hacia otros países de lengua española.

El jefe de la propaganda italiana Celesia di Vegliasco lo dejaba claro en el informe que sobre la situación en España mandó a la *Direzione Generale per i Servizi della Propaganda* pocos meses antes de que la Guerra Civil concluyera⁶. En él aseguraba que los franquistas, en vistas ya de su victoria inminente, les habían prometido que

⁴ R., *Los amigos de las horas difíciles*, “Día”, Palma de Mallorca, 25 febrero 1939.

⁵ 11 de Julio de 1939.

⁶ Informe dactiloscrito del 25 de febrero al 3 de marzo de 1939, Gabinetto del Ministro e della Segreteria Generale. 1923 – 1943, Ufficio Spagna 1234 (US28), Archivio Storico, Ministero degli Affari Esteri, Roma (MAE).

dificultarían la penetración en España de países que fueron hostiles a Franco y que en caso de haber penetración cultural y comercial italiana, esa tenía que quedar subordinada a la condición de no pedir a España divisas libremente exportables, puesto que el único sistema que estaban dispuestos a aceptar en aquel momento eran los pagos en pesetas bloqueadas. Vegliasco añadía que ciertamente dicha penetración iba a costar a los italianos varios millones, pero que era un sacrificio que había que hacer:

Donde se adopte tal programa (...) hará falta enviar a España personas que no den a los españoles la impresión de imponer nuestras doctrinas, métodos o productos, sino aquella de una común recíproca y amigable colaboración sobre el terreno cultural y anticomunista y para el restablecimiento temporal de la economía española. Es importante que aquel que sea enviado por parte de cada una de las empresas, pueda decidir de manera inmediata el aprovisionamiento del mercado español con nuestros productos hasta que sea necesario, subrayando que estas importaciones no son (...) más que el prelude de estudios y acuerdos destinados a sucesivos planes de montaje y producción. (...) Todo esto requerirá quizás años, pero hasta el día en que se quieran o se puedan concluir las fabricaciones en España, aquel mercado se habrá ya habituado a nuestros productos.

Por último también se quejaba de que con respecto a los alemanes los italianos no habían hecho nada prácticamente hasta aquellos momentos. Ya en 1937, cuando las casas exportadoras alemanas habían trasladado sus agencias a Burgos, en donde trataban sus licencias de importación directamente con la Comisión de Industria y Comercio, los italianos no habían tomado iniciativa alguna⁷.

El CTV elaboraba informes periódicos que informaban a Italia de la situación económica en la España nacional. Algunos de ellos demuestran que en un principio se encontraban en inferioridad de condiciones de cara a Alemania, pero también como los italianos, ya pasado un tiempo, se adaptan a modelos que los alemanes ya habían puesto en práctica en España:

Alemania ha aplicado en España un sistema mediante el cual las corrientes de tráfico entre los dos países vienen fuertemente estimuladas, aun manteniendo inalterado el clearing en vigor.

Es sabido que uno de los inconvenientes del clearing viene del hecho que las relaciones de intercambio tienden a nivelarse sobre las menores posibilidades, de importación o

⁷ Cfr. Dactiloscrito del 19 de agosto de 1947, Gabinetto del Ministro e della Segreteria Generale. 1923 – 1943, Ufficio Spagna 1446 (US240), Archivio Storico, MAE, Roma.

de exportación, que presenta un país respecto al otro ligado con el acuerdo de clearing. (...) Alemania parece haber resuelto el problema mediante la creación de dos organismos privados, que tendrían un carácter casi oficial: la Rowak de Berlín y la Hismar de Sevilla. El cliente español que desea importar mercancías alemanas, obtenida la prescrita licencia de importación, comunica el pedido a la Hismar que a su vez lo transmite a la Rowak, que a su vez lo pasa al proveedor alemán. En el momento del envío de la mercancía (...) el proveedor alemán recibe de la Roreichcreditditgesellschaft, a cuenta de la Rowak, el pago de la factura (...). El importador español, recibida la mercancía, procede al pago a la Hismar. (...) Al parecer el gobierno alemán ha financiado dicha casa con 100 millones de marcos (750 millones de liras italianas). Además de compra de mercancías, la Hismar ha invertido fondos notables en terrenos y otros inmuebles con la intención de desarrollar en España, sucesivamente, actividades industriales propias⁸.

En vistas de la situación, se empezó a tomar en consideración la posibilidad de invertir en territorio español parte del crédito italiano, especulando sobre las posibilidades que España podía ofrecer una vez finalizada la guerra en materia de trenes, marina mercante, construcción y explotación de minas, la presencia de terrenos para cultivar o la reconstrucción de iglesias⁹.

Ni que decir tiene que la cinematografía se convirtió en uno de los sectores en los que los italianos vieron un mercado potencial en el que participar y del que poder sacar partido.

4.1.3 “Da capo”: primeros intentos de penetración cinematográfica italiana en España (1935-1939)

Tal y como vimos con los alemanes, también los primeros intentos de penetración cinematográfica italiana en España se remontan a los años de la Guerra Civil.

A España las producciones italianas llegaban a través del ENIC (*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche*) y la UNEP (*Unione Nazionale Esportazione Pellicole*), pero no había ninguna sociedad específica con capital italiano creado para dichos fines.

⁸ Dactiloscrito del 1 de diciembre de 1937, Gabinetto del Ministro e della Segreteria Generale. 1923 – 1943, Ufficio Spagna 1446 (US240), Archivio Storico, MAE, Roma.

⁹ Dactiloscrito del 24 de junio de 1938, Gabinetto del Ministro e della Segreteria Generale. 1923 – 1943, Ufficio Spagna 1446 (US240), Archivio Storico, MAE, Roma.

También fueron los italianos los que tomaron la iniciativa a la hora de atraer a Italia una parte de las películas españolas producidas en el extranjero, tal y como recuerda el que fue *Direttore generale di cinematografia*¹⁰ y tal y como queda demostrado por el documento que transmite el beneplácito de Mussolini ante tales iniciativas y las disposiciones emanadas para que fuera activada al máximo la colaboración italo-española en el campo de la industria cinematográfica¹¹.

Cuando Freddi hacía un resumen de las relaciones cinematográficas entre Italia y España en los años que precedieron al fin de la Guerra Civil, en una misiva dirigida al MCPOP¹² afirmaba que “los intercambios entre España e Italia han sido, hasta 1935, prácticamente nulos”, y se quejaba de que el mercado español estaba colonizado por las películas americanas, lo que hacía muy difícil la entrada de películas de origen europeo. Los italianos abrieron una serie de establecimientos de doblaje en Barcelona primero, y después en Madrid. Allí se doblaron cinco películas italianas de última producción. Sin embargo, con el estallido de la guerra los establecimientos pasaron a manos del bando republicano.

A partir de entonces la penetración italiana pasó a concentrarse en dos frentes fundamentales: la exportación de películas italianas en España y la producción de largometrajes españoles en Italia.

Con respecto al primero de ellos, la *Direzione Generale di Cinematografia* delegó en la UNEP, la distribución de películas italianas de propaganda. Dicho organismo, desde verano de 1937 envió una serie de delegados que cargados con unas doce películas se encontraban directamente con los importadores españoles para ver si podían colocarlas. Al principio las películas estaban subtituladas, luego se doblaron, y más tarde se volvieron a exportar con subtítulos.

En febrero de 1938, la UNEP obtuvo de la *Direzione Generale* un subsidio de 100.000 liras que se utilizaron en premios de exportación para las películas dobladas y en una serie de viajes de negocios a España que se sucedieron en febrero, junio y noviembre de ese año. Como resultado de todo ello, entre junio de 1937 y julio de 1938 se exportaron a España 35 películas italianas (32 dobladas y 3 con subtítulos).

¹⁰ Luigi Freddi, *Il Cinema*, L'Arnia, Roma, 1949, p. 67.

¹¹ Dactiloscrito del 19 de agosto de 1938 de Alfieri al Conte Ciano, carpeta Propaganda cinematografica in Spagna, busta 75, MCP-Gabinetto, Archivio Centrale dello Stato, Roma (ACSR).

¹² Dactiloscrito del 23 de febrero de 1939, carpeta Propaganda fascista in Spagna, busta 75, MCP-Gabinetto, ACSR.

El 29 de julio de 1938 la UNEP había firmado un contrato con Lorenzo Fargas de Juny de la Imperial Film de San Sebastián¹³, mediante el cual, este último se comprometía a importar 40 películas italianas al año (prácticamente la absorción de toda la producción italiana exportable). Estas iban a ser distribuidas a lo largo del territorio español, en italiano, pero subtituladas en nuestro idioma. El contrato tenía una validez de tres años, lo que significaba una buena circulación de largometrajes italianos. Esta colaboración se inició con la compra por parte de Fargas de un paquete de doce películas, por las que pagó 460.000 liras.

El contrato no pudo finalmente ser aprobado, pues no obtuvo la aprobación del *Ministero per gli Scambi e le Valute*. No sólo la situación económica en la que se encontraba España resultó ser siempre un obstáculo para los intereses italianos en España, sino también las limitaciones que el gobierno ponía a la hora de pagar las películas que venían importadas.

Esto fue siempre una constante en lo que a esta primera etapa hispano-italiana se refiere. A principios de 1939 el gobierno español había establecido el pago en *clearing* de 12.500 liras por cada película importada. Las cantidades se depositaban en cuentas que estaban a nombre del exportador italiano y que podían emplearse en España con una autorización del *Comité de Moneda* y del *Ministero per gli Scambi e le Valute*¹⁴.

A la hora de afrontar la cuestión del pago mediante el sistema conocido como *clearing*, no podemos olvidar que la producción española no estaba en condiciones de proporcionar por aquel entonces un saldo activo en divisas. Es por ello que el estado español concedió para industrias como la cinematográfica, cupos de divisas -o de *clearing*-, o lo que es lo mismo, convenios de compensación de pagos.

Más adelante, desde 1940, se fijaron acuerdos comerciales con países como Francia, Inglaterra e Italia, que establecieron cupos determinados. El cupo con Italia era, por ejemplo, de cinco millones de liras en aquel entonces¹⁵.

Todo este sistema rompió con aquel establecido con anterioridad y que establecía los pagos en pesetas bloqueadas¹⁶.

¹³ De Juny era también propietario de los cines Maryland y Publicinema de Barcelona, los cuales quedaron incautados durante la guerra por el Sindicato único de espectáculos de Cataluña.

¹⁴ Dactiloscrito del 23 de febrero de 1939, carpeta Propaganda fascista in Spagna, busta 75, MCP-Gabinetto, ACSR.

¹⁵ Cfr. *Índice cinematográfico de España*, Ed. Marisal, Madrid, 1941-1943, p. 473.

¹⁶ Se puede encontrar más información sobre dichos mecanismos en el estudio de Ángel Viñas, *Política comercial exterior en España (1931-1975)*, Banco Exterior de España, Servicio de Estudios Económicos, Madrid, 1979.

Lo cierto es que en 1938, se hacía presente dentro de las altas esferas una mejoría en lo relativo a la exportación de películas italianas en España¹⁷.

Siempre a través de la UNEP se cerró otro acuerdo entre Fonorama y Cifesa para distribuir películas. Por último, Cifesa también importaría una serie de largometrajes provenientes del Consorzio EIA, con lo que se desbloqueaba una situación en la que se habían producido roces a causa de las dificultades encontradas en el pago de las mismas.

La relación entre la Imperial Film y la UNEP se mantuvo firme durante los últimos años de la guerra y fue sin duda la mejor baza con la que contaban los italianos contaban en aquel momento para la distribución de documentales y películas de propaganda. Resulta significativo el hecho de que a los pocos días de la toma de Barcelona (26 enero 1939), la *Direzione Generale* mandara por avión las películas *Vecchia Guardia* (Alessandro Blasetti, 1934) y *Camicia Nera* (Giovacchino Forzano, 1933) para que fueran distribuidas, y que tras ello, Fargas de Juny, tras recuperar sus establecimientos cinematográficos Mariland y Publicine decidiera el reiniciar las proyecciones en la ciudad condal, dando salida a todo el material que en esos momentos estaba en manos de la Imperial Film, no sólo películas sino también documentales y noticiarios¹⁸.

Durante los meses sucesivos la UNEP financió el doblaje en español de películas italianas, a través de entidades como Fonorama y Fotovox. Dichos largometrajes eran luego vendidos en España a través de agentes que se ocupaban de crear un contacto directo con las varias empresas españolas, situadas en numerosas ciudades de España.

Con respecto a la producción de películas españolas en tierras italianas, era sabido que algunos productores españoles se encontraban en Alemania rodando películas. Es por ello que “la *Direzione Generale di Cinematografia* tomó contacto con estos y con otros productores españoles con el fin de atraer a Italia una parte de los films españoles en el extranjero”¹⁹.

De hecho, ya en 1938 aparecen varias propuestas de empresas españolas que se interesaron por la posibilidad de producir en Italia. Dichas propuestas nos han llegado a

¹⁷ Dactiloscrito del 9 de agosto de 1938, carpeta Propaganda cinematografica in Spagna, busta 75, MCP-Gabinetto, ACSR.

¹⁸ Las proyecciones se inauguraron el 3 y 4 de febrero, con la exhibición de los noticiarios Luce.

¹⁹ Dactiloscrito del 23 de febrero de 1939, carpeta Propaganda fascista in Spagna, busta 75, MCP-Gabinetto, ACSR.

través de un documento que la *Direzione Generale per la Cinematografia* envió al *Ministero della Cultura Popolare* (MCPOP)²⁰.

A la Dirección de cinematografía italiana acudió el representante de la Sevilla Film, Manuel Beca Mateos. Su idea era la de realizar películas cuyos exteriores se realizaran en España, mientras que los interiores se llevarían a cabo en Italia. La Dirección no vio muy clara esta propuesta, por lo que se le puso en contacto con la Scalera Film para que desarrollaran un plan de producción conjunto.

Otra iniciativa llegó a través del Marqués de Villagrancia y de Daniel Falcó Gil de San Sebastián. Ambos tenían entre manos una película que querían rodar valiéndose de la ayuda italiana. En este caso lo que ofrecían era el correr con los gastos de la elaboración del guión y el pago de los actores, mientras que los italianos podrían hacerse cargo de los gastos ocasionados por el rodaje en estudios, la estancia de los españoles en Italia, los salarios relativos al personal técnico y el revelado de la película. Como la balanza no parecía equilibrarse de dicho modo, se sugirió el cubrir la diferencia a través de la cesión de derechos de la película en los países sudamericanos. A este grupo se le puso en contacto con la Generalcine.

Ni que decir tiene que cuando Cifesa entró en juego, fue sin duda la que más convenció a las autoridades cinematográficas italianas. Se valoró el hecho de que estaba produciendo por aquel entonces en Alemania, y de que tenía una muy buena red de distribución, no sólo en España sino también en Latinoamérica.

Cifesa mandó a Roma a Benito Perojo como representante suyo. Las intenciones de dicha compañía eran las de producir con una empresa italiana por lo menos 4 películas españolas o en doble versión. Cifesa se ocuparía de los gastos ocasionados en España y un tercio de los generados en Italia por parte del director, el asistente y el montador de la edición española. O bien, tenía pensado el ofrecer una doscientas o trescientas mil pesetas por cada película, pero que en cualquier caso quedarían bloqueadas en España. Cifesa también anticiparía 20.000 dólares por cada largometraje y a cuenta de la explotación en Argentina, Cuba y México. Para el resto de países, incluido España e Italia, la explotación de la película se haría a medias.

No llegaron a cuajar las propuestas a las que hemos hecho referencia, pero sí demuestran el interés creciente por producir en Italia y el papel fundamental que más adelante tendrá una empresa como Cifesa.

²⁰ Dactiloscrito de agosto de 1938, carpeta Propaganda cinematografica in Spagna, busta 75, MCP-Gabinetto, ACSR.

Detrás de esas cuatro películas que Cifesa tenía pensado rodar en Roma, se encontraba *Los hijos de la noche / I figli della notte* (Benito Perojo, 1940), pero tal y como veremos, al final dicha producción fue llevada a cabo por Ulargui, en colaboración con Imperator.

4.1.4 Fines y objetivos de la coproducción hispano-italiana

A la hora de producir un film, el tema de la financiación era -y es aún hoy- fundamental. Con la coproducción se daba respuesta a la pregunta de cómo reducir costes, pero sin perjudicar a la calidad del producto.

A través de este sistema, las pequeñas productoras podían hacer frente con mayor soltura a la realización de una película media. Por otro lado también resultaba beneficioso para compañías más grandes, puesto que el presupuesto podía elevarse y en vez de una simple producción se podía pensar en la realización de una superproducción con miras al mercado internacional y que pudiera así ponerse a la altura de largometrajes como aquellos realizados en Hollywood. Como punto de referencia, hay que recordar que un millón y medio de liras, dos millones como mucho, era lo que costaba, una película media italiana durante finales de los años treinta e inicios de los cuarenta.

También se pensó en la coproducción como uno de los medios para aumentar la exportación de películas en Italia.

Ya Pavolini en el discurso pronunciado ante la *Camera dei fasci e le corporazioni*, había relacionado de forma directa el necesario incremento de la exportación con el aumento de la producción cinematográfica internacional en los estudios italianos, pero siempre manteniendo un espíritu fiel a la ideología y mentalidad italianas. En el punto cuatro de dicho discurso decía así:

El nombre de directores o intérpretes extranjeros conocidos puede abrir a la producción nuevos mercados, haciendo conocer a la misma vez artistas y directores nuestros. Pero el film es frustrado y el experimento resulta negativo para los fines nacionales, si no se colabora con elementos extranjeros y con un equipo artístico y técnico mayoritariamente italiano y si sobre todo la película no tiende, aun valiéndose de una contribución técnica extranjera, a presentarse dentro y fuera de Italia como reflejo de nuestro gusto y nuestra mentalidad. Por ello quien intente producir films extranjeros dentro de las paredes de

*nuestros estudios no se beneficiará de ninguno de los mecanismos dispuestos para productores de películas nacionales*²¹.

En efecto, tal y como indica Cabrerizo, "todo parece indicar que fue el gobierno italiano quien sufragó casi por completo las primeras películas realizadas, recuperando el dinero invertido mediante la distribución preferencial de las películas italianas en España y, posteriormente Latinoamérica"²².

Pero ésto no habría sido posible sin la intervención más o menos directa del gobierno franquista español, porque como bien señala Diez Puertas "mientras la República se desmonta en políticas cinematográficas de grupo, el franquismo inicia en medio de la Guerra Civil el montaje de una política cinematográfica que contribuye a la conservación del poder para su grupo"²³.

El último punto a este respecto era algo que para los italianos estaba muy claro desde el principio, y es que gracias a la coproducción los italianos serían capaces de alcanzar los mercados latinoamericanos. Se trata de algo que en estos momentos es definido sin miramientos como expansión imperial: "El concepto dominante de la producción actual es el de la exportación. A los argumentos italo-españoles que se realizarán pronto se les tendrán reservados todos los mercados de la península ibérica y del Suramérica"²⁴.

La "Rivista del Cinematografo"²⁵, haciendo referencia a un estudio del *Bureau Of Foreign And Domestic Commerce* de los Estados Unidos, esparcía la noticia de que Latinoamérica contaba allá por 1939 con unas 5.239 salas cinematográficas, de las cuales el 90% eran sonoras, y que dichas salas fueron abastecidas con cine americano durante años. Quedaba claro que los resultados, en caso de conseguir llegar a semejante mercado, podrían ser formidables.

Un año más tarde la revista "Cinema" tradujo al italiano las declaraciones de Saturnino Ulargui, el cual consideraba urgente el envío de películas europeas a Sudamérica porque "Europa, excepto Alemania e Italia, no produce y porque tenemos con aquel mercado la ventaja del mismo idioma"²⁶.

²¹ El discurso aparece en la "Rivista del Cinematografo", Roma, mayo 1940.

²² Cabrerizo, Felipe, *Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)*, "Archivos de la filmoteca", n. 48, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2004, p. 130.

²³ Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona, 2002 p. 324.

²⁴ Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, Espansione imperiale*, "Lo Schermo", n. 5, Roma, maggio, 1939, p. 29.

²⁵ Septiembre 1939.

²⁶ *Cinema gira*, "Cinema", n. 106, Roma, 25 noviembre 1940, p.359.

Revistas como la anterior o “Lo Schermo” no ocultaban las esperanzas que se habían puesto en este tipo de producciones al proclamar que con *I figli della notte* "se inauguran una serie de realizaciones cinematográficas cuyo mercado internacional está asegurado"²⁷. De hecho se hablaba de un mercado de doscientos millones de habitantes entre Italia y el resto de países de habla hispana²⁸.

Parece que inicialmente dicho entusiasmo se irradió de una compañía a otra, y si bien cabe decir que aunque son muchas las empresas que en un principio creen posible el alcanzar un mercado tan vasto -y también complicado- como lo era el latino, todos estos sueños no fueron sino deseos que acabaron extraviados en una imposible fantasía.

4.2 Principales fases de la colaboración y coproducción hispano-italiana

4.2.1 De 1939 a 1941: de las primeras coproducciones a los primeros acuerdos

1939 fue un año revelador no sólo para la colaboración hispano-italiana que en esta sede tratamos, sino también significativo a nivel histórico y dentro de un contexto que podríamos considerar global. Se trató de un año en el que millones de personas se vieron afectadas por numerosos acontecimientos.

El 1 de abril de 1939 se daba por concluida en España la Guerra Civil y con ello iniciaba la noche del Franquismo. Meses después, y tras la invasión de Polonia por parte de Alemania el 1 de septiembre, daba inicio la II Guerra Mundial.

Al final de una guerra que cambió para siempre un país, siguió el principio de otra que devastó un continente y marcó una generación que vio dictaduras y democracias debatirse en un péndulo constante de larga duración.

Los Estados Unidos no entraron en guerra hasta diciembre de 1941. En 1939, en este país los efectos de la gran depresión eran todavía palpables, pero aun así, Hollywood alcanzó una de sus cotas más altas en lo que a producción cinematográfica se refería. En este sentido las cifras resultan abrumadoras si se las compara con aquellas más cercanas a nuestros días: frente a las 249 que se realizaron en 2012, nos encontramos con las 479 películas producidas en el año 1939. De sus estudios salieron brillantes comedias como *Ninotchka* (Ernst Lubitsch), películas fantásticas como *The Wizard of Oz / El mago de*

²⁷ Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, I figli della notte*, “Lo Schermo”, n. 4, Roma, abril, 1939, p. 25.

²⁸ Cfr. *Imperator*, "Film", n. 5, Roma, 4 febrero 1939, p. 15.

Oz (Victor Fleming.), dramas de época como *Wuthering Heights / Cumbres borrascosas* (William Wyler) o *Gone With The Wind / Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming,) o incluso *westerns* tan esenciales como *Stagecoach / La diligencia* (John Ford).

Si en Europa, los años del gran conflicto bélico dictaminaron el futuro de las naciones que en él participaron, en España la posguerra fue dura y durante los primeros años del Franquismo se produjeron oleadas de represión, que se añadieron al desolador panorama de hambre, miseria y reconstrucción.

4.2.1.1 El restablecimiento de una cinematografía mutilada

En 1938 Dioniso Ridruejo²⁹ se había reunido con el *Ministro della Cultura Popolare* italiano Dino Alfieri, iniciándose así los primeros contactos entre ambas naciones a nivel oficial en lo que a materia cinematográfica respectaba. Más adelante, este interés se concretizó en una serie de visitas que se llevaron a cabo en ambos países, precisamente en el mes de marzo de 1939.

De este modo, en un primer encuentro, el Ministro de Asuntos Exteriores español Serrano Suñer se reunió en España con el Ministro plenipotenciario de la *Direzione Generale di Propaganda* Celesia di Vegliasco. En dicha ocasión tuvieron la posibilidad de tratar el tema de la colaboración cinematográfica hispano-italiana, por lo que se acordaron una serie de ventajas para ambos países que serían desarrolladas más detenidamente en una nueva reunión a mitad de ese mismo mes de marzo en Roma.

A pesar de que en los documentos consultados no se especifica cuáles fueron dichas “ventajas”, la relación sobre la primera reunión concluye diciendo que “Suñer se muestra sensible a la propuesta de colaboración que debe ser inmediata para combatir la ofensiva francesa y las potencias democráticas”³⁰.

Tampoco disponemos de información sobre la reunión posterior, celebrada en Roma, pero Alfieri, unos meses más tarde reconoció que los objetivos cinematográficos allí acordados habían sido llevados a cabo³¹.

Sin embargo, las cosas se estancaron, por lo que en septiembre de 1939 la situación necesitó un nuevo impulso de cara a la competencia extranjera que en España se estaba dando por parte de los americanos y de los alemanes.

²⁹ Tal y como recuerda en sus memorias como Director de la Delegación de Prensa y Propaganda en *Casi unas memorias*, Planeta, Barcelona, 1976.

³⁰ Dactiloscrito del 2 de marzo de 1939, busta 76, MCP-Gabinetto, ACSR.

³¹ Dactiloscrito del 4 de mayo de 1939, busta 76, MCP-Gabinetto, ACSR.

Hasta este momento, los pagos relativos al comercio de películas extranjeras, el gobierno español los estaba solicitando en dólares. No sólo se evitaban los pagos en liras (una moneda cuyo valor había quedado muy por debajo de la americana), sino que tampoco se aceptaban los pagos en *clearing*.

Ante tal situación, la *Direzione Generale di Cinematografia* propuso que el sistema de pagos de los films importados fuera regulado en pesetas (ni liras, ni dólares) y que éstas fueran utilizadas en la realización de producciones hispano-italianas. Todo ésto conllevaba la realización de un acuerdo comercial y monetario entre ambos países³².

A finales de octubre de 1939 Dino Alfieri fue sustituido por Alessandro Pavolini en el cargo de *Ministro della Cultura Popolare*. Este último continuó con la línea de colaboración iniciada por su predecesor.

1940 resultó ser un año favorable para las relaciones hispano-italianas. En lo que a nosotros atañe, cabe mencionar que se ratificó un acuerdo comercial que admitía en *clearing* los pagos relativos a los ingresos de las exportaciones italianas en España. Podemos afirmar que dicho convenio resultaba fundamental para la producción de films en colaboración, pues permitió el que se reinvirtieran las sumas provenientes de la exportación de películas italianas en España, directamente en la producción hispano-italiana.

En varias ocasiones, las autoridades italianas y españolas habían hecho referencia a las posibilidades que empresas como Ulargui o Cifesa podían ofrecer de cara a una cooperación cinematográfica entre Italia y España³³. Los numerosos viajes de Saturnino Ulargui y Vicente Casanova llevados a cabo a lo largo de 1939, se concretizaron al año siguiente en una serie de acuerdos entre sus respectivas casas de producción y aquellas italianas.

El aumento de la colaboración entre ambos países no pasó desapercibido para la prensa del momento³⁴. En cualquier caso de los numerosos proyectos de los que hicieron eco las páginas de *Primer Plano*, *Cinema*, *Primi Piani* o en la *Rivista del Cinematografo*, tan sólo unos pocos acabaron por llevarse a cabo.

³² Dactiloscrito del 13 septiembre 1939, busta 75, MCP-Gabinetto, ACSR.

³³ Cfr. por ejemplo el dactiloscrito del 4 de agosto de 1939, asignatura (3) 49.01 21/277, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

³⁴ Cfr. entre otros “Radiocinema” n. 41, 30 noviembre 1939 o “Radiocinema” n. 47, 29 febrero 1940.

4.2.1.2 Cuestiones en torno a la nacionalidad de las películas

En una nota del 10 de febrero de 1940 dirigida a la Federación nacional fascista de industriales del espectáculo, el MCPOP comunicó cuales eran las normas de interpretación del artículo 4 del Real Decreto n. 861 del 29 de abril de 1937. Con ellas se establecían los criterios a aplicar para que un largometraje fuese considerado en Italia como nacional. Se admitía la participación de personal extranjero en la elaboración de la película, pero también se hacía presente que dicha participación tenía que ser limitada. Por lo tanto, artistas y técnicos extranjeros podían trabajar en Italia, pero con la condición de que la película fuera considerada sustancialmente como italiana:

*El estado fascista no puede favorecer mediante ayudas que fueron establecidas para promover una industria que fuera nacional no sólo en el nombre sino también en el espíritu, iniciativas que a largo plazo serían perjudiciales para nuestra propia industria*³⁵.

Este es uno de los motivos por el que buena parte de la producción que Italia y España levantaron de forma conjunta en estos primeros años, aparece reflejada en los archivos italianos y en la mayoría de los documentos oficiales de dicho país, como títulos de nacionalidad italiana.

Se trataba de obtener el máximo beneficio de un sistema que en apariencia podía resultar autónomo, pero que en su espíritu era mixto.

4.2.1.3 Las producciones de Ulargui

El primer gran proyecto que surgió como fruto de esta colaboración hispano-italiana fue el de *Los hijos de la noche / I figli della notte* (1939) del director Benito Perojo. Sin embargo, su gestación fue complicada y desde el principio la película quedó vinculada de forma oficial a la colaboración entre los dos países.

A principios de 1939 vemos como la revista "Film"³⁶ hacía eco de un encuentro que tuvo lugar en Berlín y en el que participaron el industrial italiano Federigo D'Avack, junto a Salvio Valenti y varias personalidades de la cinematografía española. D'Avack estuvo al mando de la Sovrania Films y también de la Imperator de Roma, mientras que

³⁵ "Bianco e Nero", n. 5, Roma, mayo 1940, p. 70.

³⁶ Imperator, "Film", n. 5, Roma, 4 febrero 1939, p. 15.

Valenti fue representante en Italia de varias casas cinematográficas españolas y latinoamericanas, entre ellas la U-film. El artículo confirmaba que tras una larga serie de encuentros se habían cerrado las negociaciones destinadas a dar paso a una intensa producción hispano-italiana.

Además de hacer referencia a nombres como los de Benito Perojo, Estrellita Castro, Norberto Soliño o Saturnino Ulargui, se anunciaba para marzo el rodaje de *I figli della notte*, “el primer film de esta potente organización”.

Finalmente la realización no empezó hasta mayo de 1939 y se hizo en Roma en doble versión.

Tenía que ser la película que iba a demostrar la infalibilidad del proyecto. Es por ello que el largometraje contó con el beneplácito de ambos países y no se escatimó en gastos³⁷.

A pesar de que el resultado no fue el deseado, Ulargui no se dio por vencido y con el fin de prolongar su actividad internacional decidió poner en marcha un proyecto que, siguiendo un modelo parecido al anterior, acabó por titularse *La ultima Falla / L'ultima fiamma* (1940). Siempre con Perojo al frente, la película se volvió a rodar en Roma, pero esta vez basándose en un argumento directamente concebido por el productor.

Saturnino Ulargui también colaboró con los hermanos Bassoli en el que fue el mayor éxito comercial de todas las películas hispano-italianas realizadas en colaboración durante estos años: *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar* (1940). La película estuvo dirigida por Augusto Genina y tras su estreno, se convirtió en uno de los films de propaganda más alabados por el régimen franquista.

4.2.1.4 Las producciones de Cifesa

A finales del año 1940, Vicente Casanova, exponía las razones que llevaron a su compañía a participar en una colaboración cinematográfica de tipo internacional:

Hemos llegado a establecer un tipo de producción mixta en colaboración con Italia que consideramos interesante porque al hacer películas artistas españoles o italianos juntos, conseguimos que las españolas sean conocidas y explotadas en Europa y que al mismo tiempo los artistas italianos sean conocidos en América. Desde el punto de vista

³⁷ Hasta tres millones de liras se emplearon para ambas versiones.

económico esta colaboración es interesantísima por aumentarse enormemente el mercado de explotación de las películas producidas en versión italo-española.

Estoy convencido de que esa colaboración con Italia ha de conseguir que se produzcan películas de tal envergadura e importancia que su explotación pueda alcanzar un área mundial³⁸.

Estas afirmaciones son un reflejo de los intereses últimos que no sólo Cifesa, sino también otras compañías españolas, tenían puestos en esta nueva línea de colaboración. Conscientes del papel que el idioma desempeñaba de cara a mercados como el latinoamericano, productores como Casanova pretendían fortalecer sus productos locales con la ayuda de los estudios, la técnica y el capital italianos, para hacerlos más competitivos y poder así lanzarlos fuera del propio mercado nacional³⁹.

Si bien las películas que Cifesa produjo no fueron tantas como en un principio había anunciado, sí que dio a luz a un buen número de títulos, realizados con varias casas italianas.

No cabe duda que Cifesa fue una de las compañías españolas que más colaboró con la cinematografía italiana. Y también está claro que lo hizo de forma sistemática y continuada a lo largo de los años que nuestro estudio abarca.

Pero cabe decir que esto no habría sido posible sin el consenso y el apoyo de ciertos organismos que actuaban a nivel oficial. Por otro lado también hay que examinar el modo en el que dicha producción fue conducida.

Es evidente que cuando Cifesa decidió comulgar de forma directa con las ideas y la política del régimen, se lo estaba jugando todo a una sola carta. De hecho, esta toma de posiciones influyó de manera importante en su trayectoria como empresa, no sólo en esos años, sino también en aquellos venideros. Diez Puertas lo dejó muy claro cuando dijo que:

El entusiasmo de los Casanova por la causa franquista les coloca en una situación singular. En apenas un par de años, CIFESA alcanza unos resultados económicos muy superiores a los conseguidos durante la República. En cambio, por ser la empresa cinematográfica emblemática del franquismo, sus beneficios descienden en los últimos

³⁸ “Radiocinema”, n. 57, 30 octubre 1940.

³⁹ Estas motivaciones estaban ya presentes en el citado informe del agosto de 1938 del *Ministero della Cultura Popolare*, y que hacía referencia a las primeras propuestas de colaboración entre España e Italia.

*años de la guerra mundial, cuando los aliados incluyen a la compañía en una lista negra para intentar privarla de cualquier factor productivo procedente de sus países*⁴⁰.

Si analizamos los títulos que de dicha colaboración surgieron y las productoras italianas que con Cifesa colaboraron a la hora de llevarlos a cabo, podemos afirmar que la compañía valenciana tendió más que nada a diversificar sus producciones con Italia.

En lo que respecta a las productoras, no consiguió el establecer un vínculo sólido con una única empresa, por lo que acabó moviéndose a través de varias realidades, cuyos métodos de producción distaban mucho los unos de los otros. Cifesa produjo largometrajes con Capitani Film, Fono Roma, Icar, Lux o Sovrania. Pero desde el principio es palpable el interés que Casanova había puesto en la casa fundada por los hermanos Scalera.

Los acuerdos que Cifesa estipuló con Scalera Film y la imposibilidad de llevarlos a cabo demuestran que Casanova no logró el levantar una relación sólida con una compañía con la que llevar a cabo coproducciones hispano-italianas.

En 1940 corrieron noticias de la estipulación de un acuerdo que preveía ni más ni menos que la realización de 14 largometrajes hispano-italianos, financiados por ambas empresas⁴¹.

Un año después, el noticiario que la compañía valenciana editaba⁴², informaba a los lectores que Casanova había firmado un contrato con Scalera, que respetaba las normas que a este propósito había dictado la Subcomisión Reguladora de Cinematografía. Al parecer dicho contrato contemplaba la realización de largometrajes conjuntos en España y también la distribución de las películas Scalera en España por parte de Cifesa (y entre ellas se hablaba de versiones de las mismas en español) y la distribución en Italia de los títulos de Cifesa.

No creo que debamos dudar del hecho de que Cifesa creyera firmemente en los beneficios que una colaboración hispano-italiana podría aportar para ambos países, ni tampoco que, tal y como se dijo en su día, Vicente Casanova fuera un “probado amigo de la cinematografía italiana”⁴³; sin embargo, todas las noticias a las que hemos hecho referencia no hacen otra cosa que reflejar las poco pragmáticas aspiraciones que en última instancia Casanova manejaba.

⁴⁰ Emeterio Diez Puertas, Op. Cit., p. 34.

⁴¹ *Catorce películas italo-españolas*, “Radiocinema”, n. 48, La Coruña, 15 marzo 1940.

⁴² “Noticiario Cifesa”, julio 1941.

⁴³ *Noticiario, Fuera de España*, “Cámara”, n. 1, Madrid, octubre 1941.

De Cifesa en colaboración con Scalera nos han quedado tan sólo *Tosca* (Karl Koch, 1941) y el díptico salgariano compuesto por *El Capitán Tormenta / Capitan Tempesta* (Hans Hinrich, Corrado D'Errico, Umberto Scarpelli, 1942) y *El león de Damasco / Il leone di Damasco* (Corrado D'Errico, Enrico Guazzoni, 1942).

Algo parecido pasó con las Sovrania e Icar. El éxito tan desigual obtenido por las películas realizadas entre Cifesa y estas dos empresas, hicieron una vez más que la gran cadena de colaboraciones que un principio se había acordado, quedara reducida sólo a las tres películas: *El último húsar / Amore di ussaro* (Luis Marquina, 1940), *El inspector Vargas / L'ispettore Vargas* (Félix Aguilera / Gianni Franciolini, 1940) y *Yo soy mi rival / L'uomo del romanzo* (Luis Marquina / Mario Bonnard, 1940).

Fue a partir de entonces que se descartaron el resto de proyectos concebidos como "producciones asociadas" y entre los que se encontraban *Boy*, *Los intereses creados* o *Malvaloca*.

Si bien dichos proyectos no vieron nunca la luz, en cualquier caso dibujan la línea de producción que Cifesa había trazado para sus producciones transalpinas.

Por último con la Capitani Film hizo *El pirata soy yo / Il pirata sono io* (Mario Mattoli / J. de Romero, 1940) y con Fono Roma y Lux *El prisionero de Santa Cruz / Il prigioniero di Santa Cruz* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941).

Tras hacer un repaso del conjunto de películas realizadas en coproducción, nos damos cuenta de que los largometrajes giraron alrededor de temáticas y géneros de vario tipo. En este sentido Cifesa acabó dando a luz diferentes productos destinados a diferentes tipos de público. *El último húsar* es una película de época, *El Inspector Vargas* un thriller policiaco, *Yo soy mi rival* un drama rural y *El pirata soy yo* es un largometraje de aventuras.

Tras acabar con estos títulos, en los años siguientes, Cifesa más que a coproducir películas con Italia, se dedicó a distribuir coproducciones hispano-italianas.

4.2.1.5 Otras productoras

Además de las empresas anteriormente citadas, hubo otras de menor envergadura que, tanto en España como en Italia, decidieron probar suerte con el sistema de las producciones conjuntas.

La Internacional Films de Enrique Viñals se mantuvo siempre activa en estos primeros años y en lo relativo al ámbito cinematográfico hispano-italiano, bien como

distribuidora de películas, bien como productora. De hecho puso en marcha junto a la Nembo Film de Roma una de las primeras coproducciones entre ambos países, *Su mayor aventura / Il segreto inviolabile* (1939), dirigida por el debutante Julio Fleischner. Más adelante también contribuyó a la realización de *La fuerza bruta / La forza bruta* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941), uno de los títulos más interesantes de todos los aquí estudiados.

La Duro Films de Madrid produjo con la empresa italiana Stella dos películas: *Lluvia De Millones / Fortuna* (Max Neufeld, 1940) y *El nacimiento de Salomé / La nascita di Salomé* (Jean Choux, 1940), mientras que con la Continentalcine de Roma, llevó a cabo uno de los pocos largometrajes que en estos años hicieron referencia al drama de la Guerra Civil: *El hombre de la legión / L'uomo della legione* (Romollo Marcellini, 1940).

Excelsa Film hizo con Hercules Film la comedia *Marido provisional / Dopo Divorzieremo* (Nunzio Malasomma, 1940).

Por último cabe mencionar el largometraje de propaganda *La muchacha de Moscú / Sancta Maria* (1941), el cual es dirigido en doble versión por Edgar Neville y Pier Luigi Faraldo.

4.2.2 1941-1943: hasta el fin

4.2.2.1 Sobre los acuerdos de coproducción hispano-italianos

Uno de los primeros acuerdos entre la Italia fascista y la España nacional en lo que a cinematografía respectaba debió establecerse allá por 1938. De él no se tienen demasiadas noticias, por lo que no podemos extendernos especulando en torno a los detalles de dicho acuerdo.

Lo que sí que sabemos es que en julio de 1941 se había formado una delegación de expertos italianos que debían acudir a España para estipular así un acuerdo cinematográfico entre ambas naciones. La comisión estaba formada por Ferruccio Ciliberti (Consorzio esportazione del film italiano, CEFI), Mario Forni (CEFI), Maurizio Grimaldi (Ministero per gli scambi e le valute, MPSV), Leopoldo Imperiali (Ente nazionale industrie cinematografiche, ENIC) y con Gino Raffo, del MCPOP,

como jefe del grupo⁴⁴. Dichas medidas respondían sin duda a las dificultades que ese año los italianos habían tenido a la hora de importar sus películas en nuestro territorio.

El 10 de noviembre la comisión aterrizó en Madrid, coincidiendo con las fechas en las que habían dado inicio las negociaciones entre España y Alemania en lo que a cinematografía se refería. Según las noticias que nos han llegado a través de los italianos, estas últimas se suspendieron por divergencias surgidas a causa de las continuas peticiones por parte de los alemanes para que las leyes españolas fueran eximidas a su favor, ya que resultaban desfavorables para la exportación de sus películas en España⁴⁵.

Es por ello que los italianos fueron acogidos de mejor modo, en vistas también de que las condiciones eran mucho más moderadas y se basaban en el respeto de las leyes cinematográficas vigentes en España.

Tampoco los italianos pudieron al parecer cerrar un acuerdo en dicha ocasión, pero las conversaciones a este respecto se retomaron en Múnich con motivo del Congreso de la Cámara internacional de cinematografía de finales de ese mismo mes y ya más tarde prosiguieron en Madrid, lo que demuestra una gran perseverancia por parte de los italianos, a lo largo de diciembre.

Recapitulando, de todo esto se deduce que en efecto hubo conversaciones entre españoles e italianos y que éstas se postergaron un mes (desde noviembre hasta diciembre de 1941) y que se llevaron a cabo entre Madrid, Múnich y de nuevo Madrid.

Los italianos calificaron de “satisfactorios” los resultados obtenidos, y de hecho veían muy posible el alcanzar su objetivo en menos de un mes, o lo que es lo mismo: “concluir un acuerdo que garantice la más amplia colaboración posible entre los dos países en el campo de la cinematografía”⁴⁶.

Fueron varios los temas que se trataron por parte de las dos naciones. Quedaba claro que uno de los argumentos en los que más insistieron los italianos fue el de vender las películas no sólo a precio fijo sino en coparticipación. El problema era que en caso de acceder a ello, dicha medida no podía quedar por escrito puesto que iría en contra de la ley española en aquellos momentos vigente. Sin embargo a los italianos se les aseguró

⁴⁴ Cfr. Dactiloscrito del MCPOP al Ministero affari esteri de 11 julio 1941, carpeta Missione cinematografica per la Spagna, posizione 25, Affari Commerciali-Spagna 1941, Archivio Storico, MAE, Roma.

⁴⁵ Dactiloscrito del 17 noviembre 1941, carpeta Trattative italo-spagnole per la cinematografia, posizione 25/1, Affari Commerciali-Spagna 1941, Archivio Storico, MAE, Roma.

⁴⁶ Dactiloscrito del 11 de diciembre de 1941, carpeta Trattative italo-spagnole per la cinematografia, posizione 25/1, Affari Commerciali-Spagna 1941, Archivio Storico, MAE, Roma.

el que este punto sería considerado, junto a la petición de desbloquear los créditos congelados que eran fruto de la venta y el alquiler de películas italianas en España, unos cinco millones de liras según los italianos desde 1938 hasta aquel momento⁴⁷.

Tras establecer un verbal en el que se instauraron los diversos puntos a tratar, las conversaciones se sucedieron a lo largo de los meses y todo indica que en marzo de 1942 ya se había firmado un acuerdo cinematográfico entre España e Italia⁴⁸.

Diez Puertas también hace referencia al mismo cuando se ocupa las relaciones hispano-italianas⁴⁹. Menciona que los puntos clave de dicho acuerdo eran seis: “las películas ofensivas, la promoción de la cinematografía italiana en España y de la española en Italia, el intercambio de legislación, el comercio de películas, las coproducciones y los suministros de película virgen”⁵⁰.

El acuerdo fue al parecer bien acogido por la opinión pública y por buena parte de los profesionales del sector. Por ejemplo, en una entrevista concedida por el actor vasco Juan De Landa, al expresar su opinión sobre las relaciones internacionales entre ambos países, exponía que, si bien aún no conocía el texto de dicho acuerdo, sí que lo consideraba necesario, en vistas de los ensayos que en los pasados tres años se venían haciendo:

Hay que aprovechar esta disposición [del público italiano] para que el cine español no se ahogue dentro de sus propias fronteras y se desborde a los demás países. (...) El cine español e italiano puede complementarse mutuamente, quizás como no podemos hacer con ningún otro país. Y saldrá un enorme mejoramiento de ambos⁵¹.

Un año después de la firma del acuerdo, Eitel Monaco, *Direttore generale di cinematografia*, en un informe oficial dirigido al MCPOP, consideraba que las relaciones cinematográficas con España se estaban desarrollando “con ritmo satisfactorio” y que el número total de largometrajes colocados en España del 1941 hasta marzo de 1943 ascendía a 74⁵².

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Al mismo hacen referencia varios documentos como el dactiloscrito del 30 marzo 1942, fascicolo 19, busta 63, Affari politici – Spagna. 1931-1945, Archivio Storico, MAE. Roma.

⁴⁹ Lo hace en su libro *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona, 2002, p. 318, pero dice que el acuerdo es de abril de 1942.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ José L. Avendaño, *Juan de Landa en vacaciones*, “Primer Plano”, n. 83, Madrid, 17 mayo 1942.

⁵² Dactiloscrito del 31 marzo 1943, fascículo Distribuzione film italiani in Spagna, carpeta materie varie, busta 76, MCP- gabinetto, ACSR.

Paralelamente a las relaciones cinematográficas con España y como consecuencia de las condiciones favorables establecidas en el citado acuerdo (...), las casas importadoras españolas han podido llevar a cabo en 1942 la presentación en España de los films italianos en su posesión, y entre estos aquellos importados a España precedentemente. Por las relaciones llegadas al CEFI y a través el control ejercido por el mismo ente, resulta que las películas italianas han traído sobre el mercado español, una afirmación de particular importancia, tanta que la cuota económica de los films italianos para dicho mercado resulta excepcional y además superior a aquella de las mejores películas de las cinematografías concurrentes⁵³.

Las casas importadoras eran CIFESA, Hispania Tobis, Internacional Films, Imperial Film o la SAFE, entre otras.

Por otro lado, queda claro que una de las mayores preocupaciones que los italianos tenían a este respecto era la de que sus películas fueran absorbidas por el mercado español. El mismo informe confirma que se hicieron tratamientos de favor para asegurar el abastecimiento de un contingente base de películas italianas en nuestro país. De hecho se llegaron a obtener entre 3 y hasta 15 permisos de importación por cada film español producido, lo que da paso a otro de los puntos a tratar en este aspecto: la producción de películas hispano-italianas en España.

4.2.2.2 El rodaje de películas en España

Con el establecimiento del doblaje obligatorio en España⁵⁴ se habían iniciado una serie de medidas de protección que tuvieron su conclusión en octubre de 1941. Esto hizo conveniente el traslado a España de la producción mancomunada de películas.

El que un largometraje fuera considerado como nacional resultaba ahora también en España fundamental, pues a través del mismo se obtenían los permisos para importar películas extranjeras. Se consideraba como film extranjero (no nacional) aquel “producido fuera del territorio nacional, aunque en él intervengan autores, artistas o directores españoles, o sea sufragado, en todo o en parte, por empresas también españolas”⁵⁵.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ En estudios españoles y por personal español mediante una Orden Ministerial del 23 de abril de 1941.

⁵⁵ Citado en Isabel Sempere Serrano. Colaboraciones, coproducciones y dobles versiones. El largometraje de ficción hispano italiano durante la década de los cuarenta. Una aproximación. En Actas del X Congreso de la AEHC: El Documental Carcoma de la Ficción. Tomo 2. Consejería de Cultura Filmoteca de Andalucía / Ediciones Litopress. Córdoba, 2004.

Los italianos se vieron obligados a cambiar de rumbo y esto se hizo presente en 1942, cuando en la relación anual sobre la situación cinematográfica en Italia, el *Ministro della Cultura Popolare* Alessandro Pavolini anunció el diseño de una ley que tenía como fin “la exoneración del pago de la tasa de doblaje y la concesión de premios a aquellas películas producidas por casas cinematográficas italianas, directamente o en coparticipación con casas extranjeras, en establecimientos situados fuera del territorio del reino”⁵⁶. Todo ello se concretizó en la Ley n. 420 de 24 de marzo de 1942.

Se realizaron a partir de entonces largometrajes hispano-italianos en España como *Madrid de mis sueños / Buongiorno Madrid* (Max Neufeld / Gian Maria Cominetti, 1942), rodado en los establecimientos CEA de Madrid o *Sucedió en Damasco / Accade a Damasco* (José López Rubio / Primo Zeglio, 1942) rodado en los estudios Orphea de Barcelona.

La producción de películas españolas fuera del territorio nacional dejó de ser una necesidad, desde el momento en el que empezaron a funcionar los primeros estudios de la posguerra en la península, parte de los cuales han sido ya mencionados en el capítulo segundo.

La suma de todos estos factores, junto a la creación de acuerdos cinematográficos bilaterales, contribuyó en parte a que se iniciara una nueva etapa dentro de la colaboración entre los dos países.

La producción de películas en ambos territorios se prolongó del 1942 al año siguiente, mientras se producía un incremento en la exportación de films italianos a España, gracias entre otras cosas a la utilización de las licencias de importación que la Subcomisión Reguladora de Cinematografía concedía⁵⁷, las cuales eran aplicadas de manera excepcional a asegurar el contingente de películas de nacionalidad italiana en la península⁵⁸.

Además de mantener la producción de largometrajes, se fue forjando la idea de crear una verdadera red de intereses cinematográficos italianos en España, dentro del campo de la producción, distribución y exhibición⁵⁹.

⁵⁶ Dactiloscrito de 1942, carpeta Pavolini, busta 103, MCP-gabinetto, ACSR.

⁵⁷ Disposición establecida por el Ministerio de Industria y Comercio con fecha 28 de octubre de 1941 y en la que se permitía la concesión de las mismas a terceros.

⁵⁸ Para la concesión de los permisos de importación se tenía en cuenta además de la solicitud, el precio y la operación a llevar a cabo, también la procedencia de los títulos, los cupos existentes en los diferentes países y la cantidad de divisas.

⁵⁹ Método que en cualquier caso ya se había puesto en práctica en otros mercados como el alemán o el rumano.

De hecho, con fecha 18 de mayo de 1943, unas disposiciones del Ministerio de Industria y Comercio, bastante más explícitas que las de 1941, no sólo aseguraron la concesión del monopolio de importación de largometrajes a los productores, sino que también establecían la creación de una Comisión de Clasificación encargada de adjudicar la importación de películas solamente “a aquellas entidades o personas que produzcan películas de largo metraje íntegramente nacionales, a los efectos económicos, y de una categoría técnica y artística suficientemente decorosa”.

La prioridad para la cinematografía italiana con intereses en nuestro país seguía siendo la de mantener o incrementar el número de licencias de importación necesarias para absorber el contingente de largometrajes de su país. Pero sin una sociedad que controlara la importación del film italiano en España, y sin una producción que a nivel nacional les garantizara de forma continua los permisos, resultaba difícil actuar. Lo único que hasta aquel momento podían hacer era el producir películas a través de empresas españolas que, bajo la influencia de la industria italiana, garantizaran la importación de este tipo de películas y no de otras como las de nacionalidad americana. No es casualidad pues, que títulos de clara producción italo-española, como son *Fiebre / Febbre* (Primo Zeglio, 1943), *Dora la espía / Dora o le spie* (Raffaello Matarazzo, 1943) o *Piruetas juveniles / Romanzo a passo di danza* (Giancarlo Cappelli - Salvio Valenti, 1943) acabaran por ser considerados a nivel de clasificación oficial dentro del expediente español como películas de producción nacional, invirtiéndose la norma que hasta este momento venía prevaleciendo.

4.2.2.3 Cese de la colaboración: el caso de *Boda secreta*

La operación Husky, o lo que es lo mismo, la invasión de Sicilia por parte de los aliados, dio inicio el 9 de julio de 1943, y con ello la imparable caída del fascismo en Italia.

El que la cinematografía italiana se viera afectada por la coyuntura bélica era cuestión de tiempo y en noviembre de ese mismo año, lo poco que quedaba de ella, se trasladó de forma oficial a Venecia estableciendo allí una improvisada industria de “films fantasma”, tal y como han sido definidos por el historiador Claudio Carabba⁶⁰.

⁶⁰ Claudio Carabba. *Il cinema del ventennio nero*. Ed. Vallecchi. Firenze, 1974.

Ni que esto marcó el fin de las coproducciones entre la España de Franco y la Italia de Mussolini, y los largometrajes que en aquel momento estaban en curso de realización, se interrumpieron de forma drástica.

La película que mejor ejemplifica esta situación es la producción hispano-italiana *Boda Secreta / Il matrimonio segreto* que Camillo Mastrocinque dejó inacabada en España ese mismo verano, pues tanto él como gran parte del equipo decidieron regresar a Italia⁶¹.

Mastrocinque iba a ser uno de esos directores italianos cuya presencia estaba destinada a hacerse notar en España durante un tiempo. Además de *Boda secreta*, la idea era la de haber realizado después *El coche número 13*⁶², basada en la novela del “rey del folletín” Xavier de Montepin y que al parecer iba a incluir un reparto mestizo con actores españoles y también italianos⁶³.

Volviendo a la película que nos ocupa, desde enero de 1943 se venía haciendo referencia a *Il matrimonio segreto*, como versión cinematográfica de la opera homónima del compositor Domenico Cimarosa. Sin embargo el guión tuvo que ser revisado y el rodaje se fue posticipando hasta el verano.

El largometraje se concibió para ser filmado en España en los Estudios de Aranjuez, pero también contaba con exteriores en la ciudad de Barcelona.

Se trataba de un film muy estilizado, ambientado a finales del XVIII, que contaba con un copioso reparto de artistas italianos y españoles, que incluía en sus filas a nombres como los de Luis Arroyo, Nerio Bernardi, Franco Coop, Laura Solari o Miguel Ligeró.

Las productoras involucradas eran por parte de Italia la Appia y la ACI⁶⁴, mientras que la parte española la cubría la SAFE, la cual no era otra cosa que una empresa española que se mantenía gracias a capital italiano.

Con la estrepitosa caída de Mussolini el rodaje, el cual había iniciado el mes de junio, tuvo que ser suspendido. En agosto de 1943, la película había pasado bajo la supervisión del director Raffaello Matarazzo, el cual, no satisfecho con el guión de Mastrocinque, se dedicó a rehacerlo de nuevo⁶⁵.

⁶¹ En el film participan además de Miguel Ligeró y Luis Arroyo, los artistas italianos Laura Solari, Nerio Bernardi y Franco Coop entre otros.

⁶² U. P., *Directores extranjeros en España*, Camilo Mastrocinque, “Primer Plano”, n. 136, Madrid, 23 mayo 1943.

⁶³ La película no se hizo en esos momentos, pero sí que vio la luz posteriormente ya que se convirtió en una coproducción italo-francesa realizada por Mario Mattoli y Raoul André en 1948.

⁶⁴ Alleanza Cinematografica Italiana, fundada entre otros por Vittorio Mussolini.

⁶⁵ Cfr. Francesco Callari, *Francesco Coop racconta: Torno dalla Spagna*, “Star”, n. 5, 18 noviembre 1944, p. 2.

A pesar de que en los meses siguientes corrieron voces de su reactivación⁶⁶, y me consta que se intentó el llevarla a cabo, la película nunca se completó.

Ante la ausencia de Laura Solari, se había incluso pensado el rehacer las tomas en las que esta última aparecía, sustituyéndola con la actriz Miria di San Servolo, hermana de Claretta Pettaci, la amante del Duce, la cual había llegado a Madrid en octubre de 1943⁶⁷.

Pero la situación de los italianos en España después de la comunicación oficial del armisticio del 8 de septiembre de 1943 entre el general Badoglio y los aliados era confusa y ante todo muy delicada. Por un lado en el consulado de Madrid estaban los funcionarios del nuevo gobierno Badoglio, mientras que no faltaban en la ciudad figuras adscritas a la recién formada República de Saló. Para evitarse complicaciones, el gobierno español retiró por lo tanto la tarjeta profesional a los actores italianos, con lo que se hacía prácticamente imposible el encontrar una solución.

4.3 Los intercambios técnicos y artísticos durante el periodo 1939-1943

4.3.1 Españoles en Italia

Tal y como hemos visto, al ser los italianos los que en un principio abrieron sus estudios a la industria española del cine de la posguerra, los primeros en poner pie en el país amigo fueron nuestros técnicos y nuestros actores, con lo que se repetía la misma estrategia que años antes les había llevado a penetrar dentro de la cinematografía alemana.

Allá por 1941 un buen número de profesionales españoles vivían de la industria cinematográfica italiana. Muchos de ellos participaban de forma directa en las coproducciones que se llevaron a cabo con España o incluso en aquellas realizadas única y exclusivamente con capital italiano. También, parte de los mismos, fueron interpelados para doblar al español las películas italianas que querían exportarse a Latinoamérica.

Considerando que ya trato de forma más individual y específica la participación de algunos de los actores y profesionales del cine en las películas que aquí nos ocupan, en este apartado me dedico simplemente a enumerar aquellos nombres que por su

⁶⁶ Cfr. "Primer Plano", n. 163, Madrid, 28 noviembre 1943.

⁶⁷ Francesco Callari, Op. Cit.

constancia y relevancia forman parte importante de este ciclo de relaciones bilaterales dentro del ámbito cinematográfico. De este modo el lector puede hacerse una idea general de hasta qué punto y de qué manera fueron importantes estos intercambios entre ambas cinematografías.

No cabe duda de que hay tres artistas cuya luz brilla por encima de las otras estrellas españolas que pisaron suelo italiano en estos años. Nos referimos a Juan De Landa, María Mercader y Conchita Montenegro.

De Landa encontró terreno fértil en Italia gracias a sus dotes interpretativas pero también a su particular complexión física, lo que le llevó a desempeñar papeles que se alejaban de los de galán o seductor, una tipología que estaba ya copada en dicho mercado y en la que ninguno de los españoles logró trascender⁶⁸.

Por todo ello, De Landa pudo adentrarse en papeles de mayor dramatismo (*Santa Rogelia*) y participar en numerosas películas que explotaron también sus dotes cómicas (*El pirata soy yo*) o su aspecto más tierno (*La fuerza bruta*) y paternal (*El prisionero de Santa Cruz*). Su flexibilidad en el idioma hizo que se convirtiera en una figura recurrente a la hora de participar en varias de nuestras coproducciones (*El hombre de la legión*, *Frente de Madrid*), pero trabajó en películas estrictamente italianas como *Giuliano de' Medici* (Ladislao Vajda, 1941), *Tragica notte* (Mario Soldati, 1942), *Oro nero* (Enrico Guazzoni, 1942), *Il re si diverte* (Mario Bonnard, 1941), *Gran premio* (Giuseppe Muso / Umberto Scarpelli, 1944), o la mítica *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943).

También María Mercader corrió la misma suerte y tuvo la oportunidad de trabajar con De Landa de forma muy próxima durante aquel periodo y en varios largometrajes. Sin embargo, a diferencia de De Landa su paso por el firmamento italiano no sería fugaz sino que vino para quedarse, sobre todo a raíz de su relación con Vittorio De Sica. Algunas de sus películas son *Musica Proibita* (Carlo Campogalliani, 1942), *Buongiorno, Elefante!* (Gianni Franciolini, 1952) o *La casa del sorriso* (Marco Ferreri, 1991).

A la etapa italiana de Conchita Montenegro no se le ha dado demasiada importancia hasta la fecha, si bien resulta evidente que estuvo presente no sólo en las pantallas sino también los medios de aquel país. En Roma llevó a cabo tres coproducciones (*El nacimiento de Salomé*, *El último húsar* y *Yo soy mi rival*) y otros tantos largometrajes a

⁶⁸ Amedeo Nazzari o Fosco Giachetti ocupaban desde hacía tiempo dicho primato.

las órdenes de varios directores. Basta recordar *Melodie eterne* (Carmine Gallone, 1940) o *Giuliano de' Medici* (Ladislao Vajda, 1941). Tendría que haber participado también en *La bella addormentata* (Luigi Chiarini, 1942), pero el rodaje se retrasó y Conchita Montenegro acabó por no participar en él. La etapa italiana de la vasca, junto a sus experiencias precedentes, contribuyeron a forjar una visión de la actriz de corte internacional. Por ello Romero Marchent llegó a considerar a Montenegro como:

*La figura más universal de nuestro cinema... echaba yo de menos en nuestro cine una estrella española de rango europeo. (...) Conchita Montenegro me parece la actriz más elocuente, más expresiva y más rotunda. Más europea y más consciente del relieve del pensamiento que intérprete. Es pentagrama e instrumento. Inspiración y exactitud interpretativa. Composición y armonía. Voz y escuela, matiz y relieve. Luz y sombra. Arte, en fin, que es la síntesis de lo bello y de lo culto*⁶⁹.

Luis Hurtado estuvo en varias ocasiones en Roma, y pasó más de un año y medio en Italia tras colaborar en obras no sólo coproducidas (*El último húsar*, *El inspector Vargas*, *El capitán tormenta* o *El león de Damasco*), sino en otras pertenecientes a la tradición italiana como *I promessi sposi* (Mario Camerini, 1941) y *Giuliano de' Medici*. También Rafael Rivelles apareció en varias películas, pero su presencia no llegó a trasgredir más allá del campo de las coproducciones; sale en *Santa Rogelia*, *Frente de Madrid*, *El capitán tormenta* o *El león de Damasco*.

Tras un breve paso por Italia, Nicolás Díaz Perchicot (*El último húsar*, *El inspector Vargas*, *El capitán tormenta*, *El león de Damasco*, *Lucrezia Borgia*), regresó a España en 1941 para consagrarse como uno de los más destacados actores de reparto durante las dos décadas siguientes.

También tenemos que mencionar a Juan Calvo con *El último húsar*, *El inspector Vargas*, *Tosca*, *La congiura dei Pazzi* o *Due cuori sotto sequestro* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941) y a Tony D'algy, el cual participó en *Su mayor aventura*, *Lluvia de millones* y *El nacimiento de Salomé*.

Julio Peña trabajó menos, pero llegó a hacer dos coproducciones para Perojo (*Los hijos de la noche* y *La última falla*), en las que también colaboró Miguel Ligeró.

La belleza de Carmen Navascués no pasó desapercibida en el país transalpino, en donde apareció en las siguientes coproducciones: *El prisionero de Santa Cruz*, *El hombre de la legión*, *El capitán tormenta* y *El león de Damasco*. Otras películas realizadas en Italia

⁶⁹ Romero Marchent, *Carta abierta a Conchita Montenegro*, "Radiocinema", n. 77, 30 junio de 1942.

fueron *La hija del corsario verde* (Enrico Guazzoni, 1940), *La canción robada* (Max Neufeld, 1940) o *Elixir de amor* (Amletto Palermi, 1941). También sabemos que llegó incluso a interpretar canciones para la radio de dicho país⁷⁰.

4.3.2 Italianos en España

La circulación de artistas extranjeros por los diferentes mercados en los que nos hemos movido, fue vista de forma diferente.

En cualquier caso, en España, a partir de 1941 alguien ya hizo presente la necesidad de contar con rostros nuevos dentro de la pantalla⁷¹. A ello contribuyó la llegada de importantes figuras del ámbito cinematográfico italiano, algunas de las cuales tuvieron una incidencia mucho más que transitoria y que aportaron un espíritu más moderno y contribuyeron a dar una mayor variedad de estilos interpretativos.

De hecho, cuando se habla de extranjeros trabajando en España había que diferenciar dos tipos.

Para que un extranjero trabajara en España, necesitaba el estar provisto de la tarjeta de identidad profesional, la cual era expedida por el Ministerio de trabajo y que tenía un año de validez.

Esta tarjeta la debían de tramitar aquellos actores o técnicos que pretendieran hacer carrera en España, y que preveían el participar dentro de varias producciones.

Si el trabajador iba a desempeñar prestaciones para un empresario, este último era el que tenía que presentar la solicitud. En nuestro caso estaríamos hablando de aquellos productores españoles que en sus producciones fueran a incluir a un italiano.

Además de la tarjeta, la persona extranjera necesitaba el estar en posesión de la autorización de residencia para extranjeros y que se solicitaba en la dirección general de seguridad de Madrid.

Ahora bien, algunas naciones estaban excluidas de estos requisitos, conforme a lo establecido en tratados cinematográficos bilaterales. El que Italia fuera una de ellas, podemos sólo especularlo.

Lo que si es cierto es que durante años, figuras como Vicente Casanova, Florián Rey o Saturnino Ulargui abrieron las puertas de sus producciones a elementos de cinematografías extranjeras. En este sentido, los italianos no fueron una excepción.

⁷⁰ Rolandino, *Voces de la pantalla*, “Legiones y Falanges”, n.17, Madrid, marzo, 1942, p. 22

⁷¹ Ver por ejemplo “Primer Plano”, n. 38, Madrid, 6 julio 1941.

Cuando en una entrevista Rey hacía referencia a la mejora que se había notado dentro del cine español en algunos aspectos como el de la fotografía o la escenografía, no dudaba en comentar que parte de ello había sido gracias a la presencia de extranjeros: “De operadores estamos mejor q antes. Han venido algunos extranjeros y han surgido algunos españoles muy buenos. Ya se observa en las películas como progresa la fotografía y en decoración se va mejorando también”⁷².

Las coproducciones hispano-italianas se convierten en caldo de cultivo para la experimentación y la presencia de técnicos y artistas italianos en nuestros estudios.

La actriz Paola Barbara, que era la mujer del cineasta Primo Zeglio, pasó un buen periodo en España. Su actividad fue bastante efervescente al principio y en el transcurso de diez meses había hecho *Sucedió en Damasco*, *Fiebre* y *Noche fantástica* (Luis Marquina, 1943). Posteriormente y siempre en nuestro país participó en *Su última noche* (Carlos Arévalo, 1945), *Leyenda de feria* (Juan de Orduña, 1946) o *La pródiga* (Rafael Gil, 1946).

Otra diva del cine italiano, la florentina Francesca Bertini, entró en España con motivo del rodaje de *Dora la espía*. Estuvo en Barcelona durante una década, en donde residió por buenos periodos en el Ritz, tanto es así que algunos llegaron a mencionar que dicho hotel lo había comprado Francesca Bertini⁷³. También se atrevió con el teatro, dentro del cual cabe recordar su papel en *La señora de las camelias*, estrenada en 1946 y de la que se llevarán a cabo más de 600 funciones. A Italia volvió sólo en los años cincuenta con su siguiente película *A sud niente di nuovo* (Giorgio Simonelli, 1957).

La actriz veneciana Anita Farra había iniciado su carrera en cine tan sólo en 1936 y aunque ésta se prolongó hasta mitad de los setenta, no pasó de ser una intérprete de papeles secundarios. En esta línea apareció en las coproducciones *Sin novedad en el Alcázar*, *Madrid de mis sueños* y *Dora la espía*. En Italia además de cine también trabajó en teatro y para la radio.

Este último medio fue el que también introdujo a Adriano Rimoldi en el mundo del espectáculo, a pesar de que en un principio su idea era la estudiar medicina. Tras haber desempeñado pequeños papeles durante los años precedentes, obtuvo un buen reconocimiento a raíz de su interpretación como protagonista en *Addio giovinezza!* (Ferdinando Maria Poggioli, 1940). En poco tiempo se convirtió en uno de los galanes

⁷² Bonifacio Arrabal, *Nuestras charlas*, Florián Rey, “Radiocinema”, n. 65, Madrid, 30 junio 1941.

⁷³ Cfr. Costanzo Costantini, *La Diva imperiale, ritratto di Francesca Bertini*, Bompiani, Milano, 1982, p.125

del cine italiano y participó en largometrajes de aventuras como *Tosca*, *Capitán Tormenta* y *El león de Damasco*. Con *I bambini ci guardano* (Vittorio de Sica, 1943) brotan sus dotes de actor dramático, pero a causa de la coyuntura bélica en Italia, Rimoldi se trasladó a España, en donde siguió ejerciendo como actor hasta finales de los cuarenta. Tras interpretar películas como *Dora la espía* regresó a Italia, en donde estuvo activo hasta la década de los sesenta.

Por otro lado también cabe distinguir aquellos actores italianos que, dadas las circunstancias, a partir de 1943 decidieron permanecer en España a la espera de tiempos mejores. Paola Barbara, Nerio Bernardi, Emilio Cigoli, Francesco Coop, Anita Farra, Felice Romano o Ada Romano, pudieron mantenerse en nuestro país gracias a que obtuvieron el encargo por parte de la 20th Century Fox de doblar al italiano, en varios estudios de Madrid, un buen número de películas americanas, que una vez finalizado el conflicto empezaron a circular por territorio italiano. Los tiempos habían cambiado, pero el mercado cinematográfico se mantenía fiel a sus principios.

4.4 Proyectos no realizados

El incluir dentro de nuestro estudio una breve panorámica de los proyectos que no se llevaron a cabo a lo largo de estos años, es posiblemente algo que en definitiva no cambia gran parte de nuestras conclusiones, pues estas se basan por lo general en aquellos productos acabados, que aún hoy son la prueba palpable de la colaboración hispano-italiana. Sin embargo, este apartado, además de completar el panorama descrito a lo largo de las páginas precedentes, responde a la voluntad de mostrar los propósitos, los ideales y las verdaderas intenciones de aquellos individuos que creyeron firmemente que dicha colaboración podía e iba a funcionar verdaderamente.

Me dedicaré por lo tanto a hacer mención de los que bajo mi punto de vista pueden ser los más interesantes para ser desarrollados en un estudio posterior.

Resulta por ejemplo curioso el que en una fecha tan temprana como los primeros meses de 1938, los italianos estuvieran pensando el llevar a cabo un largometraje basado en la Guerra Civil Española y en la que iban a estar involucrados no sólo Romolo Marcellini y Gian Gaspare Napolitano, sino también el hijo del Duce, Vittorio Mussolini.

A través del documento de archivo que hace referencia a este proyecto⁷⁴, entendemos que se quería que parte del equipo fuera español, que se iba a rodar en España pero también en Cinecittà y que hasta se había pensado en usar la música de Manuel de Falla. Se llegó incluso a buscar un socio capitalista en España que pudiera invertir un millón de pesetas en dicho proyecto, que se añadiera a la suma parecida que una sociedad italiana pondría para poder realizar así el largometraje en régimen de coproducción. El directo se puso en contacto con D. Pedro Sainz Rodríguez, pero no hubo éxito en las negociaciones.

Era previsible el que entre los posibles temas a desarrollar por parte de una cinematografía hispano-italiana, se considerara el realizar un largometraje basado en la vida y gestas de Cristóbal Colón. Precisamente ya en 1938 se había puesto en marcha un proyecto de este estilo. Sin embargo la idea partió de los italianos, los cuales encontraron terreno fértil en tierras francesas. De hecho la *Industrie Cinematografiche Italiane* ya por aquel entonces tenía pensado realizar dicha idea en colaboración con la *Columbus Production* de París⁷⁵. Esta última producción la iba a dirigir en Francia Abel Gance y se iba a rodar en varias versiones. Las versiones en español e italiano iban a ser interpretadas por Fosco Giachetti, mientras que aquellas en inglés y alemán por Victor Francen. Como el principal motivo era que los italianos no habían conseguido sacar el proyecto por su propio pie, al final tuvieron que recurrir al tema de la coproducción y es por ello que se aliaron con Francia.

Sin embargo las autoridades españolas no veían muy claro no sólo el que los franceses llevaran a la pantalla un personaje como Colón, sino también que además se encargara de ello un individuo como Gance, de clara ascendencia judía, por lo que al parecer se entrometieron en dicho proyecto. Sin embargo no fueron capaces de ofrecer alternativa alguna. Fueron de nuevo los italianos lo que insistieron en la realización de una película de ese tipo y es por ello que se puso en el candelero una nueva realización a cuyo frente estaban la *Artisti Associati* y la compañía de José Luis Duro Alonso de Celada. Tanto es así que Dino Alfieri, a través de un telegrama que en su momento envió a la Embajada de San Sebastián, llegó a pedir a las autoridades españolas el que apoyaran dicha iniciativa, la cual “garantiza pleno respeto a la verdad histórica e intereses espirituales y

⁷⁴ Manuscrito del 22/3/38, asignatura (3) 49.01 21/268, AGA.

⁷⁵ Cfr. “Il Messagero”, Roma, 11 abril 1938 y g.v.s., *I grandi italiani*, “Lo Schermo”, n. 4, Roma, aprile, 1939.

políticos de los 2 países además del inicio de una interesante fase de colaboración industrial”⁷⁶. Ni que decir tiene que ninguno de los dos proyectos acabó por ver la luz.

También está documentado el proyecto que la dramaturga y hermana del fundador de la legión, Pilar Millán Astray, trató de sacar a flote en Italia y cuyo revelador título era el de *Cautivos de España*⁷⁷. Para ponerla en contacto con empresas italianas, Serrano Suñer intercedió ante Dino Alfieri a mitad de 1939. En agosto de ese mismo año Alfieri respondió a Suñer comunicándole que se estaba ocupando personalmente de la película, pero ya nada más se supo.

Por último son muchos los proyectos que de forma vaga fueron mencionados en algún momento en las numerosas publicaciones especializadas que hacían eco de posibles colaboraciones o simplemente chismorreos sobre producciones que convendría que se llevaran a cabo entre los dos países. Esto es más palpable en la primera fase de todas las que hemos estudiado, allá por los años 1939-1940.

“Radiocinema” anunció la realización de los largometrajes hispano-italianos *La noche del sábado* de Jacinto Benavente o *Los amores de María Malibrán* de Pastora Peña⁷⁸.

Más adelante mencionaba la participación de la italiana Sovrania en dobles versiones de *Malvaloca* de los hermanos Quintero, *Los intereses creados* de Benavente y *Boy* del Padre Coloma, además de una vida de Gustavo Adolfo Bécquer⁷⁹. Esto queda confirmado mediante la publicidad que a modo de membrete aparecía en uno de los laterales de una carta de Sovrania que en su día encontré cuando estudiaba *L'uomo del romanzo*⁸⁰. *Diritti di gioventù* se iba a producir con U-films y *Ragazzo, Interessi creati* y *Malvaloca* aparecían como produzione associata Cifesa – Sovrania – Icar.

El último proyecto que me queda por mencionar y que puede resultar interesante aún hoy es el de la película *La terra trema*. La película, que en un principio iba a estar producida por los hermanos Bassoli, que iba a ser dirigida por Primo Zeglio y que se había incluso pensado en doble versión italo-noruega⁸¹, a un cierto punto se pensó que quizás lo más conveniente sería hacerla en versión hispano-italiana. Desconocemos en qué manera los españoles iban a estar involucrados o con qué compañía los Bassoli

⁷⁶ Dactiloscrito del 11 marzo 1939, Fascicolo 1.7, busta 60, Affari politici – Spagna. 1931-1945, Archivio Storico - MAE, Roma.

⁷⁷ Dactiloscrito del 4 de mayo de 1939, carpeta personalità varie, busta 76, MCP, ACSR.

⁷⁸ El Marqués de Movietone, *Pues verá usted...*, “Radiocinema”, n. 41, La Coruña, 30 noviembre 1939.

⁷⁹ *La vida de Bécquer llevada al cine*, “Radiocinema”, n. 48, La Coruña, 15 marzo 1940.

⁸⁰ La carta es del 6 de mayo de 1940 y se encuentra en el expediente (PRC) del film *L'uomo del romanzo*, n. 195 (28 julio 1940), Registro cinematografico, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

⁸¹ “Si gira”, Roma, marzo 1942.

habían hablado, pero según la revista “Si gira”⁸², la obra iba a realizar Augusto Genina. Al final *La terra trema* se convirtió en una película de Luchino Visconti y una de las piedras miliars del nuevo cine italiano. Se llevó a cabo sólo en italiano y la produjo Universal Film en 1948.

⁸² Roma, octubre 1942.

5. CATÁLOGO Y ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS
HISPANO-ITALIANAS REALIZADAS
DURANTE LOS AÑOS 1939-1943

Los hijos de la noche / I figli della notte

LOS HIJOS DE LA NOCHE

Título: Los hijos de la noche / I figli della notte

Dirección: Benito Perojo / Aldo Vergano

Año de producción y estreno: 1939

Producida por: Ulargui Films (Madrid) / Imperator (Roma)

Distribuida por: U films / ENIC

Ayudantes de dirección: Jerónimo Mihura, Gino Ferranti

Argumento: basado en la comedia teatral *Los hijos la noche* (1933) de Leandro Navarro y Adolfo Torrado

Guión: Benito Perojo, Aldo Vergano

Diálogos: Miguel Mihura

Directores de producción: Salvio Valenti, Giuseppe Pelagallo

Fotografía: Hans Scheib

Sonido: Bruno Brunacci

Música: Jesús Guridi, José Muñoz Molleda, Juan Mostazo, Costantino Ferri

Decorados: Salvo D'Angelo

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Carmen Perojo

Laboratorios: Cinefoto

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 3.078 m. (España) / 2.413 m. (Italia)

Conservación: Filmoteca Española, Madrid (versión en español)

Otros: exteriores: Viareggio; presupuesto: 3.000.000 liras; sistema de sonido: RCA;

Reparto en orden alfabético: Renato Alberini, Raoul Azzali, Estrellita Castro (“La Inglesita”), Pedro Fernández Cuenca (Severo, el mayordomo), Emilio García Ruiz (“Piernas Largas”), Hortensia Gelabert (Irene), Walter Grant (Julio), Giovanni Grasso (Sr. Venancio, el tabernero), Miguel Ligeró (“Currichi”), Antonietta Marchi, Livia Minelli (María), Julio Peña (“Piruli”), Blanca Pozas (cocinera), Alberto Romea (Francisco), Lily Vincenti (Charo), Liliana Zanardi.

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, I figli della notte*, "Lo Schermo", n. 2, Roma, febrero 1939, pp. 27-29.

Michelangelo Antonioni, *Corriere cinematografico*, "Corriere padano", 10 febrero 1939.

Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, I figli della notte*, "Lo Schermo", n. 4, Roma, abril 1939, p. 25.

Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, Cameratismo cinematografico*, "Lo Schermo", n. 5, Roma, mayo 1939, p. 29.

Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, I figli della notte*, "Lo Schermo", n. 6, Roma, junio 1939, pp. 26-27.

Se está filmando en Roma Los hijos de la noche, "Radiocinema", n. 30, La Coruña, 15 junio 1939.

"Cinema", n. 70, Roma, 25 junio 1939.

El Marqués de Movietone, *Pues...verá usted...*, "Radiocinema", n. 32, La Coruña, 15 julio 1939.

Benito Perojo en España, "Radiocinema", n. 33, La Coruña, 30 julio 1939.

Enzo Duse, "Il Mattino", Napoli, 29 agosto 1939.

Vice, *Sette giorni alla mostra di Venezia, gli altri film*, "Film", n. 35, Roma, 2 septiembre 1939, p. 3.

"Segnalazioni Cinematografiche 1939-1940", vol. XI, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1940.

G. Molteni, "L'Italia", 12 enero 1940.

A. Ceretto, "Gazzetta del Popolo", Torino, 18 enero 1940.

Miguel Ródenas, *Rialto: Los hijos de la noche*, "ABC", Madrid, 13 febrero 1940, p. 14.

Películas nuevas, Rialto: Los hijos de la noche, "Ya", Madrid, 14 febrero 1940, p. 3.

Luis Gómez Mesa, "Arriba", Madrid, 15 febrero 1940.

Sandro De Feo, *Le prime dello schermo, I figli della notte*, "Il Messaggero", Roma, 19 marzo 1940, p. 4.

A. Fratelli, *Le prime del cinema, I figli della notte*, "La Tribuna", Roma, 20 marzo 1940, p. 3.

F. Sarazani, *Prime cinematografiche, I figli della notte*, "Il Giornale d'Italia", Roma, 20 marzo 1940, p. 3.

Vice, *I figli della notte*, "Film", n.12, Roma, 23 marzo 1940.

Giuseppe Isani, *Film di questi giorni, I figli della notte*, "Cinema", n. 90, Roma, 25 marzo 1940, p. 188.

I figli della notte, "Bianco e Nero", n. 5, Roma, mayo 1940, pp. 80-81.

"Il lavoro", Genova, 13 giugno 1940.

¡Ni un metro más...!, "Primer Plano", n. 7, Madrid, 1 diciembre 1940.

Diego Galán, *Los hijos de la noche, fastos y hambre*, "El País", Madrid, 16 enero 1984.

Francisco Llinás, *Un modelo en crisis*, "Archivos de la Filmoteca", n. 7, Generalitat de Valencia, septiembre-noviembre 1990, pp. 10-11.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Fernando Méndez Leite, *45 años de cinema español*, Bailly-Baillere, Madrid, 1941, p. 88.

Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española (1896-1948)*, Gráficas Cinema, Madrid, 1949.

Carlos Fernández Cuenca, *La obra de Benito Perojo*, suplemento al programa del Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos de Madrid, febrero 1949.

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 390, 397-398.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 140-141.

Román Gubern, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994, pp. 318-327.

Marco Cipolloni, *Lingue di celluloido: la traduzione del cinema spagnolo in Italia; la Spagna e lo spagnolo nel cinema italiano e nel film multilingue*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1997, p. 104.

Román Gubern, *Los hijos de la noche / I figli della notte*, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 129-131.

Roberto Chiti; Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. 1, Gremese Editore, Roma 2005, p. 142.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, pp. 143-144.

José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Shangrila, Santander, 2012, pp. 55-57.

LOS HIJOS DE LA NOCHE I FIGLI DELLA NOTTE

Cuando Benito Perojo empezó a rodar en 1939 *Los hijos de la noche / I figli della notte* en Roma, era plenamente consciente del papel que dicha película iba a desempeñar dentro de las relaciones hispano-italianas.

Un joven Michelangelo Antonioni¹ expresaba de este modo su interés por el proyecto del que nos ocuparemos en las siguientes páginas y que asociaba a un programa internacional de "ideales comunes":

La sociedad Imperator Film ha concluido estos días un importante acuerdo italo-hispano-alemán. El debut tendrá lugar en marzo con la realización del film I figli della notte, que estará dirigido por Benito Perojo (...). La película se rodará en nuestras instalaciones y empleará técnicos italianos. Este experimento nos parece interesante, pues encierra una importancia que se aleja de las simples oportunidades industriales y comerciales, para alcanzar una esfera iluminada por metas e ideales comunes.

Por lo tanto, mucho antes de ver la luz, el largometraje se convirtió en el estandarte de una nueva etapa cinematográfica que se desarrolló en años posteriores e Italia se transformó no sólo en otra de las metas que el director tocó a lo largo de su universal carrera, sino también en un nuevo campo de pruebas para el cine español, una vez finalizada la Guerra Civil.

Argumento

Los hijos de la noche es una adaptación de la homónima farsa cómico-melodramática escrita en 1933 por el tándem formado por Leandro Navarro y Adolfo Torrado².

¹ Michelangelo Antonioni, *Corriere cinematografico*, "Corriere padano", 10 febrero 1939, tal y como aparece cit. en Carlo di Carlo; Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni, Sul cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 73.

² Una de las que hicieron juntos, antes de separarse por motivos políticos e ideológicos. Ambos siguieron cosechando éxitos indistintamente y, aunque el nombre de Navarro se haya hoy olvidado, hay un buen resumen del importante papel desempeñado por su obra en el teatro español de la posguerra en: Eduardo Pérez-Rasilla, *Chiruca, de Adolfo Torrado*, en Victor García Ruíz; Gregorio Torres Nebrera, *Historia y antología del teatro español de posguerra*, Vol. 1 (1940-1945), Fundamentos, Madrid, 2003, pp. 297-300.

Todo comienza en Nochebuena. Durante la cena, Don Francisco (Alberto Romea) recibe un telegrama de su hermana Irene (Hortensia Gelabert) comunicándole que, tras varios años sin verse, ha decidido viajar desde Estados Unidos para ir a visitarles tanto a él como a sus hijos. Sin embargo dichos hijos son sólo una invención que en su día tuvo el protagonista, para poder recibir la pensión que le suministra su hermana. Preso del pánico se dispone a solucionar la situación del mejor modo posible: ocultando la verdad. Siguiendo el consejo de su joven amante (Lily Vincenti), Francisco y su mayordomo (Pedro Fernández Cuenca) acuden a una taberna en busca de unos "falsos hijos" que sean capaces de desempeñar dicho papel durante el tiempo en que la hermana permanezca de visita. Es allí en donde encuentran a "Currichi" (Miguel Ligeró), "Piruli" (Julio Peña) y a "La inglesita" (Estrellita Castro), todos ellos de baja condición social. En casa de Francisco, "Currichi" se convierte al final en el tutor debido a su edad, mucho más avanzada que la del resto de sus compañeros. Los indigentes son aseados y vestidos de forma adecuada y una vez que Irene llega, las cosas marchan según lo previsto. Con todo, "La inglesita" no puede evitar pensar en los otros hijos de la noche, los cuales no disponen de las comodidades de las que ella dispone en esos momentos. Es por ello que se las arregla para conseguir comida que luego distribuye entre sus amigos. Pero todo se complica cuando un tal "Piernas largas" (Emilio García Ruiz), otro mendigo de la calle, empieza a sentir celos al ver que la chica está enamorada de "Piruli". Por este motivo decide contarle todo a Irene la noche de fin de año³. Sin embargo, esta última decide concederles una segunda oportunidad y pone a prueba a sus sobrinos tras fingir el haberse dejado unas joyas en su cuarto, para ver si efectivamente son capaces de quitárselas. Al constatar que los muchachos son honrados, le revela todo a su hermano y decide llevarse con ella a "La inglesita" y a "Piruli" para que empiecen una nueva vida en América. La recién formada familia parte en un tren mientras sus amigos les despiden. Contemporáneamente, el perverso "Piernas largas" paga por sus fechorías y finalmente es arrestado por robo.

La primera película hispano-italiana

El proceso de gestación de nuestro largometraje empezó, por lo menos, en 1938 y se inscribía plenamente en un plan previo de colaboración entre ambas cinematografías, establecido por las autoridades italianas.

³ Y en esto difiere de la obra teatral original.

Son varios los documentos que demuestran que Italia seguía de cerca los movimientos de nuestro cine y su desarrollo en tierras extranjeras, en concreto en Alemania. Y son esos mismos documentos los que hoy nos transmiten que fueron los italianos, y no viceversa, los que se pusieron en contacto con el personal español en Berlín para atraer a Italia una parte de las películas rodadas en el extranjero.

Tal y como aparece reflejado en una primera nota del Archivo Central de Roma⁴, desde febrero de 1938, la *Unione Nazionale Esportazione Pellicole* (UNEP), había empezado las gestiones para realizar producciones españolas en Italia. La UNEP continuaba de este modo la línea de cooperación iniciada con otras naciones "amigas", tales como Alemania⁵. No hay que olvidar que la UNEP fue un consorcio comercial constituido en 1936, bajo los auspicios del *Ministero della Cultura Popolare*⁶, precisamente para coordinar la exportación de películas italianas en el extranjero. Formaban parte de la Unión la mayoría de las casas de producción, puesto que ésta contaba con el apoyo incondicional del régimen. Desde 1937 dicho organismo estaba exportando películas italianas en tierras españolas y, tal y como veremos, no tardó en aplicar un plan mucho más considerable en lo que a colaboración cinematográfica respectaba.

Volviendo al documento anteriormente citado, en él se hacía referencia al acuerdo estipulado entre la UNEP y CIFESA, a través de su representante Benito Perojo. Las propuestas de la parte española preveían la realización de, al menos, cuatro films en coparticipación o en doble versión rodados en Italia y producidos con una casa "seria" de aquel país. La parte española se ocuparía o bien de los gastos producidos en España y de una tercera parte de aquellos italianos vinculados al director, al asistente y al montador de la edición española, o bien anticipando la suma de unas trescientas mil pesetas por cada película, pero eso sí, bloqueadas en España. Por último se transmitía que CIFESA estaba dispuesta a anticipar 200.000 dólares por cada película a modo de derechos de distribución en países como Cuba, Argentina y México. En el resto de territorios la recaudación sería a medias.

La elaboración de unas condiciones comerciales adecuadas y la búsqueda de una empresa italiana que estuviera de acuerdo en iniciar una producción de este tipo hicieron que los preliminares se prolongaran durante meses.

⁴ Dactiloscrito de agosto de 1938, carpeta *Propaganda cinematografica in Spagna*, Busta 75, MCP-gabinetto, *Archivio Centrale dello Stato*, Roma (ACS).

⁵ Ya se habían establecido acuerdos sólidos con la DIFU de Berlín.

⁶ *Ex-Ministero per la stampa e la propaganda*.

En otro de los documentos encontrados en el mismo Archivo, pero esta vez fechado un año más tarde⁷, además de reiterarse el hecho de que fue Italia, a través de la *Direzione Generale di Cinematografia*, la que se puso en contacto con los productores españoles operantes en Berlín, queda claro que las negociaciones se encontraban ya en su fase final, pues no sólo se comunicaba que el acuerdo con Cifesa estaba en marcha, sino que además figuraba el título de la película en cuestión: *Los hijos de la noche*. También la prensa había empezado a anunciar que con ella iniciaba la colaboración hispano-italiana⁸.

Ahora bien, tal y como se puede observar en la ficha del largometraje, al final la producción corrió a cargo de Saturnino Ulargui y no de Cifesa, lo que nos indica que en el giro de un par de meses se produjeron transformaciones fundamentales.

¿Cuales pudieron ser los factores que indujeron a semejante cambio? Teniendo presente que además de Cifesa, Ulargui era otro de los colosos que habían dirigido parte de su actividad a tierras extranjeras, y en concreto a Alemania⁹, es posible que considerara que había llegado el momento de abrir una nueva vía de expansión, emulando las prácticas de Cifesa en el país germano. Seguramente tuvo conocimiento del proyecto a través de Perojo y, tras estudiar el caso, adquirió de Cifesa los derechos para poder llevar a la pantalla la obra de Navarro y Torrado¹⁰.

La empresa italiana que finalmente decidió embarcarse en esta aventura fue la Imperator Film de Roma. La compañía, a cuyo cargo estaba el productor Federico D'Avack, había sido fundada en 1937 y durante sus primeros años había crecido de manera inesperada gracias a largometrajes como *Gli uomini non sono ingrati* (Guido Brignone, 1937) o *Stella del mare* (Corrado D'Errico, 1938), hasta el punto que en 1939 dobló su capital social a 2.000.000 de liras.

También en Italia la prensa empezó a sentir curiosidad por este nuevo experimento, y revistas como *Lo Schermo* no ocultaban las esperanzas que se habían puesto en este tipo de producciones al proclamar que con *I figli della notte* "se inauguran una serie de

⁷ Dactiloscrito del 23 febrero 1939, carpeta *Propaganda cinematografica in Spagna*, busta 75, MCP-gabinetto, ACS.

⁸ El Marqués de Movietone, *Pues verá usted...*, "Radiocinema", n. 23, La Coruña, 28 febrero 1939.

⁹ En aquel periodo contaba en exclusiva con el material de la Cine-Allianz-Tonfilm y obtuvo la distribución de dos de las coproducciones de la Hispano Film Produktion realizadas por Perojo en Berlín: *El barbero de Sevilla / Der barbiere von Sevilla* (1938) y *Suspiros de España / Sehnsucht* (1939).

¹⁰ Algo parecido pasó años más tarde, pero a la inversa, cuando en 1944 CIFESA obtuvo de Ulargui los permisos para producir *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).

realizaciones cinematográficas cuyo mercado internacional está asegurado"¹¹ y se la incluía dentro de un programa de *rinascita* del cine italiano.

A pesar de que Perojo contaba con una gran experiencia en la dirección de películas en doble versión realizadas en el extranjero, para facilitar las cosas y sobre todo para hacerlas bien, se decidió el contar con un director que se ocupara de la parte italiana. Por consiguiente, *I figli della notte* se convirtió en la segunda película larga que Aldo Vergano realizó, tras su autoría en *Pietro Micca* (1938). De todas maneras no hay que dejar de lado el hecho de que contaba con una mayor experiencia como guionista, madurada durante los treinta y muy focalizada en argumentos de comedias de teléfonos blancos¹². De hecho es plausible que, como ya en 1937 había participado en *Gli uomini non sono ingrati* de la Imperator, en un principio fuera contratado como guionista de nuestra obra y que sólo luego se le encomendara esta segunda tarea de cineasta¹³.

En lo que respecta a la parte española, además de Perojo en el guión participó Miguel Mihura¹⁴. Sabemos que cuando los franquistas tomaron Madrid el 28 de marzo de 1939, el director del semanario *La ametralladora*¹⁵ se encontraba en Berlín trabajando en los diálogos de nuestra película¹⁶. Ésta fue la primera colaboración del autor con Ulargui y Perojo, pero no la última, pues volvieron a coincidir al poco tiempo, con motivo de la realización de la siguiente coproducción *La última falla* (1940).

Parte del humor absurdo e ingenioso que Mihura introdujo en la película, se ve desde el principio, por ejemplo en un brindis:

Francisco: Brindo por usía y por toda la compañía. Y si no, no mato este toro.

Invitada: ¿Pero qué toro?

¹¹ Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, I figli della notte*, "Lo Schermo", n. 4, Roma, aprile, 1939, p. 25

¹² Fue el guionista de *Sole* (1929), debut cinematográfico de Alessandro Blasetti, con quien había colaborado estrechamente en la revista *Cinematografo*, y posteriormente adquirió fama tras *Il sole sorge ancora* (1946), el cual es aún hoy una pieza fundamental del neorrealismo italiano.

¹³ Por lo general para la tarea de ayudante de dirección se había recurrido a Giorgio Ansoldi, pero lo más probable es que en ese momento no se encontrara disponible, pues estaba ocupado trabajando para Sovranía en *Traversata Nera* (Domenico Gambino, 1939), siempre en *Cinecittà*. En cualquier caso y si no se trata de un error, su nombre aparece en un documento oficial, como el otro autor de nuestra película. Cfr. Dactiloscrito del 22 mayo 1939, expediente n. 81 (PRC, 8 mayo 1939), *Registro cinematografico*. Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

¹⁴ Tanto él como su hermano Jerónimo se habían establecido en San Sebastián, importante centro cultural de la España nacional a finales de los treinta, y en donde también residía Perojo, el cual había dejado Madrid junto a su familia el 22 de octubre de 1936. Todos ellos habían pasado varias tardes juntos, discutiendo en las tertulias del Café Raga.

¹⁵ Creada por la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda para los combatientes del bando nacional, no lo olvidemos.

¹⁶ Cfr. el estudio de Julián Moreiro Prieto, *Miguel Mihura: humor y melancolía*, Algaba, Madrid, 2004, p. 198.

Francisco: ¡Ay! Tenéis razón... ¡y si no mato esta vaca!

Charo: Pero Francisco, ¡si no tienes que matar nada!

Francisco: Entonces ¿para qué queréis que brinde?

O cuando Francisco recibe el telegrama de su hermana:

Francisco: Caramba, ¿Y qué dirá?

Mayordomo: No puedo saberlo, señor. El telegrama está cerrado.

Francisco: Como podríamos saber entonces para saber lo que pone?

Mayordomo: Quizá abriéndolo.

Francisco: ¡Claro! ¡Que buena idea! ¿Por qué no lo abres?

Mayordomo: Ya está abierto.

Francisco: ¿Ves que fácil? Ya estamos tranquilos.

O incluso en el momento en el que Francisco y su hermana se encuentran:

Irene: ¡Que cambiado estás! No pareces el mismo de hace veintidós años.

Francisco: No, a lo mejor es porque hoy llevo otra corbata.

Diario de rodaje

La película se realizó en doble versión pero con el mismo equipo artístico, entre los estudios de *Cinecittà* y la pequeña localidad costera de Viareggio en Toscana, curiosamente la misma en la que la Imperator había rodado previamente la ya citada *Stella del mare*.

Se contó con un presupuesto de 3.000.000 de liras para ambas versiones¹⁷, suma bastante contundente para aquel momento, si pensamos que la cifra para una película media era de alrededor un millón. De hecho obtuvo financiación directa proveniente de órganos oficiales como el *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* (ENIC), la sección de crédito cinematográfico de la *Banca Nazionale del Lavoro* o incluso de *Cinecittà*.

El inicio estaba previsto para el 15 de abril de 1939. Sin embargo, como al parecer el director fue invitado a participar en una delegación destinada a solucionar los problemas inherentes a la reorganización de la industria cinematográfica española, se tuvo que

¹⁷ Dactiloscrito del 22 mayo 1939, expediente n. 81, SIAE.

posponer la fecha¹⁸. Finalmente, en mayo se dio el tan esperado primer giro de manivela en los estudios romanos y en presencia del Embajador de España, el Director General de Cinematografía y el presidente de la Imperator, el Marqués Giacomo Dusmet¹⁹. Para recalcar ese carácter oficial y para que nos hagamos una idea de hasta que punto la película se había convertido en símbolo de amistad entre los dos regímenes, hago referencia a la visita que el General García Escames hizo a los miembros del equipo, como jefe de la delegación militar española y como parte del programa de su viaje a Italia para ver a Mussolini²⁰.

El rodaje se llevó a cabo en el teatro cinco de *Cinecittà*, el más grande e importante de todos. En él se filmaron varias coproducciones hispano-italianas, pero también películas como *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti, 1941) y sin olvidar que fue el laboratorio creativo de Federico Fellini. Debido a sus dimensiones *Los hijos de la noche* se rodó al mismo tiempo que *Il segreto di Villa Paradiso* (Domenico Gambino, 1940), pero mientras que esta última se confeccionó de día, la nuestra se tuvo que hacer de noche, lo cual no deja de ser curioso si pensamos en el título de la obra²¹.

Los actores habían ido llegando poco a poco. Alberto Romea viajó junto a su esposa, del mismo modo que Miguel Ligeró lo hizo con Blanca Pozas, quien también iba a actuar en la película.

El mes de julio fue intenso y dio paso a una fase más avanzada. Nos podemos imaginar las caras de los miembros italianos del equipo o de aquellos curiosos que, pasando por los estudios podían ver a ver a Estrellita Castro, Miguel Ligeró y a Julio Peña bailando un chotis en *Cinecittà*.

A mediados de ese mismo mes y con las últimas escenas finalizadas, el equipo español fue regresando a tierras ibéricas. También el director volvió a casa por unos días, pero como no podía permitirse el perder la oportunidad de presentar la película en ocasión de la *Mostra di Venezia*, en seguida tuvo que acudir de nuevo a Roma para llevar a cabo el montaje. La *pièce* quedó terminada a finales de julio²² y se estrenó durante la séptima edición del festival, llevada a cabo del 8 de agosto al 1 de septiembre. Aunque se hizo referencia al hecho de ser una película española rodada en Italia, no podemos decir que

¹⁸ Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, Cameratismo cinematografico*, "Lo Schermo", n. 5, Roma, maggio, 1939, p. 29.

¹⁹ Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, I figli della notte*, "Lo Schermo", n. 6, Roma, junio, 1939, pp. 26-27.

²⁰ "Cinema", n. 70, Roma, 25 junio 1939.

²¹ C., *Interviste, Lily Vincenti*, "Film", n.23, Roma, 10 junio 1939, p. 6.

²² *Benito Perojo en España*, "Radiocinema", n. 33, La Coruña, 30 julio 1939.

la acogida fuera tan buena como se esperaba. Por ejemplo las primeras críticas destacaron, únicamente y de forma breve, el aspecto folclórico de la producción, evitando otras muchas cuestiones que seguramente habrían resultado incómodas, ya que al parecer la trama sólo ofrecía "óptimos pretextos a Estrellita Castro para cantar melodías españolas y al público para divertirse sin exageraciones"²³.

En lo relativo a las versiones finales, seguramente se suprimieron algunas escenas musicales en el caso de la edición italiana, lo cual explicaría la diferencia en el metraje de ambas: 2.413 m. para la esta última²⁴ y 3.078 m. para la española²⁵, lo que también justifica los meses de diferencia en el paso de ambas por censura.

Hicieron falta permisos y peticiones especiales para que se pudiera importar la película a nuestro país²⁶. Además de la copia *lavander* se trajeron trailers y otro material publicitario. Superó sin problemas la censura española el 11 de octubre de 1939 y ya en diciembre empezó a anunciarse el estreno del que sería "el mayor alarde de la técnica moderna, un nuevo estilo de alegría y comicidad"²⁷.

Sin embargo la versión italiana no fue censurada hasta principios de diciembre²⁸ y fue reconocida como "nacional", o lo que es lo mismo, como italiana. Ésto permitió que pudiera beneficiarse de privilegios otorgados por el del gobierno fascista, tales como la proyección obligatoria en cines.

El equipo técnico

La gran mayoría de los técnicos eran de origen italiano, lo que contribuyó de forma decisiva a que la película fuera considerada en Italia como nacional. Se inauguraba con ello una práctica que duró varios años y que se repite en las primeras de nuestras películas. Tal y como he anticipado, muchos de los especialistas provenían de producciones anteriores realizadas por la Imperator. Se recurrió de este modo a personal de confianza que, al estar integrado en el mecanismo de trabajo de dicha empresa, pudiera repetir modelos y esquemas de trabajo experimentados con anterioridad.

²³ Vice, *Sette giorni alla mostra di Venezia, gli altri film*, "Film", n. 35, Roma, 2 settembre 1939, p. 3.

²⁴ 2.560 en otros documentos.

²⁵ 3.000 según otras fuentes.

²⁶ Dactiloscrito del 13 septiembre 1939, asignatura (3) 49.01 21/277, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

²⁷ "Radiocinema", n. 42, La Coruña, 15 diciembre 1939.

²⁸ Expediente n. 30797.

Nos referimos al director Vergano, de quien ya hemos hablado, pero también Costantino Ferri, el cual trabajó como compositor de *Stella del mare* o de *Tutta la vita in una notte*. Del mismo modo Salvo D'Angelo no sólo aparecía en esas dos películas sino también en la ya mencionada *Gli uomini non sono ingrati*, todas ellas producidas por Imperator. El siciliano D'Angelo fue sin duda uno de los personajes más interesantes que colaboraron en nuestro film, por su carrera como decorador, por su enigmática figura y por sus diversas actividades dentro del cine. Años más tarde fue calificado por el cineasta Piero Regnoli como "persona peligrosísima y genial, una especie de perro al que hay que soltar y a un cierto punto recogerlo y atarlo", precisando que "nunca hubo nadie capaz de atarlo"²⁹.

Tras haber desempeñado múltiples funciones en un cierto número de obras, incluidas varias de nuestras coproducciones, en 1946 fundó la empresa Universalia. En un principio tenía que tratarse de una empresa con tendencias católicas, pero sus films quedaron muy lejos de las expectativas del Vaticano, pues Salvo optó por la producción de otro tipo de piezas, tales como *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) o *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949). En cualquier caso contaba con hábiles dotes como arquitecto, las cuales no pasaron desapercibidas para la crítica, sobre todo en lo que a nuestra película se refiere³⁰. Al carácter opulento del escenógrafo se unió también el hecho de que los decorados de *Sovrania* e *Imperator* era en aquellos momentos unos de los más ricos de la producción italiana. En este sentido, la impresionante escenografía de *Los hijos de la noche* resultó completamente diferente a la "utilizada anteriormente por Perojo en el cine republicano español"³¹. D'Angelo no sólo levantó los vastos salones de la casa del protagonista, sino que además reconstruyó el interior de una espaciosa iglesia en la que confluían varios estilos o recreó una bulliciosa calle. Todos estos espacios fueron fundamentales, pues permitieron a Perojo la ejecución de una amplia gama de movimientos con la cámara y al mismo tiempo la puesta en marcha de los varios números musicales, como por ejemplo aquel desarrollado en la taberna o el que transforma la cocina en un improvisado y original escenario con cacerolas, platos y cucharones de fondo.

²⁹ En Stefano Della Casa, *Capitani coraggiosi: produttori italiani 1945-1975*, Electa, Milano, 2003.

³⁰ Cfr. El Marqués de Movietone, *Pues...verá ud...*, "Radiocinema", n. 43, La Coruña, 30 diciembre 1939; *Películas nuevas, Rialto: Los hijos de la noche*, "Ya", Madrid, 14 febrero 1940, p. 3.

³¹ Román Gubern, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994, pp. 325.

Como ayudantes de dirección y sin escatimar en gastos, se contó con las manos de Gino Ferranti y Jerónimo Mihura³². Con respecto a este último, además de que él y el director se conocían desde San Sebastián, se añadía el hecho de que Jerónimo había ya ejercido de ayudante para Perojo en la lejana producción *El embrujo de Sevilla* (1930). De hecho continuó desempeñando dicha profesión durante un buen periodo, antes de ponerse a dirigir por su cuenta.

El resto del equipo no tiene excesiva importancia y resulta en su mayor parte italiano.

Lo que Perojo seguramente estipuló de antemano a la hora de firmar el acuerdo para llevar a cabo la obra, fue el uso de un director de fotografía que resultara de su confianza. Es por eso que en esta ocasión volvió a contar con las virtudes de Hans Scheib, uno de los fotógrafos de la incendiaria pero soberbia *Olympia* (1938) de Leni Riefensthal. Las coproducciones que llevó a cabo no sólo con nuestro director³³ sino también con Florián Rey³⁴, dirigieron felizmente su carrera hacia tierras españolas, en donde ejerció durante una década. En nuestra película Scheib logró el contraponer lumínicamente y de manera neta los ambientes ricos con los pobres. Las luces que iluminan la mansión y la farola de la calle, la dos lámparas de la taberna y la hoguera alrededor de la cual el grupo canta y baila, se diferencian entre sí no sólo en la cantidad de luz empleada, sino también en la tipología: en la casa la luz inunda todo, mientras que en el resto de lugares se trata de una luz puntual, dirigida y mucho más dura. Los hijos de la noche son por consiguiente los hijos de las sombras.

El último aspecto técnico al que hay que hacer referencia es la banda sonora, pues se trata de una comedia musical. Los números musicales no eran funcionales o imprescindibles para el desarrollo de la trama, pero servían a entretener a un público minado física y psicológicamente por los desastres que había vivido.

Era práctica habitual el cambiar, o mejor dicho adaptar la música de producciones extranjeras al mercado nacional y al oído de los espectadores del país en las que se proyectaban. Es por esto que, aparte de algunas canciones que serían comunes para ambas versiones, Costantino Ferri se ocupó exclusivamente del comentario musical italiano.

³² Aunque no aparezca acreditado en los títulos de la versión que se conserva en Filmoteca Española, los cuales son muy sintéticos, sí aparece documentado en la ficha de *I figli della notte*, publicada en "Bianco e Nero", n. 5, Roma, mayo 1940, pp.80-81; y en Carlos Fernández Cuenca, *La obra de Benito Perojo*, suplemento al programa del cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos de Madrid, Madrid, febrero 1949. De este último dato podemos fiarnos puesto que Carlos era hermano de uno de los intérpretes, por lo que presupongo que sabía perfectamente si Mihura participó o no.

³³ *Mariquilla Terremoto* (1939).

³⁴ *La canción de Aixa* (1939)

En lo que respectivo a la parte española, el compositor vasco Jesús Guridi era desde 1939 el director musical de la compañía de Ulargui, por lo que es plausible que fuera él quien supervisó la música de la edición en español. Sin embargo, el toque más folclórico y castizo lo dieron los andaluces José Muñoz Molleda y Juan Mostazo. Este último no pudo ver la película estrenada pues había muerto en noviembre de 1938 por un ataque de euremia y con tan sólo 35 años. El que quizás aún hoy pueda ser considerado como el más brillante autor de copla española, fue el creador de obras como *Los piconeros*, *Échale guindas al pavo*, *Mi jaca* o *La bien pagá*. Sus composiciones, frescas y espontáneas, contribuyeron de forma notable al éxito de figuras de la canción como Imperio Argentina o Estrellita Castro y está presente en muchas de las películas del periodo, dirigidas por Florián Rey³⁵ o por el mismo Perojo³⁶. En el caso de nuestra película, suya es *La salinera*, una copla entre habanera y tango que fue compuesta junto a García Padilla. Dicha pieza formaba parte del repertorio de Estrellita Castro durante los años treinta.

El caso de Muñoz Molleda difiere del resto de compositores, puesto que se trata de una figura puente entre ambas partes. El músico se había formado en el Conservatorio de Madrid. En 1934 fue seleccionado para trasladarse a Roma como pensionado de la Academia Española, en donde residió hasta pasada la guerra, tras recibir una ampliación del galardón a causa de sus ideas favorables al bando nacional. En Roma estudió con Ottorino Respighi³⁷ e incluso recibió un premio de la Academia de Santa Cecilia. Junto a *Carmen la de Triana* ésta fue una de sus primeras incursiones en cine.

El equipo artístico

Para la realización de esta película tanto Benito Perojo como Saturnino Ulargui decidieron contar con la presencia definitiva del trio compuesto por Estrellita Castro, Miguel Ligeró y Alberto Romea. Por lo tanto se volvió a recurrir a una de las fórmulas que tan bien habían funcionado en las pasadas producciones berlinesas³⁸.

La fama de Estrellita había sobrepasado hacía tiempo los límites de la nación que la vio convertirse en una de las protagonistas de la canción andaluza. Una vez comprobado el éxito que tenía la cantante entre las masas, Perojo decidió averiguar hasta que punto el

³⁵ *Morena Clara* (1936), *Carmen la de Triana* (1938).

³⁶ *El barbero de Sevilla*, *Mariquilla Terremoto*, *Suspiros de España*.

³⁷ El cual profesaba una gran admiración por la música tradicional italiana.

³⁸ *Suspiros de España*, *El barbero de Sevilla*.

experimento podía funcionar en Italia. Estrellita se integró perfectamente en el nuevo país de acogida y sabemos que, con la mediación del Marqués Dusmet³⁹, llegó incluso a actuar frente a Benito Mussolini. Además de deleitarnos con su gracejo natural, Estrellita Castro interpretó para nuestro largometraje el villancico flamenco "Niño que estás en la cuna", "La canción de los pájaros", "Campanilleros" y el chotis "Los hijos de la noche".

Cuando Miguel Ligeró llegó a Roma, en uno de los artículos que la prensa le dedicó, se le comparó con "un alegre carrillón" y se le definió como un "actor popular y casi periférico"⁴⁰, pero con una notable carrera internacional a sus espaldas, llevada a cabo entre España, América, Francia y Alemania. Fue el que, junto a Estrellita Castro, más llamó la atención de la crítica, a pesar de su interpretación "demasiado teatral"⁴¹.

También Alberto Romea tenía una experiencia enorme en los escenarios teatrales. Su alto perfil profesional, su refinada cultura y el estar próximo a los sesenta años hizo que se le escogiera para asumir el papel del Don Francisco de la comedia.

Un poco más difícil fue contar con la presencia de Julio Peña, pues al estar alistado en el ejército nacional se tuvo que solicitar un permiso especial a la Subsecretaría del Ejército para que pudiera participar en la obra⁴². Gracias a ello retomó aquel vínculo que había establecido con el cineasta diez años antes en el film *Mamá* (1931). De hecho, Perojo lo volvió a llamar para *La última falla*, también rodada en Roma, y para *Marianela* (1940).

El otro intérprete que volvía a repetir con el director madrileño fue Pedro Fernández Cuenca, el cual se había convertido ya en un habitual, tras haber aparecido en *Mariquilla Terremoto*, *Suspiros de España* y *El barbero de Sevilla*⁴³.

El toque más internacional lo dio la cubana Hortensia Gelabert, que representó el elemento desencadenante de la trama, o lo que es lo mismo, a la hermana venida de América. Aunque hoy haya sido prácticamente olvidada en España, esta actriz desarrolló gran parte de su carrera en nuestro país⁴⁴ y pisó los mejores teatros de Madrid durante veinte años, participando de manera esporádica también en cine en

³⁹ Presidente como ya he dicho de Imperator y después también del ENAIPE.

⁴⁰ Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, I figli della notte*, "Lo Schermo", n. 6, Roma, junio 1939, pp. 26-27.

⁴¹ Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 397-398.

⁴² Ver dactiloscrito del 1 mayo 1939, asignatura (3) 49.01 21/271, AGA.

⁴³ Tres de las cinco películas en las que participó y que fueron rodadas en Alemania durante la Guerra Civil. Las otras dos fueron las de Florián Rey. El actor falleció tras finalizar el rodaje de *Héroe a la fuerza* (1941) de Perojo.

⁴⁴ Activa desde principios de los años diez.

largometrajes como *La mala ley* (Manuel Noriega, 1924)⁴⁵. Tras nuestra película estuvo recitando en la pieza teatral *La florista de la reina*, escrita por Luís Fernández Ardavín - y que luego fue llevada al cine por su hermano Eusebio-, hasta que en julio de 1940 su marido, el actor Emilio Thuillier y Marín falleció, por lo que decidió regresar a La Habana, en donde se convirtió en maestra del Conservatorio Municipal y en donde intervino en radio y televisión. Por lo tanto, *Los hijos de la noche* fue su último film en suelo ibérico y la obra con la que se concluye su carrera cinematográfica.

También la famosa *vedette* de origen chileno Blanca Pozas obtuvo un breve papel en la película, seguramente gracias a la intervención de su marido Miguel Ligeró, tal y como había sucedido en *Crisis mundial*. Ésto le valió el volver a aparecer en *Marianela* un año más tarde.

En otros papeles menos relevantes como el de Charo (la querida de Francisco) se mueven Lily Vincenti, prototipo de rubia de ojos azules cuya carrera no llegó nunca a despegar, a pesar de conocer varios idiomas y desenvolverse con soltura en producciones y papeles de diverso tipo. Su nacionalidad era francesa pero residía desde hacía un tiempo en Roma. Tenía sólo 23 años cuando trabajó en la película, y lo más probable es que fuera contratada debido a su fama dentro del ámbito musical y radiofónico. A pesar de no ser uno de los protagonistas principales tuvo cierta visibilidad dentro de nuestra cinta y esta oportunidad hizo que se le abrieran dentro del mercado español algunas puertas que exploró durante los años siguientes, de la mano de autores diversos.

Giovanni Grasso Jr.⁴⁶, un siciliano que dominaba el francés y el español, seguía actuando en cine sin abandonar por completo el teatro, medio en el que se formó en un primer momento. Tras haber arrancado con Nunzio Malasomma en *La telefonista* (1932), su carrera se prolongó por un buen periodo y volvió a aparecer en nuestras coproducciones con *El hombre de la legión* (Romollo Marcellini, 1940) y *Madrid de mis sueños* (Max Neufeld, 1942). Del mismo modo que Lily Vincenti, él también trabajó contemporáneamente en nuestra película y en la ya citada *Il segreto di Villa Paradiso*, la cual se rodó en el mismo periodo y en el mismo estudio pero en diferentes horarios.

⁴⁵ Cfr. Palmira González López; Joaquín Tomás Cánovas Belchí, *Catálogo del cine español. Volumen F2, Películas de ficción (1921-1930)*, Filmoteca Española, Madrid, 1993, p. 93.

⁴⁶ Que no hay que confundir con su primo el homónimo actor teatral y cinematográfico Giovanni Grasso Sr., pionero del cine mudo y fallecido en 1930.

Estreno y distribución

Ya hemos dicho que la película se presentó en Venecia en agosto de 1939, pero el film definitivo vio finalmente la luz en Italia, y tras realizar algunos cambios con respecto a la versión de la *Mostra*, el 27 de diciembre de 1939 en el cine Antium de Anzio⁴⁷. Pero sólo a partir del 18 de marzo de 1940, la obra pudo verse en el Supercinema de Roma. La distribución en este caso corrió a cargo del ENIC.

También en España las diferentes sesiones se dilataron mucho en el tiempo. U-films empezó su distribución por Zaragoza, en donde se estrenó el 20 octubre de 1939, en el cine Dorado. En Barcelona apareció en el Cine Coliseum el 30 de enero de 1940 y luego en el Rialto de Madrid el 12 de febrero de 1940.

La película se exportó más tarde a diversos países del continente europeo y americano y pudo verse desde Eslovaquia⁴⁸ hasta Argentina, en donde se estrenó con el título de "Los claveles de Andalucía". En el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de Buenos Aires se conserva un cartel muy castizo que lo prueba, con Castro y Ligeró en la portada y la vista de una calle andaluza con la Giralda de Sevilla de fondo [sic].

La película vista por la crítica

Ya hemos demostrado como en un principio la crítica vio con buenos ojos esta primera colaboración, fruto de la nueva entente cinematográfica entre los dos países, pues se la incluía dentro de un proceso de cambio, tal y como Miguel Ródenas observó al afirmar que "las películas españolas comienzan a caminar con ritmo seguro, saliéndose ya de aquella órbita mediocre en que se revolvían" y añadía que "es preciso reconocer que *Los hijos de la noche* es un ejemplo halagueño y un indicio seguro que permiten augurar al cine español un porvenir espléndido"⁴⁹. Una vez estrenado el largometraje, tampoco la revista del *Centro Cattolico* había notado ninguna anomalía y aseguraba que "podía ser visto por todos, no obstante alguna escena de mundanidad pero con buen arrepentimiento moral al final"⁵⁰.

⁴⁷ Dactiloscrito del 9 marzo 1940, expediente n. 81, SIAE.

⁴⁸ Cfr. "Cinema", n. 125, Roma, 10 septiembre 1941.

⁴⁹ Miguel Ródenas, *Rialto: Los hijos de la noche*, "ABC", Madrid, 13 febrero 1940, p. 14.

⁵⁰ *Segnalazioni Cinematografiche, 1939-1940*, vol. XI, IV edición, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1940.

Sin embargo, estos comentarios se vieron enseguida solapados por los que aparecieron en otros medios, la mayor parte de los cuales consideraron la trama poco creíble y bastante previsible⁵¹. En las páginas romanas de "La Tribuna" incluso se pudo leer lo siguiente:

*Una dirección inexperta y una interpretación de diletantes. Es posible que este estilo modesto sea precisamente el "estilo" deseado por el director Benito Perojo para el film que ha realizado (...) Si es así, francamente nosotros no hemos sabido cogerle el gusto*⁵².

En España muchos de los textos centraron su atención en las escenas que mostraban el poco modélico estilo de vida de la clase popular. Tanto es así que en "Ya", uno de los periódicos más influyentes durante el franquismo, se llegó a afirmar que cuanto en la cinta ocurría era absurdo pues "tipos, situaciones y conflictos son rotundamente falsos (...) Se recargan con exceso las tintas sombrías en la pintura de las cuevas en que habitan los golfillos; ambiente que, además de ser inexacto e impropio, resulta desagradable"⁵³. Y nada mejor se podía esperar del diario "Arriba", órgano periodístico de Falange y medio oficial del régimen, en donde Luís Gómez Mesa para empezar calificaba la obra de Navarro y Torrado como "un modelo de mal gusto y necesidad. De falso embaucador argumento, alaba la vagancia, el robo y otras lacras sociales (...). La trama entera destila un venenoso tufillo populachero, plebeyo, de vestir y revestir de simpatía a unos rateros". Pero también admitía que estaba dirigida con "hábil empleo de una completa y cuidada instalación técnica, en sí misma excelente"⁵⁴.

Meses después apareció en "Primer Plano" la sentencia final: "Ni un metro más para retratar el mal vivir de esas gentes, al borde de la miseria. (...) Para contarnos las estúpidas gracias de una exaltación de vagos, de cochambre y frentepopulismo"⁵⁵.

En Italia, donde las expectativas de cara al largometraje eran menores, se le calificó de mediocre, modesto y cuyas ideas "son un poco de segunda mano y no alcanzan por lo tanto los efectos deseados. Mucha música y canciones cantadas por Estrellita Castro animan por lo menos fónicamente la obra. Buenas la parte escenográfica y la fotografía.

⁵¹ Sandro De Feo, *Le prime dello schermo, I figli della notte*, "Il Messaggero", Roma, 19 marzo 1940, p. 4; F. Sarazani, *Prime cinematografiche, I figli della notte*, "Il Giornale d'Italia", Roma, 20 marzo 1940, p. 3.

⁵² A. Fratelli, *Le prime del cinema, I figli della notte*, "La Tribuna", Roma, 20 marzo 1940, p. 3.

⁵³ *Películas nuevas, Rialto: Los hijos de la noche*, "Ya", Madrid, 14 febrero 1940, p. 3.

⁵⁴ Luis Gómez Mesa, "Arriba", Madrid, 15 febrero 1940.

⁵⁵ *¡Ni un metro más...!*, "Primer Plano", n. 7, Madrid, 1 diciembre 1940.

Dirección anodina de Benito Perojo"⁵⁶. Pero la más esclarecedora fue la que "Bianco e Nero" le reservó en sus páginas:

Los hijos de la noche son hombres desgraciados que llevan una vida increíble. De día van en busca de carteras, de noche duermen en el suelo de las cuevas como bestias, de vez en cuando con el estómago vacío. Tal miseria sobrevive quizás en las páginas de los novelistas del siglo pasado que de la miseria tejían historias de sufrimiento, injusticias y delitos. Hoy ciertamente nadie puede admitir que los jóvenes puedan vivir como se nos ha hecho ver en Los hijos de la noche. El director español Benito Perojo se ha inspirado ciertamente en la vida desheredada de los gitanos que viven de robos y otras cosas por el estilo. Gente salvaje que no duda en dar el golpe con tal de poner remedio al hambre. Y cantos y bailes manifiestan las extrañas alegrías de los harapientos. La narración cinematográfica es lenta; a menudo el objetivo se retrasa en hacer entender algo que es fácilmente comprensible desde el primer medio metro de película. Además el director se recrea efectuando diversos pasos de escenas con elementos formales del mismo estilo, como por ejemplo las farolas de las calles y los candelabros de los salones; y por lo tanto mueve inútilmente la cámara para encuadrar aquella cosa que le permite empalmar con otra similar en la escena siguiente⁵⁷.

En los años sesenta sabemos que U-films, la compañía de Ulargui, cedió los derechos de la versión española a Ultra films y que esta última hizo lo mismo con Exclusivas Diana⁵⁸. Su distribución volvió a ser efectiva, pero la película quedó reducida de los ya citados 3.078 m. originales a 1.280 m.⁵⁹, posiblemente eliminando entre otras cosas parte de los números musicales.

Sin embargo, las opiniones que durante esos años aparecieron con respecto a la misma no distaban mucho de las anteriormente citadas. Es por eso que Méndez Leite esclarecía que "*Los hijos de la noche* nada de particular ofrece. La realización no puede ser más vulgar a despecho de sus pretensiones técnicas -siempre inspiradas en la iniciativa ajena- y la interpretación, solamente pasable"⁶⁰.

No obstante, en las décadas siguientes, aparecieron revisiones mucho más lúcidas y libres que aportaron nuevos (y merecidos) puntos de vista que confirmaban la modernidad de las actitudes propuestas. Diego Galán, que lo considera uno de los mejores largometrajes de Perojo, lo recupera en las páginas de las publicaciones para las cuales colaboró, pues reflejaba "un cuidado y un conocimiento de la puesta en escena

⁵⁶ Giuseppe Isani, *Film di questi giorni, I figli della notte*, "Cinema", n. 90, Roma, 25 marzo 1940, p. 188.

⁵⁷ *I figli della notte*, "Bianco e Nero", Op. Cit., pp. 80-81.

⁵⁸ Dactiloscrito del 11 septiembre 1961, asignatura 36/03159, AGA.

⁵⁹ A dos rollos de 16 mm. según documentos encontrados en asignatura 36/03159, AGA.

⁶⁰ Fernando Méndez Leite, Op Cit., pp. 397-398.

poco habitual en aquellas películas que tenían como meta única la de un pasado y un presente que no se parecieran a los reales"⁶¹ y, más adelante, cuando se repuso con motivo de "La noche del cine español", afirmaba: "los ambientes de la alta comedia se conjugaron en esta película con el mundillo suburbano de los perdedores, frecuente protagonista del cine republicano. Poco después el cine español se esforzaría por especializarse en el primero de ellos, ofreciendo un fasto de imposibles fiestas y salones a un público que, ante todo, tenía hambre"⁶².

Del mismo modo, Román Gubern le dedicó unas páginas importantes en su obra monográfica sobre Perojo⁶³, en las que se hace un interesante análisis de la obra y en donde aparecen diversas imágenes de archivo, además de reproducirse algunos de los diálogos. Este último es el estudio más extenso realizado hasta la fecha de la película en cuestión.

Conclusiones

Creo que después de todo lo expuesto en las páginas anteriores, ahora tenemos una idea del importante papel que ocupa *Los hijos de la noche* dentro de las obras coproducidas. Desde un principio se intenta que la película sea un proyecto ejemplar, un buen punto de partida y en él aún residen las esperanzas, las expectativas depositadas en este nuevo plan de colaboración. Es por ello que en todo momento recibe el apoyo de las instituciones oficiales y obtiene, por parte de las mismas, financiación y otro tipo de ayudas. Se empezó por lo tanto a lo grande: un gran capital, buenos estudios, amplios decorados y personal capacitado.

Sin embargo es evidente que la crítica quedó desconcertada de cara al resultado final. Sobre todo a causa de la representación, demasiado realista, de algunos aspectos relacionados con el modo en el que vivían los protagonistas y la excesiva benevolencia con la que el director los representaba.

Tras el poético arranque de la película en el que vemos a Estrellita Castro cantándole al Niño Jesús de un belén en el ambiente silencioso de una iglesia, entendemos que es Nochebuena y se pasa por transparencia al bullicio de la calles. Un grupo de personas chocan con ella, haciendo que los artículos que tenía en venta caigan al suelo, en medio

⁶¹ Diego Galán, *Benito Perojo o la imitación de Hollywood*, "Triunfo", n. 634.

⁶² Diego Galán, *Los hijos de la noche, fastos y hambre*, "El País", Madrid, 16 enero, 1984.

⁶³ Román Gubern, *Op. Cit.*, pp. 318-327.

de una multitud que no se detiene ante la escena, lo que subraya de forma muy efectiva no sólo la triste condición en la que se encuentra la muchacha, la cual es invisible para el resto del mundo, sino también la falta de valores -y por lo tanto la hipocresía- de la sociedad burguesa.

Otro buen ejemplo que seguramente incomodó a un cierto tipo de comentaristas es el que nos muestra a "Currichi" invitando a sus amigos a cenar esa noche. En principio no hay ningún mal en ello, sin embargo un poco más tarde descubrimos que lo hace valiéndose del dinero de una cartera que no es la suya, por lo que deducimos que más que por placer, nuestros indigentes tienen que delinquir por obligación, por mera necesidad, puesto que en el fondo son buenos. En definitiva, es evidente que el orden se ve amenazado por estos alborotadores que se suben a los tranvías sin pagar, que trepan por las farolas, roban o que no tienen reparos en mentir a la hora de hacerse pasar por los hijos de Don Francisco. Y no sólo no son castigados, sino que además la obra concluye con un final feliz, mediante el cual "La inglesita" y "Piruli" son recompensados por la suerte con ese viaje hacia América que les cambiará la vida.

Todo esto resultaba inadmisibles para la Italia de Mussolini y el recién creado gobierno franquista, pues dichas situaciones y personajes, por muy reales que fueran, por mucha hambre que estuvieran pasando, no tenían cabida en el nuevo orden social que se estaba imponiendo. Todos tenían que acatarse a una norma única de comportamiento y el incumplimiento de esta norma debía ser castigado para que dicho orden se desmoronara⁶⁴.

Es por ello que, tal y como se ha notado⁶⁵, tanto la obra literaria como su versión cinematográfica están impregnadas de un espíritu populista republicano que no se le escapó a los portavoces de algunos de esos medios oficiales. En palabras de Castro de Paz:

Es un filme todavía republicano que llega incluso a proponer virulentos montajes por contraste -no presentes en la obra original- que confrontaban con inusual dureza la opulenta vida

⁶⁴ Podría ser interesante el comparar las reacciones de cara a la película con las diversas teorías que en aquellos momentos circulan dentro de la escuela positiva de criminología con respecto a la naturaleza del delincuente y que encuentran sus más interesantes exponentes en Enrico Ferri o Raffaele Garofalo.

⁶⁵ Diego Galán, *Los hijos de la noche, fastos y hambre*, Op. Cit.; Francisco Llinás, *Un modelo en crisis*, "Archivos de la Filmoteca", n. 7, Generalitat de Valencia, septiembre-noviembre 1990.

*burguesa y la de un proletariado –estrictamente miserable- sin cabida hasta entonces en el cine español de ficción*⁶⁶.

Lo que se pretende en cierto modo es superar mediante la comedia un fuerte sistema de oposición de carácter social, para poder así conciliar las diversas clases. De hecho el contenido presenta similitudes con otras producciones del periodo anterior, en los temas y en el tratamiento de los mismos. Recordemos piezas tan reivindicativas socialmente como *Morena Clara* (Florián Rey, 1937), la película más taquillera de la II República Española. También en este caso la gitana Trini (Imperio Argentina) acaba por introducirse de manera lícita en casa del fiscal que la ha acusado del robo de unos jamones. De clase baja pero con buen corazón, el fiscal acaba enamorándose de ella y todo termina bien. ¿Cuál es por lo tanto el mensaje? ¡Que no sólo no se la manda a la cárcel sino que obtiene incluso un trabajo y además encuentra marido!

Volviendo a nuestra película, la carrera comercial de la misma resultó en cualquier caso aceptable: estuvo varias semanas en cartel, se exportó en varios países e incluso permitió a nuestro director el llevar a cabo su siguiente producción en Italia: *La última falla*, de la que hablaremos en un capítulo distinto.

Otro aspecto de vital importancia es la mezcla de modelos de diversa proveniencia. La producción tiene un marcado sabor hispano, pero en ella confluyen varios de los arquetipos que habían predominado en varias de las cinematografías europeas del periodo: el *cinema decò* italiano o de teléfonos blancos, realizado bajo la influencia de las comedias húngaras de los años treinta, las cuales, a su vez habían propuesto modelos provenientes del cine americano. Es por eso que aunque el sustrato sea de clara proveniencia ibérica (temática, personajes principales de marcado carácter castizo, números musicales...) el revestimiento y la ambientación son típicos de dichas comedias burguesas en las que las grandes escenografías ocupaban la totalidad de las pantallas de estas fábulas sentimentales.

En definitiva, se trata de una película que más que anómala resulta atípica, pues combina múltiples elementos que dan como fruto un interesante híbrido, que conjuga la tradición local con toques cosmopolitas.

Sólo un cineasta como Perojo podía ser suficientemente capaz de combinar todo ello de forma satisfactoria. La seguridad en sí mismo y su estilo maduro se pueden ver en la

⁶⁶ José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Shangrila, Santander, 2012, pp. 55-56.

habilidad con la que usa, maneja y ensambla la amplia variedad de medios que tenía a disposición (grúas, *travellings*...), pero también en la introducción de recursos de carácter más atrevido como los pasos de manivelas o los cambios de fondo por transparencia.

Por un lado tenemos el magnífico *travelling* hacia atrás que introduce al principio para poder representar al grupo cantando en medio de la calle, mientras la gente cruza de manera intermitente frente a la cámara y que, a mi modo de ver, es una de las mejores escenas de la obra. Por otro, está la animación de los objetos que, tal y como se ha dicho en estudios anteriores, en efecto nos recuerdan al *Ballet Mecanique* (1924) de Fernand Leger, pero también a la más antigua y no menos significativa obra *El hotel eléctrico* (1905) de nuestro Segundo de Chomón, quien por cierto había trabajado con Perojo en una de sus últimas participaciones en cine: *El negro que tenía el alma blanca* (1926). No olvidemos tampoco secuencias magistrales como aquella en la que una serie de espejos capturan las imágenes reflejadas de Estrellita Castro, mientras canta y baila en la habitación. El uso de este recurso y la fragmentación del espacio la convierten en un puente entre la película cómica de Chaplin *The Circus* (1928) y la más dramática *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1948)⁶⁷. Por último se recurre a las transiciones por semejanza para enlazar varias escenas consecutivas y al mismo tiempo evidenciar las diferencias abismales que existen entre ambas clases sociales. Se trata de un lenguaje sencillo pero efectivo, de fácil comprensión y que, a pesar de no haber agradado a algunos miembros de la crítica⁶⁸, es uno de los grandes aciertos de la película. De esta manera enfocando los distintos aparatos de radio o una copa de vino que se llena, se pasa de la cena de los ricos a la cena de los desamparados y viceversa.

Con *Los hijos de la noche* se inicia el camino que las cinematografías española e italiana recorrerán de manera conjunta durante los próximos cinco años.

⁶⁷ Román Gubern, Op. Cit., p. 326.

⁶⁸ *I figli della notte*, “Bianco e Nero”, Op. Cit., p. 81.

Frente de Madrid / Carmen fra i rossi

FRENTE DE MADRID

Título: Frente de Madrid / Carmen fra i rossi

Dirección: Edgar Neville

Año de producción y estreno: 1939

Producida por: Film Bassoli (Roma)

Distribuida por: Hispania Tobis / ICI (Industrie Cinematografiche Italiane)

Ayudantes de dirección: José Martín, Guy Simor

Argumento: basado en el relato *Frente de Madrid* (1938) de Edgar Neville

Guión: Edgar Neville

Director de producción: Baldassare Negroni

Fotografía: Jan Stallich, Francesco Izzarelli

Sonido: Ettore Forni, Arrigo Usigli

Música: Ezio Carabella

Decorados: Guido Fiorini

Estudios: Cinecittà

Montaje: Sara Ontañón (versión española), Fernando Tropea (versión italiana)

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 2.734 m. (Italia)

Conservación: Bundesarchiv - Filmarchiv, Berlin (In der Roten Hölle - versión italiana doblada al alemán, 2.223 m.); Library of Congress – Motion Picture Collection, Washington DC (copia en 16 mm. de la versión italiana doblada al alemán).

Otros: exteriores: Ciudad Universitaria de Madrid.

Reparto en orden alfabético: Calisto Bertramo (jefe ruso), Crisanta Blasco (portera), Juan De Landa (Amalio), Blanca de Silos (doncella), Ángel Fernández Marredo (locutor de la radio clandestina), Manuel Gasset, Fosco Giachetti (Javier / Saverio en la versión italiana), Enrique Gil de la Vega (alférez), Argimiro Guerra Estera (hermano de Carmen), Antonio López Estrada (miliciano), Gregorio Marañón Moya (soldado), José Martín Hernández (miliciano hambriento), Manuel Miranda (jorobado), Conchita

Montes (Carmen), Manolo Morán (Capitán Salmerón), Carlos Muñoz (miliciano herido), Mimí Muñoz, Carmen Prieto Eceolaza, Rafael Rivelles (Javier en la versión española), Ramón Sainz de la Hoya, Luís Solano, Joaquín Soriano.

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, Carmen fra i rossi*, “Lo Schermo”, n.11, Roma, noviembre 1939, p. 12.

Carmen fra i rossi, "Corriere della Sera", Milano, 29 diciembre 1939, p. 2.

Mario Gromo, *Sullo schermo: Carmen fra i rossi, di E. Neville*, "La Stampa", Torino, 29 diciembre 1939, p. 4.

M. Meneghini, *Carmen fra i rossi*, "L'Osservatore Romano", Città del Vaticano, 29 diciembre 1939.

Vice, *Carmen fra i rossi*, "Il Popolo d'Italia", 29 dicembre 1939.

Vice, *Le prime dello schermo, Carmen fra i rossi*, "Il Messaggero", Roma, 29 diciembre 1939, p. 3.

Sar., *Prime cinemaografiche, Carmen fra i rossi*, "Il giornale d'Italia", Roma, 30 diciembre 1939, p. 3.

Vice, *Le prime cinematografiche, Carmen fra i rossi*, "La Tribuna", Roma, 30 diciembre 1939, p. 3.

“Segnalazioni Cinematografiche 1939-1940”, vol. XI, IV edición, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1940.

Mino Doletti, "Film", Roma, 6 enero 1940.

Frente de Madrid, “Radiocinema”, n. 44, La Coruña, 15 enero 1940.

Piesse, “Rivista del Cinematografo”, n. 1, Roma, 20 enero 1940.

Frente de Madrid, “El Alcázar”, Madrid, 5 marzo 1940, p. 5.

Frente de Madrid. Esto sí que es cine, “El Alcázar”, Madrid, 20 marzo 1940, p. 5.

Agilidad y ritmo cinematográfico de Frente de Madrid, “El Alcázar”, Madrid, 22 marzo 1940, p. 5.

“ABC”, Madrid, 23 marzo 1940, p. 4.

Nuestra guerra en Frente de Madrid, “El Alcázar”, Madrid, 23 marzo 1940, p. 5.

Miguel Ródenas, *Estrenos en los cines, Palacio de la Música: Frente de Madrid*, “ABC”, Madrid, 24 marzo 1940, p. 19.

C. Abanades, *Frente de Madrid en el Palacio de la Música*, “El Alcázar”, Madrid, 25 marzo 1940, p. 5.

“Radiocinema”, n. 51, La Coruña, 15 mayo, 1940.

La película que ha visto ayer Cándida, *Frente de Madrid*, “Primer Plano”, n. 41, Madrid, 27 julio 1941.

Rolandino, *Voces de la pantalla*, “Legiones y Falanges”, n. 17, Madrid, marzo 1942, p. 21.

Feria de imágenes, éxito de Frente de Madrid en Alemania, “Primer Plano”, n. 120, Madrid, 31 enero 1943.

Román Gubern, *I film del consenso a Franco e Mussolini*, “Cinema nuovo”, n. 284-285, Torino, agosto-octubre 1983, pp. 18-19.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Fernando Méndez Leite, *45 años de cinema español*, Bailly-Baillere, Madrid, 1941, p. 86.

Marino Gómez Santos, *12 hombres de letras*, Editora Nacional, Madrid, 1969, pp. 360-362.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 65.

Mino Argentieri, *L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze, 1979, p. 138.

Gianfranco Casadio, *Il Grigio e il Nero, Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Longo Editore, Ravenna, 1989, pp. 116, 118-19.

María Luisa Burguera Nadal, *Edgar neville: entre el humorismo y la poesía*, Biblioteca Popular malagueña, n. 63, Servicio de Publicaciones Diputación provincial de Málaga, Málaga, 1994, pp. 60-61.

Enric Ripoll i Freixes, *100 películas sobre la Guerra Civil Española*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992, pp. 45-46.

Alfonso Del Amo García; María Luisa Ibañez Ferradas, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996, p. 453.

Marco Cipolloni, *Lingue di celluloidi: la traduzione del cinema spagnolo in Italia; la Spagna e lo spagnolo nel cinema italiano e nel film multilingue*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1997, pp. 104-105.

Magi Crusells, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, Ariel Historia, Barcelona, 2000, pp. 182-184.

Felipe Cabrerizo Pérez, *Frente de Madrid: un primer (y frustrado) intento de apertura hacia un cine de reconciliación nacional*, "Mundaiz", N° 67, Universidad de Deusto, Bilbao, enero-junio 2004, pp. 45-66.

Félix Monguilot Benzal, *In Der Roten Hölle / Carmen fra i rossi*, "XXXV Mostra Internazionale del Cinema Libero, Il Cinema ritrovato 2006", Cineteca di Bologna, Bologna, 2006, p. 30.

Félix Monguilot Benzal, *Volver al frente: reconstrucción de la película Frente de Madrid (1939) de Edgar Neville*, en Juan A. Ríos Carratalá (Ed.), *Universo Neville*, Instituto Municipal del libro, Málaga, 2007, pp.145-166.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, p. 129.

Casimiro Torreiro, *Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma*, "Secuencias", n. 29, Instituto Universitario de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009, pp. 77-87.

Félix Monguilot Benzal, *Carmen fra i rossi* (review), en Lorenzo J. Torres Hortelano (Ed.), *Directory of World Cinema: Spain*, Intellect Ltd, Bristol, 2011, pp. 168-169.

FRENTE DE MADRID
CARMEN FRA I ROSSI

Con *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (Edgar Neville, 1939) se aborda una de las películas fundamentales para el estudio de la colaboración mutua entre España e Italia en el ámbito de la cinematografía.

El largometraje partía de un relato de Edgar Neville escrito en 1938 que, en vistas del interés suscitado por los dramáticos acontecimientos que se estaban produciendo en España, se publicó en Italia en dos partes dentro de la revista *Nuova Antologia*, a principios de 1939 y con el título de *Carmen fra i rossi – Racconto del fronte di Madrid*¹.

Se trataba de una publicación muy seguida en aquellos años y fue por ello que, al poco tiempo de su divulgación, Neville fue contactado por los hermanos Renato y Carlo Bassoli de Roma, los cuales le propusieron el llevar a la pantalla la historia que había escrito.

Argumento

Mucho se ha dicho sobre el argumento de la película, pero poco de lo que recientemente se ha publicado realmente coincide con la historia que Neville llevó a la pantalla. Desconocemos las fuentes consultadas por varios de los autores que en época contemporánea han reseñado la trama de esta película, y que la han descrito de forma errónea². No cabe duda de que se basan en un error que habría sido posible subsanar una vez consultado el relato de Neville, leídas las críticas publicadas tras el estreno de la película o incluso visionada la copia recuperada del film hace ya unos años.

Frente de Madrid inicia el 16 de julio de 1936, en vísperas de la Guerra Civil Española, con un plano medio de Carmen (Conchita Montes), la cual aparece vestida de esposa, lo

¹ Edgar Neville, *Carmen fra i rossi – Racconto del fronte di Madrid*, “Nuova Antologia”, fasc. 1604, año 74, Roma, 16 enero 1939, pp. 196-216 y fasc. 1605, Roma, 1 febrero 1939, pp. 319-336.

² Cfr. Enric Ripoll i Freixes, *100 películas sobre la Guerra Civil Española*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992, pp. 45-46; Alfonso del Amo García; María Luisa Ibáñez Ferradas, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996, p. 453; Felipe Cabrerizo Pérez, *Frente de Madrid: un primer (y frustrado) intento de apertura hacia un cine de reconciliación nacional*, “Mundaiz”, n. 67, Universidad de Deusto, Bilbao, enero-junio 2004, pp. 45-66.

que nos sitúa en las proximidades de la boda de la protagonista. Con ella están Antonio (Argimiro Guerra³) y Alfredo⁴ (Fosco Giachetti), su prometido.

Fuera de casa, Alfredo y Antonio se encuentran en la calle con un personaje jorobado (Manuel Miranda) y discuten porque este último estaba regañando a un niño con el que había tropezado. Se trata por supuesto de un comunista, el cual sigue caminando hasta llegar a un lúgubre almacén en donde otro hombre y una mujer desembalan cajas que contienen armas. La escena se desarrolla en modo tal que parece que están planeando una sublevación.

La guerra inicia ya que diversos aviones sobrevuelan Madrid y a Alfredo le sorprende fuera de la ciudad. A continuación se muestran varias escenas de violencia, donde grupos de anarquistas irrumpen en las iglesias destruyéndolo todo.

Por la noche, unos milicianos de la CNT – FAI irrumpen con pistolas y fusiles en casa de Carmen y su familia. Uno de los milicianos ofende a Carmen y el padre responde con una bofetada. Por ello es inmediatamente reducido a golpes, llevado frente a un tribunal, condenado y posteriormente fusilado.

A Carmen la han encerrado en una celda, pero gracias a la intervención del padre de María (Mimí Muñoz), la muchacha es dejada en libertad.

En la Ciudad Universitaria, completamente en ruinas, Alfredo retransmite mensajes por radio bajo las órdenes del Capitán Salmerón (Manuel Morán). Varias escenas describen el ambiente más íntimo de la guarnición y a través de las cuales se muestran a los soldados (y al mismo Edgar Neville), afeitándose, friendo huevos o cantando una canción popular navarra al son de la guitarra.

Salmerón y Alfredo bajan hasta un subterráneo, desde el cual se escuchan los ruidos provenientes de una galería que los republicanos están excavando para colocar una mina.

Alfredo es elegido para llevar a cabo una importante misión en Madrid: disfrazado de republicano, debe llegar a la ciudad a través de uno de los túneles que se encuentran debajo de la Ciudad Universitaria y transmitir un mensaje secreto.

A un cierto punto, el protagonista se topa con unos camaradas, que habitan en un refugio en donde él también descansa. Más tarde, uno de ellos le acompaña al exterior, pero pronto se despiden, puesto que Alfredo tiene que emprender su camino hacia Madrid.

³ Los títulos de crédito indican erróneamente a Carlos Muñoz como Antonio.

⁴ Según la versión alemana. Javier Navarro en el relato español o Saverio en el italiano.

Madrid aparece sucia, y lo primero que Alfredo hace es ir a casa de Carmen. Le recibe María, que se alegra de verlo. El chico entra en la habitación encuentra a su amada durmiendo, a la cual despierta con un beso. Él le confiesa que es falangista y tras ella vestirse, es conducido a una habitación con una cámara secreta detrás de un armario, en la que se esconde Antonio.

Carmen decide acompañar a su novio hasta el lugar en donde éste tiene que entregar el mensaje. En la Jefatura Central del Comisariado Político, Alfredo establece su primer contacto con Amalio (Juan de Landa), un espía que, infiltrado en las altas esferas del bando republicano, colabora en secreto con los nacionales. Alfredo le entrega la carta y Amalio, mediante una plantilla, descifra el mensaje oculto, que hace referencia a una dirección. Ambos se dirigen en coche al lugar indicado en la nota y que corresponde a una vieja casa en ruinas, desde la que se avista la Ciudad Universitaria. En uno de los pisos y a través de los destellos de los cristales de una de las ventanas, Amalio prueba con éxito el nuevo método para transmitir información al otro lado.

Alfredo y Carmen, de nuevo en casa, se despiden puesto que el soldado tiene que regresar a la base. A pesar de la discreción con la que había entrado, la portera ve a Alfredo salir del edificio y también como la chica le saluda desde la ventana. A continuación, la portera llama a la policía.

Alfredo intenta regresar a las líneas nacionales por el mismo lugar por donde vino, pero una mina hace explosión en uno de los conductos. Él logra salvarse, pero el compañero que lo esperaba muere.

Tras el suceso, el protagonista acude una vez más a ver a Amalio para pedirle ayuda y éste le aconseja que se dirija al bar Shang-Hay en donde uno de los suyos, al que podrá reconocer fácilmente a través de una contraseña, le ayudará. En el local, decenas de soldados y mujeres están reunidos alrededor de las mesas mientras Pepita Granados, bailarina anti-fascista, actúa en el escenario.

Aparece Carmen, la cual se dedica a vender tabaco en el local, pero mientras algunos soldados le compran unos cigarros, consigue obtener cierta información sobre los próximos movimientos de los republicanos. Cuando se percata de que Alfredo está en una de las mesas, se dirige de inmediato hacia él. El protagonista se extraña al verla en semejante sitio, pues la creía de su parte, pero cuando ella pronuncia la contraseña que Amalio le había facilitado esa tarde él acaba entendiéndolo todo. Se produce una pelea iniciada por un asiático y un hombre de color que acaba revolucionando todo el local.

Carmen conduce a Alfredo hacia una habitación para ponerlo a salvo. Allí unos compañeros de la chica transmiten información a través de una radio clandestina.

En casa de Carmen, la portera y los republicanos requisan los objetos de valor. Luego ordenan a María que abra el armario detrás del cual se escondía Antonio, pero al final no encuentran nada. María acude al Sang-Hay para contarle a Carmen lo sucedido y le explica que Antonio no ha sido descubierto, pues unos vecinos del edificio se habían ocupado de él.

Carmen le enseña a Alfredo quien es el soldado que le ayudará a regresar al otro lado. Los amantes son interrumpidos durante el beso de despedida y mientras él se aleja, ella le observa con tristeza, como si presintiese que esa va a ser la última vez que lo va a ver. La muchacha entra de nuevo en la habitación y con lágrimas en los ojos transmite su último mensaje por radio, con tan mala suerte que una unidad móvil del bando contrario intercepta la transmisión.

Alfredo, en las trincheras de los republicanos, se mezcla con los propagandistas, haciéndose pasar por uno de ellos. Cuando llega su turno como portavoz del grupo encargado de lanzar mensajes dirigidos a los nacionales, se las ingenia para hacer que sus compañeros de la Ciudad Universitaria le reconozcan, pidiéndoles que no disparen, pues va a cruzar las líneas, cosa que hace a continuación, llegando sano y salvo a su destino.

En el Shang-Hay una patrulla armada irrumpe bruscamente y la protagonista y sus compañeros tienen que refugiarse en la habitación. En el cuartel, Alfredo y el resto de sus compañeros escuchan como Carmen explica a través de la radio lo que está sucediendo en esos momentos, al mismo tiempo que se despide de Alfredo, el cual, cegado por la desesperación, sale al campo de batalla en el intento de regresar a Madrid. Al final, queda atrapado entre el fuego cruzado y es gravemente herido. Arrastrándose, busca un lugar para ponerse a cubierto. Entonces se encuentra con un miliciano del bando contrario (Carlos Muñoz), al que también han alcanzado. Juntos comparten los últimos momentos de vida, en los que Alfredo intenta reconfortar al chico, acogiéndole entre sus brazos y vendándole para contener una de las heridas que el muchacho tiene en la pierna. Para ello utiliza un jirón de su camisa en el que, tal y como se nos muestra en un primer plano, aparece bien definido el símbolo de la Falange. Ambos discuten sobre el sentido de la guerra, sobre sus respectivos bandos y sobre la vida que habían llevado hasta entonces. Es aquí cuando se produce un pequeño salto en la secuencia, pues la película pasa del plano en el que ellos conversan, al otro en el que el muchacho

ya ha fallecido, sin que el espectador sea testigo de ello. Se trata de un cambio brusco que altera el clímax emocional que Neville había creado entre ambos personajes y cuya función era la de transmitir la sensación de que Alfredo, tal y como señala el relato, “parecía haber perdido un amigo de siempre”⁵.

Alfredo tiene sed, pide agua y mientras dirige su mirada hacia el cielo pronuncia el nombre de Carmen. Inmediatamente después fallece y sobre su imagen y en un fundido encadenado aparecen las banderas del ejército nacional, con Salmerón a la cabeza, que proclaman la victoria. La película concluye con las imágenes de un grupo de aviones que sobrevuelan la Puerta del Sol y con aquellas que muestran las multitudes reunidas en las plazas, efectuando el saludo fascista, mientras una transparencia muestra a Alfredo y Carmen reunidos como dos verdaderos mártires.

Diario de rodaje

Tal y como contaba nuestro director en una entrevista⁶, nada más acabada la guerra, en abril de 1939, se dirigió a Roma para llegar a un acuerdo con la productora Film Bassoli para la realización de la película. Establecido en el *Albergo di Russia*, Neville cuenta que le ofrecieron 15 veces más de lo que estaba dispuesto a pedir por llevar a cabo el proyecto. Llamó a Conchita Montes, a la que conocía desde 1933, para que fuese a Roma y le ayudase, la cual, de un modo totalmente inesperado, acabó por convertirse en la actriz principal del film.

El director se dedicó a la escritura del guión ese verano y ya en septiembre la Bassoli envió el guión de la película a la Comisión de censura española⁷,

El director siguió muy de cerca dicho trámite y se preocupó personalmente de que todo llegara a buen puerto, tal y como lo demuestran una serie de cartas que Neville intercambió con Antonio de Obregón, el cual le respondió: "De lo que me dices de tus proyectos (...) te diré que si se trata de Bassoli y Genina toda mi confianza y colaboración", y más adelante "tu guión *Frente de Madrid* está en mi poder e inmediatamente se despachará"⁸.

⁵ Edgar Neville, *Frente de Madrid*, Espasa-Calpe, Madrid, 1941, p. 83.

⁶ Marino Gómez Santos, *12 hombres de letras*, Editora Nacional, Madrid, 1969, p. 360.

⁷ Dactiloscrito del 15 septiembre 1939, expediente n. 28-1939, asignatura 36/04539, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

⁸ Dactiloscrito de 19 septiembre de 1939, asignatura (3) 49.01 21/275, AGA.

Y en efecto así fue, pues pronto se autorizó su proyección. La película se inició enseguida. A través de un documento encontrado en el Registro Cinematográfico de la *Società Italiana Autori ed Editori*⁹, sabemos que el rodaje tuvo comienzo el 7 de octubre “en doble versión”. A mitad de octubre, gran parte de los mismos se encontraban en España, junto a los productores y al director, rodando las primeras escenas. El rodaje en dicho país no tuvo que ser muy largo, pues algunos días después, José Martín partía con destino Roma para reunirse con el resto del grupo, cargado de material bélico que debía incluirse en la película¹⁰. A excepción de los exteriores que nos muestran la Ciudad Universitaria de Madrid todavía en ruinas, el resto de la película se llevó a cabo en Roma, en los estudios de *Cinecittà*, que tal y como recuerda Neville se configuraban como unos “estudios completos”¹¹.

Si consideramos que el inicio de la película tuvo lugar en octubre y que ésta se estrenó en Italia en diciembre, llegamos a la conclusión de que el rodaje y el montaje se llevaron a cabo a lo largo de estos tres meses.

Equipo técnico

Si bien los españoles eran más numerosos en la parte artística de la película, aquella técnica quedaba en su mayoría compuesta por italianos: Jan Stallich¹² y Francesco Izzarelli fueron los operadores, Ezio Carabella compuso la música y Guido Fiorini se ocupó de los decorados. Pero hay que recordar que tanto José Martín como Sara Ontañón quedaban acreditados respectivamente como ayudante de dirección y montadora.

A Izzarelli y Stallich, Neville los acababa de conocer tras haber colaborado con ellos en *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* (Carlo Borghesio / Roberto de Ribón, 1940). Seguramente quedo’ satisfecho con su modo de trabajar y hasta se los llevo’ a España para rodar los exteriores. Stallich tenía mucha experiencia por haber trabajado con documentales al principio de su carrera, por lo que se ajustaba bien a una parte de las imágenes que el director quería recrear en su película.

⁹ Dactiloscrito del 11 octubre 1939, expediente n. 132 (PRC) (31 octubre 1939), *Registro cinematografico, Società Italiana Autori ed Editori*, Roma (SIAE).

¹⁰ Dactiloscrito del 18 octubre 1939, asignatura (3) 49.01 21/275, AGA.

¹¹ F. Castán Palomar, *Conchita Montes y Edgar Neville hablan de Italia*, “Primer Plano”, n. 99, Madrid, 6 septiembre 1942.

¹² Stallich no era de nacionalidad italiana, había nacido en Praga, pero colaboró con la industria de este país en numerosas producciones durante el periodo que nos ocupa.

La presencia de Saiz de la Hoya puede explicarse porque estaba dentro del círculo de Neville y Obregón, tras haber sido ayudante de sonido del ingeniero Fernando Bernáldez, dentro del Departamento Nacional de Cinematografía¹³.

Equipo artístico

La elección de Conchita Montes para interpretar el papel Carmen, al parecer recayó directamente en los hermanos Bassoli, con quienes Conchita había establecido una buena amistad desde su llegada y que ya habían considerado la posibilidad de incluir una protagonista que no fuera italiana en el largometraje.

Conchita describía así sus expectativas a la hora de trabajar en cine y como con se inició en dicho ámbito gracias a *Frente de Madrid*:

La actuación de Leslie Howard y Bette Davis en la película El bosque petrificado me impresiona extraordinariamente y escribo a un amigo mío en España diciéndole que me hubiera gustado ser actriz para poder interpretar esta película al lado de Leslie Howard... mi amigo de España me contestó que tomaba nota de mi nueva inclinación, pronto olvidada, por cierto, pues volví a España y, cogida en el remolino de la guerra, sin más inclinación que ir viviendo, pasé los tres años que duró la contienda entre el Madrid rojo (poco tiempo, afortunadamente), París, Londres, Bélgica, San Juan de Luz y San Sebastián, finalmente. Ya en San Sebastián, cada vez más fuera del remolino, empecé a sosegarme y a volver otra vez a mi antigua afición: escribir. Vértice me publicó un cuento, y cuando iba a enorgullecerme terminó la guerra y ya no tuve tiempo. Dominada por tantas emociones, no tenía sitio para el orgullo. Tres meses escasos tuve para recobrar sentimentalmente Madrid, calle por calle, rincón por rincón, y en seguida me llegó un contrato, como escritora, de la Casa Bassoli, de Roma, para hacer la labor preparatoria del guión de Frente de Madrid...me ofrecieron el papel de Carmen en Frente de Madrid, y ahí empezó mi carrera cinematográfica...¹⁴.

Cuando Neville recordaba el momento en el que comunicó a Conchita la noticia, nos transmitió que ante semejante propuesta, ella tan sólo respondió que “¿por qué no?”. María de la Concepción Carro Alcaráz, *in artis* Conchita Montes, licenciada en derecho e interesada hasta entonces en poder especializarse dentro del ámbito diplomático,

¹³ Creado en abril de 1938.

¹⁴ *Conchita Montes y su vida en un guión rápido*, “Primer Plano”, Madrid, 22 octubre 1944.

comenzaba de este modo su carrera como actriz, cobrando treinta mil pesetas¹⁵ y bajo la directa supervisión de su compañero sentimental y principal artífice Edgar Neville, con el que trabajó en diversas producciones a lo largo de veinte años¹⁶.

Con *Carmen fra i rossi* se manifestaba de pleno un perfil que se iba a repetir a lo largo de su carrera y que le confirió un carácter diverso al de muchas de las otras actrices que se movían en aquel periodo. De hecho cuando en una entrevista le preguntaron a Conchita que tipos de papeles prefería interpretar, ésta respondió: “Papeles de mujer, no me van las ingenuas”¹⁷.

El mismo artículo ponía de manifiesto el modo en que efectivamente era vista por los medios de comunicación y la crítica:

Conchita es, quizá, la artista más abordable y la menos encontrable de cuantas haya ahora en Italia. Cuando trabaja en Cinecittà no quiere que se la distraiga con visitas o entrevistas y, cuando no trabaja, para poco en casa y se mueve por la ciudad en busca de rincones con carácter o de miradores panorámicos, o de tienda en tienda gastándose lo que gana en lo que le agrada... por eso es difícil dar con Conchita Montes, y cuando uno se la encuentra es en los sitios donde no suelen ir los pelicularos... que una cosa es dialogar con la corista que por sus bellas piernas llegó a estrella, y otra el habérselas con una universitaria y medio escritora metida a hacer películas.

No cabe duda que su actuación en el film gustó a la crítica, la cual la calificó como una actriz “sensible y vibrante”¹⁸.

También para Blanca de Silos *Frente de Madrid* fue su primer largometraje. Su participación le valió para ser elegida a la hora de interpretar varios papeles que la empujaron hasta su consagración en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942).

Los protagonistas principales masculinos, al tener que rodarse la película en doble versión hispano-italiana, fueron dos: Rafael Rivelles para la edición española y Fosco Giachetti para la italiana. La participación del primero seguramente estaba condicionada por el hecho de que en esos momentos, el actor se encontraba en Roma trabajando para

¹⁵ Memoria para optar al grado de Doctor de Carmen Rodríguez Fuentes, *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2001, p. 388.

¹⁶ Basta recordar *La vida en un hilo* (1945), *Domingo de Carnaval* (1945), *El último caballo* (1950) o *El baile* (1959).

¹⁷ Luis González Alonso, *Nuestras actrices fuera de España, Conchita Montes*. “Primer Plano”, n. 32, Madrid, 25 mayo 1941.

¹⁸ Sar., *Prime cinematografiche, Carmen fra i rossi*, “Il giornale d'Italia”, Roma, 30 diciembre 1939, p. 3.

Santa Rogelia lo que, unido a su popularidad, era además de cómodo una sabia elección. Por el otro lado, Giachetti era muy conocido en Italia, sobre todo tras haber aparecido en importantes films bélicos y de propaganda como *Lo Squadrone Bianco* (Augusto Genina, 1936), *Sentinelle di Bronzo* (Romolo Marcellini, 1937) o *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937).

El largometraje también contaba con la presencia de Juan De Landa, uno de los nombres importantes del periodo y el artista masculino que mejor ejemplifica esta unión cinematográfica entre cine español e italiano, el cual intervino a lo largo de toda su vida en un gran número de producciones de ambos países. Otros actores como Manuel Morán, Carlos Muñoz, que por aquel entonces comenzaban sus fructíferas carreras, completaban el reparto.

La idea de incluir además de actores profesionales, personajes “auténticos”, que hubiesen vivido de cerca o en primera persona el drama de la Guerra Civil, fue idea de los Bassoli. Por consiguiente en la película se incluyeron los nombres de algunos amigos y compañeros de Edgar Neville en el frente como Manuel Gasset, Enrique Gil de la Vega, Gregorio Marañón, Ramón Sáinz de la Hoya, Luís Solano y Joaquín Soriano.

Todo ello contribuyó a dar un toque de veracidad al largometraje, que no pasó desapercibido ante la crítica¹⁹.

Estreno y distribución

Al parecer, el largometraje vio la luz antes en Italia que en España, pues se estrenó en el cine Vittoria de Ciampino el 23 de diciembre de 1939²⁰, en el cine Corso de Milán el 28 del mismo mes, y ya en el Supercinema de Roma al día siguiente, tras ser anunciado como “el primer film sobre el tormentoso drama de España”²¹.

En Madrid pues tuvo lugar el sábado 23 de marzo de 1940 en el Palacio de la Música, en donde permaneció en cartel durante cuatro semanas²².

¹⁹ Mario Gromo, *Sullo schermo: Carmen fra i rossi, di E. Neville*, "La Stampa", Torino, 29 diciembre 1939, p. 4; *Frente de Madrid*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 7 marzo 1940, p. 2.

²⁰ Según dactiloscrito del 17 febrero de 1940, expediente n. 132 (PRC) (31 octubre 1939), *Registro cinematografico*, SIAE.

²¹ "Il giornale d'Italia", Roma, 29 diciembre 1939.

²² Posteriormente la película se proyectó en Barcelona a partir del miércoles 3 de abril de 1940, en el cine Cataluña.

En Italia la distribución de la película corrió a cargo de la ICI (*Industria Cinematografiche Italiane*), en España se ocupó de ello la Hispania Tobis, mientras que en Alemania lo hizo la DIFU (*Deutsch-Italienische Film-Union*). La película también fue distribuida en otros países que giraban alrededor de la órbita de influencia italiana, como Checoslovaquia, Rumania, Suiza, Turquía y Yugoslavia²³. La versión que circuló en estos últimos países fue aquella realizada para Italia, o lo que es lo mismo, la de Fosco Giachetti como principal intérprete masculino.

La localización de la copia

El descubrimiento en 2005, por parte de quien escribe este texto, de la versión italiana de la película en el *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlín abre un nuevo debate en torno al papel del film en la obra del director madrileño y completan no sólo los estudios sobre el cine español del periodo, sino también sobre la Guerra Civil Española.

A principios de 1943 la revista *Primer Plano*²⁴ hacía eco del éxito que había tenido en Alemania el largometraje *Frente de Madrid*, distribuido con el título *En el infierno rojo*. Partiendo de este dato tan revelador, inicié la búsqueda de la película en territorio teutón, hasta que el *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlín respondió diciendo que efectivamente disponían de un largometraje en 35 mm. titulado *In Der Roten Hölle*. Tras verificar que se trataba del film de Neville y después de llevar a cabo los trámites necesarios, con la ayuda de Guy Borlee pudo proyectarse en Italia con motivo del *XX Festival del Cinema Ritrovato di Bologna*²⁵.

La copia presentada en Bolonia se encuentra afortunadamente en buen estado. Corresponde a la versión italiana interpretada por Fosco Giachetti, está doblada al alemán y tiene los títulos de cabecera adaptados a la misma lengua.

Investigaciones posteriores me han llevado a localizar otra copia de la misma versión en Estados Unidos, concretamente en la *Motion Picture Collection* de la *Library of Congress* de Washington DC²⁶.

Se trata de una copia en 16 mm. de la versión conservada en Berlín y cuyo estado de conservación es bueno.

²³ Según libro de cuentas de la UNEP (*Unione Nazionale Esportazione Pellicole*), ANICA (*Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali*), Roma, 1942 ca.

²⁴ “Primer Plano”, n. 150, Madrid, 31 enero 1943.

²⁵ La película se proyectó el domingo 2 de julio de 2006, en el *Cinema Lumiere 2*.

²⁶ Localización: FCA 6960-6962.

Tras haber hecho varias averiguaciones descubrí que la copia del *Filmarchiv* fue confiscada por los americanos cuando en los años cuarenta entraron en Alemania. Una vez finalizado el conflicto bélico, un importante número de largometrajes y documentales fueron requisados a Alemania, Italia y Japón, quedándose almacenados en depósitos como los *National Archives and Records Administration* o la Librería del Congreso²⁷.

Las leyes públicas 87-846 y 87-861 devolvieron en 1963 los derechos de *copyright* a sus propietarios originales o a sus sucesores, concediendo a las instituciones americanas privilegios de visionado y la custodia permanente de las copias.

La *Library of Congress* colaboró con archivos fílmicos de los países anteriormente citados para devolver las copias originales de nitrato a sus lugares de procedencia, a cambio de copias realizadas en 16 mm. Es por ello que en 1972 la película original de *In Der Roten Hölle* se mandó a Berlín, a cambio de la copia en 16 mm. que hoy puede verse en la capital americana.

Los rollos originales de *In Der Roten Hölle* no se encontraban en la *Italian collection*, que es la más pequeña de las colecciones capturadas²⁸, sino en la alemana, la cual conserva alrededor de 1000 títulos de cine mudo y sonoro que van del 1919 al 1945, además de numerosos documentales.

Los títulos de crédito de la edición en alemán nos informan que los encargados de la misma fueron Lüdtke y Rohnstein y que la adaptación a dicho idioma corrió a cargo de Georg Rothkegel y Kart Werther.

La película vista por la crítica

Tanto en España como en Italia se siguieron con interés los acontecimientos relativos a la que era la primera película basada en la Guerra Civil. Las diversas expectativas puestas en ella tanto por unos como por otros fue lo que finalmente hizo que surgieran críticas de diverso tipo y mientras que en España levantó ampollas en ciertos sectores conservadores, en Italia, menos dogmatizados y condicionados por los ideales políticos se ensalzaron ciertos valores:

²⁷ Se desconoce aún el criterio con el que dichas obras se dividieron, pero al parecer, mientras que los documentales o noticieros fueron a los Archivos nacionales, los films de ficción acabaron en la Librería del Congreso.

²⁸ Unos 40 títulos y varios cortos y documentales LUCE.

La historia ha sido tratada con nobleza, sinceridad y medida. Para entendernos: no queremos decir que en Carmen fra i rossi la Revolución española haya encontrado la obra maestra que mejor la representa; no es este el cuadro del drama español llevado vigorosamente al plano de la epopeya (...). Pero la película se impone por la limpidez de su estilo, su naturaleza, su dramática humanidad privada de exageraciones y que por eso mismo alcanza un plano de equilibrio superior que convence en mayor medida. (...) Fosco Giachetti ofrece una interpretación masculina y contenida para Saverio y Conchita Montes es de una gracia delicada y viril en la parte de Carmen. Son convincentes las escenas de guerra (...). También la parte musical (...) es feliz (...). La dirección, sobria y equilibrada, es de Edgar Neville²⁹.

También causaron efecto las escenas documentales de batalla “que son las mejores de este film edificante en la exaltación de los dos héroes que por la liberación de la Patria sacrifican sus jóvenes vidas y su amor”³⁰. Sin embargo dicho realismo no acabó de convencer a algunos, para los que el resultado obtenido fue “un poco mediocre, un poco demasiado verídico, casi como un documental, un poco novelesco, pero sin vigor en el estilo ni fuerza de persuasión”³¹.

Por último, los hubo también que protestaron por la falta de referencias a las tropas italianas que contribuyeron a la victoria final franquista³².

En España las críticas fueron bastante más duras, pero tal y como anunciaba antes, las esperanzas que ciertos circuitos habían depositado en *Frente de Madrid* no deben dejarse a un lado a la hora de entender el porqué de tan terribles acusaciones. En una carta que el Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía había escrito en septiembre de 1939³³, para que el film fuese considerado como nacional, se hacía referencia al mismo como una película diferente a las demás, cuyos fines no eran estrictamente comerciales sino que había sido pensada en vistas a un “objetivo fundamental de propaganda” y que debía ser apoyado por las autoridades. De este modo el día de su estreno, el diario “ABC” presentó la película como el “primer film de guerra basado en la gesta nacional”³⁴.

No cabe duda que *Frente de Madrid* puede ser vista como una película de propaganda, realizada desde el punto de vista de los sublevados, con puntos en común con el resto de

²⁹ Vice, *Le prime dello schermo, Carmen fra i rossi*, "Il Messaggero", Roma, 29 diciembre 1939, p. 3.

³⁰ Vice, *Le prime cinematografiche, Carmen fra i rossi*, "La Tribuna", Roma, 30 diciembre 1939, p. 3

³¹ A. Franci, *Carmen fra i rossi*, "Illustrazione Italiana", n. 1, Roma, 17 enero 1940.

³² *Carmen fra i rossi*, "Corriere della Sera", Milano, 29 diciembre 1939, p. 2; Piesse, "Rivista del Cinematografo", n. 1, Roma, 20 enero 1940.

³³ Dactiloscrito del 25 septiembre 1939, asignatura (3) 49.01 21/275, AGA.

³⁴ "ABC", Madrid, 23 marzo 1940.

películas producidas en España en los años inmediatamente posteriores a la victoria de las tropas de Franco, pero a diferencia del resto, presenta una mirada condescendiente que apunta no tanto hacia una reconciliación entre ambos bandos, sino más bien hacia la posibilidad de una convivencia mutua, o lo que es lo mismo, plantea la aceptación de los vencidos por parte de los vencedores en el seno del nuevo régimen, previo arrepentimiento de los primeros y a partir del concepto del perdón cristiano, que se concretiza, tal y como nota María Luisa Burguera, a través de la amistad, sentimiento que es utilizado, ahora sí, “como elemento reconciliador de las dos Españas”³⁵.

Una vez comprobado que el largometraje no seguía las pautas establecidas por los responsables del nuevo orden que a partir de ese momento se había establecido en España y por la fuerza, la prensa se empeñó en dejar bien claro que no era la película definitiva de la guerra, utilizando como argumentos la “poca consistencia ideológica”³⁶ del film. El periódico “El Alcázar”, que siguió muy de cerca el estreno, publicó una feroz crítica³⁷ en la que se acusaba a la película de no tener el realismo necesario para representar la experiencia que tantos españoles habían vivido y se lamentaba porque ésta carecía del “hondo basamento religioso-católico que animó la cruzada”. Más adelante y como colofón, *Frente de Madrid* recibió el calificativo de “inadmisible para todos aquellos que conocieron de cerca el calvario de sufrimientos del Madrid rojo”³⁸.

Este modo de percibir la película contrasta de forma tajante con aquel expresado por parte de los italianos, y ni que decir tiene que es obvio que todos estos textos arremetían contra la película de Neville, pero cabe decir que en los numerosos estudios que se han llevado a cabo sobre la misma, siempre se han señalado estas recensiones como si fueran las únicas que en su momento aparecieron.

La investigación hemerográfica desarrollada nos evidencia como se han obviado un buen número de opiniones que muestran interés por las ideas expresadas en el largometraje y que ofrecen una nueva faceta del debate que se generó en torno a ella. La gran mayoría exaltan su autenticidad y el papel que ocupa dentro del cine español. El mismo diario “El Alcázar”, algunos días antes de la proyección oficial y con motivo de un pase privado para periodistas, publicaba en sus páginas:

³⁵ María Luisa Burguera Nadal, *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Biblioteca Popular Malagueña, n. 63, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1994, p. 57.

³⁶ “Radiocinema”, n. 51, La Coruña, 15 mayo, 1940.

³⁷ C. Abanades, *Frente de Madrid en el Palacio de la Música*, “El Alcázar”, Madrid, 25 marzo 1940, p. 5.

³⁸ Fernando Méndez Leite, *45 años de cinema español*, Bailly-Baillere. Madrid, 1941, p. 86.

*Es para nosotros muy grato poder hoy, después de haber meditado ampliamente acerca de ese film (...), poder decir que el cine español ha encontrado su camino. Esto si que es cine. Edgar Neville ha hecho una película de asombroso realismo (...) absolutamente perfecta: es una película hecha con tal grado de sensibilidad (...) que constituye un documento vivo de lo que fue la existencia en el Madrid angustiado por el dominio rojo. (...) Frente de Madrid es un film que dejará una huella imborrable en los madrileños que sufrieron el infierno rojo*³⁹.

“ABC” también presentó una interesante opinión al respecto:

*Todos estos episodios, de un realismo espeluznante, los ha llevado a la pantalla engarzados en una fábula de sentimentalismo amoroso, E. Neville. Y los ha llevado con maestría poco común, porque si realizar un tema imaginativo es tarea difícil, más dificultades ofrece que no pierdan visos de verismo escenas que pudieron ser vividas (...). Película de alto vuelo, en técnica, como en fotografía e interpretación, constituye un documento gráfico de mérito inestimable para que las generaciones presentes y las venideras conozcan lo que fue el Frente de Madrid*⁴⁰.

Vemos por lo tanto que la mayor parte de ellas coincidían no sólo en ensalzar la parte técnica y artística, sino también los valores que a través del largometraje se transmitían, tales como el sacrificio por la patria, lo que nos lleva a replantearnos el modo en el que hasta ahora se creía que el público había percibido la película, pues como concluía uno de los comentarios, al parecer “la película ha gustado”⁴¹.

Conclusiones

Aún hoy *Frente de Madrid* sigue siendo la misma película de frontera, que encierra la nostalgia de su autor y las contradicciones de una época.

Los nuevos tiempos mostraron de inmediato a Neville, el cual mantuvo “una postura política llena de ambigüedades”⁴², cuál era su sitio y hasta qué punto podía alargarse con unas vivencias, que por mucho que fueran suyas, iban a quedar solapadas por un punto de vista unificado y ante todo reductivo.

³⁹ *Frente de Madrid. Esto si que es cine*, “El Alcázar”, Madrid, 20 marzo 1940, p. 5.

⁴⁰ Miguel Ródenas, *Estrenos en los cines Palacio de la Música: Frente de Madrid*, “ABC”, Madrid, 24 marzo 1940, p. 19.

⁴¹ *Coliseo España: Frente de Madrid*, “ABC”, edición de Andalucía, Sevilla, 24 marzo 1940, p. 13.

⁴² Eduardo Rodríguez Merchán; Virginia García de Lucas, *Edgar Neville: un dandy tras la cámara*, “Nickel Odeon”, n. 17, invierno 1999, p. 136.

Prueba fehaciente de las muchas dificultades que conllevaba el ofrecer una visión personal del conflicto, la tenemos en los continuos enfrentamientos de la censura contra películas como la nuestra o *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942), las cuales ofrecían ideas poco ortodoxas a causa de su originalidad e independencia.

Tal y como se sabe, el final de *Frente de Madrid* fue modificado y readaptado para adecuarlo a las exigencias de las autoridades. Tan sólo años después, Neville recordaba lo sucedido en unas frases que se han hecho famosas:

*La hice lleno del entusiasmo que teníamos todos en abril del 1939 y la traje a Madrid con la mayor ingenuidad y comencé a encontrar tropiezos, pegas, a tener que cortar esto y aquello y a descubrir que la vida en el frente no era, por lo visto, como la recordábamos los que la habíamos vivido, sino como querían que fuese gentes que no se habían asomado a él*⁴³.

Tras haber visionado la copia del *Filmarchiv*, que corresponde a la versión italiana de la película, podemos decir que incluso ésta acabó por ser amputada para adecuarla a las voluntades del nuevo régimen franquista.

Todo indica que algunos planos de la conversación final que el protagonista mantiene con el miliciano del bando contrario han sido suprimidos, pues corresponden a los momentos en los que ambos comparten sus últimos minutos de vida juntos y, al parecer, se abrazaban. Ésta secuencia generalmente ha sido vista como alusión a la hipotética reconciliación de las dos Españas a la que anteriormente hacíamos referencia.

Cabe suponer que en origen, la edición española difería poco de la italiana, a excepción del cambio de actor ya mencionado para interpretar al personaje masculino principal y que en cualquier caso ambas contaban con un idéntico final.

Dejando de lado este aspecto, ante lo visto podemos decir que la película contó con una aceptable acogida, a lo que contribuyó el hecho de haber usado material de tipo documental y personajes que habían vivido los acontecimientos⁴⁴. Y que además *Frente de Madrid* resultó fundamental para la carrera de Conchita Montes, pues fue el trampolín que la ayudó a convertirse en una de las actrices más conocidas del nuevo *star-system* del cine español.

⁴³ Marino Gómez Santos, Op. Cit., p. 361.

⁴⁴ Aunque el uso de soldados verdaderos en un largometraje había sido ya puesto en práctica por Francisco Elías en la película *Pax* (1932).

Las incursiones de Neville en Italia (1939 y 1941), hasta ahora poco estudiadas y a menudo calificadas como experiencias negativas, se inscriben sin embargo en un periodo de gran importancia para la historia del cine español⁴⁵. Con *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi*, las experiencias personales de Neville convergen en un ámbito estrictamente profesional, pues el largometraje se convierte en el catalizador de experiencias realmente vividas en el campo de batalla. No olvidemos que previamente a la realización del film, el director estuvo al frente de un equipo cinematográfico de vanguardia desde junio de 1938 hasta el final de la guerra. Encargado de rodar las maniobras militares de mayor importancia, acompañó al ejército en la Batalla del Ebro, las ofensivas de Cataluña, Andalucía y Madrid.

Por ello, cuando Edgar Neville llegó a Roma en 1939, ya contaba con una amplia y específica experiencia dentro del ámbito cinematográfico no sólo en España, donde también había llevado a cabo diversas películas⁴⁶, sino también en el extranjero, más concretamente en Hollywood, tras haber colaborado como supervisor de las versiones españolas de las películas producidas en doble edición, contribuyendo de manera decisiva a la realización de alguna de ellas⁴⁷. Su gran capacidad de adaptación y su fuerte personalidad le permitieron el entrar rápidamente en contacto con un ambiente de trabajo especializado, como era el de la industria cinematográfica italiana en aquella época y desarrollar su actividad en uno de los mejores estudios de Europa.

Si por un lado *Frente de Madrid* es la verdadera causa de su aterrizaje en Italia, Neville llevó cabo otros dos largometrajes en este país: *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* (1939) y *La muchacha de Moscú / Sancta Maria* (1941).

Tras ello, Neville dio por concluida su experiencia italiana y regresó definitivamente a Madrid.

⁴⁵ Algunos de los autores que han tratado de forma más minuciosa este periodo han sido Casimiro Torreiro, *Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma*, "Secuencias", n. 29, Madrid, 2009, pp. 77-87; Javier Muñoz Felipe en su Tesis Doctoral *Edgar Neville en la historia del cine español (1931-1960): de lo local a lo universal*, Universidad de Barcelona, 2008; y Christian Franco Torre en su Tesis Doctoral *La obra cinematográfica de Edgar Neville (1899-1967)*, Universidad de Oviedo, 2014.

⁴⁶ *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), *El malvado Carabel* (1935) y *La Señorita de Trévez* (1936), entre otras.

⁴⁷ *El Presidio*, versión en español de *The Big House* (George W. Hill, 1930).

Su mayor aventura / Il segreto inviolabile

SU MAYOR AVENTURA

Título: Su mayor aventura / Il segreto inviolabile

Dirección: Julio Fleischner De Gomar

Año de producción y estreno: 1939

Producida por: Internacional Films (Barcelona) / Nembo Film (Roma)

Distribuida por: Internacional Films / Artisti Associati

Argumento: basado en la historia *É successo a Paganigua* (1939) de Pier Giuseppe Tellini y Ernesto Lucente

Adaptación cinematográfica: Yvan Noé

Guión / Diálogos: Pier Giuseppe Tellini, Augusto Mazzetti, Julio Fleischner de Gomar

Director de producción: Luigi Martini

Fotografía: Mila Vich

Sonido: Emilio Rosa

Música: Nuccio Fiorda, Gioacchino Angelo

Escenografía: Italo Cremona

Estudios: Titanus - Farnesina, Roma

Montaje: Duilio A. Lucarelli

Rodaje: única versión

Longitud de la peli: 2.315 m. (versión italiana)

Conservación: Colección privada, Turín.

Otros: exteriores: Roma

Reparto en orden alfabético: Ugo Ceseri (*sheriff* de Brackenville), Tony D'Algy (Michele Bondez), Maria Dominiani (Barbara Smith), Renato Chiantoni (Tanaka, el policia), Pina Gallini (Martha), Fortunato García (Filippo), Loris Gizzi (Sr. Smith), María Mercader (Virginia), José Nieto (Bob), Ileana Persi (la novia de Bob), Ugo Sasso (el estudiante universitario), Guglielmo Sinaz (director del periódico *The Guardian*), Vera Spadoni (Elena).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

X, *Film nuovi. É accaduto a Paganigua*, "Film", n. 31, Roma, 5 agosto 1939, p. 5.

Cinema gira, è accaduto a Paganigua, "Cinema", n. 75, Roma, 10 agosto 1939, p. 79.

Una cinta realizzata en estudios italianos, "La Vanguardia Española", Barcelona, 25 agosto 1939, p. 10.

Y., *Che cosa succede a Paganigua?*, "Film", n. 34, Roma, 26 agosto 1939, p. 10.

X, *Guida al segreto dell'inviolabile*, "Film", n. 37, Roma, 16 settembre 1939, p. 9.

Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana*, *Panorama*, "Lo Schermo", n. 10, Roma, ottobre, 1939, p. 13.

Vice, "Film", Roma, 23 dicembre 1939.

Piesse, *Il segreto inviolabile*, "Rivista del cinematografo", n.1, Roma, enero 1940, p. 11.

Vice, *film di questi giorni, il segreto inviolabile*, "Cinema", n. 85, Roma, 10 enero 1940, p. 26.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 315-316.

Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta, Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979, pp. 669-770.

Lorenzo Ventavoli, *La curiosa industria. Italo Cremona, un pittore al cinema*, Lindau, Torino, 1996, pp. 59-61.

Roberto Chiti; Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. 1, Gremese Editore, Roma 2005, p. 321.

Gualtiero de Santi, *Maria Mercader. Una catalana a Cinecittà*, Liguori Editore, Napoli, 2007, p. 5.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, pp. 280-281.

SU MAYOR AVENTURA IL SEGRETO INVIOLABILE

Su mayor aventura / Il segreto inviolabile (Julio Fleischner, 1939) es otro buen ejemplo de película realizada al inicio de la colaboración cinematográfica hispano-italiana.

A pesar de llevarse a cabo en el mismo marco cronológico, difiere notablemente de *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939) en el modo de realización y en su ubicación dentro del panorama general de nuestras coproducciones. En efecto las dos se llevaron a cabo de forma totalmente diversa. Por un lado *Los hijos de la noche* se preparó -y se inscribió- dentro de un entorno que podríamos definir como institucional, puesto que fue parte de un proyecto concebido por empresas nacionales pero que contaban con vínculos o conexiones dentro de las instituciones oficiales y que por lo tanto se beneficiaban de ellas. Sin embargo *Su mayor aventura* se concibió y se realizó gracias a la iniciativa privada de empresas de menor rango y se situó al margen de acuerdos o instancias de carácter oficial.

Los hijos de la noche se convirtió en una pieza clave dentro de un programa de colaboración bilateral entre España e Italia. *Su mayor aventura* responde fundamentalmente a finalidades económicas.

La película de Fleischner contó, por motivos que hemos citado anteriormente, con un presupuesto mucho inferior a la de Perojo. El capital de la Internacional Films¹ y la Nembo Film², las dos empresas productoras, no podían compararse con el de Ulargui o Imperator³, del mismo modo que tampoco la fama y la experiencia del director madrileño podían ser equiparadas a la del debutante Julio Fleischner, también conocido como Conde de Gomar. En cualquier caso, este último dio a luz, en Italia y con capitales de ambos países, a su primer proyecto como realizador.

Argumento

Una descripción de la trama de *Il segreto inviolabile* la encontramos en el visto de censura italiano n. 30774 del 18 de noviembre de 1939.

¹ A cuyo cargo estaba Luis Cabezas y que contaba con Enrique Viñals Vicent como representante. Con anterioridad la empresa había absorbido a la Continental Films. Tenía sede en la C/ Valencia 213 de Barcelona y posteriormente se dedicó más a la distribución que a la producción.

² Aunque estaba gestionada por Attilio Fattori, los grandes capitalistas eran Vincenzo y Giorgio Genesi.

³ En aquel momento la Nembo tenía un capital social de 500.000 liras, mientras que la Imperator contaba con 1.000.000.

En Brakenville, una pequeña localidad americana, el Banco Nacional ha solicitado a la empresa especializada en cajas de seguridad Smith & C. un nuevo modelo mucho más seguro conocido como "la inviolable". Antes de comprarla y para probar su efectividad, la entidad financiera ha pedido que Bob el soñador (José Nieto), un famoso ladrón de cajas, obtenga un permiso especial para salir de prisión e intente abrirla haciendo uso de sus habilidades delictivas.

La noticia se filtra y, tras su rápida difusión, nos encontramos con que toda la ciudad espera con ansia la llegada de Bob a la fábrica. Una vez allí, el ladrón emplea varios de sus utensilios pero finalmente no consigue forzarla. En vistas de los buenos resultados, el banco compra la caja y a Bob lo conducen esa noche a la prisión de Brakenville. Sin embargo al día siguiente uno de los vigilantes de la fábrica se encuentra con que todas las cajas, incluida la inviolable, han sido forzadas. Se esparce la voz que acusa como autor de los hechos a un tal Mimi el simulador, otro delincuente del que no se sabe nada desde hace años, y que posiblemente ha hecho todo eso para darle una lección a Bob.

Uno de los habitantes de la ciudad es Michele Bondez (Tony D'Algy), el cual colabora con la cátedra de entomología, ciencia dedicada al estudio de los insectos. Por una coincidencia, la noche del evento, Bondez tuvo que permanecer fuera de casa para estudiar el nacimiento de una extraña larva capaz de eliminar a varios insectos nocivos. Para dedicarse a ello, aparca su coche y lo deja fuera de la fábrica Smith. Filippo (Fortunato García), el periodista que sigue la historia, al conocer estos hechos acude al garaje en donde el profesor tiene aparcado su auto y encuentra una bolsa llena de herramientas, las cuales resultan más propias de un ladrón que de un profesor universitario.

De acuerdo con el director de la fábrica (Loris Gizzi), el *sheriff* (Ugo Ceseri) en vez de intervenir decide ponerlo bajo vigilancia puesto que ahora creen que el profesor puede ser Mimi.

Ante semejantes noticias, los ciudadanos comienzan a sentir curiosidad por el pobre Miguel, el cual hasta ese momento había pasado totalmente desapercibido para la mayoría. Los alumnos, que antes le ignoraban, empiezan ahora a frecuentar sus clases y muchas de las chicas se embelesan por él, incluida Bárbara (Maria Dominiani), la hija de Mr. Smith.

Mientras tanto, las voces que identifican a Miguel con el famoso Mimi llegan a los oídos de una banda de *gangsters*. De este modo, un día raptan al profesor y lo llevan al banco para que abra la caja fuerte. Tratar de hacerles entender que no es más que un

error, pero es en vano, y sin darse cuenta presiona la alarma del edificio. El grupo escapa, pero él no lo consigue, por lo que finalmente es sorprendido por la policía y conducido a prisión.

El personaje es mandado a juicio y le van a condenar, pero cuando todo parece perdido, Bob el soñador, que ha ya cumplido su pena en la prisión, aparece como *deus ex machina* y confiesa delante de todos que fue él quien abrió las cajas fuertes, tras evadirse de la prisión local y que también fue él y quien dejó todas las herramientas de trabajo en el coche que encontró por casualidad a la salida de la fábrica.

De este modo Miguel es declarado inocente y queda en libertad. De vuelta a la normalidad de su vida, ya nadie vuelve a interesarse por él, excepto Virginia (María Mercader), su mejor alumna, la cual nunca dudó de su inocencia. Nace de este modo un amor inesperado y sincero.

Diario de rodaje

En un principio el film fue concebido en el contexto italiano, pero seguramente después, y en vistas de su potencial de comercialización dentro del mercado hispano parlante, se pensó en la introducción de elementos españoles⁴. Los autores de la historia fueron dos: Piero Tellini⁵ y Ernesto Lucente⁶.

La adaptación al cine corrió a cargo del polifacético Yvan Noé (pseudónimo de Jean Noetinger). El francés fue montador, escribió diálogos para películas mudas⁷ y había debutado como director nueve años antes en Hollywood con la Metro-Goldwyn-Mayer, formándose también en el ámbito de las dobles versiones. Tras varias experiencias por Europa, para nuestra película tuvo que adaptar el texto concebido por los dos autores anteriormente mencionados y con los que se encontró en Roma⁸. Actualmente no hay manera de confirmarlo, pero intuyo que fue Noé el que dotó a la historia de un toque más misterioso, de clara derivación americana. Hay que recordar que ese mismo año

⁴ Lo confirma la actriz María Mercader en una entrevista, cuando declara que fueron los hermanos Genesi quienes la contactaron directamente. Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta, Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979, p. 769.

⁵ Hablaremos de él más tarde, puesto que fue también uno de los supervisores de la parte italiana.

⁶ Fue también director de producción y además uno de los socios fundadores de la compañía italiana Augustus, en torno a la cual se reunieron una gran cantidad de nobles romanos como Ignazio Florio, Roberto Lucifero o los hermanos Sanjust de Teulada (familia sarda pero de origen catalán). Cfr. Riccardo Redi, *Cinema muto italiano: 1896-1930*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Torino, 1999, p. 202.

⁷ Entre los que destacan los de *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

⁸ Hay una breve referencia en Giorgio Zambon, *Yvan Noé, inventore di Michèle Morgan*, "Film", n. 25, Roma, 24 junio 1939, p. 4.

Noé había dirigido un par de películas policiacas: *Le Château des quatre obèses* y *L'étrange nuit de Noël*⁹.

Volviendo a nuestra película, sabemos que por lo menos desde mayo de 1939 se estaban llevando a cabo las negociaciones relativas al film: existe una carta escrita por el Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, Antonio de Obregón, y dirigida a las autoridades italianas en la que se solicita que se permita a Julio Fleischner regresar a Roma para tratar un asunto relacionado con una producción hispano-italiana¹⁰.

Como ya adelantamos las empresas involucradas fueron dos. Por un lado teníamos a la Internacional Films de Barcelona, mientras que por otro participó la Nembo Film de Roma. La primera de ellas había producido en su día *Molinos de viento* (Rosario Pi, 1937). Tendremos la oportunidad de hablar más extensamente de ella en los próximos capítulos puesto que interviene en varias de nuestras películas bien como productora bien como distribuidora.

La Nembo Film se fundó tan sólo un año antes de producir *Su mayor aventura*, en 1938, por obra de Alessandro Blasetti, para poder así llevar a cabo su película *Ettore Fieramosca* (1938), muy alineada por cierto con el nacionalismo exaltado de época fascista. A cargo de ella también estaba el director de producción Attilio Fattori, que es la persona que se ocupó de los trámites y puesta en marcha de nuestra película.

Una vez organizado el plan de rodaje, los diversos miembros del equipo español empezaron a llegar a Roma desde finales de julio. José Nieto y Fortunato García fueron los primeros en partir desde el aeropuerto de Barcelona¹¹. Días más tarde otro grupo de actores, que hasta ahora no había sido documentado, se reunió con el resto: José Alconero, Felix Dafaue Tarancón¹², Manuel de Juan, Josita Hernández, García Luengo, Santiago Rivero y Paz Robles. Sin embargo éstos contribuyeron con su voz, puesto que al realizarse la película para ambos mercados, se ocuparon de doblar a los intérpretes italianos¹³. Asimismo los actores españoles fueron doblados al italiano¹⁴. Tal y como se evidencia en el visionado, al no conocer la mayoría de ellos el idioma del otro país, en el plató cada uno se expresó como supo y como pudo. El film se rodó por lo tanto en una única versión pero que luego se adaptó a ambos mercados.

⁹ En esta última además participó María Mercader.

¹⁰ Dactiloscrito del 12 de mayo de 1939, asignatura (3) 49.01 21/270, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

¹¹ Dactiloscrito del 27 julio 1939, asignatura (3) 49.01 21/270, AGA.

¹² Es interesante la presencia de Dafaue, puesto que a pesar de haber debutado con éxito en *Nobleza baturra* (Juan Vilá Vilamala, 1925), no volvió a ponerse delante de una cámara hasta 1941.

¹³ Dactiloscrito del 9 agosto 1939, asignatura (3) 49.01 21/270, AGA.

¹⁴ Emilio Cigoli por ejemplo puso la voz a José Nieto.

El largometraje empezó a rodarse oficialmente el 17 de agosto de 1939¹⁵. Hay una breve y peculiar descripción de como trabajaba el equipo en la Farnesina en "Film"¹⁶. No obstante quedaban aún algunas cosas por decidir, tal y como se deduce de ésta y de otra breve noticia publicada en la revista "Cinema"¹⁷. En ambas se anunciaba que el título provisional en italiano era el de *È accaduto a Paganigua*. Este último era el encabezamiento de la historia que Tellini y Lucente habían escrito, pero a su vez también se trataba del nombre de la ciudad en el que en un principio se desarrollaba la acción, el cual se sustituyó más tarde por la más anglosajona denominación de Brakenville.

También en España comenzaron a aparecer noticias relacionadas con el largometraje¹⁸, pero ya bajo el título definitivo de *Su mayor aventura*. De este modo, la realización de la película formaba parte del "primer avance de material para la temporada 1939-40"¹⁹ de la Internacional Films y se sumaba a producciones como la anteriormente citada *Molinos de viento*, *Los héroes del barrio* (Armando Vidal, 1936), *El rayo* (José Buchs, 1936) o *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Juan Parellada, 1939), aunque en este último caso la empresa intervino sólo como distribuidora.

El rodaje se llevó a cabo en los estudios de la Titanus, los cuales estaban aún en la Farnesina.

Cuando en septiembre la película finalmente se inscribió en el registro cinematográfico italiano²⁰, el título provisional para dicho país seguía siendo el anteriormente citado. En cambio, un mes más tarde ya se había acordado, conforme a unas noticias encontradas en la revista "Lo schermo"²¹, que la denominación final iba a ser *Il segreto inviolabile*.

Paralelamente en Madrid, el 18 de octubre de 1939 el guión fue presentado para su supervisión por parte de la censura previa y se aprobó sin problemas²².

¹⁵ Expediente n. 115 (PRC) (4 septiembre 1939), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

¹⁶ Y., *Che cosa succede a Paganigua?*, "Film", n. 34, Roma, 26 agosto 1939, p. 10.

¹⁷ *Cinema gira, è accaduto a Paganigua*, "Cinema", n. 75, Roma, 10 agosto 1939, p.79.

¹⁸ Se destaca su ejecución en estudios italianos en las páginas de "La Vanguardia Española", Barcelona, 20 agosto 1939, p. 6 y en "La Vanguardia Española", Barcelona, 25 agosto 1939, p. 10.

¹⁹ "La Vanguardia Española", Barcelona, 17 agosto 1939, p.10

²⁰ Cfr. Expediente n. 115, *Registro cinematografico*, SIAE.

²¹ Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana*, *Panorama*, "Lo Schermo", n. 10, Roma, octubre, 1939, p. 13

²² Expediente n. 44-1939, asignatura 36/04540, AGA.

Estreno y distribución

El estreno tuvo lugar el 23 de noviembre de 1939 en el cine *Universale* de Génova²³ y más tarde se proyectó en otras ciudades como Roma, en donde en diciembre se pudo ver durante 5 días en el majestuoso cine Corso, diseñado por el arquitecto Marcello Piacentini. En Milán tampoco duró mucho y en el cine Eden, en enero de 1940, se exhibió tan sólo por tres días.

Hasta finales de junio de 1940 las copias de la versión española no llegaron a España²⁴ y, por motivos que desconocemos, el estreno no se llevó a cabo hasta el 13 de noviembre de 1940 en el cine Español de Barcelona²⁵. Su proyección continuó como parte de programas dobles realizados en los varios cines de la ciudad condal (Oriente, Nuria, Cervantes...), pero sin resultados extraordinarios. En Madrid se estrenó el 2 de noviembre de 1943 en el Bellas Artes y estuvo en cartel hasta el día 7.

El largometraje fue distribuido en Italia por *Artisti Associati* y en España por *Internacional Films*.

Actualmente se conserva una copia de la película en italiano, ubicada en una colección privada de Turín.

La película vista por la crítica

Algunos de los comentarios que hemos consultado resaltaban la vivacidad de los actores españoles, además de la desenvoltura de la obra y el guión²⁶, pero en general, el resto no vio con buenos ojos el resultado final, sobre todo en lo relativo al aspecto social:

También en esta película italo-española se sacan a relucir la América carcelaria y la sátira de los gangsters, de los alborotadores, de los sheriffs, y de todo (...) el aspecto meramente superficial de aquella vida, que llama la atención en general a todos aquellos que más que conocer realmente América, tienen una vaga y absurda idea. Por otro lado el secreto inviolabile desde el punto de vista cinematográfico es de muy bajo nivel²⁷.

²³ Dactiloscrito del 20 diciembre 1939, expediente n. 115, *Registro cinematografico*, SIAE.

²⁴ Cfr. Dactiloscrito del 24 junio 1940 del Servicio Nacional de Comercio y Política Arancelaria, Importación, Cinematografía, expediente n. 2634, AGA.

²⁵ Estreno anunciado en "La Vanguardia Española", Barcelona, 13 noviembre 1940, p. 4.

²⁶ Piesse, *Il segreto inviolabile*, "Rivista del cinematografo", n.1, Roma, enero 1940, p. 11; Vice, "Film", Roma, 23 diciembre 1939.

²⁷ Vice, *film di questi giorni, il segreto inviolabile*, "Cinema", n. 85, Roma, 10 enero 1940, p. 26.

En definitiva, la película no resultó de mayor interés para la crítica del periodo y sólo en época reciente se ha vuelto a hablar de ella por varios motivos a los que más adelante haremos referencia. Sin embargo la concepción de la obra no ha cambiado mucho desde su realización hasta nuestros días y en este sentido, Lorenzo Ventavoli se interrogó en su momento sobre la finalidad de la película y su naturaleza, pues consideraba que:

No es un film serio ni una parodia descarada; no es una comedia ni una película policiaca; es sólo una pequeña B-movie que tiene todo el sabor de análogos productos de la Monogram o de la PRC que en los Estados Unidos tenían sin embargo la función precisa de completar los programas dobles²⁸.

Equipo artístico

Hagamos ahora un repaso de los diferentes miembros del equipo hispano-italiano y veamos ante todo que figuras son las que destacan.

Ya sabemos que la cinta fue dirigida por Julio Fleischner (o Flechner, tal y como aparece acreditado en diversas ocasiones). Pero ¿quien era realmente este personaje? Su figura no ha sido para nada estudiada hasta la fecha, a pesar de que hizo un buen número de films, y es difícil encontrar documentos o textos que hagan referencia a su carrera como cineasta. María Mercader lo definió en su momento como "caballero español que quiso dirigir pero que no tuvo suerte"²⁹. Por lo que sabemos fue un aristócrata que heredó el título de Conde de Gomar³⁰, y también que su creciente interés por el cine le llevó a realizar una serie de obras a finales de los treinta y a lo largo los años cuarenta. Dentro de nuestras coproducciones figuró como uno de los varios directores que intervinieron en *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* (1939). Siempre dentro de la misma política de coproducciones, pero esta vez presente en el panorama hispano-lusitano, rodó más tarde en doble versión italiana y portuguesa *Antes de entrar dejen salir* (1943). Su actividad como director prosiguió hasta 1946 con alguna que otra obra interesante como *Noche decisiva* (1945) y luego tras un buen

²⁸ Lorenzo Ventavoli, *La curiosa industria. Italo Cremona, un pittore al cinema*, Lindau, Torino, 1996, p. 59.

²⁹ Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, Op. Cit., p. 770.

³⁰ Su nombre completo era Julio Fleischner y Pérez-Seoane, primogénito del homónimo Conde de Gomar.

periodo de inactividad, en 1955 volvió al cine como supervisor (no acreditado) de la coproducción hispano-franco-suiza *Mr. Arkadin*, realizada por Orson Welles.

Otra figura a la que cabe hacer referencia es la de Piero Tellini; colaborador junto a Augusto Mazzetti en la elaboración del guión. Tellini, el cual llevó a cabo alguna que otra incursión como director³¹, fue sobre todo guionista y se acababa de diplomar en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*, por lo que *Il segreto inviolabile* marcó el inicio de una carrera que se dilató treinta años, durante los cuales realizó los textos y argumentos de más de cuarenta películas.

Bajo las órdenes de Fleischner quedó un heterogéneo grupo de actores de proveniencia diversa, no sólo geográfica, sino también artística.

La primera figura a tratar en este sentido es la presencia de la catalana María Mercader, la cual había ya dado el salto fuera de nuestro país, puesto que había aparecido en la película francesa anteriormente citada y dirigida por Yvan Noé. De ahí pasó directamente a formar parte de nuestra producción. Fue la primera salida de actriz al campo cinematográfico italiano, y no tendría tanta importancia si no fuera por el hecho de que a partir de ese momento se convirtió en una habitual de aquellas pantallas. Participó en una gran cantidad de películas, trabajó con profesionales de la talla de Mario Bonnard, Carlo Bragaglia, Luigi Zampa, Marco Ferreri y finalmente formó pareja con el conocido actor y apreciado director Vittorio De Sica. Mercader participó también en un buen número de nuestras coproducciones y de la mano de la Internacional Films y de la Lux realizó *La fuerza bruta* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941). El papel no escondía grandes dificultades y la Mercader no quedó muy contenta del resultado, tal y como recordaba en una entrevista en la que ponía en duda la capacidad del cineasta para dirigir y calificaba la obra como "orribile"³².

Como actor principal se pensó en Tony D'Algy. Su presencia en la película no nos tiene que sorprender si tenemos en cuenta que se trata desde el principio de un artista "viajero". Nacido en Angola, como actor llegó a trabajar en Estados Unidos para la Paramount junto a Rodolfo Valentino en *Monsieur Beaucaire* (Sidney Olcott, 1924), pero también en Alemania, Francia, Argentina, y por supuesto en España, desde donde

³¹ Como director lleva a cabo sólo dos títulos y ya durante los cincuenta. Como autor basta recordar la historia de Paolo y Maria en *Quattro passi fra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942), realizada junto a Cesare Zavattini.

³² Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, Op. Cit., p. 770.

partió en diversas ocasiones a Italia para realizar algunas de nuestras coproducciones³³. No podemos decir que esta película ocupó un lugar relevante dentro de su brillante carrera, pero sí que inició esta nueva línea de aproximación a Italia.

El compañero de escena de Mercader y D'Algy fue el murciano José Nieto. Él también debutó en el mudo con Florián Rey en *El lazarrillo de Tormes* (1925), pero ya en 1931 se trasladó a Hollywood en donde realizó películas americanas³⁴. Tras su regreso a España y durante los años posteriores a la Guerra Civil empezó a consolidarse como figura de gran relevancia dentro del cine español e intervino en numerosas producciones, hasta su muerte en 1982.

Entre los italianos encontramos a Guglielmo Sinaz, el cual provenía del ámbito teatral. Inauguró con *Il segreto inviolabile* su prolífica carrera dentro de las coproducciones hispano-italianas³⁵. El incansable actor, de mitad de los treinta hasta finales de los cuarenta, intervino en más de sesenta obras como secundario o desempeñando papeles breves. Antes de participar en cine había colaborado activamente con diversas compañías teatrales que lo llevaron a Sudamérica durante un buen periodo, lo que seguramente hizo que adquiriera un cierto manejo de nuestro idioma. En *Su mayor aventura* interpreta el breve pero cómico papel del director del periódico *The Guardian*. A pesar de haber debutado en el cine en 1933, el actor Loris Maria Gizzi, un año antes de colaborar con nuestra producción, formó parte de la obra teatral de Gabrielle D'Annunzio *Francesca da Rimini* (Renato Simoni, 1938), que se pudo contemplar en el Teatro Argentina de Roma. El prestigio adquirido hizo que un año después participara en hasta cuatro películas, incluida la nuestra, en el papel de Mr. Smith, el cual rompe en cierto modo con su línea de interpretación de personajes de aire simpático y afable.

Otros miembros resultantes del teatro fueron Pina Gallini, Renato Chiantoni y Ugo Ceseri. Gallini, también conocida como Pina Dal Cortivo, fue una actriz muy caracterizada que había comenzado a trabajar en cine sólo cuatro años antes de hacer *Su mayor aventura*. Desde aquel momento hasta los sesenta se impuso con su figura de solterona amargada o de mujer severa. Y así es retratada en su papel de Martha, el ama de llaves del profesor, en donde vuelve a aparecer con sus características gafas, debida a su fuerte miopía. Renato Chiantoni, además de su actividad en radio y cine como

³³ Además de en *Su mayor aventura*, intervino en *Lluvia de millones* (Max Neufeld, 1940), *El nacimiento de Salomé* (Jean Choux, 1940) y ya en España en *Madrid de mis sueños* (Max Neufeld, 1942).

³⁴ *Marido y mujer* (Bert E. Sebell, 1931), *Tango Bar* (John Reinhardt, 1935), *Three Blind Mice* (William A. Seiter, 1938), etc...

³⁵ Intervino en *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) *Marido provisional* (Nunzio Malasomma, 1940) y *El prisionero de Santa Cruz* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941).

dobrador, construyó desde principios de los treinta hasta mitad de los cuarenta, una inagotable carrera que se prolongó hasta el 1978 (con más de 110 películas en las que se incluyen un buen número de *spaghetti-westerns*). Ugo Ceseri hizo una coproducción más: *Lluvia de millones* (Max Neufeld, 1940). Su interpretación es una de las más interesantes y mejor caracterizadas de nuestra producción. Con su aire exagerado y con su voluminosa presencia ejerció como *sheriff* de Brakenville.

De Ileana Persi poco se puede decir, puesto que no tuvo una grande carrera y casi toda se desarrolló en los cuarenta, y lo mismo para Vera Spadoni, la cual por lo visto intervino única y exclusivamente en esta película.

Equipo técnico

Los técnicos involucrados en la realización del film fueron en su mayoría italianos. Algunos de ellos habían sido reunidos para trabajar en la precedente *Ettore Fieramosca*, producida siempre por la Nembo Film.

En ella colaboraron por ejemplo Augusto Mazzetti³⁶ o el austro-húngaro Mila Vich³⁷, el cual, tras haber emigrado desde el centro de Europa, llegó a Italia con su hermano Vaclav, quien también era operador y contaba con una alta preparación técnica.

La música era un aspecto particularmente cuidado en las producciones de estos años. Basta pensar que en las películas americanas que llegaban a Italia, no sólo las voces eran ajustadas sino también la música, para poder así adaptarla a los gustos del público local. En este sentido el papel del compositor era fundamental. Se buscaba la eficacia pero también la rapidez. Una vez vistos los rollos de la película, la partitura tenía que estar compuesta en pocos días, lo que no siempre resultaba una tarea fácil y creativa.

Son dos los profesionales a los que se recurrió para crear un comentario musical. Nuccio Fiorda había trabajado en *L'anonima Roylott* (Raffaello Matarazzo, 1936) y también más adelante en *Maddalena...zero in condotta* (Vittorio de Sica, 1940). Se formó en el conservatorio de Nápoles y fue parte activa del movimiento Futurista. Empezó a sonorizar desde muy pronto, y compuso ocasionalmente partituras para películas mudas durante los años veinte. Sin embargo, con el sonoro, y ya desde 1931, ésta se convirtió en su principal actividad. Como mencionábamos, se contó también con

³⁶ Sus servicios para la Nembo se reanudaron con los años, tal y como se ve en *La maestrina* (Giorgio Bianchi, 1942), una de las últimas producciones de la compañía.

³⁷ Y no Vaclav, tal y como se ha dicho hasta ahora. Se explica de forma clara en: Y., *Che cosa succede a Paganigua?*, Op. Cit.

la presencia de Gioacchino Angelo. *Su mayor aventura* fue la primera de las numerosas películas en las que trabajó a lo largo de una extensa carrera que se prolongó hasta los sesenta³⁸.

En el largometraje ambos recurrieron al violín en los momentos de mayor misterio y tensión e incluso al arpa, para recrear un ambiente romántico.

La humilde participación de Italo Cremona

Por último destaca como escenógrafo el artista Italo Cremona, famoso por sus múltiples actividades vinculadas con la pintura, las letras y la escenografía. Su versatilidad le condujo a una "fascinante experiencia dentro del campo cinematográfico como escenógrafo, diseñador de vestuario, ayudante de dirección (...) en diecisiete películas"³⁹, llevada a cabo de 1937 a 1951 entre Roma, Venecia y Turín. Su dedicación al cine respondió a la voluntad de buscar un nuevo modo de expresar su arte de manera visual, pero dentro de una totalidad que sólo el medio cinematográfico podía ofrecerle. La documentación relativa a su intervención en películas es escasa y fragmentaria debido a sus continuos traslados. A pesar de ello, en el archivo del *Museo del Cinema* de Turín se conserva un boceto de *Il segreto inviolabile*, en el que aparecen algunos de los diseños de los interiores que el artista concibió para la obra⁴⁰. El boceto en cuestión muestra el interior de la oficina en la que se encuentran una secretaria con gafas, la cual aparece en la película, y la caja fuerte. A este último elemento se le dedicó una especial atención puesto que la historia se articulaba en torno a él. Es por eso que además del diseño Cremona incluyó una descripción detallada del sistema de seguridad. En cualquier caso gran parte de sus propósitos no pudieron ser realizados, seguramente debido a la escasez de presupuesto, lo cual repercutió en el resto de ambientes y decoraciones. También es cierto que el artista debió de dedicarse a ello de forma rápida, pues completó los diseños tras regresar de su viaje de novios. Su trabajo se concentró sobre todo en los interiores. No hay que olvidar que la mayoría de sus óleos se basaban en la recreación de interiores, los cuales son ricos en detalles y objetos como lámparas, espejos, marcos recargados y elementos que personalizan cada espacio y lo vinculan al

³⁸ Llegó a poner música a unas 150 películas.

³⁹ M. Cristina Rodeschini Galati, *Nota biografia*, en Pia Vivarelli, *Cremona, gli interni incantati*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo - GAMEC, 2001, pp. 46-47.

⁴⁰ Aparece reproducido en Lorenzo Ventavoli, *La curiosa industria. Italo Cremona, un pittore al cinema*, Lindau, Torino, 1996, fig. 64.

personaje o a la situación. La colección de mariposas por ejemplo no puede pertenecer más que a un etnomólogo como el que se nos muestra en el film. Por otro lado, la colaboración de Cremona en nuestra película no fue casual o efímera sino que se insertaba en un periodo preciso dentro de su carrera artística. Tal y como ha sido notado:

*La participación de Cremona en escenografías teatrales y cinematográficas, realizadas desde finales de los años treinta hasta principios de los años cincuenta, es un hecho al que hasta ahora no se le ha prestado atención, a pesar de ser bastante conocido en general (...). Para Italo Cremona su labor en el teatro y, aún más, en el cine, no ha sido únicamente ocasional, al contrario, ni se ha resuelto con el simple traslado de modos y formas de pensar de la pintura a la escena*⁴¹.

Puesto que

*Estos interiores, estas escenografías domésticas, son, para Cremona, la medida de una habilidad no más o sólo ideal o metafísica, sino propia e identificable, registrable, puesto que para el pintor se trata de la realidad de cada día*⁴².

Por ello, no consideraba que su misión fuese aquella de construir ambientes que resultaran chocantes o exóticos para el público, sino que los dota de detalles reconocibles e identificables dentro de la cotidianidad. En relación a este aspecto resulta por lo tanto curioso el dibujo que, tal y como ha notado Ventavoli⁴³, Cremona introdujo en la pizarra de una de las aulas de estudio a modo de guiño y que, aún a pesar de aparecer de manera fugaz delante de la cámara, resultaba reconocible por el espectador.

Conclusiones

Es evidente que desde el principio lo que se pretende con *Su mayor aventura* es el emular aquellas películas de temática policiaca que a partir de los años treinta, durante la Gran Depresión, se proyectaban con éxito en las pantallas americanas.

⁴¹ Giorgio Auneddu, *Difficile è il mestiere di ricordare cose davvero lontane*, en Federico Riccio (al cuidado de), *Italo Cremona, scenografie e interni*, Le immagini Edizioni d'Arte, Torino, 1985, p. 18.

⁴² Giorgio Auneddu, Op. Cit., p. 14.

⁴³ Lorenzo Ventavoli, Op. Cit., p. 60.

Otros productos parecidos y realizados en Italia durante el mismo periodo los encontramos en *Grattacielo* (Guglielmo Giannini, 1943) o en la más interesante y elaborada *Harlem* (Carminio Gallone, 1943).

Nuestra película se abre con varias imágenes de escenas violentas y tiroteos, que nos muestran las típicas transparencias con los titulares sensacionalistas de varios periódicos y que inmediatamente nos transportan al género policiaco. La trama cuenta de hecho con varios de sus ingredientes: bandas de gangsters, el robo de un banco o la apertura de una caja fuerte. Sin embargo, también es cierto que a la hora de la verdad, y conforme avanzamos, observamos una gran cantidad de elementos que al mismo tiempo nos alejan de dichas producciones del género criminal. Descubrimos por ejemplo, no sólo que el argumento se basa fundamentalmente en un equívoco, sino que también los criminales retratados quedan muy lejos del Tom Powers que en *The Public Enemy* (William Wellman, 1931) aplasta un pomelo contra el rostro de su amante. Basta pensar en el Bob que se enfada como un niño cuando en un primer momento no consigue abrir la caja fuerte.

Por otro lado, a diferencia de muchos de los films de gangsters americanos, el nuestro no sólo no se basa en sucesos reales o en noticias de crónica sino que además se deja muy claro que se trata de hechos ficticios y que cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia. Esta voluntad por ambientar la historia en un lugar irreal se manifiesta desde el principio, cuando al final de los créditos aparece la inscripción que indica que "la historia se desarrolla en un pueblo imaginario" y que todos los personajes y acontecimientos "no hacen referencia a ninguna persona existente o a hechos que realmente hayan sucedido".

Parece incuestionable el que tal mezcla de estilos confundió al público y por consiguiente hizo que la película no obtuviera los resultados esperados.

La obra no cuenta ni con los medios, ni con los valores que demuestran su originalidad y el síndrome de desorientación que padece es consecuencia de la incertidumbre y falta de objetivos claros que nos encontramos en esta primera fase en la que italianos y españoles producen de manera conjunta.

Se hace uso del sistema de coproducción única y exclusivamente para poder abarcar un mercado más amplio, y se evitan postulados de distinta naturaleza (culturales, políticos...), lo que resulta interesante si la comparamos con otras coproducciones como *Los hijos de la noche*.

Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez

SANTA ROGELIA

Título: Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez

Dirección: Roberto de Ribón / Carlo Borghesio

Supervisión: Edgar Neville (versión española) / Angelo Besozzi (versión italiana)

Año de producción: 1939

Año de estreno: 1940

Producida por: Producciones Hispánicas (Madrid) / SAFIC -Società Anonima

Finanziamento Industrie Cinematografiche- (Roma)

Distribuida por: Exclusivas Diana / ICI - ENIC

Argumento: basado en la novela *Santa Rogelia -De la leyenda de oro-* (1926), de

Armando Palacio Valdés

Guión: Antonio de Obregón, Roberto De Ribón, Edgar Neville, Alberto Moravia, Mario Soldati

Diálogos: Cesar González Ruano, Edgar Neville

Director de producción: Alberto Cinquini

Inspector de producción: Giorgio Adriani

Fotografía: Francesco Izzarelli, Jan Stallich, Augusto Tiezzi

Sonido: Orazio Sacco

Música: Federico Moreno Torroba / Giovanni Fusco

Decorados: Guido Fiorini

Vestuario: Marcello di Laurino

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Conrad Von Molo (versión española) / Mario Bonotti (versión italiana)

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 2.323 m. (Italia)

Conservación: Filmoteca Española, Madrid (versión italiana, 35 mm.)

Otros: exteriores: alrededores de Aosta, en las minas Cascina y Roma; presupuesto: 1.600.000 liras

Reparto en orden alfabético: Bacot (minero), Letizia Bonini, Mario Brizzolari (Dr. Oliver), Miriam Bruna Marcati (Grazia), Irene Caba Alba (Mariana, el ama de llaves de Fernando), Mario Condorelli (sacerdote), Vasco Creti (médico), Juan De Landa (Máximo), Francesco Ferrara (preso), Emilio García Ruíz, Felice Minotti (Pepe,

minero), Germana Montero (Rogelia), Mimí Muñoz, Margherita Nicossia Bossi, Pastora Peña (Cristina), Luis Peña Sánchez, Maria Polese (Adele), Pina Renzi (dueña de la taberna), Rafael Rivelles (Fernando), Guido Stani (Perico), Franca Volpini.

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

"ABC", Madrid, 10 julio 1936, p. 18.

Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, Donne di Spagna*, "Lo Schermo", n. 8, Roma, agosto 1939, pp. 30-31.

Donne di Spagna, "Film", n. 32, Roma, 12 agosto 1939, p. 20.

B.L.R., *Rogelia Sanchez e il suo peccato*, "Film", n. 39, Roma, 30 septiembre 1939, p. 8.

Lucio Allegri, *Sei dive per ordine alfabetico*, "Lo Schermo", n. 10, Roma, octubre 1939, pp. 18-19.

Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, Panorama*, "Lo Schermo", n. 10, Roma, octubre 1939, p. 13.

Pantalla extranjera, Santa Rogelia, "La Vanguardia Española", Barcelona, 20 octubre 1939, p. 10.

Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana*, "Lo Schermo", n. 11, Roma, noviembre, 1939, p. 11.

Avenida: Santa Rogelia, "ABC", Madrid, 16 enero 1940, p. 13.

Sandro de Feo, *Le prime del cinema, Il peccato di Rogelia Sanchez*, "Il Messaggero", Roma, 28 enero 1940, p. 3.

"Corriere della Sera", Milano, 30 enero 1940.

Gil, *Santa Rogelia*, "ABC", edición de Andalucía, Sevilla, 11 enero 1941, p. 6.

"Primer Plano", n. 38, Madrid, 6 julio 1941.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

"Segnalazioni Cinematografiche 1939-1940", vol. XI, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1940.

Santa Rogelia, La Novela Semanal Cinematográfica, Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional, n. 7, Ediciones Bistagne, Barcelona, abril 1940.

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 396-397.

Marino Gómez Santos, *12 hombres de letras*, Editora Nacional, Madrid, 1969, p. 361.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 257-258.

César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Tebas, Madrid, 1979, pp. 418-419, 443-444.

Reynol Pérez Vázquez; Ana Pellicer, *Pina Pellicer: luz de tristeza (1934-1964)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 176-177.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, pp. 259-261.

Isabel Sempere, *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere (1935-1975)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2009, pp. 33-34.

SANTA ROGELIA
IL PECCATO DI ROGELIA SANCHEZ

La siguiente película es sin lugar a dudas una de las más interesantes de todas las que en esta tesis se tratan. En primer lugar por su peculiar temática, completamente diversa del resto de producciones mancomunadas; pero también por las dificultades encontradas a la hora de llevar a cabo la obra.

A pesar de no haber desaparecido, pues se conserva una copia en Filmoteca Española, el largometraje hasta ahora no se había ganado el interés de los historiadores de cine y su estudio había sido llevado a cabo siempre de manera dudosa y sobre todo parcial. Es cierto que el título aparece mencionado en numerosas ocasiones pero, por lo general, para hacer referencia a alguno de los actores que en él participaron o a los autores que contribuyeron a su realización. Sin embargo, no creo que se trate única y exclusivamente de una simple y mera falta de interés sino que, tal y como veremos, la película fue desde el principio una gran madeja de problemas, incómoda para sus productores en aquel entonces e incómoda para el investigador de hoy en día. Por un lado los documentos oficiales de ambos países, tales como los registros o los expedientes cinematográficos, no son claros o incluso mienten con respecto a algunos datos, mientras que por otro, con el pasar del tiempo noticias relativas a la adaptación, atribución o paternidad de la misma¹ se han ido difuminando, mezclando o confundiendo hasta formar ese ovillo de lana enmarañado al que hacía referencia hace algunas líneas.

Actualmente, no creo que pueda dar una respuesta a todas las preguntas que nos surgen a la hora de estudiar el film, pero sí pienso que después de mi investigación muchos de los aspectos fundamentales serán expuestos de forma correcta, por lo que quedarán más claros y servirán de base a posteriores estudios que podrán ser completados con el aporte de nueva documentación.

¹ Generalmente se hace alusión al nombre de Edgar Neville, pero veremos que el tema no es tan sencillo.

El papel de Santa Rogelia dentro de las adaptaciones cinematográficas de las obras de Palacio Valdés

Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez (Carlo Borghesio / Roberto de Ribón, 1940) fue una de las primeras adaptaciones cinematográficas de las obras literarias del asturiano Armando Palacio Valdés.

Santa Rogelia (De la leyenda de oro) fue publicada por primera vez en 1926, coincidiendo con un feliz periodo de popularidad para el escritor. En Italia la novela se imprimió en 1934 gracias a la *Unione Tipografico Editrice* de Turín².

No olvidemos que de Valdés previamente se habían llevado a la pantalla -con éxito notable- las dos versiones de *La Hermana de San Sulpicio* (Florián Rey, 1927 y 1934). Se inauguraba de este modo la presencia del escritor en nuestro cine durante décadas. Películas de sus novelas emergen de forma continua a lo largo de los años cuarenta, cincuenta e incluso sesenta.

Precisamente en esta última fecha se realizó la segunda adaptación de nuestra obra, pero esta vez de la mano de Rafael Gil. Titulada simplemente *Rogelia* (1962), Pina Pellicer, Fernando Rey y Arturo Fernández formaban la triada de personajes en torno a los cuales giraba la trama³.

Argumento

Respetando el marco en el que inicia el relato original, la película se ambienta en un pueblo minero de Asturias⁴. Rogelia (Germana Montero) tiene que sufrir en primera persona la pérdida de su padre a causa de un accidente laboral en la mina. Debido a su inestabilidad económica acepta casarse con Máximo (Juan De Landa), un minero de carácter brutal, bastante impulsivo y también un poco alcohólico. A consecuencia de la discusión que el protagonista ha tenido con un hombre que miraba a su esposa, Máximo recibe una cuchillada fuera de la taberna. Le asiste el médico del pueblo, Fernando (Rafael Rivelles), un personaje de buena familia dedicado al estudio de las enfermedades de los mineros y cuyo sueño es construir un hospital en Madrid "que nada

² *Santa Rogelia* ocupó el n. 49 dentro de la colección dirigida por Arturo Farinelli "I grandi scrittori stranieri".

³ Hay un análisis comparativo de ambas versiones con algunas reflexiones interesantes en Reynol Pérez Vázquez; Ana Pellicer, *Pina Pellicer: luz de tristeza (1934-1964)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 176-177.

⁴ La localidad de Langreo según la novela.

tendrá que envidiar a esos de París, Berlín o Roma". Rogelia y Fernando se hacen amigos y el pueblo empieza a murmurar, hasta el punto de que la dueña de la taberna (Pina Renzi) insinúa al marido que ambos están juntos. Enloquecido por los celos, Máximo le propina un disparo al doctor al salir del local y huye a las montañas. Mientras es perseguido por la Guardia Civil acaba con uno de los agentes y, tras ser detenido por el otro, es condenado a veinte años de trabajos forzados.

Por suerte Fernando consigue recuperarse. Rogelia lo visita frecuentemente, por lo que la relación con la muchacha se hace mucho más intensa, hasta el punto de que ambos deciden irse a vivir juntos y lejos de la pequeña localidad. Años más tarde Fernando y Rogelia están instalados en Madrid, han tenido una hija y conviven a pesar de no estar casados ("ese es nuestro pecado, la mentira" -dice ella-). Este tema les crea dificultades, las cuales se hacen más evidentes cuando no sólo a Fernando le retiran del puesto de encargado de la construcción del hospital que estaba llevando a cabo en dicha ciudad, sino también cuando Cristina (Pastora Peña), la hermana del protagonista, va a visitarles y acaba por huir de la casa cuando descubre que no son marido y mujer. La carga se hace demasiado pesada para Rogelia. Para poder expiar su pecado lo abandona todo (su hogar, a Fernando y a su hija) y decide regresar con su esposo, el cual se pasa los días picando piedras en una cantera. Al principio este último es reticente a verla, sin embargo, gracias a su perseverancia, los sentimientos del hombre ceden con el tiempo. Un día Máximo recibe una carta que le informa que Rogelia ha tenido una hija. Tras mucho reflexionar, al final Máximo acaba por pedirle a su mujer que regrese con la pequeña. Rogelia sin embargo se niega. El tiempo pasa y una mañana, de forma inesperada, en la cantera se desprende una de las vagonetas. La pieza cae a toda velocidad y cuando está a punto de atropellara uno de los trabajadores de la cantera, Máximo, el cual ha cambiado gracias a Rogelia, se interpone entre la pieza y el compañero, salvándole la vida a cambio de sacrificar la suya. De este modo, Rogelia puede finalmente volver a casa.

De la novela a la pantalla: el proyecto inicial

Cuando se habla de nuestra película, una de las primeras cosas que a partir de ahora no debemos olvidar es que, a pesar de haberse llevado a cabo cuando la dominación franquista era ya una realidad, el proyecto fue concebido en tiempos republicanos. Los

acontecimientos hicieron que se produjera un importante cambio de rumbo que además modificó de forma sustancial las características de la obra.

Heinik y Vallejo lo pusieron de manifiesto en el Catálogo del Cine Español⁵ al hacer eco de una noticia aparecida en "El Diluvio"⁶, en la que se comentaba que la escritora Pilar Millán Astray preparaba ya por 1935 una adaptación cinematográfica por encargo del propio autor.

También Daniel Sánchez Salas, al hacer referencia al rodaje de *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936), escribía lo siguiente:

El 18 de julio, cuando faltan dos días para acabar el rodaje, se produce el alzamiento militar contra el gobierno de la República. Para entonces era inminente el inicio de la filmación en Aranjuez de Santa Rogelia, basada en la novela de Armando Palacio Valdés y adaptada por Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes de Osés. La producción corría a cargo de la compañía Producciones Hispánicas e iba a ser dirigida por Adolfo Trotz. Pero la Guerra Civil se tragó el proyecto⁷.

Esta información queda corroborada y ampliada por un revelador anuncio publicitario de la productora que encontré en el diario "ABC"⁸. Dicho mensaje hacía referencia al plan original que la compañía quería llevar a cabo en los Estudios de Aranjuez, con la colaboración de Obregón y Goyanes como adaptadores, Jesús García Leoz como compositor de la partitura y Stylianoudis como director de fotografía.

En efecto la Guerra Civil "se tragó el proyecto", pero sólo de forma temporal. Si lo comparamos con el producto acabado nos damos cuenta de que algunas diferencias importantes responden a la nueva situación que se vive en España. De los actores previstos sólo Juan De Landa participó en el rodaje definitivo, puesto que los otros dos protagonistas tenían que haber sido la sevillana Ana María Custodio y el galán Roberto Rey. En el caso de la actriz, su sustitución por parte de Germana Montero respondió a la imposibilidad de contar físicamente con ella puesto que, tras la realización de *Nuestra Natacha* y tras el estallido del conflicto armado, escogió la vía del exilio, huyendo de

⁵ Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, p. 260.

⁶ "El Diluvio", 23 abril 1935.

⁷ Daniel Sánchez Salas, *A diez mil kilómetros de Hollywood, la historia de ECESA / Estudios de Aranjuez S.A.*, en Jesús García de Dueñas; Jorge Gorostiza (coords.), *Los estudios cinematográficos españoles*, Cuadernos de la Academia, n. 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001, p. 103.

⁸ "ABC", Madrid, 10 julio 1936, p. 18.

España con su marido el compositor Gustavo Pittaluga y su hermano el guionista Álvaro Custodio⁹.

La investigadora Isabel Sempere añadía que tanto su abuelo Vicente Sempere, el cual había sido contratado como segundo ayudante de producción, como parte del equipo, siguieron cobrando semanalmente, puesto que se pensaba que en breve las circunstancias se resolverían, "hasta que, como recordaba [Vicente] Sempere, se cortaron las comunicaciones en el mes de noviembre"¹⁰.

Producciones Hispánicas, sociedad de cinematografía

Por otro lado la situación de Producciones Hispánicas había cambiado de manera sustancial. Las relaciones entre los fundadores se habían deteriorado de manera considerable y, tal y como veremos a continuación, para sacar a flote el proyecto se tuvo que recurrir al nuevo sistema de colaboración hispano-italiano.

Sobre Producciones Hispánicas, fundada en 1936 y cuya sede se estableció en la Avenida Eduardo Dato n. 5 de Madrid, cabe decir que, si bien Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes pertenecieron a la misma desde el principio, éstos no fueron, tal y como se ha dicho en repetidas ocasiones, los únicos fundadores, puesto que la función de ambos dentro de la sociedad era la de hacerse cargo de la dirección artística y literaria. La dirección musical la supervisaba Jesús Leoz, el jefe de producción era el director alemán Adolf Trotz, el presidente era el empresario Tomás de Zubiría Somonte y la gerencia corría en cualquier caso a cargo de José Luis Duro Alonso de Celada, natural de Sestao (Vizcaya). En palabras de César González-Ruano este último era: "un vasco muy simpático y medio dormido, que se parecía mucho a Buster Keaton y que tomaba los sinsabores y aun los éxitos con una calma elegante y displicente. Trabajaba con un hermano suyo llamado Ángel, del que luego supe que había muerto en España"¹¹.

Ideas más claras sobre que tipo de empresa era Producciones Hispánicas nos llegan de la mano de Isabel Sempere, la cual opina que se trataba de "una productora que contaba con el apoyo de importantes capitalistas vascos y que pretendía invertir en la producción

⁹ El interesante viaje de Ana María la llevó a Cuba, Nueva York y finalmente a México, en donde prosiguió con su carrera cinematográfica.

¹⁰ Isabel Sempere, *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere (1935-1975)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2009, p. 34.

¹¹ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Tebas, Madrid, 1979, p. 444.

cinematográfica en el momento en que el cine español había obtenido varios éxitos de taquilla"¹².

Aunque la compañía comenzó elaborando documentales en los que muchos de sus componentes colaboraron, como *Sinfonía vasca* (Adolf Trotz, 1936) o *Marcha triunfal* (Joaquín Goyanes, Antonio de Obregón, 1938), sus intereses estaban puestos en la producción de obras de carácter histórico de largo metraje.

En cualquier caso, no me cabe la menor duda de que fue el escritor Antonio de Obregón quien desde el principio despertó el interés en el resto de miembros de la empresa para llevar a la pantalla la novela de Valdés. Obregón, que en su día fue partidario de Azaña, se convirtió más tarde en un adicto al régimen, hasta el punto de ser nombrado por Serrano Suñer, en febrero de 1938, Secretario del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC). Se trataba sin embargo de un hombre con una gran formación y cabe decir que desde el inicio intuyó las ventajas que el cinematógrafo ofrecía de cara a la difusión de la cultura.

La participación italiana

Como ya hemos dicho, el proyecto quedó suspendido a causa de los acontecimientos de julio de 1936¹³. Tuvieron que pasar tres años para que José Luis Duro consiguiera establecer los contactos necesarios para reactivar la producción, pero esta vez en doble versión hispano-italiana, gracias a la intervención de la *Società Anonima Finanziamento Industrie Cinematografiche* (SAFIC). Mientras que a la parte española le resultaba cómodo el poder finalmente rodar la película en unos estudios perfectamente equipados, los italianos obtenían a cambio el producir un film sin demasiado esfuerzo (tanto material como económico) que, en caso de ser considerado nacional, pudiera beneficiarse de las ventajas que el régimen fascista reservaba a los films producidos dentro de sus fronteras.

En este sentido SAFIC fue una de las varias empresas cinematográficas que el Conde Camillo Giannuzzi Savelli gestionó a lo largo de su carrera. Este último había trabajado precedentemente para la Cines y contaba con una amplia experiencia en el campo de la producción. Para que al film le pudiera ser otorgada la doble nacionalidad se incluyeron

¹² Isabel Sempere, Op. Cit., p. 3.

¹³ Zubiría fue ejecutado durante el conflicto y tanto Goyanes como Obregón se establecieron en la zona nacional para colaborar con los nacionalistas.

a la lista de colaboradores una serie de nombres italianos que aseguraron la participación de personal de dicho país.

El inicio del rodaje

Tras haber realizado, en mayo de 1939, los trámites necesarios para poder rodar la película en Italia y tras haber obtenido el permiso del DNC¹⁴, el equipo español se trasladó a Roma y empezó a trabajar en julio en los estudios de *Cinecittà*, en donde se rodaron los interiores. Ante la imposibilidad de trasladarse a España se prefirió el rodar los exteriores en Roma y en aquellos territorios italianos que mejor pudieran adaptarse a los paisajes asturianos a los que hacía referencia el relato: se escogieron por lo tanto la zona montañosa de Aosta y la localidad toscana de Càsina, la cual contaba con algunas canteras y minas de cierta importancia.

El coste de la versión italiana fue de 1.600.000 liras según documentos de archivo¹⁵, pero si consideramos la versión hispana, es bastante improbable que el importe total ascendiera a unos tres millones de liras. Más creíble es que esa cifra fuera en cambio el cómputo total de la película, y que la SAFIC, para poder beneficiarse de las generosas financiaciones previstas por la ley italiana, lo adscribiera a una de las versiones. De hecho recibió de la *Banca Nazionale del Lavoro* 800.000 liras, por lo tanto la mitad del presupuesto, para poder hacer frente al rodaje¹⁶. Se intuye que la empresa italiana obtuvo la subvención necesaria para poder cubrir desde el principio si no la totalidad de los gastos, por lo menos gran parte de ellos.

Para poder justificar la realización de una película en dos idiomas, se decidió el emplear dos directores. Por la parte española se contrató a Roberto de Ribón, mientras que la versión italiana, en un principio titulada *Donne di Spagna*, se puso en manos de Carlo Borghesio.

A partir de aquel momento se dieron una serie de problemas que al parecer hicieron que el rodaje se fuese estancando hasta quedarse definitivamente parado. Es cuando se decidió contar con la intervención de Edgar Neville, el cual estaba en Italia trabajando en su siguiente producción *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (1939), tal y como

¹⁴ Dactiloscrito del 23 junio 1939, asignatura (3) 49.01 21/270, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

¹⁵ Dactiloscrito del 31 julio 1939, expediente n. 104 (PRC) (21 julio 1939), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

¹⁶ *Ibidem*. Y en diciembre dicho préstamo fue aumentado a 1.300.000 lir. según un informe del 22 diciembre 1939, presente en el mismo expediente.

vimos en uno de los capítulos anteriores. Neville y Angelo Besozzi fueron respectivamente los supervisores de la versión española e italiana, pero como Neville contaba con más experiencia que el resto en la dirección y en la elaboración de textos, tal y como él indicó en su momento, retocó una vez más el guión para poder sacar adelante la producción.

La intervención de Edgar Neville y la elaboración del guión

El guión sufrió numerosos cambios, no sólo a causa de la adaptación italiana, sino también en lo relativo a la versión española.

Como ya he comentado que este ha sido uno de los temas que, junto a la autoría de Neville, ha dado más que hablar, considero oportuno el que nos dediquemos a él con cierta atención.

Las respuestas a varias de nuestras preguntas se encuentran en un par de cartas que Antonio de Obregón envió como contestación a Neville y que localicé en el Archivo General de la Administración de Salamanca:

Quiero que sepas que ante las impresiones que tengo de la falta de formalidad de los productores y de las reformas realizadas en mi guión, estoy completamente apartado de esos señores. Lo digo para que sepas que ni me unen a ellos lazos de amistad ni de colaboración alguna, y que si han asegurado que yo iba expresamente a Santa Rogelia, es mentira, no puedo prestar adhesión a los que me parecen desde todos los puntos de vista, unos insolventes. Mi viaje obedecía a que fui designado por el Gobierno a asistir a Venecia, pero al estar al frente del servicio en Madrid sin nadie que me sustituya, no pude despegar.

Mandaron aquí hace meses una síntesis de Roberto de Ribón que no era más que un extracto de mi guión, con modificaciones que nada me gustaban. Así pues, la junta superior de Censura no lo aprobó por insuficiente, y esta es la hora que no se ha aprobado aún. Si tardan, se exponen a serios prejuicios (...). Por otra parte, ellos en París me aseguraron someterían a mi juicio todas las modificaciones y variaciones, que no han hecho (...) espero que defiendas la integridad de mi guión pues de otra forma no lo aprobará la Censura y tomará las medidas necesarias¹⁷.

El director madrileño debió intentar suavizar las cosas y un mes más tarde Obregón volvía a expresar su descontento:

¹⁷ Dactiloscrito del 19 agosto 1939, asignatura (3) 49.01 21/275, AGA.

No quiero oír hablar más de los productores de Santa Rogelia (...). Han venido a verme y no los he recibido (...). Cuando fundé Producciones Hispánicas en el año 36 estos Srs. Duro eran los que ya intentaban maniobras turbias dentro del Consejo, aliados con aquel judío Trots que conociste. Al morir los más dignos miembros del consejo ya no quise ocuparme de ello durante la guerra y mientras ellos han organizado por su cuenta todo lo que hoy realizan gracias a tu intervención, porque antes sólo hicieron época en París por su insolvencia, dejan de pagar a todo el mundo, como Bonaplata que escribió indignado al departamento (...). Concretamente para tu tranquilidad, no saliendo mi nombre en el guión se aprobará por dos razones: porque lo haces tú y porque dado mi cargo no me pienso oponer en nada a este asunto, que si fuera libre llevaría a los tribunales y a la Sociedad de autores en unión de los herederos del novelista que aprobó mi guión antes de su muerte. Doy por terminada esta cuestión y te digo como les diría a ellos si les hablara: “que tengáis éxito en esta nueva versión de la novela (...). Antes de terminar te diré que el Sr. Duro (...) venía a decirme que el responsable de no haberse hecho mi guión eras tú que lo conocías. No necesito volver a hablar de este asunto pues tienes mi confianza y ellos no”¹⁸.

Además de lo enfadado que estaba el secretario del DNC, estas cartas nos dan una serie de datos fundamentales que nos ayudan a entender como se llevó a cabo el proceso. Sacamos en claro que fue Antonio de Obregón quien en 1936, o incluso antes, no sólo hizo la primera adaptación sino que además obtuvo el beneplácito del autor de la obra original¹⁹. Una ulterior versión del guión fue luego elaborada por el nuevo director de la película Roberto de Ribón, mientras que fue finalmente Neville quien le dio su forma definitiva.

Y esto lo sabemos por varios motivos. Por un lado porque efectivamente el guión finalmente se aprobó, en septiembre de 1939²⁰, mientras que por otro el mismo Neville relataba su experiencia concerniente a la elaboración de la película de este modo:

Una productora italiana que se había metido a hacer Santa Rogelia andaba en un lío de dirección y no arrancaba (...). Me llamaron y me ofrecieron la dirección y sólo les pedí para ello el que me dejaran revisar el guión, pues cuando hay lío en el rodaje es generalmente porque el guión no está correctamente hecho. Y, en efecto, así era. A Santa Rogelia le sobraban 300 planos, con los cuales hubiera sido aún más pesada de lo que requería la novela. Me metí en el hotel 8 días y 8 noches seguidas y me rehíce el

¹⁸ Dactiloscrito del 19 septiembre 1939, asignatura (3) 49.01 21/275, AGA.

¹⁹ Palacio Valdés murió en Madrid el 29 de enero de 1938, en plena Guerra Civil.

²⁰ Expediente n. 34-1939, asignatura 36/04540, AGA.

*trabajo. Después de pedir permiso a los Bassoli, dirigí la película, dedicando las noches al guión de Frente de Madrid*²¹.

A mi parecer la decisión de incluir a Neville en semejante contexto respondía no sólo a necesidades técnicas relacionadas con la realización del film, sino también a otras mucho más prácticas, pues era la forma más viable que José Luis Duro tenía para que el guión fuera aprobado por la censura española, en vistas de las negativas obtenidas tras la intervención de Ribón y las malas relaciones entre el productor y el secretario del DNC. La mediación de Neville fue por lo tanto fundamental para que el proyecto fuese finalmente aprobado por parte de las autoridades españolas.

En lo relativo al guión, en cualquier caso Neville contó con la ayuda de su amigo el periodista César González-Ruano, el cual seguramente intervino también en la adaptación al italiano de los diálogos y la historia. Ruano, que era periodista pero que estaba familiarizado con los varios géneros literarios, residía en Roma desde marzo de 1936, puesto que había obtenido el cargo de corresponsal de "ABC"²². En aquel periodo vivía en la zona de *Piazza del Popolo*²³ y antes de partir para Berlín, a finales de 1939 bajo las órdenes de su periódico, tuvo tiempo de conocer a una gran cantidad de personajes de la escena española en Roma y sobre todo de colaborar en nuestra película. La parte italiana fue encargada ni más ni menos que a unos jóvenes Alberto Moravia y Mario Soldati. Con respecto al primero, en sus memorias Ruano recordaba:

*Que vino dos o tres veces por mi casa de Margutta con Mario Soldati. Moravia, cojo como Byron y judío clarísimo, no era hombre simpático. (...) Su literatura era buena, pero desmoralizadora, morbosa y cargada hasta el exceso de esa mentalidad judía enrevesada que ama el feísmo y los interminables y cargantes laberintos del alma. (...) Moravia, Soldati y yo debíamos colaborar en una película, pero yo no me podía entender con Moravia, pese a que lo encontraba muy inteligente*²⁴.

Alberto Moravia, cuyo nombre original era Alberto Pincherle, empezaba con nuestra película una prolífica carrera en cine. El tema de *Santa Rogelia* no debía de resultarle extraño y debió interesarle desde el principio pues, como es sabido, se sentía atraído por

²¹ Entrevista a Edgar Neville en Marino Gómez Santos, *12 hombres de letras*, Editora Nacional, Madrid, 1969, p. 361.

²² También fue agregado de prensa de la Embajada Española en dicha ciudad.

²³ Primero en Via Margutta y luego en el n. 3 de la Plaza (justo encima del *Caffè Rosati*), mucho más cerca de lo que antes estaba del *Albergo De Russie*, en donde Edgar Neville residió en un principio.

²⁴ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Tebas, Madrid, 1979, p. 419.

aquellos asuntos que reflejaban la imposibilidad por parte de los sujetos de alcanzar la felicidad de forma tradicional. Meses después, empezaron sus problemas con el régimen mussoliniano ya que, tras publicar su novela corta *La Mascherata* (1941), retirada por la censura italiana, el escritor romano se vio obligado a proseguir su carrera en la clandestinidad, empleando un ulterior pseudónimo.

Para Mario Soldati, cuyos ideales socialistas lo alejaban también de la cultura dominante, se trataba de un periodo de transición, de cambio. Tras varios años en los que se había dedicado sobre todo a la escritura de guiones²⁵, se fue aproximando a la dirección de películas, que dieron como resultado su primeras obras: *Dora Nelson* (1940), completamente dirigida por él, o su éxito *Piccolo mondo antico* (1941).

Ambos están acreditados en los títulos de la versión italiana y aunque no descarto que su presencia haya podido aportar ciertos detalles, no creo que su intervención fuera en gran medida relevante. Esto queda en cierto modo constatado por un comentario que Soldati realizó en una entrevista, en la cual desvelaba de manera fugaz pero clara los verdaderos motivos por los que ciertos técnicos italianos eran contratados en producciones como la nuestra. Admitía por lo tanto que:

*Había sido escogido para hacer la versión italiana de películas con doble nacionalidad, las cuales por ley, tenían que tener una parte de los colaboradores, actores, técnicos, de nacionalidad italiana para obtener la reducción de las tasas. Me pagaban para no hacer nada, o lo menos posible. La signora di Montecarlo, La principessa Tarakanova, Il peccato di Rogelia Sanchez...*²⁶

Un rodaje difícil: varios directores para una sola obra

La dirección de la obra fue en un principio encargada a dos directores: Roberto de Ribón para la versión española y Carlo Borghesio para la italiana.

Ambos contaban con muy poca experiencia y aún hoy se sabe muy poco de ellos. Roberto de Ribón era un argentino que había emigrado a Europa y que por lo menos desde finales de los treinta estaba activo en Berlín. Allí escribió junto a Benito Perojo el

²⁵ Una vez superada su breve pero intensa experiencia americana, durante los años treinta trabajó para la Cines-Pittaluga como guionista, en donde es posible que entrara en contacto con Gianuzzi Savelli. También ejerció como ayudante de dirección en obras de Mario Camerini y como segundo director en varias películas, incluida la ya citada *Due milioni per un sorriso*, junto a Carlo Borghesio.

²⁶ Franca Faldini; Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, p.53

guión de *Suspiros de España* (1939). Luego se trasladó a Italia con su mujer, la fascinante actriz austriaca Trude Von Molo, hija del famoso escritor. Tras realizar nuestra película durante los años sucesivos, participó en pequeñas producciones en Italia²⁷ o Argentina, hasta que más tarde rodó para la Chile Films *El padre Pitillo* (1946) y el *Diamante del Maharajá* (1946).

Una carrera un poco más larga fue la de Carlo Borghesio, que era propietario de los estudios FERT de Turín, pero que en aquel momento no contaba con una gran trayectoria como director. *Il peccato di Rogelia Sanchez* era sólo su segunda película, pues su anterior experimento había sido *Due milioni per un sorriso* (1939), concluida semanas antes de la nuestra con la ayuda de Mario Soldati. De Borghesio fue más tarde la realización del primer film cómico neorrealista *Come persi la guerra* (1947), el cual formaba parte de una serie de obras en las que exploró un nuevo registro basado en la participación del famoso comediante Erminio Macario.

En lo que a Edgar Neville respecta ya hemos visto como, según las declaraciones que el autor hizo más de veinte años después, su labor fue más allá de la mera supervisión de la obra. Sin embargo creo que aún hoy es difícil determinar si podemos verdaderamente considerar a Neville uno de los directores de la película, puesto que en los títulos de la versión italiana y en los varios documentos contemporáneos queda acreditado única y exclusivamente como supervisor²⁸. Además desconocemos realmente hasta que punto el rodaje estaba avanzado cuando se solicitó la intervención del director madrileño²⁹. Cuando Queipo de Llano, recién llegado a Italia, visitó el rodaje de la película a finales de agosto, sólo se hizo referencia a De Ribón y Borghesio³⁰. Según varias fuentes, entre octubre y noviembre se concluyó el rodaje y la película entró en fase de montaje³¹. Mi teoría es que Edgar Neville participó como supervisor durante el verano, sin duda alguna dando preciosos consejos y demostrando que su preparación estaba por encima de la de los otros dos directores, pero sin llegar a implicarse al máximo o a tiempo

²⁷ *La fuerza bruta* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941).

²⁸ El otro nombre que en algunas fuentes aparece como supervisor pero de la edición en italiano es Angelo Besozzi.

²⁹ Tomando como base una noticia publicada en el n. 32 de la revista "Radiocinema", Felipe Cabrerizo acepta que el rodaje se detuvo el primer día de rodaje. Cfr. *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007, p. 53.

³⁰ Cfr. "Film", n. 36, Roma, 9 septiembre 1939, p. 11.

³¹ Cfr. B.L.R., *Rogelia Sanchez e il suo peccato*, "Film", n. 39, Roma, 30 septiembre 1939, p. 8.; Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana*, *Panorama*, "Lo Schermo", n. 10, Roma, octubre 1939, p. 13.; *Pantalla extranjera, Santa Rogelia*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 20 octubre 1939, p. 10; Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana*, "Lo Schermo", n. 11, Roma, noviembre 1939, p. 11.

completo, puesto que su prioridad en aquel momento era *Frente de Madrid*. De hecho sabemos que en septiembre se trasladó a la capital española, en donde permaneció varias semanas para rodar exteriores y contratar a varios miembros del reparto. Durante su ausencia *Santa Rogelia*, tal y como indicaba antes, siguió rodándose hasta octubre, pero esta vez sin Neville, así que quizás se completaron las escenas en exteriores.

También tengo mis dudas sobre la eventual intervención de Julio Fleischner, dato aportado únicamente por Méndez Leite³² y aceptado por Cabrerizo³³. Es cierto que su presencia está documentada en Roma durante ese periodo, pero ya fuera en verano o en otoño, Fleischner se encontraba o bien rodando *Su mayor aventura* (1939) o ultimando los preparativos del estreno de la misma, la cual era además su primera película. Por lo que no se realmente hasta que punto podría haberse querido implicar en nuestra producción.

Una vez que hemos hecho referencia a cada uno de los múltiples casos de paternidad del film, proseguiremos diciendo que los montadores fueron dos: Mario Bonotti para la versión italiana³⁴ y Conrad Von Molo para la española³⁵. Este último dato es interesante puesto que se trataba ni más ni menos que del hermano gemelo de Trude, la esposa de De Ribón y cuya presencia está documentada en Roma desde abril. Conrad fue no sólo montador sino también ayudante de dirección e incluso productor y trabajó de forma itinerante en países como por ejemplo Alemania o Inglaterra.

En diciembre la censura italiana aprobó la cinta³⁶ y en España lo hizo en enero de 1940³⁷. Finalmente todo estaba listo para el estreno.

Equipo técnico

Si damos un repaso a la ficha del largometraje podemos comprobar como el equipo técnico había quedado en gran parte compuesto por personal italiano. Pero también encontramos por ejemplo a la presencia del operador Jan Stallich el cual se encargó de la fotografía junto a Francesco Izzarelli. El operador de Praga, al igual que su compatriota Vaclav Vich, había emigrado en busca de nuevos mercados y encontró en

³² El dato aparece en las dos obras de Fernando Méndez Leite, *45 años de cinema español*, Bailly-Baillere, Madrid, 1941. p. 88 y en *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 396-397.

³³ Felipe Cabrerizo, *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007, p.53.

³⁴ El cual había trabajado ya con Borghesio en su anterior película *La signora di Montecarlo* (1938).

³⁵ B.L.R., *Rogelia Sanchez e il suo peccato*, Op. Cit., p. 8.

³⁶ Certificado n. 30.796, 29 diciembre 1939.

³⁷ N. registro 2.054, 2 enero 1940, asignatura 36/03163, AGA.

Roma un clima óptimo para poder seguir ejerciendo. Hijo de Julius Stallich, uno de los pioneros del cine europeo, el incansable y viajero Jan, había trabajado en Austria, Alemania e Inglaterra en más de 40 películas antes de empezar con la nuestra. Aún así *Il peccato di Rogelia Sanchez* fue una de las primeras colaboraciones de la breve pero intensa presencia de Stallich en Italia, ya que desde 1939 hasta 1942 llevó a cabo unas 15 películas. Previamente, además de en *El Golem* (Julien Duvivier, 1936), era conocida su intervención en el sorprendente clásico del cine checo *Extase* (Gustav Machaty, 1933), repleto de planos insólitos. A pesar de que en nuestra producción los movimientos no fueron tan atrevidos como en *Extase*, podemos decir que su colaboración fue óptima. La marca de Stallich en *Santa Rogelia* es evidente en los planos en los que se percibe una fuerte diferencia de contrastes y de luz a la hora de tratar los diferentes rostros femeninos o masculinos. De este modo a los primeros planos de Rogelia, elaborados con una luz blanda y contruidos con lentes difusoras, se contraponen los de Máximo, realizados en una clave más alta y sin difusión. Por otro lado se usaron luces duras para los interiores, con marcadas sombras que resaltaban la profundidad de los espacios de fondo.

En lo relativo a la música, una vez descartada la presencia de García Leoz, se optó por contar con dos compositores provenientes de ambos países y que, tal y como veremos, iban a desempeñar un papel relevante en lo que a música y cinematografía se refería. Lo interesante es que en vez de recurrir al uso de un músico autóctono para cada una de las ediciones de la película, se prefirió el amalgamar ambas figuras para crear una banda sonora conjunta, y de este modo ambos aparecen documentados en los títulos iniciales de la versión italiana.

Federico Moreno Torroba fue sin duda el mayor representante del género de la zarzuela, sobre todo a raíz del triunfo de *La mesonera de Tordesillas* (1925) y del estreno en Madrid de *Luisa Fernanda* (1932), su obra más famosa³⁸. Torroba resultó ser uno de los compositores que aparentemente no tuvieron problemas a la hora de adaptarse a la nueva situación política y social de España. Para nuestra película recurrió a tonalidades altamente sinfónicas, que recordaban sus principios más académicos³⁹. Su estilo casticista enlazaba con composiciones decimonónicas y se ajustaba bien al contexto en el que se desarrollaba la trama de nuestra historia. Sin olvidar que precedentemente

³⁸ Más tarde, y durante más de dos décadas, llevó la dirección del Teatro Calderón y del Teatro de la Zarzuela de Madrid.

³⁹ No olvidemos que había estudiado con Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid.

había estrenado la comedia lírica *Xuanón* (1933), cuya acción se desarrollaba en un pueblecito de la cuenca minera asturiana a finales del XIX. En cualquier caso resulta interesante su participación en nuestra película puesto que al no involucrarse demasiado con el cine, ésta es una de sus primeras y pocas obras concebidas para la gran pantalla. Su estilo, relajado y, como decía, con reminiscencias castizas, es reconocible en la primera parte de la obra, muy acorde con el paisaje montañoso y la vida aldeana.

Más comprometida con el séptimo arte fue la carrera de Giovanni Fusco. En aquel momento ya había hecho alguna que otra colaboración para cine pero aún no tenía la importancia que adquirió a partir de los cincuenta, tras su crucial encuentro con Michelangelo Antonioni en *Nettezza urbana* (1948)⁴⁰. A Fusco no sólo le apasionaba el medio cinematográfico sino que estuvo vinculado a él desde el principio de su carrera ya que, gracias a su hermano, colaboró desde bien joven en la sonorización de sesiones de películas de cine mudo. En el campo de la composición fue un músico de vanguardia con un fuerte carácter personal. La mano de Fusco se hace evidente en la segunda parte de *Santa Rogelia* en donde, en plena consonancia con la vida urbana y la actividad de las canteras, las composiciones de cuerda cobran un ritmo más frenético y atrevido.

Equipo artístico

Ya hemos dicho que a excepción de Juan De Landa y en vistas de la nueva situación una vez finalizada la guerra, los personajes principales que en un principio tenían que haber participado tuvieron que ser sustituidos por otros intérpretes que estuvieran disponibles.

Germana Montero tenía treinta años cuando aceptó representar a Rogelia. Su nombre original era Germaine Heygel, puesto que había nacido en Francia. No cabe duda que fue una artista temperamental y capaz de dotar de gran dignidad a sus personajes. Se inició en el teatro cuando era muy joven y durante la II República vino a trabajar a España bajo el amparo de Federico García Lorca. En La Barraca tuvo la oportunidad de conocer a fondo cada una de las mujeres que le tocó interpretar, gracias al contacto

⁴⁰ Se estableció una fructífera colaboración que se prolongó durante años y que dio como resultado obras como *Cronaca di un amore* (1950), *Le amiche* (1955), *Il grido* (1957), *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) y *Deserto rosso* (1964).

directo con el autor que las había creado; sin duda una experiencia que la marcó de por vida⁴¹.

Aunque había actuado en cine en 1934, debutando en la *Sapho* de Léonce Perret, en España, la actriz había cobrado cierto renombre a finales de los treinta con motivo del estreno teatral de *Fuenteovejuna* en París. La obra recogió muy buenas críticas dentro de nuestras fronteras y Max Aub llegó incluso a afirmar que gracias a dicha interpretación Germana Montero había encontrado el personaje que la consagraba⁴². Es más que probable que este éxito reciente y su aproximación a personajes alejados de un estereotipado canon de belleza y fragilidad femenina hicieran que los productores volcaran sus intereses precisamente en ella. De hecho, su interpretación en nuestra película obtuvo un merecido reconocimiento por transmitir "sentimiento y sufrimiento real en su papel"⁴³. Una de sus últimas apariciones en la gran pantalla fue de la mano de Victor Erice, el cual la recuperó para *El Sur* (1983). Además fue muy conocida como cantante y su voz, acompañada de melodías francesas pero también españolas, se puede escuchar aún hoy gracias a sus numerosos trabajos discográficos.

El caso de Juan De Landa es diferente al anterior, puesto que su nombre era ya popular cuando llegó al país transalpino. Su fama le precedía y no sólo se le recordaba por su estada en la Ciudad Eterna durante los años en los que estudió canto, sino también por su papel en "el impresionante film americano *Carcere*"⁴⁴. Tras haberse alejado voluntariamente de la contienda bélica, De Landa encontró en Italia un suelo fértil para su fructuosa carrera. En dicho país finalmente alcanzó el estrellato y allí se mantuvo ocupado durante varios años. Tras *Santa Rogelia* enlazó con otras dos producciones hispano-italianas: *Frente de Madrid* y *El hombre de la legión* (Romolo Marcellini, 1940).

⁴¹ Montero no sólo fue quien lo representó por primera vez fuera de España, tras el estreno de *Bodas de sangre* en París (1939), sino quien también dio a conocer sus obras en el país galo.

⁴² Max Aub, *El estreno de Fuenteovejuna en París*, "La Vanguardia Española", 18 febrero 1938, p. 3.

⁴³ Sandro de Feo, *Le prime del cinema, Il peccato di Rogelia Sanchez*, "Il Messaggero", Roma, 28 enero 1940, p. 3.

⁴⁴ Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana, Donne di Spagna*, "Lo Schermo", n. 8, Roma, agosto 1939, p. 30. *Carcere* es el título italiano de *El presidio* (1930), dirigida en Estados Unidos por Ward Wing, con la supervisión de Edgar Neville. Se trataba de la versión española de *The Big House* (George Hill, 1930) y la película ocupó un papel fundamental en la carrera de De Landa gracias a las críticas positivas que por ella obtuvo, las cuales llegaron incluso a considerar su interpretación muy superior a la de Wallace Beery, protagonista de la versión americana.

También en esta ocasión le llovieron buenas críticas a nuestro actor⁴⁵. De hecho, de toda la cinta fue sin duda el que más reconocimiento obtuvo por su recitación: "El personaje más vibrante es el del preso, por mérito del actor Juan De Landa, un concentrado de violencia, de fuerza, de impulsos primarios: un Giovanni Grasso actualizado"⁴⁶.

Para Rafael Rivelles esta película representó el inicio de una buena temporada en Italia, en donde rodó otras tres películas más en coproducción. En la nuestra volvió a personificar el papel de galán apuesto y educado en los paños del doctor que salva a Rogelia de su desgraciada condición.

Al trio de personajes principales se añadieron el resto y cuya mayoría fueron españoles. Cabe decir que, aunque eran prácticamente desconocidos en Italia, llevaban actuando en los escenarios desde hacía varios años, entre otras cosas porque muchos de ellos provenían del teatro, como la versátil Irene Caba Alba⁴⁷, la prometidora Mimí Muñoz⁴⁸, Pastora Peña, que actuó en la película junto a su padre, o Emilio García Ruiz, que también había trabajado con Lorca en *La Barraca*⁴⁹.

Podemos imaginar que entre españoles e italianos se estableció una cierta armonía por tratarse de actores que, en su mayor parte, se habían formado entre bastidores. Y en este sentido se contó con la presencia de Vasco Creti, Felice Minotti o Pina Renzi, que actuó como secundaria, pero esta vez alejada de los registros cómicos en los que generalmente se movía⁵⁰.

Estreno y distribución

La película se estrenó antes en Italia que en España, en concreto el 6 de enero de 1940 en el cine Vittoria de Ciampino⁵¹, y desde el 27 de ese mismo mes la película se pudo ver en el cine Barberini de Roma. De todos modos no tardó en llegar a nuestro país y el

⁴⁵ "La interpretación es excelente" decía Piesse en *Il peccato di Rogelia Sanchez*, "Rivista del cinematografo", Roma, febrero 1940, p. 38.

⁴⁶ Sandro de Feo, Op. Cit. Atención porque Grasso era considerado uno de los mayores actores dramáticos en Italia.

⁴⁷ Proveniente de una familia de artistas, era la hermana de Julia Caba Alba y fue la madre de Irene, Julia y Emilio Gutiérrez Caba.

⁴⁸ Su padre era Alfonso Muñoz. Tenía solo 25 años cuando participó en la película. Tras un romance con Vittorio de Sica, se convirtió en la madre de Vicky Lagos.

⁴⁹ Ruiz fue también conocido como poeta bajo el nombre de Emilio Miñambres.

⁵⁰ Nuestra actriz intentó más tarde ponerse detrás de la cámara pero de manera fugaz con *Cercasi bionda bella presenza* (1942), convirtiéndose en una de las pocas directoras dadas a luz por el cine italiano.

⁵¹ Dactiloscrito del 14 marzo 1940, expediente n. 104 (P.R.C.) (21/7/1939), *Registro cinematografico*, SIAE.

largometraje se proyectó el 15 de enero en el Avenida de Madrid y el 13 de marzo en el cine Cataluña de Barcelona.

De la distribución italiana se ocupó tanto ICI⁵² como el ENIC⁵³, de la española Exclusivas Diana. La película circuló durante varios meses por las diversas localidades del territorio nacional y en España tuvo una actividad comercial si no considerable, por lo menos sí aceptable. Por ejemplo, en mayo de 1940 y aunque en la mayoría de los casos formaba parte de programas dobles, *Santa Rogelia* se exhibía contemporáneamente en tres cines de Barcelona (Alcázar, Cervantes y Excelsior) y la película siguió explotándose en diversas capitales, como Sevilla, hasta el 1941. Se llegó incluso a publicar un librito a modo de novela que resumía la trama con ilustraciones directamente sacadas de la cinta⁵⁴.

En el extranjero sabemos la película circuló en cines alemanes bajo el título de *Die Sünde der Rogelia Sanchez*, gracias a la DIFU⁵⁵, la cual se ocupó de adaptar la edición italiana al alemán.

Para concluir con el tema de la distribución, nos queda decir que en Italia, *Il peccato di Rogelia Sanchez* protagonizó un curioso caso de censura *a posteriori*. El 12 de junio de 1945, la película fue retirada, por motivos que hasta ahora se desconocen, y por voluntad del *Psychological Warfare Branch* (PWB). El PWB fue una estructura que dependió del gobierno militar anglo-americano y cuya función era la de controlar y supervisar los medios de comunicación en los territorios europeos ocupados⁵⁶. Sin embargo, en septiembre de 1946, la obra volvió a ser puesta en circulación sin corte alguno o modificación.

La película vista por la crítica

Varios fueron los comentarios que a lo largo de esos años fueron apareciendo en torno al film. El más extenso de todos fue el de Sandro de Feo en "Il Messaggero", el cual concluía del siguiente modo:

⁵² *Industrie Cinematografiche Italiane.*

⁵³ *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.*

⁵⁴ *Santa Rogelia*, La Novela Semanal Cinematográfica, Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional, n. 7, Ediciones Bistagne, Barcelona, abril 1940.

⁵⁵ *Deutsche Italienische Film Union.*

⁵⁶ Activa desde el 10 julio 1943 hasta el 31 diciembre 1945.

*¿Que podemos decir de estas historias? No son obras libres y autónomas, sino documentos sociales y por eso fruto de una cierta sociedad, de su moral, de su formalismo, de sus idiosincrasias intransigentes. Y como esa sociedad con su pathos empiezan a alejarse de nosotros, a nosotros estos dramas nos dicen poco*⁵⁷.

Un poco más entusiastas fueron el resto de reseñas⁵⁸, las cuales consideraban la obra bien realizada aunque notaban que la dirección era un poco desigual⁵⁹.

Por otro lado la publicación que en un principio podría haber dado más problemas en lo que al tema respectaba, resultó sin embargo condescendiente con el mismo, y así la revista del Centro Católico notaba que "la descripción del mal está entendida para el posterior arrepentimiento y la expiación. Por lo tanto el film está reservado a personas de pleno equilibrio y madurez moral"⁶⁰.

Tampoco en España las cosas fueron mal en un principio. Pero si en las páginas de "ABC" se podía leer que la obra era "un hallazgo para la sensibilidad"⁶¹, un año más tarde, en la edición andaluza del mismo periódico el crítico no ocultaba su perplejidad ante semejante trama:

*En realidad, no alcanzamos la razón del título de esta película. Se trata de una aldeana asturiana, que empieza por no casarse por amor. Y acepta el matrimonio con un minero brutal, matón y borracho, por...seguir adelante económicamente (...). Hay un momento de expiación, quizás de arrepentimiento. Pero de esto a llamar a Rogelia santa... Técnicamente, Santa Rogelia es una demostración de que a la cinematografía nacional le queda mucho por hacer. La película está inspirada en una novela del gran patriarca de las Letras españolas Armando Palacio Valdés. Pero pierde bastante en el celuloide*⁶².

Conclusiones

A pesar de haber sido concebida en una situación totalmente diferente a la de su posterior estreno, *Santa Rogelia* se adapta en cierto sentido a un cine que por sus valores morales va a caracterizar el nuevo periodo de la historia de España.

⁵⁷ Sandro de Feo, Op. Cit.

⁵⁸ Piesse, *Il peccato di Rogelia Sanchez*, "Rivista del cinematografo", Roma, febrero 1940, pp. 37-38.

⁵⁹ Filippo Sacchi, "Corriere della Sera", Milano, 30 enero 1940.

⁶⁰ *Segnalazioni Cinematografiche, 1939 -1940*, vol. XI, IV edición, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1940.

⁶¹ *Avenida: Santa Rogelia*, "ABC", Madrid, 16 enero 1940, p. 13.

⁶² Gil, *Santa Rogelia*, "ABC", Edición de Andalucía, Sevilla, 11 enero 1941, p. 6.

Como el mismo título indica, la historia gira en torno a la idea del pecado y a sus terribles consecuencias.

Una vez que Máximo es encarcelado, Rogelia y Fernando intentan en vano el trasladarse a otro lado para poder así comenzar una nueva vida. Sin embargo la imposibilidad de sustraerse del pecado ocasiona giros inesperados dentro de la historia. La recompensa final llega cuando la protagonista ha explorado, de forma personal e introvertida, conceptos como el sacrificio, el arrepentimiento y la penitencia, o lo que es lo mismo, ideas fuertemente impregnadas de un sentimiento cristiano. Se llega a la conclusión de que el pecado sólo puede ser redimido a través de la penitencia. Pero para ello se hace fundamental el arrepentimiento, el acto de contrición. Del mismo modo que la mujer franquista, Rogelia queda finalmente subordinada al hombre y decide asistir a su legítimo marido mientras está en la cárcel.

Del mismo modo que Rogelia sacrifica su vida para dedicarse a él, este último sacrifica la suya para que su mujer pueda volver a vivir. La penitencia ahora es doble y necesaria en los dos casos, pues Máximo paga por haber quitado una vida, pero ofrece la suya para que madre e hija puedan reunirse en paz.

Una interpretación que requería por ambas partes un registro orientado hacia cánones de fuerte personalidad, en el caso de la mujer, y extrema virilidad, en el caso del protagonista. Fue por lo tanto acertada la elección de Germana Montero y Juan de Landa, puesto que dotan a los personajes de una fuerte caracterización, no sólo psicológica sino también fisionómica. Y en ese sentido también encaja el papel interpretado por Rivelles, que se convierte de inmediato en contrapunto del violento marido y en catalizador del cambio de Rogelia y de Máximo.

De este modo, al final de la cinta y a pesar de haber recorrido caminos diversos, ambos llegan a la misma meta. Alcanzan por lo tanto un nivel superior en sus conciencias, obtenido sólo a través del sacrificio personal.

El hombre de la legión / L'uomo della legione

EL HOMBRE DE LA LEGIÓN

Título: El hombre de la legión / L'uomo della legione - La ragazza di Venezia

Dirección: Romolo Marcellini

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: Duro Films (Madrid) / Continentalcine (Roma)

Distribuida por: Internacional Films / ENIC

Ayudante de dirección: Fernando Roldán

Argumento y guión: Gian Gaspare Napolitano, Romolo Marcellini

Director de producción: Antonio Rossi

Fotografía: Mario Craveri

Música: Ezio Carabella

Canciones: Carlo Innocenzi

Maquillaje: Martino Romolo

Decorados: Alberto Tavazzi

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Vincenzo Zampi

Rodaje: única versión

Longitud de la película: 2.400 m. (España) / 1.875 m. (Italia)

Otros: exteriores: Pola, Venecia y Monfalcone.

Reparto en orden alfabético: Juan De Landa (Antonio Scotto, padre de la muchacha), Mario Ferrari (Ingeniero Mario Ristori), Giovanni Grasso (mecánico), Carmen Navascués, Carlo Ninchi (un legionario), Pastora Peña (Anna), Emilio Petacci, Corrado Racca, Roberto Rey (Pablo / Paolo Vianello).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

"Radiocinema", n. 45, La Coruña, 30 enero 1940.

"Radiocinema", n. 46, La Coruña, 15 febrero 1940.

"Radiocinema", n. 48, La Coruña, 15 marzo 1940.

Vice, *L'uomo della legione*, "Il Messaggero", Roma, 19 abril 1940, p. 3.

L'uomo della legione, "La Tribuna", Roma, 20 abril 1940, p. 3.

Francesco Callari, *L'uomo della legione*, "Film", Roma, 27 abril 1940.

Achille Vesce, *L'uomo della legione*, "Il Mattino", Napoli, 27 abril 1940, p. 4.

Piesse, *L'uomo della legione*, "Rivista del cinematografo", Centro Cattolico cinematografico, Roma, mayo 1940, p. 92.

"Gazzetta del popolo", 12 mayo 1940.

Mario Gromo, "La Stampa", Torino, 12 mayo 1940, p. 5.

G. Molteni, "L'Italia", 26 mayo 1940.

Giuseppina Setti, *Film*, "Il Lavoro", 1 junio 1940.

"Illustrazione italiana", n. 22, Milano, 2 junio 1940.

"El Noticiero Universal", Barcelona, 3 abril 1941.

Miguel Ródenas, *Imperial: El hombre de la legión*, "ABC", Madrid, 26 junio 1941, p. 7.

Antonio Mas-Guindal, *El hombre de la legión*, "Primer Plano", n. 37, Madrid, 29 junio 1941.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

El hombre de la legión, La Novela Semanal Cinematográfica, Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional, n. 17, Ediciones Bistagne, Barcelona, 1941.

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 413-414.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 382-383.

Mino Argentieri, *L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze, 1979, p. 138.

Francesco Savio, *Entrevista a Romollo Marcellini*, en Tullio Kezich (a cura di), *Cinecittà anni trenta, parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, vol. II, Bulzoni Editore, Roma, 1979, p. 706.

Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, p. 88.

Gianfranco Casadio, *Il Grigio e il Nero, Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Longo Editore, Ravenna, 1989, pp. 115-116, 121.

Enric Ripoll i Freixes, *100 películas sobre la Guerra Civil Española*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992, p. 54.

Alfonso Del Amo García; Maria Luisa Ibañez Ferradas, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996, p. 549.

Marco Cipolloni, *Lingue di celluloidi: la traduzione del cinema spagnolo in Italia; la Spagna e lo spagnolo nel cinema italiano e nel film multilingue*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1997, p. 104.

Liliana Ellena (a cura di), *Film d'Africa, film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, Regione Piemonte, Torino, 1999, p. 82.

Magi Crusells, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, Ariel Historia, Barcelona, 2000, p. 264.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, pp. 146-147.

EL HOMBRE DE LA LEGIÓN L'UOMO DELLA LEGIONE

El hombre de la legión / L'uomo della legione (Romolo Marcellini, 1940) es, dentro de nuestras coproducciones, una de las películas más complicadas de estudiar. Los nefastos resultados que recogió en taquilla y la mala recepción de la crítica han contribuido a que la documentación relativa al film sea prácticamente inexistente. El hecho de que hasta la fecha no se haya encontrado una copia del mismo, que pueda ser analizada bajo una perspectiva contemporánea, ciertamente no mejora las cosas.

Sin embargo su peculiar temática se ha convertido en el principal motivo por el que dicha obra ha sido citada en numerosas ocasiones, publicaciones y estudios relacionados con la propaganda cinematográfica, el colonialismo o incluso la Guerra Civil Española¹.

Argumento

La historia se desarrolla en diversos lugares que, no obstante la distancia geográfica de los mismos, quedan unidos a través de las vicisitudes de uno de los protagonistas.

Todo empieza con el regreso a Italia de dos legionarios provenientes de las campañas militares en Etiopía²: Paolo Vianello (Roberto Rey) y Mario Ristori (Mario Ferrari).

Anna (Pastora Peña), la muchacha de la que Mario está enamorado, le recibe en Venecia con alegría. Pero como este último tiene que incorporarse de inmediato a su trabajo de ingeniero en los talleres navales de Monfalcone, le pide a su amigo Paolo que por favor acompañe a la chica y a su padre (Juan De Landa) en una visita turística por la ciudad. Sucede algo inesperado y Paolo también se enamora de ella, el cual se debate entonces entre los sentimientos por la chica y la lealtad hacia su amigo, quien en una velada conjunta, ha accedido además a su petición de conseguirle un trabajo en los astilleros. También Anna empieza a dudar y finalmente ambos ceden: tanto ella como Paolo acaban por hacerse novios.

Pasa el tiempo y para Paolo es obvio que la muchacha tiene ciertos anhelos y que, a diferencia de su amigo, es incapaz de ofrecerle una vida cómoda, estable y sin penurias

¹ Cfr. por ejemplo Rosa Álvarez Berciano; Ramón Sala Noguera, *El cine en la zona nacional: 1936-1939*, Mensajero, Bilbao, 2000; Mino Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*, Editori riuniti, Roma, 1998; Magí Crusells, *Cine y Guerra Civil Española: imágenes para la memoria*, Ediciones JC, Madrid, 2006.

² Segunda guerra ítalo-etíope, de octubre de 1935 a mayo de 1936.

económicas. Ésto queda confirmado en una visita que la pareja hace a casa de Mario con motivo de una fiesta a la que han sido invitados. En vistas de su situación actual y frente a la imposibilidad de darle a la muchacha la vida que se merece Paolo decide separarse de ella y se marcha a España a luchar junto al bando franquista en plena Guerra Civil. Anna, en vistas de lo sucedido y más por despecho que por otra cosa, acaba por aceptar las proposiciones del ingeniero Mario. La boda está ya planeada cuando llega una carta de España en la que se comunica a la chica que Paolo está herido y que su situación es crítica. Ella descubre entonces que su verdadero amor es Paolo y que es él lo único que verdaderamente le interesa. Tras hablar con Mario, este último comprende que tiene que renunciar a ella y sorprendentemente acepta la derrota con dignidad, entre otras cosas por la amistad que le une a su antiguo compañero de batalla. Anna se casa por poderes con Paolo, y es cuando él se recupera de sus heridas y regresa a Italia para poder reunirse con la mujer a quien ama, pero esta vez convertido en Oficial a causa de su comportamiento heroico durante la guerra, lo que le permite el poder ofrecer a la chica un esperanzador futuro lleno de bienestar³.

Diario de rodaje

Está claro que la idea de realizar una película que tocara temas tan actuales como la contienda en Etiopía y la Guerra Civil Española, provino de la parte italiana y que esta voluntad respondía a las experiencias personales de sus dos máximos creadores: el director Romolo Marcellini y el guionista Gian Gaspare Napolitano.

Ambos habían tenido la oportunidad de conocerse en unos lugares tan fascinantes como peligrosos: los teatros de batalla del continente africano y de la península ibérica.

En una entrevista a la que volveremos a recurrir más tarde, el director explicaba de que forma inició su colaboración con Napolitano:

Ha escrito conmigo un primer guión: recuerdo que lo empezamos en Mogadiscio. Después lo retomamos en Gorrahei en donde nos volvimos a encontrar tras siete días de marcha sin reposo. (...) Napolitano era el periodista más amado del mundo, lleno de estilo. Te lo encontrabas siempre por la selva correctamente vestido al modo europeo y

³ Al no contarse con una copia de la película que pueda constatar la trama, ésta ha tenido que ser reconstruida en base a diversas fuentes coetáneas a la obra, tanto italianas como españolas, entre las que destaca la novela gráfica basada en el film: *El hombre de la legión*, La Novela Semanal Cinematográfica, Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional, n. 17, Ediciones Bistagne, Barcelona, 1941.

no colonial (...). El mosquetón lo llevaba siempre consigo y con mucha desenvoltura, como la estilográfica⁴.

De hecho, al poco tiempo de finalizar dicha historia el director regresó a esos mismos lugares para rodar *Sentinelle di Bronzo* (1937), película que lo consagró como uno de los documentalistas favoritos dentro de la corte del fascismo.

A pesar de haber estudiado economía, una cierta actividad periodística indujo a Marcellini a empezar a interesarse en cine y así escribió el argumento de *Stadio* (Giorgio Ferroni, 1934). Sin embargo fue llamado a las armas con motivo del conflicto colonial y marchó a África en donde amplió y desarrolló sus conocimientos bélicos. Su relación con dicho continente se puso de manifiesto en las producciones que llevó a cabo a continuación, tales como *I legionari del 2° parallelo* (1936), la ya citada *Sentinelle di bronzo*, gracias a la cual obtuvo en Venecia la Copa del Ministerio de África Oriental por ser la mejor película de tema colonial, o la titánica *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937), en la cual participó como ayudante de dirección.

Una ulterior experiencia dentro del campo de batalla fue la que vivió después en España, como colaborador del Instituto LUCE, para el cual rodó numerosas imágenes del conflicto, tanto para noticiarios como para documentales como *Los novios de la muerte* (1938), que plasmó en imágenes la intervención de la aviación legionaria italiana en la toma de Teruel. También esta vez el director volvió a recurrir a la pluma de su amigo Napolitano, el cual se encontraba en España, perfectamente integrado bajo las órdenes del *Ufficio Stampa e Propaganda*⁵.

Es por lo tanto plausible que, tal y como había sucedido con *Sentinelle di bronzo*, empezaran a concebir de forma conjunta una producción que retratase la guerra de España. Era el principio de *L'uomo della legione*.

Debido a sus éxitos anteriores no debió resultarles difícil el encontrar una compañía interesada en correr a cargo con los gastos de semejante empresa. Pero la

⁴ Romolo Marcellini, *Film per l'impero*, *I legionari del 2° parallelo*, "Lo schermo", n. 9, septiembre 1936, p. 39. Independientemente Gian Gaspare Napolitano, el cual participó en la Marcha de Roma de 1922 y que trabajó como corresponsal de guerra para diarios como "Il Giornale d'Italia" o "Il Popolo di Roma" en Somalia, Etiopía, España o Albania, comenzó su experiencia cinematográfica en 1935, cuando escribió *Passaporto Rosso* (Guido Brignone, 1935), basada en su convivencia con inmigrantes italianos en Canadá, tras perder su barco de regreso a Italia. Más información de este viajero y curioso personaje se puede encontrar en la biografía que Ian Campbell Ross incluye en el libro Gian Gaspare Napolitano, *To war with the Black Watch*, Birlinn, Edinburgh, 2007.

⁵ Fue Napolitano quien llegó incluso a contactar a un buen número de intelectuales españoles para organizar un congreso antibolchevique pero que al final no se llevó a cabo. Cfr. Massimiliano Griner, *I ragazzi del '36, l'avventura dei fascisti italiani nella guerra civile spagnola*, Rizzoli, Milano, 2006, p. 209.

Continentalcine, con sede en Via Veneto y cuyo capital social era de medio millón de liras⁶, prefirió contar con la participación de una entidad española que le asegurara mayor liquidez y una más amplia distribución. Los acuerdos debieron llevarse a cabo cuando José Luis Duro Alonso de Celada se encontraba en Roma con motivo de su producción hispano-italiana *Santa Rogelia* (Carlo Borghesio / Roberto de Ribón, 1940) quien, mientras tanto y en vistas del deterioro de sus relaciones con el resto de los miembros de su anterior compañía Producciones Hispánicas, había fundado en Madrid su propia empresa: Duro Films. Se decidió el rodar la película en Italia, en una única versión, con un equipo técnico local pero con un reparto mixto en el que españoles e italianos se repartieron los papeles protagonistas.

El rodaje se empezó con los exteriores el 8 de noviembre de 1939⁷. Para ello el equipo se trasladó al norte, a la ya citada Monfalcone (en la provincia de Gorizia), a Pola (en la actual Croacia), y a Venecia. Allí estuvieron unas dos semanas, hasta que el 22 de noviembre se iniciaron los interiores en *Cinecittà*⁸.

El equipo técnico

Además de Gian Gaspare Napolitano, Marcellini volvió a contar con la colaboración de otro de sus cooperantes habituales en aquellos momentos: Mario Craveri. ¿Pero por qué este operador y no otro? La respuesta es muy sencilla. Craveri tenía una amplia experiencia en lo que a documentales se refería⁹, sobre todo en aquellos de tipo bélico, llegándose a especializar en el rodaje de tomas aéreas¹⁰. En este sentido, ambos habían tenido la oportunidad de trabajar juntos en dos producciones cruciales para Marcellini: *Los novios de la muerte* y *La conquista dell'aria* (1939), esta última narraba la historia de la aviación y fue realizada en doble versión italo-inglesa junto a Alexander Korda. La intervención de Craveri en nuestra película fue uno de los pocos aspectos que acabaron por ser destacados por la crítica, considerando su fotografía como "casi siempre de buen gusto"¹¹.

⁶ Se había fundado en 1938 y hasta 1943 llevó a cabo un total de 7 películas. Su dirigente hasta 1940 fue Emilio Canale.

⁷ Dactiloscrito del 5 noviembre 1939, expediente (PRC) n. 139 (22 noviembre 1939), Registro cinematográfico, *Società Italiana Autori ed Editori*, Roma (SIAE).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Desde principio de los años veinte había trabajado por cuenta de la MGM o del Instituto LUCE en lugares como China, Egipto, Eritrea, España, India, Japón, Palestina, Sudán, etc...

¹⁰ *Luciano Serra Pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938).

¹¹ Cfr. Giuseppina Setti, *Film*, "Il Lavoro", Genova, 1 junio 1940.

Para coordinar a los actores españoles se decidió contar con la supervisión de Fernando Roldán, lo que en un principio puede parecernos extraño. Roldán no sólo había trabajado de forma autónoma durante la República, dando como fruto obras de gran relevancia como *Fermín Galán* (1931), sino que además había participado activamente en la lucha contra el levantamiento franquista con documentales de propaganda como *Madrid sufrido y heroico* (1937). Pero fue precisamente por esto por lo que después de la contienda se le privó de sus funciones de director y quedó desplazado a un mero ámbito asistencial. Y que mayor castigo, si lo pensamos, que tener que colaborar en una película en la que revivía por segunda vez la pérdida de aquellos valores que con anterioridad a 1939 había defendido con su cine.

De la música se ocupó el maestro Ezio Carabella, que volvía a entrar en contacto con nuestra guerra, tras haber participado recientemente en la anterior *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939). El compositor se había formado en Roma, Milán y Pésaro, diplomándose en piano y órgano. Su participación en la película se inscribía en un momento de madurez que llegaba tras sus primeros reconocimientos allá por los años veinte, durante los cuales brotaron sus incipientes experimentos líricos. Este interés quedó plasmado en la integración de canciones dentro del largometraje, escritas por un Carlo Innocenzi que en aquel momento y tras su éxito *Mille lire al mese* empezaba a brillar en el mundo de la música¹².

Como director de producción estaba Antonio Rossi que, de esta forma, iniciaba una de las tres coproducciones hispano-italianas en las que se especializó.

El equipo artístico

Puesto que finalmente la película decidió hacerse en colaboración con España, contando con personal de nuestro país, la mejor opción que los productores tenían para abaratar costes era la de aprovechar parte del reparto que había participado en la anterior obra producida por José Luis Duro. Así algunos de los actores que se encontraban en Roma rodando *Santa Rogelia* enlazaron con esta nueva producción. Por lo tanto no sólo se contó de forma inmediata con un *cast* hispano que ya se había familiarizado con el sistema italiano y sus estudios, sino que también se evitaron los pesados traslados y los

¹² Innocenzi realizó más de 700 obras para cine, contribuyendo con sus bandas sonoras a la realización no sólo de películas sino también de muchos documentales.

largos trámites burocráticos que traer una nueva plantilla de España podían haber acarreado.

Es el caso de Juan De Landa, Carmen Navascués o Pastora Peña. Esta última obtuvo para esta producción el papel de protagonista, cuando tan sólo tenía 19 años. Fue una de sus intervenciones más importantes dentro de su transitoria carrera cinematográfica, puesto que a partir de 1948 se dedicó prácticamente a teatro, salvo alguna que otra excepción y colaboración televisiva.

Ya hemos comentado que uno de los dos protagonistas masculinos fue Roberto Rey, cuya popularidad aún estaba en boga tras su intervención en la famosa *La Verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935). Tras sus películas españolas en Alemania volvía a participar en varias de nuestras coproducciones -cuatro en total-, de las cuales *El hombre de la legión* fue una de las dos rodadas en Italia, puesto que las otras dos se hicieron en España, tal y como tendremos la oportunidad de ver en los próximos capítulos.

La segunda figura masculina importante fue Mario Ferrari, el cual si bien por un lado se contraponía a Roberto Rey, en cierto modo también lo complementaba. Con sus famosos bigotes y su cálida voz, era la imagen del italiano íntegro, sólido en sus decisiones y representaba aquel ideal de héroe positivo de la Italia fascista de los años treinta.

Un poco también como Carlo Ninchi, otro de nuestros actores, y al que le tocó desempeñar el papel de uno de los legionarios. El cine había puesto cierto interés en él sólo desde principios de los años treinta, aunque llevaba a sus espaldas una más extensa carrera teatral, sobre todo gracias a la compañía de su hermano Annibale, que fue quien verdaderamente le formó. Con Marcellini había coincidido en *Scipione l'Africano* y *La conquista dell'aria*. Más tarde volvió a participar en una par de proyectos hispano-italianos: *El Capitan Tormenta* (1942) y *El león de Damasco* (1942), ambas de Corrado D'Errico y Hans Hinrich.

Otros italianos presentes en *L'uomo della legione* fueron Corrado Racca, procedente de la compañía de Eleonora Duse y del ámbito radiofónico, el prolífico actor Emilio Petacci y la interesante figura de Giovanni Grasso Jr., sobre todo por coincidir con su equivalente hispano Juan De Landa -salvando la pequeña diferencia de edad-. Había aparecido en *Sentinelle di bronzo*, *La conquista dell'aria* y dentro de nuestras coproducciones en *Los hijos de la noche* (Benito Perojo / Aldo Vergano, 1939), y más tarde en *Madrid de mis sueños* (Max Neufeld, 1942).

Estreno y distribución

L'uomo della legione se estrenó en un primer momento el 9 de marzo de 1940 en el ya habitual cine Vittoria de Ciampino (Roma)¹³. Y el 18 de abril vio la luz en Roma en el Barberini, en donde permaneció hasta el 21, por lo tanto tan sólo cuatro días. Las críticas, tal y como veremos a continuación, no fueron buenas y fue ese seguramente el motivo por el cual a partir de mayo, el patriótico título fue modificado por el más novelero *La ragazza di Venezia*, y así fue como se distribuyó en varias ciudades italianas como Milán, en donde por cierto tampoco tuvo muy buena fortuna.

La distribución en Italia y en el extranjero corrió a cargo del ENIC, a excepción de España y América Latina, territorios que fueron reservados a la Internacional Films de Barcelona. Cuando en 1941 la película llegó a nuestro país, en el certificado de importación también figuraba la marca Stella Films como productora. Sabemos que la Continentalcine estaba aún en activo, por lo que cabe pensar que a un cierto punto -en 1940- esta última empresa vendió la película y sus derechos a Stella Films, la cual se convirtió en la nueva propietaria, pero ésto se produjo una vez rodada y estrenada la película y no antes¹⁴.

El 23 de octubre de 1940 se censuró en Madrid con algunos tijeretazos y se clasificó como no apta para menores de catorce años¹⁵. Los cortes no tenían una motivación política sino que más bien respondían a pequeñas correcciones morales. En las notas relativas a dicha censura vemos que se acordó el acortar un beso en la tercera parte y suprimir en la sexta algunos planos en los que unas muchachas se vestían antes de un partido de tenis¹⁶.

Aunque también esta edición española contaba con un posible segundo título, aquel de “Indecisión”, la película se estrenó el 2 de abril de 1941 en el cine Cataluña de Barcelona como *El hombre de la legión* y así se mantuvo a lo largo de su carrera comercial. Con esta denominación se proyectó en Madrid, en el Imperial, el 23 de junio de 1941.

¹³ Dactiloscrito del 20 junio 1940, expediente (PRC) n. 139 (22 noviembre 1939), *Registro cinematográfico*, SIAE.

¹⁴ De hecho en la mayor parte de estudios recientes que incluyen la ficha técnica de la obra suele aparecer Stella de forma errónea como productora conjunta.

¹⁵ Solicitud de Enrique Viñals del 29 de marzo de 1941, expediente n. 2662, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

¹⁶ Dactiloscrito del Ministerio de Gobernación, Comisión de Censura Cinematográfica, expediente n. 2662, AGA.

La edición destinada al mercado italiano tenía en cualquier caso una duración menor que la española puesto que la longitud de la primera era de 1.875 m.¹⁷ y la de la segunda 2.400 m.¹⁸.

La película vista por la crítica

Los críticos fueron en su mayor parte hostiles a la obra. Su fortuna fue mala en las dos cinematografías y la obra no consiguió ganarse el favor del público.

Muchas de las reseñas italianas hacían eco de las expectativas de un espectador que esperaba una mayor acción bélica y que se lamentaba de la poca correspondencia del título con la historia que se les ofrecía: "es un buen título que servirá para otra película en donde la Legión aparezca menos de lado (...). El título prometía que esta parte estuviera más desarrollada y seguramente la película se habría beneficiado de ello. Los motivos que han empujado a los legionarios italianos a ir a España son seguramente más serios que los de Paolo"¹⁹.

Fueron sólo las breves escenas de tipo documental que mostraban escenas de batalla, las que consiguieron alguna valoración positiva, puesto que la historia en sí no convenció a nadie:

*Tres o cuatro momentos de L'uomo della legione nos traen al mejor Marcellini (...). Son las escenas de guerra en España. La historia breve y dramática del enfrentamiento entre el grupo de legionarios italianos que desafían la muerte y la furiosa ametralladora del tanque de los rojos: es ese duelo fulminante y desesperado entre los dos monstruos de acero (...). El resto no tiene mayor valor*²⁰.

La ragazza di Venezia tiene secuencias bien dirigidas, encuadres sagaces, y una interpretación bien llevada; pero todas estas admirables dotes de dirección han sido traicionadas en parte por el guión (...). Démosle al director las alabanzas que una vez más se merece, pero no se las demos al guionista; porque es al guión, y sólo a éste a lo que el film debe sus incertidumbres. El tema de la renuncia de un hombre que ya no es joven por el bien de la muchacha a la que ama, enamorada de otro que joven lo es aún,

¹⁷ Según la solicitud del certificado de censura italiano n. 30938 del 27 febrero de 1940, revisada y aprobada el 2 de marzo de 1940.

¹⁸ Solicitud de Enrique Viñals del 29 de marzo de 1941, Op. Cit.

¹⁹ *L'uomo della legione*, "La Tribuna", Roma, 20 abril 1940, p. 3.

²⁰ Achille Vesce, *L'uomo della legione*, "Il Mattino", Napoli, 27 abril 1940, p. 4.

*no es un tema inédito y aquí se ha querido recuperar ambientándolo en un taller naval*²¹.

A estas se añadieron las de "Il Lavoro", en el que se decía que "el relato se desarrolla sin ritmo, sin empuje y con excesiva insistencia en detalles inútiles"²².

Pero las más salvajes fueron las de la prensa especializada. Por un lado la "Rivista del Cinematografo" no se explicaba el como Marcellini había podido concebir una película semejante y la calificaba de fallida²³, mientras que por otro "Film", una de las revistas más ligadas al régimen, le daba la espalda a su nuevo director de este modo:

*La ligereza y la incompetencia con la que se ha rodado L'uomo della legione, son evidentes desde el primer encuadre (...). Las extravagancias y las ingenuidades son tantas que es imposible mencionarlas todas. El guión y los diálogos se deben a los mismos autores de la historia y parece que éstos hayan hecho una competición para enriquecerlos con los tópicos más anticuados, con las situaciones más simples y con las frases más tontas*²⁴.

Las impresiones españolas no fueron más que un eco de lo que hemos visto anteriormente:

*Toda la significación marcial del título de esta película se reduce a un par de escenas -acaso las mejor logradas-, donde el protagonista se bate valientemente haciendo fuego contra los carros de asalto. Pero a este episodio (...), le precede una historia, la del argumento, que es toda una teoría de candor y pobreza cinematográficos (...). La lentitud, el cartón de los decorados, (...) y un pronunciado acento catalán en algunos intérpretes, como el de Juan de Landa, por ejemplo, acaban haciendo la película un poco pesada, porque se nota que ha sido hecha en precario*²⁵.

Sólo Roberto Rey se salvó "del percance artístico", puesto que por el resto, según "Primer Plano", *El hombre de la legión* no aportaba nada²⁶.

²¹ Mario Gromo, "La Stampa", Torino, 12 mayo 1940, p. 5.

²² Giuseppina Setti, Op. Cit.

²³ Piesse, *L'uomo della legione*, "Rivista del cinematografo", Centro Cattolico cinematografico, Roma, mayo 1940, p. 92.

²⁴ Francesco Callari, *L'uomo della legione*, "Film", Roma, 27 abril 1940.

²⁵ Miguel Ródenas, *Imperial: El hombre de la legión*, "ABC", Madrid, 26 junio 1941, p. 7; Atención al detalle del acento catalán que incomoda al crítico y que en cierto modo refleja el desprecio franquista por las otras lenguas locales que difieren del español.

²⁶ Antonio Mas-Guindal, *El hombre de la legión*, "Primer Plano", n. 37, Madrid, 29 junio 1941.

Conclusiones

El hombre de la legión es una de las cuatro películas que el cine italiano dedicó al tema de la Guerra Civil. Las otras son las dos coproducciones *Frente de Madrid* y *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) y el largometraje italiano *Inviati speciali*, realizado siempre por Marcellini en 1943²⁷.

En lo relativo a nuestro film, el aspecto propagandístico ha sido siempre lo que más ha captado la atención de los historiadores contemporáneos. Sin embargo el mismo director rechazó luego dicha idea, negando un eventual contenido político en la única entrevista en la que hizo referencia a la película:

Era una historia de Gian Gaspare Napolitano, una historia de amor que no acabó muy bien yo creo que por la elección de los actores. Porque los actores españoles que habíamos elegido han hecho cosas buenas, pero tras ocho o diez años. En aquel momento fueron pésimos. (...) Pero tenía buenos actores italianos, Giovanni Grasso (...). No, no era una historia de carácter político. Era una historia de amor entre un ingeniero, una muchacha y un obrero; y al final tenía razón el obrero. Esta era toda la historia²⁸.

Dicha entrevista tuvo lugar en 1974 y aunque es evidente que la historia de amor y el triángulo de sentimientos que se establece entre los protagonistas son fundamentales a la hora de estudiar la obra, sería un anacronismo y un error el negar el contenido político-social que *El hombre de la legión* desprende, pues es el resultado del conocimiento directo de la situación tanto italiana como española por parte de sus creadores. Los conflictos bélicos que en ella aparecen han sido vividos en primera persona y en ellos residen unos ideales propios y comunes de buena parte de las sociedades italianas y españolas del momento. No hay que olvidar que Romolo Marcellini, cuyo nombre ya evocaba el primer rey de Roma, es uno de los muchos que vivieron su adolescencia en pleno fascismo y que fue educado conforme a unos ideales y normas precisas de comportamiento, que lo empujaron a participar de forma activa en varios ámbitos del régimen. Cuando se produjo la Marcha sobre Roma tenía apenas 12

²⁷ Relata como un periodista italiano es enviado a nuestro país y se enamora de una muchacha que resulta ser una militante comunista, la cual luego se arrepiente y tras ponerse al servicio de los fascistas sacrifica finalmente su vida.

²⁸ Francesco Savio, *Entrevista a Romolo Marcellini*, en Tullio Kezich (a cura di), *Cinecittà anni trenta, parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, vol. II, Bulzoni Editore, Roma, 1979, p. 709.

años, cuando debutó en cine lo hizo con 24 y cuando llevó a cabo nuestra película acababa de cumplir 29. Es evidente que por mucho peso que se le quiera dar a la historia, el sustrato fascista está a flor de piel y se percibe en el claro idealismo que pretende unir ambas realidades, la italiana y la española, a través de dos guerras que se pretendía mitificaran y forjaran con sangre, con sacrificio, la idea de la llegada de una nueva era común en la historia de los dos estados mediterráneos. No se cuestiona la validez de dichas guerras pues se nos muestran como necesarias. Es por lo tanto responsabilidad del individuo patriótico, heroico y militar el responder a la llamada de las mismas como hombre que es. El ideal fascista se propaga y viaja hilvanando culturas desde África hasta Italia y desde Italia a España.

De hecho yo creo que la verdadera visión del director con respecto al asunto queda puesta de manifiesto en otra declaración anterior, mucho más acorde con sus ideales de aquel periodo, en la que al hablar de *Los novios de la muerte* hace referencia a sus impresiones sobre nuestro país:

En España la experiencia ha sido más breve que en África, pero intensísima, en la espiral de una guerra feroz y nueva, los acontecimientos de una jornada cobraban en mí una extraordinaria importancia. La tarea que la Editoriale Aeronautica me había encargado era la de realizar, con la colaboración de Napolitano (...), un breve film que, a través del más claro y fiel realismo, fuera una rápida y exacta descripción de la actividad de la Aviación Legionaria. (...) Las tomas que he tenido que dirigir y llevar a cabo en España me han puesto en contacto cotidianamente durante tres meses con los jefes de la guerra aérea; y así he tenido más de una vez la sensación y el orgullo de sentirme más que un hombre de cine, un soldado alistado en una misión larga, dura e intrépida²⁹.

A todo esto se une la voluntad de Marcellini de cambiar de registro y explorar de este modo el campo del largometraje de ficción, pero lo hace sin perder del todo de vista a su querido género del documental y es por ello que opta por incluir las tan aclamadas imágenes que, provenientes del campo de batalla, transmiten ese efecto de verismo que era a fin de cuentas lo que a él más le interesaba.

Pero tal y como hemos visto, esta voluntad de conciliar ambas realidades (documental y ficción) no dio los frutos esperados y si en un principio Marcellini estaba convencido de que la película no funcionó a causa de la elección de los actores, su experimento

²⁹ Romolo Marcellini, *Los novios de la muerte*, "Cinema", n. 60, Roma, 25 diciembre 1938, p. 381. El subrayado es mío.

posterior *Inviati speciali*, de nuevo un largometraje con la Guerra Civil de fondo -pero esta vez italiano en todos sus aspectos-, no corrió mejor suerte.

Como nota Alessandra Cori, aunque Marcellini mezcla géneros y argumentos varios a lo largo de su carrera -rechazando cualquier clasificación cerrada-, se pueden individuar tres fases de producción y pensamiento, adscribiéndose nuestra película a la primera de ellas, que va del 1936 al 1942, con obras con un trasfondo bélico como *I legionari del 2° parallelo*, *Sentinelle di bronzo*, *Los novios de la muerte*, *I pirati del golfo* (1940) o *Tempesta sui balcani* (1941)³⁰, y en la que yo también incluiría *Inviati speciali*.

Lo cierto es que Marcellini no se sentía cómodo rodando con actores, reconstruyendo sensaciones, emociones y escenas que tenían que ser reales y espontáneas. Era como si después de sus aventuras por África o España el estudio se le quedara corto. Por eso el documental y el cine de guerra fueron sus medios favoritos durante este primer periodo: "Es en este cine en el que Marcellini consigue expresarse mejor, puesto que en el género bélico puede trasladar el papel de protagonista de los actores profesionales a los operadores, capaces de capturar imágenes espectaculares casuales, extemporáneas, tipos, rostros y acciones de guerra, más fuertes que cualquier otra imagen ligada al mundo civil en tiempo de paz"³¹.

A la idea de imperio y de grandeza se añade el elemento católico, tangible en el sacrificio que cada uno de los tres personajes principales llevan a cabo y que culmina con el matrimonio. Paolo deja voluntariamente a su amada por el bien de la misma, Anna renuncia a su futura estabilidad para casarse por poderes con el hombre a quien ama y Mario resigna su felicidad al dejar marchar a la muchacha.

Otro aspecto interesante es el hecho de iniciar la película con referencias al colonialismo africano. Los autores debieron considerar importante el tema a la hora de captar la atención del público de ambas naciones, puesto que no sólo la Italia colonial, sino también la llamada África Española podían verse reflejadas en él³². Además de los varios territorios que España poseía, pensemos por ejemplo en Marruecos o Guinea, no olvidemos tampoco que el levantamiento nacionalista partió precisamente desde África, por no mencionar las numerosas producciones españolas que trataron el tema de las

³⁰ Alessandra Cori, *Il cinema di Romolo Marcellini, tra storia e società dal colonialismo agli anni '70*, Le Mani, Genova, 2009, p.15

³¹ *Ibidem*, p. 53.

³² Con anterioridad a la nuestra, *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939) tocó ya un tema relacionado con el Protectorado de Marruecos.

colonias³³. También en Italia durante los años treinta se habían llevado a cabo diversas películas que documentaban la presencia italiana en el continente: *Il grande appello* (Mario Camerini, 1936), *Lo squadrone bianco* (Augusto Genina, 1936) o *Abuna Messias* (Goffredo Alessandrini, 1939).

La constatación a través de la pantalla de la estadía de dichas naciones en África y la idealización de sus guerras son comparables a las aspiraciones que tanto España como Italia tenían dentro del nuevo equilibrio europeo que se venía gestando y este egocentrismo queda bien plasmado en *El hombre de la legión*.

³³ Para más información sobre este tema recomiendo el interesante estudio de Alberto Elena, *Romancero marroquí: El cine africanista durante la Guerra Civil*, Madrid, Filmoteca Española, 2004.

La última falla / L'ultimma fiamma

LA ÚLTIMA FALLA

Título: La última falla / L'ultimma fiamma

Dirección: Benito Perojo

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: Ulargui Films (Madrid) / Compagnia Generale Produzioni
Cinematografiche Sovrania Films (Roma)

Distribuida por: U Films / Generalcine

Ayudantes de dirección: Jerónimo Mihura, Carmen Perojo

Segundo ayudante de dirección: Jesús Rey Alvarez

Argumento: Saturnino Ulargui Moreno

Guión: Benito Perojo, Miguel Mihura, Gino Ferrante, Giuseppe Pelagallo

Diálogos: Miguel Mihura

Jefe de producción: Manuel Goyanes, Carlo Civallero, Giuseppe Pelagallo

Operador: Vaclav Vich

Sonido: Bruno Brunacci

Música: Leopoldo Magenti

Decorados: Salvo D'Angelo

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Maria Rosada

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 3.094 m. (España) / 2.429 m. (Italia)

Conservación: Filmoteca Española, Madrid (versión española, 35 mm.)

Otros: exteriores: Benidorm, Calpe, Mascarat, Playa de San Juan; presupuesto:
3.350.000 liras; sistema de sonido: RCA Photophone

Reparto de las dos versiones en orden alfabético: Manuel Ambit (alguacil), Antonio Calero (secretario), Olinto Cristina, José Marco Davó (alcalde), Mario Ferrari (Juan José Vallejo), Maruchi Fresno (Enriqueta), Aurora Liesa, Miguel Ligeró (Carlos Soler), Carola Lotti, Julio Peña (Julio Romero), Cesare Polacco (Arturo), Matilde Vázquez (María del Carmen).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

“Radiocinema”, n. 46, La Coruña, 15 febrero 1940.

Las estrellas de Ufilms en La última Falla, “Radiocinema”, n. 47, La Coruña, 29 febrero 1940.

“Radiocinema”, n. 48, La Coruña, 15 marzo 1940.

Pathé: La última falla. Una película excepcional, "ABC", edición de Andalucía, Sevilla, 15 marzo 1940, p. 14.

Pathé Cinema: La última falla, "ABC", edición de Andalucía, Sevilla, 24 marzo 1940, p. 13.

Ángel Zúñiga, *Estrenos cinematográficos, La última falla*, "El Noticiero Universal", Barcelona, 25 marzo 1940, p.6.

G.S., *Estrenos de la semana, Coliseum*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 26 marzo 1940, p. 8.

Carlos Fernández Cuenca , "Ya", Madrid, 30 abril 1940.

Luis Gómez Mesa, "Arriba", Madrid, 30 abril 1940.

La última falla en el cine Avenida, “El Alcázar”, Madrid, 30 abril 1940, p. 5.

Miguel Ródenas, *Avenida: La última falla*, "ABC", Madrid, 1 mayo 1940, p. 13.

Achille Vesce, *Prime visioni, Ultima fiamma*, "Il Mattino", Napoli, 2 octubre 1940, p. 2.

Filippo Sacchi, *Ultima fiamma*, "Il Corriere della Sera", Milano, 17 octubre 1940, p. 4.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 400.

Ferrán Marín, *Valencia como escenario cinematográfico*, en *Historia del Cine Valenciano*, Editorial Prensa Valenciana, S.A. Levante, Valencia, 1991 p. 293.

Román Gubern, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994, pp. 328-337.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, pp. 294-295.

Manuel Olmos Gil, *Leopoldo Magenti: Músic Alberiqueny (1894-1969)*, Ajuntament d'Alberic, 2009, pp. 42-44.

José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Shangrila, Santander, 2012, p. 60.

LA ÚLTIMA FALLA L'ULTIMA FIAMMA

El estudio más completo realizado hasta la fecha sobre la película *La última falla / L'ultima fiamma* (Benito Perojo, 1940) es el que Román Gubern nos ofrece en su monografía sobre el director madrileño¹. Además de datos provenientes del Archivo General de la Administración (expediente, hojas de censura...), el autor hace referencia a algunas críticas aparecidas en la prensa española de la época y recoge material de primera mano como unas declaraciones que en su día Maruchi Fresno, una de las protagonistas, le hizo con respecto al film.

Es este el trabajo en el que mayormente me he basado a la hora de llevar a cabo mi investigación, pero también he recurrido a una mayor cantidad de fuentes italianas, muchas de las cuales no habían sido ni manejadas ni publicadas en textos previos.

Argumento

La trama de la película, tal y como veremos a continuación, combina elementos internacionales con otros propios de la región valenciana en la que se desarrolla gran parte de la obra.

Un emigrante español llamado Carlos Soler (Miguel Liger), ha hecho fortuna en Argentina y se ha convertido en el propietario de unos grandes almacenes en Buenos Aires. Carente de familia, cuenta con el apoyo y la confianza de Julio Romero (Julio Peña), un paisano suyo a quien adoptó en su día y que colabora con él en la gestión del negocio.

Un día, dentro de la tienda, Julio evita que a la famosa cantante española María del Carmen (Matilde Vázquez) le roben el bolso. El muchacho se queda prendado de ella, pero no puede hacer nada al respecto puesto que la chica tiene que regresar a España.

Quien también decide volver a su patria por unos días es Carlos, precisamente para recibir un homenaje público por las obras que durante años ha patrocinado en su pueblo natal, la localidad valenciana de Alhora². Es por ello que deja a su hijo adoptivo al mando de la empresa.

¹ Román Gubern, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994, pp. 328-337.

² Topónimo inexistente pero que nos recuerda el de Alboraya.

En el barco que lo conduce a Europa, Carlos coincide con María del Carmen y se encapricha de ella. De Roma ambos vuelan en un avión de la Littoria hasta Barcelona. Una vez llegados al aeropuerto, a la cantante la esperan sus colaboradores, entre los que se encuentra su *manager* Juan José Vallejo (Mario Ferrari). Estos no son de fiar y enseguida ven en Carlos una buena oportunidad para enriquecerse. Es por ello que con sus malas artes le convencen para que compre una serie de teatros en los que la artista pueda actuar.

En Argentina, Julio y su secretaria Enriqueta (Maruchi Fresno) empiezan a ver que grandes sumas de dinero están saliendo hacia Europa de forma indiscriminada, por lo que ambos deciden averiguar lo que sucede y para eso se trasladan a España. Una vez allí Enriqueta se hace pasar por la doncella de María del Carmen y finalmente, tanto ella como Julio, descubren los malvados planes de sus colaboradores. Julio acude de inmediato a ver a la cantante y tras una charla, queda convencido de la buena voluntad de la artista, la cual al fin y al cabo se encuentra en medio de la trama urdida por Juan José. Para demostrar su buena fe, María del Carmen escribe una carta a su *manager* en la que le comunica que no colaborará más con ellos. Sin embargo, Enriqueta la sustituye por otra en la que le transmite que está de acuerdo con el plan que él establecido para arruinar al empresario y le informa de que precisamente va a actuar en la inauguración del teatro principal de Alhora, con motivo de los festejos que se están llevando a cabo en conmemoración de Carlos. Julio, mientras tanto, halla en casa de Juan José un buen número de cheques con firmas falsas y libros de cuentas manipulados.

En Alhora se celebra una gran fiesta: hay un banquete, se quema una falla, se tiran petardos y se baila. Poco antes de su intervención, Juan José y sus compinches encuentran a María del Carmen en el camerino del teatro y en una breve conversación acaban por enseñarle la carta que en teoría ella les había escrito. La cantante lo niega y les explica sus verdaderas intenciones. Ellos, que en un principio quieren dejar cuanto antes la escena, son conducidos inocentemente por Carlos a los bastidores para que asistan a la brillante actuación de la muchacha. Es entonces cuando aparece la policía, los detienen y le comunican a Carlos que ha sido víctima de una estafa. No parece afectarle demasiado puesto que al poco rato Soler le propone a la cantante que vuelva con él a Buenos Aires, pero ella le hace entender que su sitio está en los escenarios y que no puede aceptar la oferta. Entre unas cosas y otras, el que sí que ha dado fruto es el amor entre Julio y Enriqueta. Al final todo concluye felizmente con la vuelta de los tres personajes a Argentina.

Diario de rodaje

La última falla fue concebida en doble versión, como parte del proyecto de expansión cinematográfica hacia tierras italianas, ideado por Saturnino Ulargui en los años precedentes.

La película formaba parte de dicho plan desde un principio y no creo que se produjera exclusivamente como consecuencia de los resultados, por otro lado modestos, de la anterior *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939), cuyo estreno en España se había llevado a cabo poco antes de que el guión de nuestro largometraje fuera mandado a la censura previa, para su supervisión por parte de la junta³. A este respecto hubo cortes, los cuales repercutieron sobre todo en los ingeniosos diálogos de Miguel Mihura, el cual volvía a colaborar con Perojo en esta nueva producción, entre otras cosas porque en aquel periodo el comediógrafo se había incorporado a las filas de la compañía de Ulargui como jefe de publicidad. Se puede consultar una copia del guión en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴ y compararlo con los datos que reflejan los cambios solicitados por la comisión⁵. Se suprimieron escenas como aquella en la que Carlos, al resbalarse se agarraba a la falda de una señora dejando su ropa interior al descubierto, pero también desaparecieron dobles sentidos bastante divertidos como los que asomaban en esta frase del empresario: "Ahora hago lo mismo que cuando tenía 36. Una cosa más deprisa y otra más despacio. Pero las mismas". Por último se omitieron planos y escenas en las que parte de los niños de una escuela, durante el comité de recepción de Alhora se mostraban como pobres o desaliñados. Era obvio que no se quería dar una imagen miserable de la España de la posguerra. La junta de censura consideró en cualquier caso que el valor literario y artístico de la producción era "muy poco y de deplorable mal gusto"⁶.

El argumento fue concebido por el mismo productor Ulargui, quien es posible que, tal y como indicó en su momento Méndez Leite⁷, hubiera ubicado en un principio la historia en Asturias, conforme a las tendencias migratorias de aquellos años. Pero por motivos que podrían estar vinculados con el clima, o simplemente por comodidad, se decidió el

³ Dactiloscrito del 10 noviembre 1939, expediente n. 57-39, asignatura 36/04540, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

⁴ Asignatura 4/12764.

⁵ Dactiloscrito del 29 diciembre 1939, expediente n. 57-39, AGA.

⁶ *Ibíd.*

⁷ Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 400.

trasladar la acción a la costa valenciana, con la consiguiente introducción de nuevos tópicos de carácter levantino. Basta pensar que el rodaje en exteriores se llevó a cabo en noviembre de 1939 y que, al no tratarse de los meses estivos, era más probable que dicho clima fuera más favorable en la zona de levante, que en el norte.

Federigo D'Avack⁸ y Giuseppe Pelagallo, responsables de Sovrania Films, la empresa italiana que financiaba parte del largometraje⁹, llegaron junto a otros miembros en un barco que atracó en el puerto de Barcelona a mediados de noviembre¹⁰ y de ahí viajaron a las localidades alicantinas de Benidorm, Calpe, Mascarat y San Juan, en donde permanecieron hasta finales de ese mismo mes. Sólo entonces la mayoría de los componentes españoles se desplazaron a Italia. Como muchos de ellos quedaron registrados en la solicitud oficial para poder viajar a Roma¹¹, sabemos que figuraban no sólo Manuel José Goyanes (acreditado como ayudante de dirección)¹², sino también Perojo y familia: su hija Carmen Perojo¹³ y su mujer Carmen Carreras y por supuesto Ulargui. Que Maruchi Fresno no recordara la presencia del productor en Roma¹⁴ se explica porque al parecer la actriz se incorporó más tarde al rodaje¹⁵, seguramente cuando Ulargui, tras supervisar el inicio de elaboración en Italia, había ya regresado a España. Pero queda claro que Saturnino Ulargui fue a la capital italiana.

En un principio el título alternativo para la versión española fue el de *Soler y compañía*, haciendo referencia al nombre de los grandes almacenes bonairenses que aparecían en la historia, mientras que para la italiana se había pensado en *I diritti della gioventù* (Los derechos de la juventud), y así aparece en la inscripción en el registro cinematográfico italiano¹⁶. Pero tal y como hemos visto, finalmente se optó por otro más puntual que

⁸ No hay demasiados datos sobre este interesante personaje bien insertado en el mundo cinematográfico italiano, aunque sabemos que era uno de los miembros de una potente familia de ascendencia armenia, cuya presencia esta documentada en Roma desde el siglo XVIII.

⁹ La anterior coproducción hispano-italiana de Perojo se hizo con Imperator, a la que pertenecían también ambos dirigentes, mientras que por otro lado, a un cierto punto subentró en nuestra producción el Consorzio ICAR, una pequeña compañía fundada en 1934 que tenía también como responsable a Pelagallo y que a pesar de su reducido capital de medio millón de liras, produjo unas 23 películas hasta 1945.

¹⁰ Dactiloscrito del 11 noviembre 1939, asignatura (3) 49.01 21/270, AGA.

¹¹ Dactiloscrito del 28 noviembre 1939, asignatura (3) 49.01 21/270, AGA.

¹² Había abandonado los estudios de medicina y llevaba trabajando con Perojo desde los años veinte. Recordemos que fue jefe de producción de Ufilms y que más tarde se dedicó completamente a la figura de su último y gran descubrimiento: Marisol.

¹³ Quien por cierto se casó con Goyanes el 2 de octubre de 1941 en la iglesia madrileña de la Concepción.

¹⁴ Román Gubern, Op. Cit., p. 329.

¹⁵ Al igual que Peña y Vázquez. Cfr. dactiloscrito del 16 diciembre 1939, asignatura (3) 49.01 21/270, AGA.

¹⁶ Dactiloscrito del 16 enero 1940, expediente (P.R.C.) n. 147 (16 enero 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

localizaba inmediatamente la acción en un ámbito geográfico y cultural específico. Sin embargo, el título de *La última falla* perdió su connotación principal al traducirse al italiano, puesto que *L'ultima fiamma* resulta ser la última "llama" y no "falla". Ésto privó al público italiano del sentido poético y del carácter autóctono que se nos proponía en aquel español.

En esta ocasión fueron varios los ayudantes de dirección que colaboraron con Perojo. Además de Jerónimo Mihura, ya familiarizado con el contexto gracias a su anterior experiencia, participaron Carmen Perojo, Jesús Rey Álvarez y seguramente Gino Ferrante (Ferranti), quien además de una posible colaboración en la adaptación del guión al italiano, probablemente también hizo de trámite entre los españoles y el resto de personal local. Con un presupuesto de 3.350.000 liras¹⁷, un poco más de lo que costó su anterior película, el rodaje duró varias semanas y se horneó en *Cinecittà*, tal y como recordaba Maruchi Fresno, en los mismos estudios en donde Andrea Genina llevaba a cabo su *L'assedio dell'Alcazar* (1940), que efectivamente se rodaba en enero en el teatro número 5.

Sin embargo *La última falla* se acabó mucho antes y ya en febrero la obra había entrado en fase de montaje¹⁸, llevado a cabo según Francesco Savio por la interesante figura de Maria Rosada¹⁹, que fue una famosa jefa de montaje de dichos estudios y profesora de edición en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Via Tuscolana.

Equipo técnico

Es evidente que Perojo estaba interesado, tanto en esta como en la anterior cinta, en obtener resultados que demostraran un alto estándar cualitativo y que de algún modo justificaran la realización de sus películas en estudios italianos, sin por ello perder de vista el aroma nacional que cada una de ellas desprendía.

Perojo contó con los escenarios de su anterior colaborador Salvo D'Angelo, el cual había resultado un claro acierto en *I figli della notte*, pero también con la nueva participación del operador checo establecido en Roma Vaclav Vich²⁰.

¹⁷ Expediente (PRC) n. 147 (16 enero 1940), SIAE.

¹⁸ Se había anunciado el final del rodaje ya en "Radiocinema", n. 46, La Coruña, 15 febrero 1940.

¹⁹ Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 372.

²⁰ Su nombre original era *Václava Vicha*. Se formó como fotógrafo amateur a partir de los dieciséis años y más adelante como reportero cinematográfico del ejército austriaco durante el primer conflicto mundial. Participó en *El Golem* (Julien Duvivier, 1936) de manera efectiva y en la que obtuvo óptimos resultados

Siguiendo la línea cómico-musical de la producción precedente fueron ocho las canciones desarrolladas a lo largo de la cinta. También se optó por el uso de una banda sonora zarzuelera, con reminiscencias castizas valencianas, que fue dirigida por la batuta de una figura como la de Leopoldo Magenti. El músico era natural de Alberic y estuvo siempre vinculado a la tradición levantina. A pesar de haber vivido en Madrid desde 1931, cuando estalló la guerra tanto él como su familia estaban en Valencia. Al finalizar el conflicto, y tras comprobar la lamentable situación en la que se encontraba su casa, decidió el establecerse de forma definitiva en Valencia, en donde en 1940 obtuvo la Cátedra de Piano. Compuso zarzuelas como *El ruiseñor de la huerta*, la cual se estrenó con gran éxito en San Sebastián en el Teatro Reina Victoria el 18 de Abril de 1928 o *La Barbiana* (1932), de ambiente valenciano. Además creó varios himnos populares como el de la *Coronación de Nuestra Señora del Puig*.

Lo cierto es que tanto el productor como el director de nuestra película debieron de considerar fundamental el poder contar físicamente con Magenti. De hecho, la banda sonora fue grabada y sincronizada en Roma, tal y como queda demostrado por la solicitud para la obtención del pasaporte que permitió al compositor el trasladarse de España a Italia a finales de 1939²¹. Como ha indicado Manuel Olmos en su monografía sobre el autor, "podemos decir que *La última falla* fue un campo de pruebas y una fuente de inspiración para composiciones posteriores"²². Tanto es así que algunos de los fragmentos musicales que elaboró para nuestra película, aparecieron posteriormente en obras como el *Himno del gremio de artistas falleros* o el *Himno al primer Marqués del Turia*.

Equipo artístico

En lo relativo a los actores, con esta película gran parte de ellos repetían experiencia hispano-italiana pues Miguel Ligeró, Julio Peña y Walter Grant²³ habían realizado *Los hijos de la noche*, mientras que Mario Ferrari literalmente enlazaba con nuestra película tras la coproducción bélico-amorosa *El hombre de la legión* (Romolo Marcellini, 1940).

junto a Jan Stallich. Trabajó en Alemania, Praga, Eslovaquia y Rusia. Llegó a Italia en la tercera década del siglo pasado y aquí permaneció activo durante casi treinta años, hasta su muerte en Roma a la edad de 68 años.

²¹ Cfr. Dactiloscrito del 22 diciembre 1939, asignatura (3) 49.01 21/270, AGA.

²² Manuel Olmos Gil, *Leopoldo Magenti: Música Alberiqueny (1894-1969)*, Ajuntament d'Alberic, 2009, p. 44.

²³ Aunque pasa casi siempre desapercibido, en realidad fue parte de aquel grupo de secundarios que pobló muchas de las películas italianas durante años.

Maruchi Fresno, recién licenciada en ciencias químicas, iniciaba la década trabajando para Ulargui -y por primera y última vez para Perojo-. *La última falla* fue parte de una serie de colaboraciones con productoras varias que la condujeron hasta la Suevia Films de Cesáreo González. Eran sobre todo comedias ligeras como la nuestra pero, posteriormente y a partir de *Altar mayor* (Gonzalo Delgrás, 1943), se dio a conocer también como intérprete dramática. En cualquier caso Maruchi fue una actriz atípica, que destacó no sólo por su formación académica sino también porque poseía unas características que la diferenciaron de gran parte de las actrices españolas de aquel momento:

Ella no es la vamp, sino la chica moderna: universitaria, a la que le gusta la hípica y la natación, la lectura de los novelistas contemporáneos y los deportes de nieve. Pero si no practica el vampirismo cinematográfico, tampoco mima el papel de ingenua; (...) Maruchi es una gran trágica y ahí están sus actuaciones... Maruchi simboliza el perfil permanente de la actriz española, sensible, nada complicada, inteligente y muy femenina...²⁴.

En este sentido creo que *La última falla* es un buen precedente en el que se vislumbra la conexión entre la artista y este tipo de interpretaciones. Para la ocasión, para el papel de Enriqueta le tocó desarrollar el rol de mujer consecuente y responsable, situada por encima de un género masculino débil y fácil de manejar. Ejemplo de esta mujer determinada e inteligente no sólo es la Maruchi Fresno de *La última falla* sino también -pero con la debida distancia- la Estrellita Castro de *Los hijos de la noche*.

También trabajó en el film la gallega Matilde Vázquez. Contar con una de las voces más importantes de la zarzuela de aquel momento sin duda podría haber despertado la atención del público y podría haber sido un buen reclamo comercial, en la línea de anteriores obras cómico-musicales, incluida la ya citada *Los hijos de la noche*. De modo que siguiendo el mismo esquema de la esta última producción, a Ligeró se le buscó una acompañante y que en este caso no fue Estrellita Castro sino Matilde Vázquez, pero cuya función era la misma: la de amenizar al público con sus canciones, en un papel que hacía de contrapunto al de Maruchi Fresno, mucho más sofisticado.

Tras haber debutado en el género de la opereta, la fama de la tiple se formó sobre todo en la década de los treinta gracias a la zarzuela y más en concreto a su participación en

²⁴ *Quién es quién en la pantalla*, "Primer Plano", n. 300, 14 julio 1946.

la obra *Los Claveles* (1929) del maestro José Serrano Simeón, un importante compositor valenciano²⁵. A pesar de que llevó a cabo algunas intervenciones en cine, siempre se sintió más cómoda entre bambalinas, tal y como afirma su personaje al final de nuestra película, cuando Carlos Soler le propone el volverse con él a Buenos Aires. Así, nada más acabar *La última falla*, regresó enseguida a España para organizar el estreno de *La casa de las tres muchachas* de Luis de Góngora y con el que debutó, en marzo de 1940 en el Teatro Principal de San Sebastián, la compañía que ella misma había creado junto al barítono Pedro Terol.

El otro personaje que tampoco abandonó su carrera teatral a pesar de sus numerosas incursiones cinematográficas fue el oriolano José Marco Davó, quien tras sus primeros papeles, siempre como secundario²⁶, interpretó en nuestra producción el alcalde de Alhora, por cierto con un acento valenciano bastante ocurrente.

El actor Olinto Cristina, proveniente de una familia de profesionales, era una de las voces más activas de su país en lo que a doblaje se refiere y estuvo presente como secundario en una gran cantidad de cintas. Fue uno de los pocos italianos incluidos en el reparto. Su presencia resultaba imprescindible para que la película fuera considerada nacional por parte de las autoridades italianas. Aunque actualmente, al no contar con la versión italiana del film, no podemos corroborarlo, al parecer se trataba de uno de los papeles que se intercambiaron entre italianos y españoles en las dos versiones.

El caso de Ambit, el cual interpretaba al alguacil, es un poco más complicado puesto que aunque en el visionado apareció documentado como Manuel Ambit, en el cartel promocional español y en fuentes como Méndez Leite²⁷, figuró bajo el nombre de Gonzalo Ambit. Mi opinión es que el papel lo interpretó este último. No contamos con amplia información sobre su persona, pero al parecer y por lo que nos transmite María Isabel Martínez López²⁸, se trataba de un actor murciano especializado en comedias y revistas, que en el 1937 era tenor cómico de la Compañía de zarzuela socializada de Federico Esquefa y que en los años posteriores ejerció bien de actor o bien de director de varias compañías.

²⁵ Que además de numerosísimas zarzuelas compuso el que luego se convirtió en Himno de la Comunidad Valenciana.

²⁶ En *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1934) y *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935).

²⁷ Fernando Méndez Leite, Op. Cit.

²⁸ María Isabel Martínez López, *El Romea y otros teatros de Murcia durante la Guerra Civil*, Universidad de Murcia, 2003, p. 230.

Estreno y distribución

La película vio la luz en España antes que en Italia. Apareció simultáneamente en el Pathé de Sevilla y el Coliseum de Barcelona, el 23 de marzo de 1940, ni más ni menos que el Sábado de Gloria²⁹, uno de los mejores días de la temporada cinematográfica. A Madrid llegó un mes más tarde, el 29 de abril, al cine Avenida.

En tierras italianas, a pesar de que oficialmente el visto de censura se aprobó ligeramente más tarde³⁰, la primera proyección pública tuvo lugar el 24 de agosto en el Excelsior de Montecatini³¹ y en Roma se pudo ver en el Galleria a partir del 19 de junio de 1941, aunque tan sólo por cuatro días.

La marca U-Films, que en aquellos momentos funcionaba únicamente como distribuidora, se ocupó de la difusión en España, mientras que en Italia fue Generalcine la encargada de hacerlo.

La película se pudo también contemplar en otros mercados como por ejemplo Turquía. A partir de los años setenta *La última falla* se recuperó de forma ocasional y reapareció en 1976 con motivo del ciclo de cine español de los cuarenta que Filmoteca Nacional organizó en la época de López de Hoyos, y de forma más específica dentro del homenaje a Miguel Mihura que el 35º Festival de Cine de Valladolid le dedicó en 1990, lo que hizo que la memoria de la película se mantuviera de algún modo viva en ciertos sectores especializados.

En la actualidad se conserva una copia en 35 mm. de la versión en nuestro idioma en la Filmoteca Española y otra en DVD-VHS en la Filmoteca de Valencia. Desgraciadamente hasta la fecha no se han encontrado indicios de la existencia de la presunta versión italiana en ninguna de las filmotecas y archivos italianos consultados.

La película vista por la crítica

Cabe decir que, a diferencia de gran parte de las producciones incluidas en este estudio, *La última falla* contó con cierta resonancia. Fueron numerosos los medios que, al referirse a la misma, nos transmitieron de algún modo las impresiones del público. Así podemos afirmar que *grosso modo*, las críticas fueron buenas, sobre todo en lo referente

²⁹ Sábado Santo tras el Concilio Vaticano II (1962-1965).

³⁰ Visto n. 31089, fechado 31 de agosto de 1940.

³¹ Expediente (P.R.C.) n. 147 (16 enero 1940), SIAE.

a la realización de Perojo³² y a la historia: "una trama bien urdida, que mantiene en todo momento despierto el interés del espectador"³³.

El día sucesivo al estreno en el Pathé de Sevilla, establecimiento que proyectaba sobre todo películas afines a las potencias del eje, "ABC" la consideró "una obra agradable que no sólo entretiene sino que cautiva con fotografías bellísimas, singularmente en la captación de paisajes levantinos"³⁴. También para "Ya" era una "agradable historia, ligera y entretenida que resuelve con traza cómica un suave fondo sentimental"³⁵. Mientras que el diario falangista "El Alcázar" nos informaba que "el público salió muy complacido de la proyección, elogiando esta buena producción de Ulargui"³⁶, de forma parecida a lo que "El Noticiero Universal" transmitía cuando la calificaba de "comedia blanca que sólo aspira a entretener y logra su propósito", pues contaba con "sobradas situaciones graciosas ampliamente celebradas por el público"³⁷. Incluso en Italia, donde existía el riesgo de que el tema fuera menos cercano al espectador, el largometraje recolectó algún que otro buen comentario: "bajo este título fatal y romántico se esconde un humilde rostro. Humilde pero sonriente, desenvuelto y festivo que, sin pretensiones, ofrece un inocuo pasatiempo"³⁸.

Pero como nunca llueve a gusto de todos, también contamos con bajorelieves y ciertas recensiones negativas decían que carecía de espontaneidad, "condición básica de toda limpia actitud de contenido. Las situaciones son forzadas, y, por tanto, falsas. Carlos Soler, el enriquecido de Buenos Aires, al regresar a su tierra natal, se comporta como un incauto, no como un hombre de empresa, de grandes negocios, ya que se deja estafar por cualquier recién presentado. Y no le disculpa ni el amor por María del Carmen"³⁹. Pero en este sentido la más incendiaria de todas fue la que publicó el diario napolitano "Il Mattino":

Tontería, puerilidad y grosería folclórica se reúnen en esta película española que Benito Perojo (...) ha dirigido con la ordinarietà habitual. Si tuviéramos que juzgar por sus últimas películas la vitalidad de la cinematografía ibérica llegaríamos a tristes conclusiones: porque no sólo estas obras revelan un gusto infame sino que también se

³² Cfr. Miguel Ródenas, *Avenida: La última falla*, "ABC", Madrid, 1 mayo 1940, p. 13; Ángel Zúñiga, *Estrenos cinematográficos, La última falla*, "El Noticiero Universal", Barcelona, 25 marzo 1940, p. 6.

³³ G.S., *Estrenos de la semana, Coliseum*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 26 marzo 1940, p. 8

³⁴ *Pathé Cinema: La última falla*, "ABC", edición de Andalucía, Sevilla, 24 marzo 1940, p. 13

³⁵ Carlos Fernández Cuenca, "Ya", Madrid, 30 abril 1940.

³⁶ *La última falla en el cine Avenida*, "El Alcázar", Madrid, 30 abril 1940, p. 5.

³⁷ Ángel Zúñiga, *Estrenos cinematográficos, La última falla*, Op. Cit.

³⁸ Filippo Sacchi, *Ultima fiamma*, "Il Corriere della Sera", Milano, 17 octubre 1940, p. 4.

³⁹ Luis Gómez Mesa, "Arriba", Madrid, 30 abril 1940.

*abandonan a los más incorrectos y anodinos expedientes de farsa popular. (...) La banal comicidad de Miguel Ligeró no es definitivamente de nuestro gusto. Matilde Vázquez que es la nueva Circe de la situación, Mario Ferrari, perdido en una parte insignificante y Peña, actor verdaderamente insignificante, interpretan los otros papeles. Entre tanta escualidez, destacan los bellos ojos y la radiante sonrisa de Maruchi Fresno, quien también posee cierto valor como actriz*⁴⁰.

Conclusiones

Esta comedia "viajera", tal y como ha sido definida por Castro de Paz⁴¹, combina en su trama elementos tanto internacionales como locales y responde en última instancia a los postulados puestos ya de manifiesto por Goebbels, Pavolini o la Cámara internacional de cine, dentro de la nueva ordenación cinematográfica europea, o lo que es lo mismo, a un cine de fuerte sabor nacional pero con una proyección internacional.

Perojo encuentra un equilibrio entre escenas de carácter cosmopolita, que se llevan a cabo en grandes almacenes, trenes o transatlánticos y otras que muestran costumbres, tipos o arquitecturas propias de la zona levantina. Deja de lado la identificación de nuestro país con lo andaluz, tópico hispano recurrente en muchas de las producciones anteriores, para dirigirse hacia otros ámbitos que renovaban en cierto sentido el género de la española. Se acerca a una línea que aunque no era bien vista por todos, sí que contaba con unas ideas de base bastante interesantes, las cuales reaparecen en varios medios y que son defendidas posteriormente por diferentes críticos o pensadores del cine como el nacionalista Francisco Casares:

*Una de las grandes conquistas que el celuloide puede realizar (...) es la del folclore de los pueblos. España, en su unidad moral y física, posee la maravillosa riqueza de sus fracciones regionales, con el traje, la copla, el refrán, los modismos populares, los hábitos, la música, el lenguaje, que es, a la vez, uno y varios (...) Cualquiera de las regiones españolas ofrece material sugestivo (...) que amplían la cultura de las gentes (...). Para la ciencia, para el arte, para la historia, para el estudio del folclore, el cine es el gran instrumento*⁴².

⁴⁰ Achille Vesce, *Prime visioni, Ultima fiamma*, "Il Mattino", Napoli, 2 octubre 1940, p. 2.

⁴¹ José Luís Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años 40 en el cine español (1939-1950)*, Paidós, 2002, Barcelona.

⁴² Francisco Casares, "Primer Plano", Madrid, 11 junio 1944.

En cualquier caso el tema valenciano de tipo zarzuelero no es nuevo, puesto que Maximiliano Thous Orts, uno de los pioneros en este campo, realiza en su día la *Nit d'albaes* (1925), y cuyo éxito le empuja a realizar una segunda producción del mismo calibre -*Moros y cristianos*-, pero que al final no se estrena. Pero tal y como indicaba, a diferencia de estas piezas, el costumbrismo de Perojo tiene en este caso unas miras mucho más amplias.

Esto se refleja además en la docta dirección. Demostrada con creces su capacidad para dirigir no sólo en Alemania sino ahora también en Italia, Perojo se convierte en el responsable único de las dos versiones lingüísticas, tal y como sucedió diez años antes en los platós franceses en los que rodó *El embrujo de Sevilla / L'ensorcellement de Séville* (1930). Es evidente que quiere mantener una continuidad con su anterior producción hispano-italiana en lo que a estilo y técnica se refiere (no olvidemos que se tratan de los mismos estudios) y Perojo, dejando un sello inconfundible, recurre una vez más a las animaciones de objetos, con un fantástico número musical mediante el cual muñecas y maniqués cantan y bailan en los grandes almacenes bonairenses⁴³, emplea las transiciones de una escena a otra por analogía (a través de la firma de un cheque, de la noticia del periódico, del brindis de una copa...) o retoma las transparencias, que aparecen en la escena que enlaza el abrazo final de Julio y Enriqueta en el teatro, con el viaje de vuelta de nuestros personajes.

El director además decide el rodar las escenas de la tienda en un lugar verdadero y para ello traslada todo el equipo de *Cinecittà* a los antiguos almacenes Standa (hoy Coin) de Via Cola di Rienzo, con lo que además de anticiparse al rodaje fuera de estudios inaugura una serie de producciones que se llevan a cabo en dicha sede durante los años posteriores⁴⁴.

También resulta curioso notar como la cámara no sólo capta la imagen sino que a veces incluso se convierte en la verdadera narradora de la historia, pues es evidente que en más de una ocasión, y obrando con una gran capacidad de síntesis, proporciona de manera inmediata la respuesta a preguntas o la continuación de ciertas afirmaciones que los protagonistas formulan, obviando ulteriores explicaciones: a la frase de Julio ante la vuelta de María del Carmen a España "Cuando la sirena del barco se oiga en el muelle, será como un puñal que atraviere mi corazón" le sucede el sonido de la sirena de la

⁴³ Mucho más sofisticada y original que la escena de *Los hijos de la noche*.

⁴⁴ *Nessuno mi può giudicare* (Ettore Maria Fizzarotti, 1966), *Perdono* (Ettore Maria Fizzarotti, 1966), *Le comiche 2* (Neri Parenti, 1992).

embarcación que esta a punto de zarpar. Y del mismo modo, a la pregunta de "¿Quiénes son esos tres sinvergüenzas?" sigue de manera inmediata el plano de los tres colaboradores de la cantante.

Y esto se complementa con otro de los grandes aciertos, que es sin duda la intervención de Mihura en los diálogos, los cuales resultan en ocasiones bastante teatrales pero que son frescos e ingeniosos, pues están llenos de dobles sentidos y proponen recursos habituales en su estilo, como el uso de una palabra que se repite en la frase posterior, pero esta vez dotada de un significado diverso:

María del Carmen: va usted muy deprisa

Carlos: el que va muy deprisa es el tren

Opino sin embargo que precisamente esta frescura en los diálogos, se convirtió uno de los factores que desgraciadamente jugó en contra de la película dentro del campo italiano, precisamente por la dificultad de trasladar a dicho contexto (e idioma) los giros y los guiños que tan bien había elaborado Mihura.

Por otro lado, la indiferencia y el distanciamiento del público italiano de cara a la obra también reside en el hibridismo implícito en la misma, algo que también se vislumbraba en el anterior largometraje. Ahora bien, si repasamos el díptico formado por las dos producciones que Ulargui-Perojo llevan a cabo en Italia, *La última falla* resulta una propuesta indudablemente mucho más arriesgada, por el simple hecho de recurrir a elementos que voltean en torno a una órbita alejada de los tópicos ampliamente aceptados sobre el concepto de lo español, pero cuyo último fin, no lo olvidemos, era el de alcanzar amplias audiencias. Aunque el ensayo no gozara de los resultados esperados por sus creadores, en cualquier caso es un buen ejemplo del grado de experimentación al que se llega en este primer periodo de colaboración.

Por último, cabe decir que tras ambas películas, tanto Ulargui como Perojo, decidieron dar por concluida su experiencia italiana.

El nacimiento de Salomé / La nascita di Salomè

EL NACIMIENTO DE SALOMÉ

Título: El nacimiento de Salomé / La nascita di Salomè

Dirección: Jean Choux

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: Duro Films (Madrid) / Stella (Roma)

Distribuida por: Internacional Films / ICI

Supervisión: José María Alonso Pesquera

Argumento: basado en la comedia *Nascita di Salomè* (1938) de Cesare Meano

Guión: Cesare Meano

Director de producción: Leo Menardi

Jefe de producción: Antonio Rossi

Operadores: Carlo Montuori, Gabor Pogany

Sonido: Ovidio Del Grande

Música: Alessandro Cicognini

Vestuario: Gino C. Sensani, Maria De Matteis

Escenografía y decorados: Giorgio Pinzauti, Ivo Battelli

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Vincenzo Zampi

Rodaje: doble versión

Longitud: 2.164 m. (Italia)

Conservación: Cineteca Nazionale, Roma (versión italiana, 35 mm.); Cinémathèque québécoise, Montréal (versión francesa, 16 mm.)

Otros: exteriores: Roma y Littoria; presupuesto: 1.970.000 liras (ambas versiones).

Reparto en orden alfabético: Nerio Bernardi (Moabdar rey de los partos), Primo Carnera (Burrá-Burrú el luchador), Armando Falconi (Aristóbulo, rey de Armenia), Fernando Freyre de Andrade (Mardoqueo, el ministro), María Gámez (Salomé), Giorgio Gentili, Conchita Montenegro (Dalila), Luis Peña (Cador el embajador), José Portes, Ugo Pozzo.

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Fuego en los estudios de Cinecittà, "Radiocinema", n. 46, 15 febrero 1940.

Conchita Montenegro en el film Salomé, "Radiocinema", n. 48, La Coruña, 15 marzo 1940.

"Corriere della Sera", Milano, 2 octubre 1940, p. 4.

Filippo Sacchi, *La nascita di Salomè*, "Corriere della Sera", Milano, 4 octubre 1940, p. 2.

Achille Vesce, *La nascita di Salomè*, "Il Mattino", Napoli, 17 noviembre 1940, p. 3

Sar., *La nascita di Salomè*, "Il Giornale d'Italia", Roma, 21 diciembre 1940, p. 3.

"Film", Roma, 28 diciembre 1940.

"Rivista del Cinematografo", n. 1, enero 1941, p. 14.

Miguel Ródenas, *Rialto: El nacimiento de Salomé*, "ABC", Madrid, 21 marzo 1941, p. 10.

Antonio Román, *Lo que hemos visto, El nacimiento de Salomé*, "Radiocinema", n. 62, Madrid, 30 marzo 1941.

A. Z., *El nacimiento de Salomé*, "El Noticiero Universal", Barcelona, 12 mayo 1941, p. 6.

A. Franci, "Illustrazione Italiana", n. 41, Milano, 13 octubre 1941.

Rolandino, *Voces de la pantalla*, "Legiones y Falanges", n.17, Madrid, marzo, 1942, p. 21.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 410-411.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 225-227.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, pp. 202-204.

EL NACIMIENTO DE SALOMÉ LA NASCITA DI SALOMÈ

La película que el cineasta francés Jean Choux realizó en Roma en 1940 en régimen de coproducción fue titulada *El nacimiento de Salomé / La nascita di Salomè*.

No era la primera vez que el cine le dedicaba un espacio a dicho personaje. Con anterioridad Salomé apareció en obras de J. Stuart Blackton (1908), de Erly C. Keyton (1924) o incluso en las versiones italianas de Ugo Falena (1910), Oreste Mentasti (1912) o Eleuterio Rodolfi (1915).

Todas ellas se remitían a la tópica visión fatalista de Salomé, establecida no sólo a través del texto bíblico sino también de posteriores versiones e interpretaciones como las de Oscar Wilde.

A diferencia de estas últimas, nuestra película se basa en una obra que como veremos difiere bastante de las anteriormente citadas, pues tiene como principal fuente la comedia teatral en tres actos *Nascita di Salomè* (1938)¹ del italiano Cesare Meano.

Argumento

El soberano de los partos Moabdar (Nerio Bernardi) se entera un día de que el menos poderoso rey de Armenia Aristóbulo (Armando Falconi) tiene como esposa a la hermosa Salomé (María Gámez), la misma que obtuvo de Herodes la cabeza de Juan el Bautista. Se dice que de forma milagrosa ésta se ha mantenido joven desde entonces, a pesar de haber pasado más de cuarenta años y que, precisamente por eso, Aristóbulo la tiene escondida para que nadie se la arrebate.

De este modo el monarca parto organiza una expedición y pone al frente de la misma a su embajador Cador (Luis Peña), al cual le encomienda una particular misión: la de convencer a Aristóbulo para que le ceda la muchacha en cambio de cuatro provincias de su territorio.

Sin embargo la realidad es que Salomé es ahora una mujer entrada en años, obesa y cuya imagen está lejos de aquella legendaria. En cualquier caso Aristóbulo, interesado a su vez en la oferta de Moabdar, pone en marcha con la ayuda de su ministro Mardoqueo (Fernando Freyre de Andrade) una peculiar estratagema: acuerdan por lo tanto el dar

¹ En realidad se había escrito en 1935 pero no fue publicada hasta 1938.

con una joven que responda a las expectativas del rey del país vecino y de su emisario, para finalmente poder hacerla pasar por la famosa Salomé. Tras una ardua selección, Dalila (Conchita Montenegro) es la chica perfecta para encarnar dicho papel e interpretar la danza de los siete velos. Pero el padre de la muchacha, el cual no quiere perder a su hija, acude a ver a Cador y le confiesa toda la mentira. A la mañana siguiente el emisario va a palacio con la intención de pedir explicaciones de lo sucedido, pero una vez que le es presentada la nueva Salomé se queda tan prendado de su hermosura que, aún a pesar de admitir frente al rey que estaba al tanto del enredo, decide llevársela consigo.

Pero lo que sucede es que al final Cador, en vez de obedecer las órdenes que le habían sido encomendadas por su monarca, consigue apartarse de la comitiva que les acompaña y se lleva Dalila con él, la cual acepta de buena gana la voluntad de su nuevo amante.

Diario de rodaje

La idea de producir un ulterior largometraje con capital hispano-italiano entraba dentro de los planes de expansión cinematográfica de la nueva compañía fundada por José Luis Duro tras la disolución de Producciones Hispánicas, a causa de los problemas con *Santa Rogelia* (Roberto de Ribón / Carlo Borghesio, 1940). También formaba parte de dichos planes la ya estudiada *El hombre de la legión* (Romolo Marcellini, 1940).

En esta ocasión el productor cerró un acuerdo con la compañía Stella para producir dos largometrajes en coproducción: nuestra película y *Lluvia de millones* (Max Neufeld, 1940), las cuales se rodaron prácticamente al mismo.

El hecho de llevar a la pantalla la comedia de Cesare Meano fue clara consecuencia del gran éxito que ésta había tenido no sólo en Italia sino también en los teatros de diversos países, pues se había traducido a varias lenguas, obteniendo siempre una buena acogida. Se hicieron pocas modificaciones a la historia, puesto que por un lado se trataba de una comedia actual, pero también porque fue el mismo autor el que colaboró en la redacción del guión y los diálogos, ya que desde 1939 se había trasladado a Roma². Fue por lo tanto una comedia la obra más significativa de Meano, a pesar de lo que para él y su literatura supusieron la muerte de su padre cuando era aún muy joven y su participación en la I Guerra Mundial.

² Por ejemplo en la obra escrita, en vez del rey de los partos, era Nerón el que en un principio estaba interesado en Salomé.

La elección de Jean Choux como director, que no era ni español ni italiano pues había nacido en Ginebra y resultaba activo en Francia, seguramente respondió al hecho de que a principios de 1940 Italia aún no se había unido a la guerra y vista la situación en el país galo, resultaba un buen refugio, al menos hasta que se calmaran las cosas. También es cierto que el año anterior Choux ya había dirigido en Italia *Rosa di sangue* (1939), llevada a cabo en doble versión en los establecimientos Scalera, por lo que tampoco era un desconocido en Roma. A todo ésto se sumaba el hecho de que se trataba de un realizador sumamente flexible y que, a diferencia de su hermano Paul, el cual ejerció como redactor del periódico socialista ginebrino "Le Travail", decidió no involucrarse demasiado en política y considerar el trabajo únicamente como tal³.

Los acuerdos para organizar la producción se llevaron a cabo por parte de José Luis Duro y Andrea Nicolis di Robilant de Stella entre diciembre de 1939 y enero de 1940.

Stella recibió de la *Banca Nazionale del Lavoro* un préstamo de 1.900.000 liras para las dos versiones de *La nascita di Salomè* y de *Fortuna*, de las cuales 1.050.000 lir. eran para financiar el coste total de la primera, establecido en 1.970.000 lir.

Como garantías a la *Banca Nazionale* se le prometieron las recaudaciones de las dos versiones de los largometrajes en el extranjero, pero excluyendo aquellos beneficios provenientes de territorios españoles y Gibraltar⁴.

Según los documentos del *Registro cinematografico* el rodaje se empezó el 24 de enero de 1940 (al mismo tiempo que *Fortuna*)⁵ y fue una de las 48 películas horneadas en *Cinecittà* ese año. Un año difícil y lleno de incertidumbres si tenemos presente que a partir del 10 de junio Italia entró oficialmente en guerra. A pesar del dramático momento que se vivía, la película salió adelante y consiguió estrenarse.

Equipo técnico

En la parte técnica los profesionales volvían a ser más italianos que españoles, puesto que la artística quedó en manos de Duro, el cual se había comprometido a aportar a los actores de habla hispana.

³ A pesar de haber llevado a cabo películas como *La Vocation d'André Carel* (1925), de tinte marcadamente laborista y en la que entre otras cosas teníamos la primera aparición de la pantalla de Michel Simon.

⁴ Dactiloscrito del 5 febrero 1940, expediente (PRC) n. 157 (25 enero 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

⁵ Dactiloscrito del 24 enero 1940, expediente (PRC) n. 157 (25 enero 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

Aunque es muy posible que se hubieran previsto supervisores para las dos versiones de la cinta, lo cierto es que ninguno de ellos aparece citado en los documentos oficiales que hasta ahora se han encontrado. Sin embargo Juan Antonio Cabero es el único que hace referencia a José María Alonso Pesquera y Cendra como supervisor de la versión española (además de colaborador en los diálogos)⁶, el cual primero fue actor y luego, allá por los años cincuenta, llegó a convertirse en Secretario de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Como he dicho, hasta la fecha no se ha encontrado una fuente oficial que lo avale, pero no debía de estar mal encaminado el escritor cinematográfico cuando descubrimos que Pesquera ya ejerció de ayudante de dirección en *Sinfonía Vasca* (Adolf Trotz, 1936), una de las películas producidas por Duro en los tiempos de Producciones Hispánicas.

La otra noticia la publicó "Radiocinema"⁷, y aunque fue muy breve mencionaba a Giorgio Zambon como asistente de Choux, seguramente en lo relativo a la versión italiana, puesto que a excepción de algún film como director, dicho personaje fue sobre todo ayudante de dirección durante toda su carrera.

Los decorados de Giorgio Pinzauti y los vestidos de Gino Sensani⁸ recogieron buenas críticas, igual que la fotografía de Carlo Montuori y Gabor Pogany⁹. Montuori, que se había formado como pintor en la Academia de Brera de Milán, tenía un sentido muy plástico de las imágenes que lo llevó a interesarse enseguida por otros ámbitos como el cine. Se convirtió de este modo en uno de los principales operadores y también en uno de los más activos no sólo durante el mudo, época en la que trabajó para la Milano Film o en la que ejerció de operador de guerra para la marina, sino también durante el sonoro¹⁰. También el húngaro Pogany se había licenciado en Bellas Artes y al principio trabajó como decorador. Precisamente por este motivo empezó a colaborar en las producciones de Alexander Korda, gracias al hermano de este último, Vincent, quien también se solía ocupar de decorados. Tras una vasta actividad desarrollada para la London Film Production Limited, y para no tener que regresar a Budapest, desde 1937 decidió establecerse en Roma. En la Ciudad Eterna primero ejerció como asistente de Vaclav Vich, que sólo hablaba alemán y checo. Tras su intervención en *Ettore*

⁶ Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española (1896-1948)*, Gráficas Cinema, Madrid, 1949.

⁷ *Conchita Montenegro en el film Salomé*, "Radiocinema", n. 48, La Coruña, 15 marzo 1940.

⁸ Famoso por la elegancia de sus diseños, con el tiempo llegó a adiestrar a toda una generación de diseñadores en Cinecittà.

⁹ Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 410-411.

¹⁰ Son suyas nuestra coproducción *Yo soy mi rival* (Luis Marquina, 1940), *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) y *Un americano a Roma* (Steno, 1954).

Fieramosca (Alessandro Blasetti, 1938) comenzó a participar en películas como la nuestra, hasta que en 1941 se convirtió en operador jefe.

Otro de los aspectos técnicos que resultó ser objeto de especial cuidado fue el del sonido. La banda sonora no pasó desapercibido para los críticos, sobre todo aquella que sirvió de acompañamiento a los bailes de la Montenegro¹¹. La partitura se encomendó a Alessandro Cicognini, el cual contaba con una gran historia a sus espaldas y un prometedor futuro que lo llevó a convertirse en uno de los compositores italianos más importantes. Desde edad temprana demostró un talento natural para tocar y componer música para piano, por lo que se dedicó durante la época muda a realizar los acompañamientos en las salas de cine y ya en la época del sonoro dio el gran salto y compuso bandas sonoras desde 1936 para más de 100 películas entre las que destacan numerosas con Vittorio De Sica¹² y Alessandro Blasetti¹³.

Algo parecido pasó también con Ovidio del Grande, el técnico de sonido, el cual se convirtió en una pieza fundamental dentro de este ámbito y demostró su versatilidad y maestría en cintas rodadas sobre todo en exteriores como *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) o *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951).

Equipo artístico

De todas las estrellas que participaron en la representación Concepción Andrés Picado, *in artis* Conchita Montenegro, fue la que jugó el papel más importante a la hora de captar la atención del público. La fama de la actriz la precedía tras sus intervenciones en varias películas americanas y francesas. Antes de regresar a España en 1941 decidió pasar una temporada también en Italia, la cual se inauguró con nuestra cinta. Su enigmática presencia y su rostro felino contribuyeron a crear un cierto aura de fatalismo en torno a su figura que la llevaron a interpretar personajes femeninos cargados de personalidad y que la aproximaron a la tipología de la *vamp*. Ésto se percibe levemente en *El nacimiento de Salomé*, donde a pesar de ser una comedia tenía que hacerse pasar por la cruel hija de Herodías, pero se concreta sobre todo en obras posteriores como *Aventura* (Jerónimo Mihura, 1942) o *Lola Montes* (Antonio Román, 1944).

¹¹ Cfr. A. Franci, "L'Illustrazione Italiana", n.41, Milano, 13 octubre 1941.

¹² *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* (1951), *Umberto D* (1952).

¹³ *La corona di ferro* (1941), *Quattro passi fra le nuvole* (1942), *Nessuno torna indietro* (1943).

En *La nascita di Salomè* uno de los momentos importantes del film y uno de los puntos fuertes del personaje era el famoso baile, por lo que es probable que este factor jugara a su favor, ya que la actriz había estudiado danza en su momento. Aunque las críticas no fueron demasiado entusiastas con su interpretación en nuestra película, es evidente que le sirvió como trampolín para llevar a cabo algunos proyectos interesantes en Italia, incluidas dos coproducciones más como fueron *Yo soy mi rival* (Luis Marquina / Mario Bonnard, 1940) y *El último húsar* (Luis Marquina, 1940).

La verdadera Salomé fue sin embargo representada por la estupenda actriz formada entre bambalinas María Gámez. Había fundado una compañía propia cuando tenía 25 años y logró el sacarla adelante hasta que llegaron los duros tiempos de la guerra. Colaboró en adaptaciones de obras que se llevaron al cine, entre las que destaca *La señorita de Trévez* (Edgar Neville, 1935), en donde interpretó a una mujer madura y ya poco atractiva, un poco en la línea del personaje que encarnó para nuestra película. En cualquier caso el público español disfrutó poco de ella durante estos años puesto que ya en 1941 marchó a Argentina, en donde permaneció hasta 1954.

Su compañero de reparto fue Nerio Bernardi, que ejerció de rey de los partos, mientras que Armando Falconi fue el rey de los armenios. Según "Il Giornale d'Italia" Falconi fue "el verdadero protagonista de este divertido film", puesto que "conduce toda su interpretación con un virtuosismo inmediato y exquisito, que consigue dar al personaje un fuerte carácter cómico"¹⁴. Tenía un cierto dominio del español, ya que había pasado una temporada actuando con éxito en América Latina. Provenía de una familia de artistas y de hecho, como su padre (Pietro Falconi), también él desde bien joven se hizo un hueco dentro de la comedia. Desde finales de los treinta decidió dedicarse de forma exclusiva al cine, animando como con su presencia varias películas como *La muchacha de Moscú* (Edgar Neville / Pier Luigi Faraldo, 1941), hasta que su actividad quedó prácticamente interrumpida tras los bombardeos de Roma de julio de 1943, que lo sorprendieron precisamente mientras estaba trabajando, y a raíz de una caída de la que nunca se recuperó y que lo empujó a un retiro forzado de los escenarios.

La participación de Luis Peña queda totalmente confirmada, a pesar de que se han editado algunas publicaciones que han transmitido de manera errónea la presencia no de Luis sino de su padre Julio Peña¹⁵. Como provenía de una familia de actores, a pesar de

¹⁴ Sar., *La nascita di Salomè*, "Il Giornale d'Italia", Roma, 21 diciembre 1940, p. 3.

¹⁵ Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 225.

tener 22 años Luis llevaba ya varios de ellos en los escenarios, además de contar con numerosas películas que avalaban un prometedor futuro. Seguramente el hecho de que tanto su padre como su hermana Pastora hubieran colaborado en varias coproducciones hispano-italianas durante ese mismo periodo, lo empujaron a participar en nuestra obra, en la que obtuvo el papel del emisario Cador, muy en su línea de galán apuesto, pero que en cualquier caso se encontraba lejos de producciones posteriores, mucho más elaboradas a nivel dramático como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) o *Calle mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956).

Desde su debut en 1925 de manos de la compañía de Ernesto Vilches hasta su actuación en *El nacimiento de Salomé*, Fernando Freyre de Andrade había madurado mucho como actor pero conservaba el mismo rostro caricaturesco que mostró en *La señorita de Trévez* o *Don Quintín el Amargao* (Luis Marquina, 1935). A pesar de que estas películas le aportaron un éxito considerable, en el periodo en el que participa en nuestra producción estaba rehaciendo su carrera, puesto que durante la Guerra Civil pasó tres meses en prisión.

Finalmente la otra figura que de manera curiosa apareció en la película, aunque de manera fugaz, fue el boxeador italiano Primo Carnera y que con sus casi dos metros y 130 kg. resultaba ideal para encarnar al personaje del luchador. Su presencia fue un reclamo para atraer al gran público puesto que el púgil era conocido y apreciado por los italianos a causa de sus míticos combates, pero por otro lado, también hay que pensar que durante los años treinta el aparato oficial fue creando en torno a él toda una nueva imagen que identificaba a Carnera con la doctrina suprematista del fascismo. Se convirtió en el ideal de italiano potente y poderoso, capaz de someter al prójimo mediante el empleo de la fuerza. Por eso no sólo apareció en numerosas ocasiones en películas de diverso tipo sino también en cuadros de pintores como Giacomo Balla (1933) o Cleto Capponi (1934).

Estreno y distribución

La nascita di Salomè fue aprobada por la censura italiana sin problemas o cortes el 5 de julio de 1940¹⁶, inmediatamente después, el 13 de julio, la primera proyección pública

¹⁶ Certificado n. 31038.

tuvo lugar en el cine Vittoria de Ciampino¹⁷. Más tarde llegó a Milán¹⁸, Nápoles¹⁹ y al Barberini de Roma a partir del 20 de diciembre.

La distribuidora que aparece en los títulos de la copia que se conserva de esta versión y algunos carteles promocionales nos remiten a la empresa Igor Film, mientras que publicaciones del periodo mencionan a ICI²⁰ y a la Sociedad Delf²¹. Mi teoría es que en un principio fue *Industrie cinematografiche italiane* (ICI) la que distribuyó la cinta original, pero que ya más tarde la Igor Film, que fue una empresa que resultaba activa en los sesenta, habiendo adquirido los derechos de distribución reeditara una copia de la misma con una nueva cabecera, que es precisamente la que ha llegado a nuestros días, incluyendo quizás alguna modificación o plano a la primera versión, como el destape de una de las muchachas cuando se está seleccionando a la nueva Salomé, y del que no se hizo ninguna referencia no sólo en la hoja de censura, sino también en la crítica del periodo²².

A la hora de lanzar el largometraje en Italia, a los productores se les ocurrió una idea que, más que un reclamo publicitario, a mi modo de ver demostraba la desorganización y los conflictos que habían caracterizado a la producción en su etapa precedente. ¿Por qué estoy convencido de ello? Bien, porque en Italia se decidió estrenar la película con dos finales para que el público eligiera el que más les gustara, puesto que "director y productor no se han puesto de acuerdo. El primero prefería un final, el segundo quería otro"²³. Para ello se interpeló al público para que fuera al estreno y votara por uno de ellos a cambio de 20.000 liras en premios. Sin embargo el resultado no fue el esperado y tanto uno como otro resultaron bizarros para la crítica²⁴. El primero de ellos era

¹⁷ Dactiloscrito del 28 agosto 1940, expediente (PRC) n. 157 (25 enero 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

¹⁸ 3 octubre 1940 en el Ambasciatori.

¹⁹ 16 noviembre 1940 en el Alambra.

²⁰ Rosario Leone, *Almanacco del Cinema Italiano 1942-1943*, Società Anonima Editrice, Roma, 1943.

²¹ "Bianco e Nero", Roma, 1941.

²² No tiene demasiada importancia pero el hecho de contar con un desnudo femenino en la película se insertaba en un cierto clima que se estaba generando en la Italia de los cuarenta y que ha sido posteriormente considerado como una verdadera "guerra de senos" por parte de algunas actrices italianas, entre ellas Doris Duranti y Clara Calamai. La primera los mostró en *Il re si diverte* (Mario Bonnard, 1941) y en *Carmela* (Flavio Calzavara, 1942), mientras que la segunda lo hizo en *La cena delle beffe* (Alessandro Blasetti, 1941), y de hecho fue considerada durante mucho tiempo la primera que los enseñó dentro la pantalla italiana. Sin embargo Vittoria Carpi se les adelantó a ambas en *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti, 1940) y aunque el nuestro podría también haber sido un precedente válido, me temo que el plano, aunque rodado, fue introducido en fecha posterior y como parte de una reedición sucesiva de la película.

²³ "Corriere della Sera", Milano, 2 octubre 1940, p. 4.

²⁴ Cfr. Sar., Op. Cit; Achille Vesce, *La nascita di Salomè*, "Il Mattino", Napoli, 17 noviembre 1940, p. 3; Ovaldo Scaccia, "Film", Roma, 28 diciembre 1940.

mucho más íntimo y mostraba la resignación del Rey Aristóbulo, el cual se quedaba con su mujer. En la otra opción (que es a la que he hecho referencia anteriormente) Cadór se enamoraba de la falsa Salomé y juntos escapaban mientras uno de los personajes añadía a modo de epílogo: "ya decía yo que alguien iba a acabar perdiendo la cabeza".

Tuvieron que pasar varios meses para que la película, tras ser aprobada²⁵, pudiera verse en España. Distribuida por Internacional Films, la versión hispana se proyectó el 17 de marzo de 1941 en el Rialto de Madrid y el 10 de mayo de 1941 en el cine Fémína de Barcelona.

Es más que posible que este retraso esté relacionado con un hecho registrado por el carteo entre la Embajada de Italia en Madrid y el Ministerio de Asuntos Exteriores de Roma y que a continuación reproduzco:

La sociedad anónima Stella ha hecho presente a este Ministerio que a la Producciones Hispánicas de Bilbao y por ello a los hermanos Luis y Ángel Duro se les había prometido la temporal cesión de la explotación para España y América Latina de las películas Nascita di Salomè y Fortuna. Las condiciones particulares e inicialmente pactadas habrían sido:

- a) un desembolso de 39.500 dólares para América Latina*
- b) el abastecimiento de los mejores actores españoles y otras oportunas prestaciones para España.*

En cambio Producciones Hispánicas en lo que respecta a América Latina no habría desembolsado los 39.500 dólares y ni siquiera podido efectuar la prometida colocación del film. En lo que después concierne a las condiciones relativas a la concesión para España habría enviado los actores con gran retraso y además actores de rango diverso a aquel pactado²⁶.

Por último la Stella solicitaba una indemnización de 2 millones de liras y el ser exonerada de cualquier obligación, puesto que de lo contrario irían a juicio.

La respuesta no se hizo esperar y Ángel Duro acudió personalmente a la Embajada para exponer su versión de los hechos. Según él, había cumplido con todas las obligaciones estipuladas, que ningún pago en dólares fue establecido en el contrato y añadía que la sociedad italiana no había entregado aún los negativos de la versión española de las dos

²⁵ N. registro 2910. Se aprobó con algunos cortes que afectaron quizás a alguno de los bailes.

²⁶ Dactiloscrito del 28 septiembre 1940, carpeta Affari Generali, posizione 16/8, Affari Commerciali-Spagna 1940, Archivio Storico-Diplomatico, Ministero Affari Esteri, Roma (ASD-MAE).

películas, así que por lo tanto creyó el productor español que lo más oportuno era el dejarlo en manos del juez para que diera su veredicto²⁷.

Resulta evidente que la parte española no contaba con las redes necesarias para distribuir la película de manera eficaz. Por lo menos la red de Italia consiguió promover el largometraje en otros países como Grecia, Suiza, Yugoslavia²⁸, Alemania o en los protectorados de Bohemia y Moravia (Checoslovaquia), mientras que en lo relativo a la edición que se editó en francés y que se tituló *Les amours de Salomé*, se conserva material gráfico en el que se usó como reclamo publicitario una figura femenina exuberante y llena de curvas con una bandeja en la mano que contenía la cabeza del Bautista.

La cinta volvió a emitirse en una ocasión por la televisión italiana durante los años noventa²⁹ y hasta la fecha he conseguido localizar dos copias de la película en sus versiones italiana y francesa. La primera se conserva en 35 mm. en la *Cineteca Nazionale* de Roma y la segunda, en 16 mm., en la *Cinémathèque québécoise* en Montréal.

La película vista por la crítica

Las críticas relativas al largometraje fueron bastante desiguales y su valoración dependió sobre todo del país de recepción. En Italia, por norma general, fue aceptada, aunque sin demasiado entusiasmo. Se la consideró una producción de tipo medio que alcanzaba su único propósito, que era el de entretener. Fue considerado "un film gracioso y divertido"³⁰, "fresco y efervescente"³¹, y según "L'Illustrazione italiana"³², uno de los semanales más influyentes de la primera mitad del siglo pasado en dicho país, "una película no sólo de ameno colorido sino también de agradable efecto óptico, que tiene un aire de novela (...) de Boccaccio y de comedia ática", también se alababa la valentía del director, la calidad de la fotografía y la buena interpretación de los actores. En cambio en España la cinta no convenció y se la recordó como una película "exenta de gracia y sobrada de lentitud. (...) Las escasas situaciones se prestan poco al

²⁷ Dactiloscrito del 5 octubre 1940, carpeta Affari Generali, posizione 16/8, Affari Commerciali-Spagna 1940, ASD-MAE.

²⁸ Según el libro de cuentas de la UNEP, colección privada, Roma.

²⁹ El 23 de agosto de 1994 en Raidue.

³⁰ Filippo Sacchi, *La nascita di Salomé*, "Corriere della Sera", Milano, 4 octubre 1940, p. 2.

³¹ Achille Vesce, Op. Cit.

³² A. Franci, Op. Cit.

dinamismo y de esas cualidades negativas resulta vulgar"³³. La historia no logró estimular la curiosidad del espectador puesto que “a pesar de la fastuosidad de los decorados, la entonada interpretación (...) la película carece de lo esencial, o sea de una trama lógica y entretenida. (...) Jean Choux es un realizador desigual, cuyo temperamento no se adapta a una dirección ordenada”³⁴. Y se llegó a alegar que:

*Le ha faltado a la obra (...) el fino matiz y la agudeza de ingenio de otras producciones similares y por esto además de levedad temática, lento desarrollo y profuso diálogo se aproxima más a la parodia o farsa teatral que al cine. (...) Señalemos, no obstante, algunos bien logrados chispazos de humor, la sal de ciertas escenas, el lado caricaturesco de otras y la reconstrucción y puesta en escena, realizadas con holgura de medios*³⁵.

Conclusiones

Ante todo lo visto creo que podemos afirmar que lo que se pretendía con *El nacimiento de Salomé* era el obtener un cierto rendimiento a nivel económico, aprovechando el éxito que la comedia teatral de Cesare Meano había cosechado en años anteriores y valiéndose del interés que un tema de este tipo podía generar de cara al público. Ya en su momento el crítico Antonio Román le da el calificativo de "farsa exótica", al ponerla en relación con la película americana *Chu-Chin-Chow* (Walter Forde, 1934)³⁶ y cuya trama orbitaba en torno a la historia de Ali Babá. Este filón orientalista puede extenderse hasta un marco más amplio con producciones como *The Thief of Bagdad* (Raoul Walsh, 1924) o *Arabian Nights* (John Rawlins, 1942).

La idea de oriente está presente de manera inequívoca en todas ellas. Pero la pregunta es ¿que tipo de oriente? En nuestra producción dicho orientalismo está estrechamente unido al exotismo y al misticismo. Se trata de un oriente exótico y también erótico. Y en este sentido no dista de los estereotipos que los europeos veían en los territorios del este, transmitidos por la gran pantalla hollywoodiana y que responden en gran medida a conceptos e ideas que Edward Said expone en su conocido estudio *Orientalism*³⁷.

³³ Miguel Ródenas, *Rialto: El nacimiento de Salomé*, "ABC", Madrid, 21 marzo 1941, p. 10.

³⁴ Antonio Román, *Lo que hemos visto, El nacimiento de Salomé*, "Radiocinema", n. 62, Madrid, 30 marzo 1941.

³⁵ A. Z., *El nacimiento de Salomé*, "El Noticiero Universal", Barcelona, 12 mayo 1941, p. 6.

³⁶ Antonio Román, Op. Cit.

³⁷ Pantheon Books, New York, 1978.

También en nuestro caso el ambiente en el que se desarrolla -y el cómo se desarrolla- la historia, nos demuestra la distancia entre ambas mentalidades, nos dice claramente que nos encontramos ante lo opuesto de lo que somos, de lo que vemos y de lo que vivimos, y es esto lo que precisamente nos da el sentido de evasión. A pesar de que nuestra película no es más que una caricatura de producciones similares, observamos como se sigue concibiendo a oriente como un receptáculo de culturas primitivas basadas aún en la leyenda, la superstición y los instintos, conceptos que no tenían cabida en el nuevo y racional orden impuesto por el fascismo y por su política colonial. De ahí que para la película se decida el sustituir al caprichoso emperador romano de la historia original, por el rey de los partos, el cual es engañado por partida doble: por su contendiente, el monarca armeno, y por su emisario.

El exotismo se refuerza a través de los decorados, los vestidos y las danzas.

Creo que la película contaba con algunos motivos que podían haberla convertido en una producción exitosa. La estilizada Conchita Montenegro, a pesar de no ser la verdadera Salomé se integra bien en la línea de actrices que interpretaron a dicho personaje y en la que se encuentran divas como Theda Bara, Alla Nazimova o ya en los cincuenta Rita Hayworth.

Sin embargo adolece de importantes defectos como la poco homogénea dirección, la cual resulta evidente en los cambios bruscos de planos que en ocasiones se suceden y que no son corregidos ni siquiera por el buen plasticismo de los juegos de iluminación, que crean sin embargo interesantes contrastes entre luces y sombras.

Si bien no consigue conectar y aprovechar del todo las posibles conexiones que la unían a historias como las de Scheherazade en *Las mil y una noches* o la de *Ali Babá*, también es cierto que la pieza queda reducida a un gran gag que atenta contra el culto a la obra y la despoja de sus valores convencionales. De este modo, el relato original queda constantemente roto por un buen número de elementos que lo distorsionan y que alejan al espectador de ideas preconcebidas, de aquellas adquiridas a través de las producciones americanas.

Lluvia de millones / Fortuna

LLUVIA DE MILLONES

Título: Lluvia de millones / Fortuna

Director: Max Neufeld

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: Duro Films (Madrid) / Stella (Roma)

Distribuida por: Internacional Films / ICI

Ayudante de dirección: Rafael de Lago

Argumento: Alberto Consiglio

Guión: Alberto Consiglio, Pier Luigi Melani

Diálogos: Pedro de Juan

Director general: Leo Menardi

Jefe de producción: Antonio Rossi

Operadores: Anchise Brizzi, Gábor Pogány

Sonido: Umberto Picistrelli, Arrigo Usigli

Música: Armando Fragna

Escenografía y decorados: Giorgio Pinzauti

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Duilio A. Lucarelli

Rodaje: única versión

Longitud: 2.222 m. (Italia) / 2.600 m. (España)

Conservación: Cineteca Nazionale, Roma (versión en español, 35 mm.)

Otros: presupuesto: 1.540.500 liras; sistema sonoro: RCA

Reparto en orden alfabético: Irene Caba Alba (Manuela, tía de Rosita), Ugo Ceseri (Pedro López, el director del periódico), Tony D'Algy (Esteban Pogany, el redactor del periódico), Maria Denis (Rosita López, la hija del director del periódico), Emilio Gutiérrez, Manolo París, José Portés, Miguel Pozanco, Luis Prendes, Jone Salinas.

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Filippo Sacchi, *Fortuna*, "Corriere della Sera", Milano, 29 octubre 1940, p. 4.

A. Fratelli, *Fortuna*, "La Tribuna", Roma, 8 noviembre 1940, p. 3.

F. Sarazzani, *Fortuna*, "Il Giornale d'Italia", Roma, 8 noviembre 1940.

Oswaldo Scaccia, *Sette giorni a Roma*, "Film", n. 46, Roma, 16 noviembre 1940.

Angel Zúñiga, *Lluvia de millones*, "El Noticiero Universal", Barcelona, 25 marzo 1941, p. 4.

Miguel Ródenas, *Estrenos en los cines, Avenida*, "ABC", Madrid, 17 mayo 1941, p. 7.

Antonio Mas-Guindal, "Primer Plano", n. 31, Madrid, 18 mayo 1941.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Lluvia de millones, La Novela Semanal Cinematográfica, Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional, n. 18, Ediciones Bistagne, Barcelona, 1940.

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 413.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 145-146.

Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979, p. 464.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, pp. 167-168.

LLUVIA DE MILLONES

FORTUNA

Lluvia de millones / Fortuna, la película que el realizador austriaco Max Neufeld realizó en Roma en 1940, es otra de las producciones que José Luis Duro llevó a cabo en tierras italianas¹ y, junto a *El nacimiento de Salomé* (Jean Choux, 1940), la segunda en coparticipación con la pequeña casa Stella, la cual, tras nuestro largometraje, no volvió a establecer ningún otro tipo de colaboración con dicha empresa.

Ambas películas se concibieron de manera conjunta en lo que a producción respectaba: mismos estudios, mismo jefe de producción, sin contar con que las dos se rodaron contemporáneamente, por lo que no tiene que extrañarnos el hecho de que no sólo algunos de los colaboradores dedicados a la decoración o a la fotografía se alternaran en los dos largometrajes, sino que también algunos de los actores hubieran sido invitados a participar como extras en sus ratos libres.

A pesar de las evidentes diferencias entre ambas, las dos obras tenían en común el estar adscritas al género de la comedia. Siguiendo la línea del teatro español de la década de los cuarenta, se decidió el recurrir al concepto de la evasión a la hora de realizar estas dos coproducciones, dejando de lado aquellos argumentos que pudieran tener un tinte dramático y sobre todo acordes con los pesados tiempos que corrían.

Argumento

En este sentido *Lluvia de millones* volvía a situarnos en un lugar alejado de la triste realidad española, de las crecientes tensiones europeas y de la entrada de Italia en la II Guerra Mundial, a partir del 10 de junio de 1940.

Es posible consultar por extenso la trama gracias a una de las publicaciones que Ediciones Bistagne dedicó a la película².

Esteban Pogany (Tony D'Algy), un noble de ascendencia húngara vive en Latinoamérica y trabaja como redactor en uno de los periódicos dirigidos por D. Pedro López (Ugo Ceseri). Por casualidad un día encuentra a la hija de este último, Rosita

¹ Recordemos *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* (Roberto de Ribón / Carlo Borghesio, 1940).

² *Lluvia de millones*, La Novela Semanal Cinematográfica, Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional, n. 18, Ediciones Bistagne, Barcelona, 1940.

(Maria Denis), la cual acaba de regresar del colegio. Ambos se gustan de inmediato y la muchacha decide presentarle a su familia en una cena. Cuando el padre descubre que se trata de uno de sus empleados, y por lo tanto de un mal partido para la muchacha en términos económicos, le prohíbe que la vuelva a ver y le aconseja que se olvide de ella. Para asegurarse del naufragio de la relación, al día siguiente D. Pedro llama a Esteban a su despacho y le presenta un ultimátum: o bien se marcha a Río Negro y se incorpora a trabajar en la plantilla del "Correo de la Noche", un modesto periódico rural, o de lo contrario tendrá que pedir la dimisión. La respuesta es simple para Esteban, pero cuando éste se dispone a escribir la carta de renuncia, recibe una llamada del cónsul de Hungría que como *deus ex machina* interviene para salvar la situación. A continuación se le comunica que se ha convertido en heredero universal de su tío Estanislao, el cual acaba de morir en Hungría.

Al dar por descontado que ahora es el poseedor de una gran fortuna, D. Pedro rechaza de inmediato su dimisión y le insta no sólo a quedarse, sino también a que se empareje con su hija, y para que todo quede formalizado le invita a cenar con ellos esa misma noche.

Esteban va al consulado para entrar en posesión de la herencia, pero una vez allí se le comunica que una vez liquidadas todas las deudas que el tío había contraído durante todos aquellos años, la suma final asciende a 11,75 pengos (la moneda húngara que en su momento precedió florín), a la que se añade un billete de la lotería de Dublín cuyo fatídico número es Z17171717 (al saberlo, uno de sus amigos llega incluso a decir "ésto no le toca en la vida").

Mientras tanto, y como desconocen lo ocurrido en las oficinas del cónsul, en el hotel en el que Pogany vive, han trasladado sus cosas del último al primer piso, mucho más elegante y lujoso. También D. Pedro ultima todos los detalles de la cena y sin escatimar en gastos ordena incluso unas botellas del famoso vino húngaro Tokaji. Cuando después de la cena Esteban le confiesa a D. Pedro lo sucedido, se pone como una fiera y su actitud ante él vuelve a cambiar. Decide una vez más mandarlo a Río Negro, pero ahora de inmediato.

El director del periódico recibe a continuación otra fatal noticia: está prácticamente arruinado y sin una buena inyección de dinero le será imposible el mantener sus negocios. Trastornado por la situación y al ver las poco interesantes columnas de su periódico, éste aconseja a Miguel, uno de sus empleados, que en caso de no haber noticias lo que hay que hacer es inventarlas. Es por eso que el joven, ni corto ni

perezoso, concibe sin que nadie lo sepa un falso suceso, y es que el famoso décimo ha obtenido el segundo premio en la lotería. Dicha revelación causa tal revuelo que D. Pedro se entera y se ve obligado a reconsiderar a Esteban como futuro yerno. De hecho va a verlo al hotel y le informa de la buena nueva, pero Esteban no entiende nada y se desmaya. Varios de sus compañeros y Rosita acaban por reunirse con ellos. Cuando el muchacho recobra el conocimiento se declara ante la hija del director, le propone el casarse y ella asiente, pero la chica le revela que ahora son ellos los que no tienen dinero. A Esteban no le importa y le pide la mano al padre, el cual acepta encantado.

Pero Miguel acaba por contarle la verdad a Esteban y, en vistas de la tragedia que se avecina, tanto Esteban y Rosita como Miguel y su novia deciden marcharse de la ciudad.

Poco después llega a la redacción del periódico un telegrama que les informa de que ha habido un error, puesto que el segundo premio fue ganado por otra persona y ésta lo había ya cobrado. Una vez descubierto el engaño, el furioso D. Pedro llama al hotel, pero es demasiado tarde ya que la feliz pareja ha escapado. El padre los denuncia inmediatamente a la policía y tras acusar a Esteban de haber raptado a su hija solicita que los detengan.

Los cuatro fugitivos finalmente son encontrados, arrestados y conducidos a prisión, del mismo modo que todas las parejas que se cruzaban en el camino de los agentes que el jefe de policía había desplegado por toda la ciudad.

Pero a todo esto se descubre que el billete sí que había sido premiado, y no con el segundo sino con el primer premio. D. Pedro no puede creerlo y lleno de felicidad acude a la cárcel para recuperarlos. Cuando llega los reconoce inmediatamente y tras explicar el enredo pide que los liberen. Las parejas salen de las celdas cantando a coro y desfilando junto a los protagonistas, hasta que Esteban y Rosita se quedan solos para besarse y de este modo poner fin a la historia.

Diario de rodaje

Fortuna fue de uno de los primeros argumentos de Alberto Consiglio que se llevaron a la gran pantalla. Poco conocido en España, Consiglio nació en Nápoles y aunque inició su carrera en el ámbito periodístico, se fue acercando progresivamente a aquel estrictamente cinematográfico. Fue de hecho uno de los fundadores, en 1936, de la famosa revista "Cinema" y ya a partir de los cuarenta se dedicó a escribir guiones de

películas de diverso tipo, como el de *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945). Su conocido antifascismo, del que estaban al corriente incluso las autoridades oficiales, le ocasionó problemas en numerosas ocasiones, hasta el punto de que fue encarcelado un par de veces. Sin embargo aquello nunca le impidió el seguir trabajando en su país.

Todo lo contrario le sucedió al actor y más tarde director Max Neufeld. Este pionero del cine austriaco expandió su carrera a distintos países europeos como Alemania o Francia pero, a medida que crecía su fama, en su país crecía también el odio por los judíos, por lo que con el recrudecimiento de la situación y la creciente presión política que finalmente trajo como resultado el *Anschluss* o anexión de Austria por parte de los alemanes en 1938, Neufeld optó por establecerse en Italia durante un tiempo. Del mismo modo que el alemán Hans Hinrich o el húngaro László Kish, también él introdujo su estilo internacional en los estudios italianos, pero en este último caso su actividad se convirtió en verdaderamente productiva y ya a finales de los años treinta nuestro director gozaba de una popularidad enorme. Tras un periodo en España durante los años cuarenta, en el que rueda películas como *Madrid de mis sueños* (1942) o *Idilio en Mallorca* (1943), regresó a Roma para proseguir con su ocupación hasta que a principios de los cincuenta se trasladó definitivamente a Viena.

No hubo necesidad de contratar a otro director por varios motivos: el primero es que con su experiencia dentro del campo internacional, Neufeld estaba plenamente capacitado para dirigir un trabajo de ese tipo, mientras que el segundo, y más importante, es que, a diferencia de lo que se ha dicho hasta ahora, el largometraje se llevó a cabo en una única versión y no en dos (y ya posteriormente se adaptó la cinta a los varios mercados).

Los diálogos fueron ultimados por Pedro de Juan, cuya fama creció posteriormente y a raíz de las películas firmadas por Antonio Román³.

Como hemos mencionado tanto *Fortuna* como *El nacimiento de Salomé* se empezaron a rodar al mismo tiempo. Aunque el inicio de elaboración del film se declaró el 24 de enero de 1940, realmente el rodaje empezó cinco días después⁴.

En el capítulo anterior también vimos como la productora Stella recibió un préstamo de la *Banca Nazionale del Lavoro* para poder financiar parte de las dos películas. En este

³ *Boda en el infierno* (1942), *Lola Montes* (1944) o la adaptación para la gran pantalla de *Fuenteovejuna* (1947).

⁴ Dactiloscrito del 24 enero 1940, expediente (PRC) n. 158 (25 enero 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

sentido, *Lluvia de millones* obtuvo 850.000 liras, frente a un coste total del film de 1.540.500 liras⁵.

Adelantaba antes que la película se rodó en una única versión, lo que significa que se usaron los mismos actores y actrices para las dos ediciones principales en las que se lanzó el film. La convivencia bilingüe abarató costes y ahorró tiempo. Por lo tanto, tal y como se observa en el visionado de la copia existente, los intérpretes recitaron de manera simultánea en *Cinecittà* tanto en italiano como en español y posteriormente fueron doblados a los respectivos idiomas.

Aunque en marzo apareció en "Radiocinema" una noticia que indicaba que la película estaba llegando a su conclusión⁶, hubo que esperar unos cuantos meses más para que el asunto se diera por finalizado, concretamente en junio de 1940⁷.

Equipo técnico

Para satisfacer las necesidades que una película de este tipo requería, estaba claro que eran dos los aspectos que debían sobresalir por encima de los otros: la fotografía y la música.

El hecho de que el aquineo Gábor Pogány estuviera colaborando también en ese periodo en *El nacimiento de Salomé* (que recordemos se rodaba en los mismos estudios) puede indicar que en ambos films su presencia, aunque no fuera secundaria, sí que estuvo supeditada a las órdenes y dirección de un jefe de cinematografía, en nuestro caso Anchise Brizzi, el cual contaba con una mayor experiencia.

Brizzi había trabajado desde los años diez para las más grandes compañías italianas (Acquila Film, Ambrosio, Cines, Fert, Savoia Film, Pasquali, Pittaluga), hasta establecerse en *Cinecittà* como jefe de la sección de operadores. En estos momentos había alcanzado tal depuración técnica que aun disponiendo de una cantidad de luz limitada lograba unas iluminaciones muy efectivas gracias a su pericia en el uso de la misma. Su sencillez a la hora de iluminar los espacios es perceptible en nuestra película y aunque tenía tendencia al uso del claroscuro, con fuertes contrastes entre luces y sombras, sabía adaptarse a los diferentes géneros, tal y como nos lo cuentan algunas de

⁵ Dactiloscrito del 5 febrero 1940, expediente (PRC) del film *La nascita di Salomè* n. 157 (25 enero 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

⁶ *Fortuna, nuevo gran film italo-español*, "Radiocinema", n. 49, La Coruña, 30 marzo 1940.

⁷ Tal y como aparece especificado en la ficha de la comisión de censura española, firmada y rellenada por el distribuidor Enrique Viñals de Internacional Films, del 10 febrero 1941, expediente n. 2882, asignatura 36/03174, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

sus creaciones: de *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937) a *Sciusscià* (Vittorio De Sica, 1946), pasando por *Grandi magazzini* (Mario Camerini, 1939).

También el compositor Armando Fragna era autor de un buen número de obras, de entre las que destacan las partituras de las películas de Totó. El músico volvía a repetir con Neufeld tras su anterior colaboración en *Ballo al castello* (1939), recurriendo a composiciones alegres y animadas que no pasaron desapercibidas⁸ y que se ajustaban perfectamente al espíritu cosmopolita de la producción. De este modo *Fortuna* se convirtió en un *fox trot*, *Carmencita* en un pasodoble, pero también compuso tangos para nuestra producción, en la que incluyó hasta un fragmento de *Orfeo en los infiernos* de Jacques Offenbach⁹.

Equipo artístico

Tony D'Algy¹⁰, de nacionalidad lusa y del que ya hemos hablado con anterioridad, volvía a protagonizar tras *Su mayor aventura / Il segreto inviolabile* (Julio Fleischner, 1939) otra de nuestras coproducciones, por cierto ambientada una vez más en América Latina. Su espíritu alegre y sus dotes en el mundo del baile y la canción lo hacían el más adecuado para convertirse en una de las estrellas de la película.

La otra gran figura es la diva de los teléfonos blancos Maria Denis¹¹, cuyas aptitudes personales también se ajustaban al perfil que *Lluvia de millones* requería. Nació en Argentina en el seno de una familia italiana acomodada, pero su madre decidió regresar con ella a Italia cuando tenía tan sólo nueve meses y en vistas de que a su padre le habían diagnosticado una terrible enfermedad nerviosa de carácter irreversible. Durante su adolescencia empezó a participar en pequeñas partes cinematográficas, hasta que a la edad de 18 años saltó a la fama con *Seconda B* (1934), ni más ni menos que de la mano de Goffredo Alessandrini. Sus papeles tanto en los films siguientes como en el nuestro fueron sencillos y no pusieron a prueba las dotes dramáticas que sin embargo poseía, tal y como se evidencia en largometrajes como *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), que precisamente se rodaba en el mismo periodo también en *Cinecittà*. Su brillante carrera se apagó a raíz del escándalo que se desató una vez finalizada la

⁸ Cfr. Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 413; aunque cabe decir que Leite lo confunde con el asturiano Pedro Braña.

⁹ Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, p. 167.

¹⁰ Y cuyo nombre verdadero era Antonio Lozano.

¹¹ Maria Ester Beomonte.

guerra, a causa de su relación (al parecer forzada) con el criminal Pietro Koch, uno de los miembros más temidos y detestados de la policía de la República social italiana, lo que ocasionó incluso su detención¹². Años más tarde explicaría en una melancólica autobiografía¹³ los verdaderos motivos de sus acciones, los cuales respondían a la voluntad de sacar del presidio de la prisión Jaccarino al cineasta y amigo Luchino Visconti, puesto que en aquel momento había sido encerrado por colaboracionismo con la resistencia¹⁴.

Denis interpretó en nuestra película a la joven hija del propietario del periódico, encarnado por Ugo Ceseri en uno de sus últimos trabajos, pues el actor falleció a finales de 1940 a la edad de 47 años. Ceseri contaba con una intensa carrera en cine desarrollada a lo largo de diez años, con una lista de más de cuarenta películas realizadas y en la que están incluidas nuestra coproducción *Su mayor aventura* y *La canzone rubata* (Max Neufeld, 1940).

También participó en la producción Irene Caba Alba, la cual actuó con su marido Emilio Gutiérrez, con quien se había casado en 1926. Proveniente del teatro y tras su debut cinematográfico en *Madre alegría* (José Buchs, 1935), la actriz desarrolló una larga carrera en este último medio. *Lluvia de millones* fue su segunda coproducción tras *Santa Rogelia* y en ella desempeñó el papel de Manuela, la tía de Rosita, la cual acompaña a su sobrina a la ciudad, una vez que ésta sale del colegio.

Otros miembros del reparto fueron Luis Prendes, un actor que en un principio se interesó por la carrera militar. Después de sus primeras participaciones en las obras de la compañía que su hermana Mercedes tenía, se fue acercando progresivamente al mundo del teatro y, tras la Guerra Civil, sobre todo al cine. Con nuestra película se dio por inaugurada la década más prolífica dentro de su carrera.

Lo mismo sucedió con la calabresa Jone Salinas, quien tras haber debutado de la mano de Alessandro Blasetti en la interesante *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939) y diplomarse en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* precisamente el mismo año en que nuestra película fue realizada, arrancó con *Fortuna* una carrera que se concentró sobre todo en los cuarenta.

¹² En 1946 mientras rodaba *Cronaca nera* de Giorgio Bianchi.

¹³ Maria Denis, *Il gioco della verità, una diva nella Roma del 1943*, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.

¹⁴ Más tarde fue el mismo Visconti el que filmó las imágenes del fusilamiento de Koch en el *Forte Bravetta* de Roma.

Estreno y distribución

La película pasó por censura en Italia el 19 de julio de 1940¹⁵ y vio la luz el día 28 de ese mismo mes en el cine Vittoria de Ciampino¹⁶. Un mes después obtuvo de la *Direzione Generale di Cinematografia* el certificado de nacionalidad italiana¹⁷. ICI se ocupó de la distribución en este país, de tal forma que en Roma se proyectó en el cine Bernini el 7 de noviembre y a partir de entonces también apareció en las grandes ciudades italianas como Milán (cine Smeraldo), en donde se mantuvo con una buena media de siete días en cartel.

Por motivos que ya comentamos en capítulo precedente dedicado a *El nacimiento de Salomé*, el estreno en nuestro país sufrió un notable retraso seguramente a causa de los problemas legales surgidos entre la compañía de José Luis Duro y la Stella, la cual acusaba a la primera de no haber respetado los acuerdos estipulados¹⁸.

Aunque Enrique Viñals de Internacional Films, la distribuidora en España, obtuvo la licencia de importación en julio de 1940¹⁹, hasta febrero del año siguiente no pudo presentarla a censura²⁰, la cual la aprobó sin cortes con la calificación de no apta para menores de 14 años.

El estreno español fue en el cine Cataluña de Barcelona el 24 de marzo de 1941 y sólo el 12 de mayo se proyectó en Madrid en el Avenida.

Tuvo un periodo de explotación bastante largo y sabemos que se distribuyó en otros mercados como el griego.

Una de las copias de la edición española ha llegado hasta nuestros días y actualmente se conserva en la *Cineteca Nazionale* de Roma. En los créditos muchos de los nombres italianos aparecen españolizados, como por ejemplo Ugo Cesari, convertido en Hugo César, pero para hacernos una idea de la naturaleza de la cinta, nos interesan otro tipo de detalles. Por un lado se muestra como título *Fortuna* (y no *Lluvia de millones*), mientras por otro la casa de producción en vez de Duro Films es Producciones Hispánicas (la anterior empresa de José Luis Duro). Estos elementos demuestran que se trata de una de

¹⁵ Expediente n. 31053.

¹⁶ Dactiloscrito del 22 agosto 1940, expediente (PRC) n. 158, (25 enero 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. Dactiloscritos del 28 septiembre y del 5 octubre 1940, Carpeta *Affari Generali*, Posizione 16/8, *Affari Commerciali-Spagna 1940*, *Archivio Storico-Diplomatico, Ministero Affari Esteri*, Roma.

¹⁹ Dactiloscrito del 30 julio 1940 del Servicio Nacional de Comercio y Política Arancelaria, Importación, Cinematografía, expediente n. 2910, AGA.

²⁰ Dactiloscrito del 10 febrero 1941, expediente n. 2882, asignatura 36/03174, AGA.

las copias de la edición española que en un primer momento se hicieron en Italia. La cinta debió de quedarse en el país de origen por lo que no pudo reeditarse en España, tal y como presuponemos que sucedió con las que fueron enviadas a nuestro país y que se distribuyeron con rótulos más actualizados.

La película vista por la crítica

El largometraje gozó en ambos países de una buena acogida por parte del público y la crítica, tal y como lo demuestran los días que se mantuvo en la cartelera tras su estreno y las reseñas que aparecieron en los periódicos y revistas especializadas.

"La Tribuna" manifestaba en sus páginas que "el film *Fortuna*, escenificado con americana vivacidad por parte del director Max Neufeld y bien interpretado (...), corre directamente hacia el éxito, entre brillantes coreografías de revista y agradables canciones"²¹. Para la revista "Film" era "una película muy divertida, entre la farsa, la opereta y la revista (...). La dirección de Neufeld, más que dinámica, frenética, ha acentuado el tono operístico y la vivacidad"²². El resultado no podía ser mejor:

*Esta vez se han despertado todos. Se ha despertado Maria Denis, que desde hacía tiempo interpretaba a la bella durmiente; se ha despertado Ceseri, que parecía haber pasado a la categoría del brillante secundario; se ha despertado Neufeld, los actores genéricos y las comparsas. Y finalmente se ha despertado incluso el público, que desde hacía tiempo no se divertía con una comedia nuestra con tanta unanimidad*²³.

El mismo entusiasmo impregnó también las páginas españolas y en las que se destacaban las:

*Situaciones entretenidas, saturadas de fina gracia y dotadas de números musicales que, unidos a la presentación, de buen gusto y brillante en muchas de sus escenas y a la forma cinematográfica de algunas de ellas, como la escena final, consiguen lograr un todo amable y simpático que se ve con suma complacencia*²⁴.

²¹ A. Fratelli, *Fortuna*, "La Tribuna", Roma, 8 noviembre 1940, p. 3.

²² Osvaldo Scaccia, *Sette giorni a Roma* "Film", n. 46, 16 noviembre 1940, Roma.

²³ Filippo Sacchi, *Fortuna*, "Corriere della sera", Milano, 29 octubre 1940, p. 4.

²⁴ Ángel Zúñiga, *Lluvia de millones*, "El Noticiero Universal", Barcelona, 25 marzo 1941, p. 4.

Conclusiones

Es obvio que la principal finalidad con la que fue concebida *Lluvia de millones* era aquella de entretener, tal y como queda demostrado por la presencia de varios números musicales y canciones como los que abren y cierran la obra.

Podemos añadir que se encuentra dentro del surco que las comedias de teléfonos blancos "a la húngara" están dejando en Italia. Hay toda una corriente fílmica que dirige su atención a ese tipo de producto, que tan buenos resultados había dado en centroeuropa y que ahora llegaba también a Italia, a causa de la emigración a estas tierras de muchos de los técnicos que por motivos ideológicos o étnicos tuvieron que abandonar sus países de origen o residencia, incluidos los del ámbito magiar.

Obras de este tipo son *Finisce sempre così* (Enrique T. Susini, 1939) o *Idillio a Budapest* (Giorgio Ansoldi / Gabriele Varriale, 1941). No olvidemos que el protagonista de *Lluvia de millones* es de ascendencia húngara y que se hace referencia a este territorio en varias ocasiones a través de diferentes elementos típicos, como por ejemplo el vino, vistos todos ellos con una enternecedora melancolía. Sin embargo esta evocación de la cultura magiar se inserta a la perfección en un ambiente intencionadamente cosmopolita, que dota al film de ese carácter internacional que el cine europeo andaba buscando²⁵: el viejo y el nuevo continente, Europa y América, el pasodoble y el *fox trot* conviven de forma armoniosa en una historia entretenida con repetidos golpes de escena. A ello contribuyen los numerosos equívocos que las diferentes situaciones van desencadenando. El equívoco es sin duda uno de los temas favoritos del director austriaco y al mismo tiempo el verdadero motor que impulsa la mayoría de sus películas a lo largo de este periodo. Buen ejemplo de ello son obras como *Mille lire al mese* (1939), *Assenza ingiustificata* (1939), *Taverna rossa* (1940), *La prima donna che passa* (1940) o *Cento lettere d'amore* (1940).

Prescindiendo de los problemas internos que surgieron entre las dos productoras, en mi opinión, el resultado final más que modesto cabe decir que fue bueno. La dinámica dirección de Neufeld, considerada "entonada y meritoria"²⁶, fue notada por gran parte de la crítica y es aún hoy digna de mención.

²⁵ Sin olvidar las diversas procedencias de los varios componentes del equipo, con españoles e italianos a la cabeza, pero también con austriacos, húngaros y portugueses.

²⁶ Miguel Ródenas, *Estrenos en los cines, Avenida*, "ABC", Madrid, 17 mayo 1941, p. 7.

Dentro del panorama de nuestras coproducciones, cualitativamente no pasa de ser una película sencilla que se ajusta a las normas de un mercado que evoluciona, pero es sin duda una de las que mejor representa el pluralismo y la diversidad a las que aspiraba una verdadera coproducción europea y que en estos momentos sólo podía darse en un lugar como Italia.

Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar

SIN NOVEDAD EN EL ALCÁZAR

Título: Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar

Dirección: Augusto Genina

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: Ulargui Films (Madrid) / Film Bassoli (Roma)

Distribuida por: U Films / ICI

Ayudantes de dirección: Primo Zeglio (del director artístico), Alberto Bargelesi (para la documentación), Edoardo Anton (para el diálogo)

Argumento: Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Pietro Caporilli

Guión: Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Ugo Betti (no acreditado)

Director de producción: Baldassare Negroni

Inspector de producción: Odon Berlioz

Operador: Francesco Izzarelli, Jan Stallich

Fotografía: Jan Stallich, Francesco Izzarelli, Vincenzo Seratrice

Sonido: Giacomo Pitzorno

Música: Antonio Veretti

Decorados: Gastone Medin

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Fernando Tropea

Rodaje: única versión

Longitud de la película: 3.200 m. (Italia)

Otros: exteriores: Toledo, Madrid; coste inicial: 4.170.700 liras; asesores técnicos militares: teniente coronel José Carvajal Arrieta, coronel Ricardo Villalba Rubio; colaboración técnica: Fernando Fernández de Córdoba; ediciones musicales: Curci.

Reparto en orden alfabético: Silvio Bagolini (Pablo Montes), Mireille Balin (Carmen Herrera), Giulio Battiferri (ayudante del jefe del Estado Mayor), Ciro Berardi (jefe de los milicianos), Rafael Calvo (coronel Moscardó), Giovanni dal Cortivo (general republicano), Vasco Cretti (médico), Nino Crisman (oficial del Estado Mayor), Andrea Checchi (Pedro), María Denis (Conchita Álvarez), Angelo Dessy (miliciano), Carlo Duse (mayor Rato), Eugenio Duse (oficial encargado de comunicaciones), Oreste Fares (sacerdote), Anita Farra (mujer de Fernando), Aldo Fiorelli (Francisco), Fosco Giachetti

(capitán Vela), Adele Garavaglia (Tía Dolores), Nino Marchetti (Fernando), Nino Marchesini (oficial), Antonio Marietti (soldado republicano que ordena la ejecución del capitán Alba), Carlos Muñoz (Luis Moscardó), Guido Notari (mayor Villanova), Cesare Polacco (general del Ministerio de la Guerra al teléfono), Checco Rissone (radiotelegrafista), Felice Romano (el hombre que comunica donde está escondido el grano), Ugo Sasso (ayudante del coronel), Guglielmo Sinaz (diputado republicano de Madrid), Carlo Tamberlani (capitán Vicente Alba),

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Un grande film sulla guerra di Spagna, "Film", n. 24, 17 junio 1939, Roma, p. 1.

Pietro Caporilli, *Come é nato Il capitano della III Bandera*, "Film", n. 25, Roma, 24 junio 1939, p. 6.

"Film", n. 29, Roma, 22 julio 1939, p. 1.

Pietro Caporilli, *L'assedio dell'Alcazar*, "Film", n. 32, Roma, 12 agosto 1939, p. 20.

Un film italiano sobre la gesta del Alcázar de Toledo, "Radiocinema", n. 34, La Coruña, 15 agosto 1939.

G.G., *Augusto Genina gira in Spagna L'assedio dell'Alcazar*, "Film", n. 39, Roma, 30 septiembre 1939, p. 2.

El realizador Genina en España, "Radiocinema", n. 41, La Coruña, 30 noviembre 1939.

U.d.F., *Registi, storia e film, Augusto Genina*, "Cinema", n. 86, Roma, 25 enero 1940, p. 49.

El rodaje, en Italia, de Sin novedad en el Alcázar, "ABC", Madrid, 1 marzo 1940, p. 15.

Ocho mil comparsas intervendrán en el film Sin Novedad en el Alcázar, "El Alcázar", Madrid, 28 marzo 1940, p. 10.

"Cinema", n. 96, Roma, 25 junio 1940, p. 421.

Sandro De Feo, *Alla mostra veneziana L'assedio dell'Alcazar*, "Il Messaggero", Roma, 5 settembre 1940, p. 3.

Eugenio Duse, *L'assedio dell'Alcazar di Genina accolto con entusiastici applausi*, "Il Mattino", Napoli, 5 settembre 1940, p. 3.

A. Albani Barbieri, *L'Assedio dell'Alcazar, grande film italiano*, "La Tribuna", Roma, 6 settembre 1940, p. 3.

Antonio Lavorato, *L'assedio dell'Alcazar*, "Il giornale d'Italia", Roma, 6 settembre 1940, p. 3.

Michelangelo Antonioni, *La sorpresa veneziana*. "Cinema", n. 102, Roma, 25 settembre 1940.

Giovanni Puccini, *Attori e registi di Venezia*, "Cinema", n. 102, Roma, 25 settembre 1940, p. 222.

Miguel Ródenas, *Notas teatrales, estrenos en los cines*, "ABC", Madrid, 29 octubre 1940, p. 10.

Mario Gromo, *Sullo schermo: L'assedio dell'Alcazar di A. Genina*, "La Stampa", Torino, 31 octubre 1940, p. 4.

Luigi Pomè, *L'assedio dell'Alcazar, fervide accoglienze spagnole*, "Il giornale d'Italia", Roma, 3 novembre 1940, p. 5.

Giuseppe Isani, *Film di questi giorni, L'assedio dell'Alcazar*, "Cinema", n. 105, Roma, 10 novembre 1940, p. 348.

Ángel Zúñiga, *Los estrenos, Sin novedad en el Alcázar*, "El Noticiero Universal", Barcelona, 22 noviembre 1940, p. 3.

Antonio Román, *Lo que hemos visto, Sin novedad en el Alcázar*, "Radiocinema", n. 58, Madrid, 30 noviembre 1940.

Lucia Tranquilli, *L'assedio dell'Alcazar*, "Bianco e Nero", n. 11-12, Roma, noviembre - diciembre 1940, pp. 79-83.

g.v.s., *Montaggio, Un primato*, "Lo Schermo", n. 2, Roma, febrero 1941, p. 21.

"Bianco e Nero", Roma, agosto 1941, p. 115-116.

Alcazar en Berlín, "ABC", Edición de Andalucía, Sevilla, 12 noviembre 1941, p. 9.

Orio Vergani, *Sin novedad en el Alcázar, la película de un pueblo*, "Legiones y falanges", n. 1, año 1, Madrid, 20 noviembre, 1940, pp. 44-47.

Ubaldo Pazos, *Augusto Genina, director de Sin novedad en el Alcázar, cuenta sus impresiones sobre el cine español, el cine italiano y otras muchas cosas más*, "Primer Plano", n. 130, Madrid, 11 abril 1943.

P., *Palabras de Augusto Genina para Primer Plano*, "Primer Plano", n. 146, Madrid, 1 agosto 1943.

Jean A. Gili, *L'Assedio dell'Alcazar*, "Cahiers de la Cinémathèque", n. 21, Perpignan, 1977.

Rhémy Pithon, *Le siège de l'Alcazar*, "Cahiers de la Cinémathèque", n. 21, Perpignan, 1977.

Román Gubern, *I film del consenso a Franco e Mussolini*, "Cinema nuovo", n. 284-285, Torino, agosto-octubre 1983, p. 20.

Corrado Di Vanna, *L'Assedio dell'Alcazar. Un film de A. Genina*, "Revue Belgue du Cinéma", n. 17, Bruxelles, 1986.

Daniela Aronica, *L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar: relato breve de una (auto) censura con notas para una restauración filológicamente correcta*, en Luis Fernández Colorado; Pilar Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El Cine Español en los años 40*, "Cuadernos de la Academia", n. 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, Madrid, 2001, pp. 195- 205.

Daniela Aronica, *L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar (1940) de Augusto Genina. Análisis de la película restaurada*, "Quaderni del CSCI", n. 3, Daniela Aronica Editore, Barcelona, 2007, pp. 164-174.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Luigi Freddi, *Il Cinema*, L'Arnia, Roma, 1949, pp. 207-211.

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 403.

Roberto Campari, *Cinema e fascismo*, Università, Parma, 1969, p. 160.

Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Frederick Ungar, New York, 1983, p. 19.

Marcia Landy, *Fascism in Film*, Princeton University Press, Princeton, 1986, pp. 218-222.

Virginia Higginbotham, *Spanish Film Under Franco*, University of Texas Press, Austin, 1988.

Daniel Arsand, *Mireille Balin ou la beauté foudroyée*, La manufacture, Lyon, 1989, pp. 199-201.

Gianfranco Casadio, *Il Grigio e il Nero, Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Longo Editore, Ravenna, 1989, pp. 116, 119-121.

Enric Ripoll i Freixes, *100 películas sobre la Guerra Civil Española*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992, pp. 53-54.

Fernaldo Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, pp. 20-21.

Alfonso Del Amo García; Maria Luisa Ibañez Ferradas, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996, p. 815.

Mino Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*, Editori riuniti, Roma, 1998, pp. 55-60.

Ferrán Alberich et al., *Imágenes del Alcázar: un lugar para la memoria*, Archivos de la Filmoteca, n. 35, Madrid, Junio 2000.

Magi Crusells, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, Ariel Historia, Barcelona, 2000, pp. 262-263.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, pp. 272-274.

Felix Monguilot Benzal, *The Siege of the Alcázar*, en Lorenzo J. Torres Hortelano (ed.), *Directory of World Cinema: Spain*, Intellect Ltd, Bristol, 2011.

SIN NOVEDAD EN EL ALCÁZAR L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR

Si hay una película que por su relevancia sobresale por encima de las otras que en este estudio se analizan, esa es sin duda alguna *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940).

Se trata del canto del cisne de nuestras coproducciones y, prescindiendo de sus evidentes connotaciones políticas, la mayor aportación de este sistema de colaboración a la historia de la cinematografía.

A diferencia de gran parte de las obras que durante estos años se coprodujeron entre España e Italia, este largometraje cuenta con una gran bibliografía a la que hay que hacer frente, si lo que se pretende es realizar un estudio riguroso de la obra. Sin embargo, el material es tanto y la película ha generado tal cantidad de temas durante los últimos setenta años, que es imposible el abarcarlos todos en esta sede, por lo que tocaré aquellos que considero más importantes dentro de mi investigación¹.

El mito del Alcázar de Toledo

El mito originado en torno al asedio, que se produjo durante la Guerra Civil, de la fortaleza mandada construir por Carlos V, es tan interesante desde el punto de vista fílmico como político-social. Dicha construcción histórica ha sido desmentida de manera progresiva gracias a numerosas investigaciones recientes, destinadas a esclarecer aquellos hechos que el franquismo había impuesto de manera incuestionable. En este sentido la función del Alcázar cuando estaba en pie fue tan importante como la que desempeñó cuando se quedó en ruinas.

Convertido en una reliquia de la lucha por el restablecimiento del orden y tras ser declarado monumento nacional², el edificio pasó de ser una estructura material a

¹ Sobre la representación del Alcázar de Toledo en la pantalla recomiendo los siguientes: Antonio Costa, *La estructura como fortaleza: el Alcázar de Toledo y su entorno*, "Archivos de la Filmoteca", n. 35, Valencia, junio 2000, pp. 109-129; Vicente Sánchez Biosca, *Imágenes, relatos y mitos de un lugar de la memoria: El Alcázar de Toledo*, "Archivos de la Filmoteca", n. 35, Valencia, junio 2000, pp. 47-59; Vicente Sánchez Biosca, *La imagen documental del Alcázar: entre la obscenidad y el mito*, "Archivos de la Filmoteca", n. 35, Valencia, junio 2000, pp. 143-157.

² B.O.E., 19 febrero 1937.

convertirse en un símbolo intangible del franquismo³, en una imagen feroz impregnada de hispanidad y en otro producto de una España reinventada, como la figura de los Reyes Católicos o el busto de la Dama de Elche. Iniciaba así un proceso distorsionador que marcaría durante años la conciencia de los españoles. Basta pensar en la literatura que se había creado sobre el acontecimiento ya antes de finalizada la guerra. La lista de títulos que se publicaron en España resulta aún hoy abrumadora⁴ y encuentra terreno fértil en otros países como Francia⁵, Inglaterra⁶, Portugal⁷ y por supuesto Italia⁸, país en donde obtuvo cierto éxito el texto del periodista Pietro Caporilli, *L'assedio dell'Alcazar*⁹.

De Il capitano della III Bandera a L'assedio dell'Alcazar

Cuando allá por 1940 nuestra película se estaba realizando, el libro de Caporilli había llegado a su tercera edición e incluso contaba con un prefacio del General Moscardó, comandante militar de Toledo y el principal "héroe" del Alcázar.

El escritor había publicado con anterioridad a este último título otro texto relacionado con la Guerra Civil¹⁰, por lo que es evidente que el tema le interesaba, hasta el punto de desarrollarlo al máximo para poder así realizar una producción cinematográfica de tipo comercial¹¹.

³ Para profundizar en el mito remito al lector al siguiente artículo: María Esther Almarcha Núñez-Herrador; Isidro Sánchez Sánchez, *El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico*, "Archivo secreto", n. 5, Toledo, 2011, pp. 392-416.

⁴ Algunos de ellos son: Joaquín Arrarás Iribarren y Luis Jordana de Pozas, *El sitio del Alcázar de Toledo*, Librería General, Zaragoza, 1937; Jesús Enríquez de Salamanca, *La vida en el Alcázar de Toledo*, Librería Santarén, Valladolid, 1937; Conde de Peromoro, *Alcázar de Toledo. Pinceladas. Recuerdos de sus gloriosas ruinas y de su gesta grandiosa durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1936*, Editorial Católica Toledana, Toledo, 1938; Alberto Risco, *La epopeya del Alcázar de Toledo. Relación histórica de los sucesos del asedio desde sus comienzos hasta su liberación, 21 julio a 28 septiembre 1936*, Aldecoa, Burgos, 1937.

⁵ Henri Massis, Robert Brasillach, *Les cadets de L'Alcazar*, Librairie Plon, Paris, 1936.

⁶ Hubert Renfro Knickerbocker, *The siege of Alcazar, a war-log of the Spanish revolution*, Hutchinson & Co., London, 1937; Geoffrey Moss, *The siege of Alcazar, a history of the siege of the Toledo Alcazar*, A.A. Knopf, New York, 1937.

⁷ Armando Boaventura, *El milagro de Toledo*, Clásica, Lisboa, 1936 (con textos en alemán, español, italiano y portugués).

⁸ Valerio Pignatelli, *I cadetti dell'Alcazar. Romanzo*, Sonzogno, Milano, 1937; Alberto Bargelesì, *L'epopea dell'Alcazar*, Istituto di propaganda libraria, Milano, 1941.

⁹ Unione editoriale d'Italia, Roma, 1940.

¹⁰ *Spagna rossa*, Ardita, Roma, 1937.

¹¹ Caporilli, un fascista convencido, había sido corresponsal de guerra y fue uno de los periodistas que adhirieron en su momento a la República Social Italiana cuando el país se dividió en dos.

En uno de los números de la revista "Film", Caporilli dejaba constancia de como nació este primer proyecto, titulado *Il capitano della III Bandera*¹². Nuestro autor, que se encontraba en España en el verano de 1938, había entablado amistad con Vicente Casanova y el periodista y político Joaquín Madrigal, quien por cierto no hacía mucho que había pasado de ser republicano acérrimo a convertirse en falangista. Una noche, mientras pasaba una velada con ambos, Madrigal le relató la historia de como un legionario de la III Bandera, para poder entrar a Barcelona y de este modo ver a sus seres queridos, se alistó en las Brigadas Internacionales a través de las oficinas parisinas de reclutamiento.

El tema interesó también a los hermanos Renato y Carlo Bassoli de Roma y decidieron poner en marcha una producción cinematográfica, situando al frente de la misma al aclamado director Augusto Genina.

Sabemos que en este primer proyecto además intervino Edgar Neville¹³, el cual estaba trabajando para los mismos productores en un argumento similar basado en uno de sus relatos escritos en el campo de batalla: *Frente de Madrid* (1939). Contar con la información de primera mano que Neville podía proporcionarle, sin duda fue de gran utilidad para Genina y sirvió a completar la imagen que tenía a través de Caporilli. Resulta por lo tanto plausible que ambos directores en un principio colaboraran en la construcción de algunas ideas y conceptos de cara a la realización de este primer film.

Con anterioridad a nuestra película se había intentado en varias ocasiones el llevar a la pantalla la gesta de Toledo, pero ni Antonio Rey Soria¹⁴ ni Eduardo Marquina¹⁵ lograron obtener la debida aprobación. A todo esto, la visita que el ministro italiano Galeazzo Ciano realizó a España en julio de 1939 vino como anillo al dedo a los Bassoli.

Carlo Bassoli, Caporilli y Genina también habían viajado a Madrid para recopilar información y examinar que posibilidades había de rodar la película del capitán. Se había organizado una visita oficial del ministro Ciano a las ruinas del Alcázar, así que con la ocasión, los tres decidieron unirse a la misma. De este modo, en la portada del diario "ABC" de una fecha tan significativa como la del 18 de julio de 1939 quedaban inmortalizados tanto Ciano como Moscardó, el cual acompañó a los invitados

¹² Pietro Caporilli, *Come é nato Il capitano della III Bandera*, "Film", n. 25, Roma, 24 junio 1939, p. 6.

¹³ Cfr. *Un grande film sulla guerra di Spagna*, "Film", n. 24, Roma, 17 junio 1939, p. 1.

¹⁴ *La defensa del Alcázar de Toledo. Una película dedicada al Generalísimo Franco y a su valiente Ejército*, en B.O.E, n. 19, 19 julio 1938.

¹⁵ *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España). Acción para una película*, Imprenta Cabrero y Guevara, Madrid, 1939.

proporcionando las debidas explicaciones, rodeado de algunos de los supervivientes del asedio. La visita impresionó tanto al equipo cinematográfico que de inmediato se decidió el sustituir el proyecto inicial con otro mucho más específico dedicado a la epopeya del Alcázar¹⁶. Por otro lado, estoy convencido de que también contribuyó el hecho de que la historia del capitán tuviera un parecido importante con la ya citada *Frente de Madrid*, cuyo guión en aquel momento estaba precisamente en marcha.

En los sucesivos coloquios con Moscardó que se llevaron a cabo en la capital española durante los días siguientes a la visita, el coronel dio su visto bueno para la realización de la película¹⁷, poniendo como única condición que él no apareciera, puesto que "aquí la que cuenta es España"¹⁸. Quedaron también perfilados elementos tan importantes como el idilio amoroso entre los personajes o incluso una de las escenas claves de la película: la conversación entre el coronel y su hijo Luis, el cual, tras ser capturado por los republicanos, iba a ser fusilado como represalia ante la negativa del padre a rendirse¹⁹. La idea de *Sin novedad en el Alcázar* emocionó tanto a Genina que a finales de ese mismo mes de julio ya estaba escribiendo el guión de la película en las habitaciones del Albergó Roma de Rieti.

Argumento

Basada en hechos reales pero hábilmente tergiversados por sus creadores, conforme a las pautas de la recién creada mitología franquista, la historia narra los acontecimientos que se producen en Toledo tras el estallido de la Guerra Civil el 18 de julio de 1936.

El coronel José Moscardó (Rafael Calvo), a raíz de la sublevación militar se decanta por el bando del General Franco, el cual ha iniciado desde Marruecos la ofensiva armada contra el gobierno de la II República española. Moscardó, una pequeña guarnición de hombres y algunos civiles se refugian en el Alcázar, el cual queda completamente

¹⁶ Pietro Caporilli, *L'assedio dell'Alcazar*, "Film", n. 32, Roma, 12 agosto 1939, p. 20.

¹⁷ *Un film italiano sobre la gesta del Alcázar de Toledo*, "Radiocinema", n. 34, La Coruña, 15 agosto 1939.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ En cualquier caso y aunque la película lo omite intencionadamente, a Luis Moscardó sí que lo fusilaron, pero no en esa ocasión sino un mes después y junto a varias personas más, como represalia por las muertes causadas tras un bombardeo aéreo. Al parecer la prensa inventó la historia de la conversación telefónica hasta el punto de que las esferas oficiales acabaron por apropiarse y valerse de ella para sus cometidos propagandísticos. Dicha historia acabó incluso por ser introducida en los libros de texto de las escuelas a lo largo de varios años.

rodeado por las tropas republicanas. Comienzan de este modo los 68 días de asedio a la fortaleza²⁰, de julio a septiembre de 1936.

Los siguientes episodios se suceden de forma lineal y se balancean entre la resistencia de cara a los ataques republicanos y los dramas personales de los habitantes del Alcázar. Se representan los varios bombardeos, la conversación telefónica entre el coronel y su hijo Luis, la búsqueda de alimentos fuera de la fortificación cuando éstos empiezan a escasear, la perforación de un túnel y la sucesiva colocación de una mina en los cimientos del Alcázar, la tensa espera ante el eminente estallido de la misma, la batalla tras la explosión y finalmente la llegada de las tropas nacionales que liberan el fuerte del asedio.

Contemporáneamente a estos hechos se desarrollan dos historias de amor de naturaleza diversa y con desenlaces muy distintos. En la primera vemos como el conflicto sorprende a dos enamorados, Conchita (María Denis) y Francisco (Aldo Fiorelli). Cuando este último es herido por un miliciano, a traición y durante una tregua, la muchacha decide aceptar la propuesta del chico para contraer matrimonio con él *in articulo mortis*.

Por otro lado, Carmen (Mireille Balin), una joven madrileña que se encontraba en esos momentos en Toledo, acaba muy a pesar suyo también en el Alcázar. La chica cuenta con un pretendiente, Pedro (Andrea Checchi), pero empieza a sentirse atraída por el audaz capitán Vela (Fosco Giachetti), uno de los defensores de la fortaleza. Sin embargo éste sólo ve en ella a una chica frívola e insensible. La convivencia con el resto de habitantes y el sufrimiento colectivo transforman el ánimo de la muchacha y la hacen madurar de forma inesperada. Al mismo tiempo que su amor por el capitán crece, disminuye su interés por Pedro, el cual es herido y fallece, pero no sin antes revelar a Vela los verdaderos sentimientos de Carmen. Tras la liberación los dos supervivientes se enamoran y ambos optan por unir sus vidas por la Iglesia.

Preparación y rodaje

El plan de rodaje fue elaborado con sumo cuidado y sin escatimar en gastos. De una suma inicial de 4.170.700 liras²¹, el presupuesto de la obra fue aumentando

²⁰ 72 según otras fuentes.

²¹ Dactiloscrito del 23 octubre 1939, expediente (PRC) n. 131 (26 octubre 1939), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

progresivamente, por lo que los productores italianos tuvieron que solicitar en repetidas ocasiones varios préstamos a la *Banca Nazionale del Lavoro*²², tal y como lo demuestran los documentos del expediente del film que se conserva en la Sociedad de Autores de Roma. Además se decidió el hacer partícipe del proyecto a la parte española para que colaborara económicamente. En un principio la firma Bassoli se dirigió al estado español para solicitar una subvención de 900.000 pesetas²³, que en cualquier caso les fue denegada aludiendo al hecho de que ninguna película nacional o extranjera había contado con el apoyo del estado hasta dicha fecha y que tal propuesta tendría que ser antes comunicada a otras empresas privadas españolas. No debió resultar complicado el dar con una productora como la de Saturnino Ulargui, que fue la que finalmente coprodujo el film, teniendo presente el despliegue mediático que la obra había traído consigo y los varios eventos y presentaciones que se llevaron a cabo incluso en España²⁴.

Oficialmente la película comenzó a rodarse en una única versión el 26 de octubre de 1939²⁵ y se acabó en junio del año siguiente.

Entre finales de octubre y principios de noviembre algunos miembros del equipo además de rodar la secuencia de la sesión de Calvo Sotelo en las Cortes, se dedicaron también a realizar las tomas de tipo general, entrevistar a varios de los supervivientes y a recopilar fotografías, datos, vestuario y objetos que documentaran de la forma más detallada posible los sucesos del Alcázar. "Lo interesante es llegar a plasmar una obra digna del gran hecho histórico que la inspira", admitía Genina en una entrevista, "una obra que, en España y en el mundo, pueda ser un documento vivo del heroísmo de los hombres y las mujeres españolas, que tras la suprema guía del Caudillo, con su sacrificio y con su sangre, han hecho la España de hoy"²⁶.

También se contó con la presencia del coronel José Carvajal Arrieta y con Fernando Fernández de Córdoba²⁷, los cuales acudieron a Roma como asesores a finales de

²² Hasta 4 millones obtienen gracias a los préstamos realizados en octubre de 1939, febrero, julio y septiembre de 1940.

²³ Dactiloscrito del 24 noviembre 1939 del Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, asignatura (3) 49.01 21/271, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

²⁴ Cfr. por ejemplo la comida ofrecida a la prensa que aconteció en Madrid para presentar la película a los medios, y que contó con la presencia de Moscardó: *Sin novedad en el Alcázar*, "ABC", Madrid, 7 noviembre 1939, p. 11.

²⁵ Dactiloscrito del 26 octubre 1939, expediente (PRC) n. 131 (26 octubre 1939), *Registro cinematográfico*, SIAE.

²⁶ *El realizador Genina en España*, "Radiocinema", n. 41, La Coruña, 30 noviembre 1939.

²⁷ Recordemos que, aunque fue actor, también se encargó durante la Guerra Civil de transmitir por radio los partes de guerra, incluido el que anunció el final de la misma el 1 de abril de 1939 a las 11:15 pm.

noviembre para presenciar el comienzo de las primeras tomas en el estudio cinco de *Cinecittà*.

Las interiores se prolongaron hasta abril de 1940²⁸, fecha en la que se volvió a Toledo para rodar más exteriores. En junio todos regresaron a Italia y se dio paso al montaje. El último periodo español resulta de gran interés por varios motivos. Por un lado se rodaron gran parte de las famosas escenas de masas²⁹, gracias a la participación de un buen número de extras que osciló entre las ocho y diez mil personas, dependiendo de las fuentes que hicieron eco de la noticia³⁰, mientras que por otro lado los últimos días en nuestro país también estuvieron marcados por la entrada en guerra de la Italia de Mussolini. En una entrevista posterior, el director recordaba la aventura del regreso del siguiente modo:

Me sorprendió la declaración de guerra de Italia antes de terminar Sin novedad en el Alcázar. Me hallaba en Toledo y faltaban muy pocos planos de los exteriores. El jefe de producción quería dejarlo todo y marcharse. Nos quedaba sólo un día de rodaje. Yo, serenamente, dispuse todo. Terminamos y tomamos el avión para Roma. Conseguí llevarme los treinta mil metros de negativo rodados en España. Fuimos perseguidos por un avión francés. Aterrizamos en Cagliari. Todos decían que me había vuelto loco. Carecíamos de permiso para entrar en Italia con los rollos de la película³¹.

A pesar de todo, finalmente tanto el equipo como la película llegaron sanos y salvos y la obra pudo ser montada y estrenarse.

Equipo técnico

Si hay algo en lo que coincidieron todas las críticas que aparecieron en torno al largometraje fue en las continuas alusiones a su excelente calidad técnica.

Es evidente que para contar con el beneplácito de las autoridades, tanto españolas como italianas (recordemos que varios proyectos con semejante tema habían sido

²⁸ Se pueden ver imágenes del rodaje en el Giornale Luce C0014 del 15 de abril de 1940.

²⁹ Que curiosamente se habían empezado en la primera visita del equipo a Toledo, proseguido en Roma con personal italiano y que se concluirán aquí con extras españoles, unificándolas todas en el montaje.

³⁰ *Ocho mil comparsas intervendrán en el film Sin Novedad en el Alcázar*, “El Alcázar”, Madrid, 28 marzo 1940, p. 10.

³¹ Ubaldo Pazos, *Augusto Genina, director de Sin novedad en el Alcázar, cuenta sus impresiones sobre el cine español, el cine italiano y otras muchas cosas más*, “Primer Plano”, n. 130, Madrid, 11 abril 1943.

precedentemente rechazados), había que convencerlas del carácter espectacular del que se iba a dotar a la obra. Para tal fin la selección del personal técnico-artístico resultó fundamental a la hora abordar un tema tan arriesgado y cuyos resultados podrían ser tan buenos como nefastos.

En este sentido, la contratación de Augusto Genina como director fue una garantía que desde un principio cubrió buena parte de las expectativas que orbitaron en torno al film. Contaba una amplia experiencia y fama dentro del ámbito internacional, gracias a las películas que durante el mudo realizó en estudios alemanes, franceses o incluso españoles. Obras como *Lo squadrone bianco* (1936), *L'assedio dell'Alcazar* y *Bengasi* (1942), lo convirtieron en uno de los mejores (y más efectivos) ejemplos de directores que, con sus producciones bélico-propagandistas, vincularon su cine a las ideas de grandeza y megalomanía del régimen.

Primo Zeglio, que en un principio se había formado en el ámbito de la pintura, colaboró con Genina como ayudante de dirección. Un ensayo importante sin duda, puesto que tras su posterior intervención en *Bengasi*, finalmente decidió componer sus primeras producciones como director, realizadas por cierto en España.

Los operadores Jan Stallich y Francesco Izzarelli volvieron a trabajar juntos como en los tiempos de *Santa Rogelia* (Roberto de Ribón / Carlo Borghesio, 1940), mientras que el compositor Antonio Veretti repetía colaboración con Genina tras el buen resultado obtenido con la música de *Lo squadrone bianco*. De hecho Veretti fue uno de los técnicos que desde el primer momento iban a participar en el proyecto, cuando aún se trataba de *El capitán de la III Bandera*³².

Gastone Medin y la reconstrucción del Alcázar

Pero sin duda el gran protagonista de entre bastidores, por la magnitud de la empresa y por los excelentes resultados obtenidos, fue el escenógrafo dalmata Gastone Medin. Aunque es la primera vez que aparece mencionado en nuestro estudio, llevaba más de diez años construyendo decorados. Se alejó pronto de su formación inicial en física y matemáticas para dedicarse a diseñar carteles para Fox y Paramount. En la década de los treinta ejerció de jefe del departamento de construcción de la Cines - Pittaluga. Fue

³² *Un grande film sulla guerra di Spagna*, Op. Cit.

en *L'assedio dell'Alcazar* en donde pudo demostrar sus habilidades a gran escala, pero manteniéndose fiel al estilo realista y refinado que lo caracterizaba³³.

Ante la imposibilidad de rodar todas las escenas en el mismo sitio en donde se desarrollaron los acontecimientos, ya que el edificio estaba completamente en ruinas, el reto mayor consistió en reconstruir el Alcázar de Toledo en los amplios estudios del Quadraro. Durante tres meses el arquitecto recibió una copiosa cantidad de material para poder dar paso a su fiel reedificación: trabajó con mapas geográficos, planos, dibujos y unas 3.000 fotografías. El periodo de realización del mismo fue de un mes, en el que se empleó una gran cantidad de personal especializado. La reconstrucción del Alcázar, con su patio lleno de arcadas, fue la mayor estructura levantada hasta entonces en *Cinecittà* y alcanzó la cifra record de 400.000 liras. A nivel mediático fue uno de los grandes aciertos de la película y uno de los elementos que más atrajo la atención.

La reproducción de la fortaleza se convirtió sin duda en uno de los precedentes de obras posteriores del escenógrafo, como la copia a escala natural que realizó de la catedral de Milán, tal y como se mantenía en el siglo XVII, para la película de época *I promessi sposi* (Mario Camerini, 1941).

Equipo artístico

La obra se rodó en doble versión hispano-italiana con los mismos actores para ambas. la única diferencia a nivel interpretativo resultó ser que en el caso de la versión italiana los artistas españoles recitaron sus respectivas partes en dicho idioma, aunque finalmente fueron doblados, seguramente por el fuerte acento extranjero. En cualquier caso desde el principio se supo que los componentes del film iban a ser tanto italianos como españoles. Por eso el casting se realizó tanto en Roma como en Madrid, tal y como recordaba en una entrevista la actriz Maruchi Fresno, la cual finalmente no participó en la película pero sí fue contratada por Ulargui para *La última falla* (Benito Perojo, 1940)³⁴.

³³ No nos olvidemos de que fue uno de los mayores técnicos del cine de teléfonos blancos, y que a lo largo de su carrera participó en unas 130 películas.

³⁴ Cfr. sus declaraciones en Román Gubern, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994, p. 330.

Amedeo Nazzari fue el que en un primer momento iba a desempeñar el papel del capitán Vela³⁵, pero es posible que al concluirse *Frente de Madrid*, película en la que participaba Fosco Giachetti, finalmente se optara por este último para dar vida a dicho personaje, entre otras cosas porque Genina lo había ya dirigido en *Lo squadrone bianco* y porque su experiencia en este tipo de producciones épico-bélicas era mucho mayor³⁶. El otro gran personaje épico es el del coronel Moscardó, encarnado por el madrileño Rafael Calvo Ruiz de Morales, quien también prolongaba su estancia en Italia tras su participación en *Frente de Madrid*. Tras sus intervenciones en obras de teatro, películas mudas y producciones americanas, la aventura italiana aumentó la notoriedad de su internacional carrera, cuando tenía 54 años de edad.

De naturaleza inquieta, tras un periodo dominado por su pasión por la pintura y la aviación, Andrea Checchi acabó por trasladarse de Florencia a Roma para estudiar en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Tras colaborar en films de Alessandrini, Blasetti, Camerini o incluso Ophüls, su posición como estrella de cine acabó por consolidarse tras aparecer en nuestra película y en *Ore 9 lezione di chimica* (Mario Mattoli, 1941). Su personaje en la película, dotado de un carácter más sensible y menos contenido que el de Giachetti, le ofreció una buena oportunidad interpretativa que sin duda el público supo apreciar, puesto que se contraponía tanto a la clásica figura del "divo", como al estereotipo masculino del "ganador" de los años precedentes.

Además de los anteriormente citados desfilaron en las líneas de nuestra película una gran cantidad de rostros que con asiduidad interpretaron papeles de secundarios. Tras su breve pero relevante aparición, Carlos Muñoz añadía a su neonata carrera otra película belicista, las cuales serán una constante sobre todo en sus primeros diez años de actividad. Pero también figuraron Anita Farra, Aldo Fiorelli, Ugo Sasso, Guglielmo Sinaz y Carlo Tamberlani, el cual llegó a ser a principios de los cincuenta uno de los directores del Teatro Estable de Barcelona pues contaba con una gran formación en las tablas.

Un espacio aparte se merece la participación de la francesa Mireille Balin en el que ha sido considerado como "el film más imprudente de su carrera"³⁷.

El primer contacto con Genina se produjo en 1937, cuando rodó con él y junto a Tino Rossi y Michel Simon *Naples au baiser de feu*, film que al parecer recaudó una buena

³⁵ G.G., *Augusto Genina gira in Spagna L'assedio dell'Alcazar*, "Film", n. 39, Roma, 30 septiembre 1939, p. 2.

³⁶ *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937), *Sentinelle di bronzo* (Romolo Marcellini, 1937).

³⁷ Daniel Arsand, *Mireille Balin ou la beauté foudroyée*, La manufacture, Lyon, 1989, p. 200.

suma en el país galo. Tras una breve y poco fructífera experiencia en Estados Unidos con la MGM decidió el regresar a Europa. Más tarde aceptó la propuesta de Genina para trabajar en la película desempeñando el papel de Carmen. Al finalizar volvió a Francia en donde en la Embajada alemana conoció al oficial nazi Birl Desbok, con quien inició una intensa relación sentimental. Ambos vivieron entre Paris y Cannes, hasta que en agosto de 1944, tras la liberación de Paris, decidieron escapar a Italia. Escondidos en los sótanos de un edificio en Beausoleil, entre Niza y Ventimiglia, fueron finalmente descubiertos por unos partisanos que masacraron y violaron a la actriz y que seguramente eliminaron a Desbok.

Se la acusó de colaboracionista y de estar del lado de la parte equivocada. Entre las muchas pruebas que se utilizaron en su contra, precisamente salió a relucir su intervención en la película fascista *Sin novedad en el Alcázar*. Tras pasar varios meses en prisión, Mireille Balin fue finalmente liberada, pero se le prohibió el trabajar durante un año. Fue el principio del vertiginoso final de su carrera y de su persona. En los años siguientes se arruinó, contrajo enfermedades como el tifus, la meningitis o la cirrosis como consecuencia de su adicción al alcohol y, tras la muerte de la prima con la cual vivía desde 1957, a causa de un accidente de avión, quedó totalmente sola y pasó varios años como pudo, hasta que en 1968 se apagó del todo en las habitaciones del Hospital de Beaujon en Clichy.

El de Balin no fue un caso aislado puesto que como vimos en el capítulo anterior también a María Denis se le reprochó más tarde el haber participado en nuestra película, del mismo modo que Genina vio notablemente reducida su actividad e importancia durante el periodo posterior a la guerra.

Estreno y distribución

La selección y montaje del material se hizo de forma progresiva y no exclusivamente al final, para que todo pudiera estar listo para el festival veneciano. Y aunque el 25 de agosto de 1940 se proyectó en el cine Vittoria de Ciampino³⁸, la prueba de fuego la pasó durante la primera semana de septiembre en Venecia³⁹. El largometraje fue visto como

³⁸ Dactiloscrito del 28 octubre 1940 expediente (PRC) n. 131 (26 octubre 1939), *Registro cinematografico*, SIAE.

³⁹ Cfr. Eugenio Duse, *L'assedio dell'Alcazar di Genina accolto con entusiastici applausi*, "Il Mattino", Napoli, 5 septiembre 1940, p. 3; Antonio Lavorato, *L'assedio dell'Alcazar*, "Il giornale d'Italia", Roma, 6 septiembre 1940, p. 3..

"un éxito vibrante y genuino"⁴⁰ y se le atribuyeron adjetivos como "noble y grandioso"⁴¹. Michelangelo Antonioni lo describió como "un film áspero, (...) robusto y nada refinado, cuyas raíces ahondan escrupulosamente en la historia"⁴².

Internacionalmente aclamada por sus altas cualidades técnicas, comenzó en aquel momento la vertiginosa carrera tanto comercial como propagandística de la cinta, desarrollada a lo largo de diversos años y con proyecciones en infinidad de ciudades.

En Roma se pudo ver a partir de la significativa fecha del 1 de noviembre de 1940 contemporáneamente en varios cines, como el Supercinema y el Corso, en donde se mantuvo con una media de dos semanas.

Con motivo de su estreno en Madrid, el 28 de octubre de 1940 en el cine Avenida, se organizó una función extraordinaria en la que participaron diversas jerarquías y autoridades militares, civiles y eclesiásticas afines al régimen, las cuales demostraron su ferviente patriotismo participando en los himnos interpretados por la Banda Municipal y en las alabanzas "a Franco, a España y a los héroes del Alcázar, algunos de los cuales se hallaban presentes"⁴³, todo ello llevado a cabo en un espacio decorado con banderas y tapices.

Algo similar se produjo en el Coliseum de Barcelona el 21 de noviembre de 1940, en donde se escuchó tanto el Himno de la Academia de infantería, como la dedicatoria de la película, llevada a cabo por uno de los defensores del Alcázar.

Sin novedad en el Alcázar, con sus varias ediciones, bien dobladas o subtituladas, además de en España (U films) e Italia (ICI) se distribuyó comercialmente en varios países, entre los que se encontraban Alemania⁴⁴, Argentina⁴⁵, Bélgica, Bohemia y Moravia, Dinamarca⁴⁶, Eslovaquia⁴⁷, Finlandia, Francia, Holanda, Hungría⁴⁸, Noruega, Polonia, Portugal⁴⁹, Suecia, Suiza, Turquía⁵⁰ y Yugoslavia.

Se llegaron a hacer hasta 350 copias, una tirada extraordinaria para la época.

⁴⁰ Sandro De Feo, *Alla mostra veneziana L'assedio dell'Alcazar*, "Il Messaggero", Roma, 5 septiembre 1940, p. 3.

⁴¹ Alberto Albani Barbieri, *L'Assedio dell'Alcazar, grande film italiano*, "La Tribuna", Roma, 6 septiembre 1940, p. 3

⁴² Michelangelo Antonioni, *La sorpresa veneziana*. "Cinema", n. 102, Roma, 25 septiembre 1940.

⁴³ Miguel Ródenas, *Notas teatrales, estrenos en los cines*, "ABC", Madrid, 29 octubre 1940, p. 10.

⁴⁴ *Alcazar en Berlín*, "ABC", edición de Andalucía, Sevilla, 12 noviembre 1941, p. 9.

⁴⁵ *Notiziario*, "Si gira", n. 3-4, Roma, abril - mayo 1942.

⁴⁶ "Il Messaggero", Roma, 20 noviembre 1941.

⁴⁷ *Collaborazione italo-slovacca*, "Cinema", n. 125, 10 septiembre 1941, p. 161.

⁴⁸ *L'Assedio dell'Alcazar proiettato a Budapest*, "La Tribuna", Roma, 18 octubre de 1940, p. 3.

⁴⁹ *Sin novedad en el Alcázar obtiene un éxito resonante en Lisboa*, "ABC", Madrid, 21 mayo 1942.

⁵⁰ *Sin novedad en el Alcázar en Estambul*, "Primer Plano", n. 91, Madrid, 12 julio 1942.

Carecemos de datos que nos informan de la suma total que el largometraje logró recaudar, pero es evidente que el éxito comercial de la misma fue enorme. Lo que sí que sabemos es que en 1943 había alcanzado los 73 millones de liras⁵¹, prácticamente unas diez veces más de lo que había costado.

Actualmente se conservan en varias filmotecas y archivos copias de la película, parte de las cuales fueron reeditadas o restauradas conforme a diversos criterios de rigor textual⁵².

En España hay una copia en Filmoteca Española de la versión en reposición, ya que “en los años 60 se repuso este film en distintos países (...) con diversos cortes, posiblemente realizados para acomodarlo a las circunstancias políticas, que afectaban incluso a la cabecera”⁵³.

La película vista por la crítica

No debemos nunca olvidar el contexto político-social en el que se concibió el largometraje, ni tampoco el tipo de espectador al que iba dirigido. Aun así es incontestable el hecho de que objetivamente logró captar la atención de los medios, por muy “nazificados” que pudieran estar, lo que trajo consigo la vastísima publicación de noticias, recensiones, comentarios y opiniones que nos encontramos a la hora de abordar el film. Todo ello demuestra que en aquel momento la película impresionó, sorprendió y hasta gustó:

El público afluye para ver el film, aplaude invariablemente a mitad de una escena cuando el capitán Vela planta la bandera de los nacionales en lugar de aquella roja, sobre la cima de una muralla del Alcázar; (...) cuando llegan los nuestros (...); suspira (...); se conmueve y entusiasma regularmente⁵⁴.

⁵¹ Según declaraciones del director en una entrevista en P., *Palabras de Augusto Genina para Primer Plano*, “Primer Plano”, n. 146, Madrid, 1 agosto 1943.

⁵² Con respecto a este tema contamos con el concienzudo estudio de Daniela Aronica, *L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar: relato breve de una (auto) censura con notas para una restauración filológicamente correcta*, en Luis Fernández Colorado; Pilar Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El Cine Español en los años 40*, “Cuadernos de la Academia”, n. 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, Madrid, 2001, pp. 195- 205.

⁵³ Alfonso Del Amo García; María Luisa Ibañez Ferradas, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996, p. 815.

⁵⁴ Lucia Tranquilli, *L'Assedio dell'Alcazar*, “Bianco e Nero”, n. 11-12, Roma, noviembre-diciembre 1940.

Desde su proyección en Venecia, *Sin novedad en el Alcázar* fue considerada de forma unánime "una verdadera obra de arte de épica, humanidad y fuerte poesía"⁵⁵, "una obra que honra nuestro cine"⁵⁶. Adjetivos como magnífica, apoteósica o heroica se repiten de forma reiterada y nos indican cuales fueron las cualidades de la obra que mayor atrajeron al público europeo.

Dichas cualidades incluso llevaron a la crítica a niveles exagerados de exaltación patriótica, que en cualquier caso quedaban justificados por el tema mismo de la película. Así un Ródenas comentaba en "ABC": "Emotiva y hermosa película, donde el alma heroica y militar de nuestra Patria halla un exponente realista, verídico, justiciero y ejemplar, que servirá, sin duda, de ejemplo a las generaciones encargadas de forjar el Imperio"⁵⁷. Y no fue el único convencido de la total objetividad de la obra a la hora de representar los hechos, ya que en Francia se publicó que "*L'assedio dell'Alcazar* es un film que nos ha sorprendido; una obra grandiosa, sin ningún rastro de propaganda y de política de partido"⁵⁸ (sic.). Planteamientos similares aparecieron en los medios alemanes: "Una película potente, verosímil, antiretórica, *El Alcázar* marca una etapa fundamental para el futuro del cine europeo"⁵⁹, pero también en los húngaros: "Raramente en mi larga carrera de crítico he visto una película tan objetivamente apreciable como *El Alcázar*"⁶⁰.

Todo parece indicar que "el arte derrochado por Genina en su ambicioso y vasto cometido se sitúa por encima de cualquier elogio"⁶¹, sin embargo antes de concluir con este apartado deberíamos añadir que también hubo un par de textos en los que por sutiles que sean, sí que notamos que no estaban del todo alineados con las máximas que en el film se proponían. Por ejemplo en la crítica de Antonioni que anteriormente hemos citado⁶², el autor percibía a pesar de todo un cierto lado burgués en el film. Quedaba mucho más claro y mejor explicado en la extensa reflexión que Lucia Tranquilli escribió para "Bianco e Nero", en la que abiertamente arremetía contra el maniqueísmo imperante en la película:

⁵⁵ Giuseppe Isani, *Film di questi giorni, L'assedio dell'Alcazar*, "Cinema", n. 105, Roma, 10 noviembre 1940, p. 348.

⁵⁶ Mario Gromo, *Sullo schermo: L'assedio dell'Alcazar di A. Genina*, "La Stampa", Torino, 31 octubre 1940, p. 4.

⁵⁷ Miguel Ródenas, *Notas teatrales, estrenos en los cines*, Op. Cit.

⁵⁸ Paul Marteaux, "Nouveau Journal", Paris, 7 octubre 1940.

⁵⁹ Fritz Lampe, "Berliner Illustrierte", Berlín, 3 septiembre 1940.

⁶⁰ László Csakyi, "Magyarország", Budapest, 18 octubre 1940.

⁶¹ Antonio Román, *Lo que hemos visto, Sin novedad en el Alcázar*, "Radiocinema", n. 58, Madrid, 30 noviembre 1940.

⁶² Michelangelo Antonioni, Op. Cit.

*Habríamos preferido una mano más ligera a la hora de presentar a los rojos: en cada acción cruel que estos cometen, hay siempre alguno que come o que bebe. Exagerada nos ha parecido también la escena de los bravos burgueses que, armados de Leike y de perritos, disfrutaban del espectáculo del estallido*⁶³.

Resulta obvio que semejante crítica no habría visto jamás la luz en España.

Conclusiones

Sin Novedad en el Alcázar, un éxito por partida doble

Si hay una película que ejemplifica la máxima mussoliniana que alegaba que el cine era el arma más fuerte, esa es sin duda alguna *Sin novedad en el Alcázar*.

El film triunfó. Muchos lo pudieron intuir desde el principio, pero hubo quienes mostraron su escepticismo de cara al proyecto, como fue el caso de Luigi Freddi, quien desaconsejó a los Bassoli el seguir adelante con un tema cuyo argumento iba a interesar única y exclusivamente a españoles y que posiblemente no iba a resultar provechoso a nivel económico⁶⁴: "Me parece que un film de ese tipo, en el momento actual, no puede más que dirigir su máximo interés a España" -escribió el director general de cinematografía-. Hoy sabemos que se equivocaba; no sólo fue un éxito, sino que además lo fue por partida doble: un éxito comercial pero también ideológico.

En este sentido, uno de los aspectos que resultan de mayor interés para el investigador es de qué manera los creadores de la película supieron convertir un tema local en una historia de interés supranacional: "En la realización de la trama Augusto Genina ha sabido alcanzar una simplicidad, una fuerza de persuasión y un poder de conmoción verdaderamente raros"⁶⁵.

La investigadora americana Marcia Landy, tras estudiar dicho argumento⁶⁶ llega a la interesante conclusión de que "el film de Genina retrata la defensa de los valores tradicionales establecidos en el prólogo. (...) A pesar de tratarse de la presentación de la Guerra Civil española inscribe en ella la legitimación del fascismo en la mayoría de sus

⁶³ Lucia Tranquilli, *L'Assedio dell'Alcazar*, "Bianco e Nero", n. 11-12, Roma, noviembre - diciembre 1940.

⁶⁴ Ver la transcripción de una carta suya publicada por él mismo en: Luigi Freddi, *Il Cinema*, L'Arnia, Roma, 1949, pp. 207-211.

⁶⁵ E. Zorzi, "Illustrazione Italiana", n. 36, Milano, 8 septiembre 1940.

⁶⁶ Marcia Landy, *Fascism in Film*, Princeton University Press, Princeton, 1986.

aspectos militantes. El Alcázar eleva los valores de familia y nación, enlazándolos con la guerra como una defensa de las posturas tradicionales", y añade que "la figura del coronel Moscardó en la película representa los valores de la autoridad" y que por lo tanto "Moscardó es un sucedáneo de Franco".

Las intenciones y el verdadero mensaje resultan bastante claros, y creo además que en su momento también lo fueron para las instituciones, las cuales acabaron por ofrecer su apoyo; pensemos en los amplios márgenes de crédito para la financiación del film, las facilidades a la hora de rodar en exteriores, los premios obtenidos tras su estreno⁶⁷ o la promoción que la película obtuvo desde el principio. En este último caso recordemos que a los pocos días de haberse decidido la realización del film, ya se estaba dando noticia de ello. La película tuvo un inmenso seguimiento durante su elaboración, lo que preparó el terreno de forma eficaz de cara a su estreno, de un modo que es tan sólo comparable con las actuales estrategias de *marketing* y distribución.

Podemos decir que *Sin novedad en el Alcázar* se instrumentaliza hasta tal punto que una vez en el mercado inició una trayectoria tan imparable como predefinida, y que se proyectó con claros intereses políticos en un sinfín de ciudades: Angora, Berlín, Bratislava, Budapest, Buenos Aires, Copenhague, Estambul, Lisboa, Paris, Vichy, Viena, etc... Se crearon verdaderos eventos en torno a dichas proyecciones (públicas o privadas) y a ellos acudían autoridades y grandes personalidades del ámbito de la política. En Angora se representó en la casa de la colonia en presencia del embajador de Italia y de Numan Menemencioğlu, subsecretario de negocios extranjeros de Turquía⁶⁸. De Berlín nos han llegado noticias que informan que "ministros, jefes del partido, jerarquías de la prensa, diplomáticos, jefes y soldados de nuestra División Azul (...), presidieron el magno acontecimiento, entre un bosque de banderas, símbolos de la comunidad combatiente de los tres países amigos: Alemania, Italia y España"⁶⁹. En Bratislava estuvo el conde Guido Roncalli di Montorio y Jozef Tiso, sacerdote, colaborador nazi y presidente de la república eslovaca. En Budapest asistieron los ministros de Italia, Alemania, España y Japón. En Buenos Aires la proyección especial tuvo lugar en el Colegio Militar, en presencia del ex-ministro de la guerra Juan Nerón Tonazzi, de altos oficiales y 1.200 cadetes⁷⁰, mientras que en Vichy se proyectó en

⁶⁷ Empezando por la Copa Mussolini a la mejor película obtenida durante la Bienal de Venecia de 1940.

⁶⁸ "ABC", Madrid, 23 enero 1942, p. 13.

⁶⁹ *Alcazar en Berlín*, "ABC", Edición de Andalucía, Sevilla, 12 noviembre 1941, p. 9.

⁷⁰ P., *Palabras de Augusto Genina para Primer Plano*, "Primer Plano", n. 146, Madrid, 1 agosto 1943.

privado a los embajadores de España y Japón, a los ministros de Suiza e Italia y al jefe de la secretaría del Mariscal Petain⁷¹.

Esta tendencia continuó durante años y se prolongó hasta finales de la década de los cuarenta, en donde podemos ver un cambio de rumbo, cuando de elemento cohesionador pasó a convertirse en elemento de rememoración, que no sólo evocaba a los héroes del Alcázar, sino a España y a Franco. Por ello en Santiago de Chile se exhibió en la Embajada de España con motivo de la festividad del 18 de julio⁷² o también tras la muerte de el Caudillo, en la Capitanía General de Sevilla⁷³, y en una fecha tan tardía como 1963 llegó incluso a ser utilizada como réplica de la campaña anti-española que surgió en la capital italiana a causa de la proyección de la película *Morir en Madrid* (1962) de Frédéric Rossif. Como reacción ante dicha proyección, un grupo de extrema derecha del *Movimento Sociale Italiano*⁷⁴ organizó un acto a favor de la España conservadora que giró en torno a la proyección de *L'assedio dell'Alcazar*⁷⁵.

El éxito que la película obtuvo perduró en el tiempo⁷⁶ y ya en su época fue considerado como "raro"⁷⁷, puesto que pocas veces hasta entonces un film europeo había causado tanta expectación. Sin embargo no es tan extraño si pensamos que es en realidad el resultado de un gran esfuerzo común, que se inscribe no sólo en el ámbito exclusivo de la cinematografía sino que, tal y como hemos visto, también lo hace en la esfera de la política. En este sentido fue un perfecto *do ut des*, un acuerdo tácito entre las autoridades hispano-italianas y los creadores del film, los cuales fabricaron en el laboratorio de *Cinecittà* el arma que en esos momentos el cine europeo necesitaba. Se trata posiblemente del más grande instrumento de manipulación jamás creado en los estudios romanos.

⁷¹ *Sin novedad en el Alcázar obtiene un éxito en Vichy*, "ABC", edición de Andalucía, Sevilla, 14 abril 1943, p. 11.

⁷² "ABC", edición de Andalucía, Sevilla, 20 julio 1949, p. 4.

⁷³ "ABC", Madrid, 16 mayo 1976, p. 15.

⁷⁴ Un derivado de lo que quedó de la República Social Italiana y el partido que generó más tarde las actuales *Alleanza Nazionale* y *Fiamma Tricolore*.

⁷⁵ Cfr. J.S. y G, *Sin novedad en el Alcázar, proyectada en Roma*, "ABC", Madrid, 26 noviembre 1963, p. 80.

⁷⁶ Ecos de *Sin Novedad en el Alcázar* los encontramos por ejemplo una década después en *¡El santuario no se rinde!* (Arturo-Ruiz Castillo, 1949), otra producción que relata una gesta similar y en donde aparecen varios elementos ya vistos y tratados en la película de Genina. En esta ocasión la obra se basa en el asedio del santuario jienense de Santa María de la Cabeza, entre 1936 y 1937.

⁷⁷ Lucia Tranquilli, Op. Cit.

Conceptos e ideología de base

Sin novedad en el Alcázar es sin duda alguna la película más meditada de Genina.

Familia, patria e Iglesia son las ideas en torno a las cuales se van hilvanando las varias historias que se nos narran. Tres ideas independientes pero a la vez complementarias. Lo demuestra la misma concepción del Alcázar, que es casa, fortaleza y santuario al mismo tiempo, pero también las historias de amor que culminan con su legitimación a través del matrimonio, la negativa del Coronel a rendirse aun a consta de perder a su hijo, la fe extrema que demuestran a los individuos...todo encaja como en un *puzzle*.

Cada uno de los conceptos anteriormente mencionados cuenta con unos personajes y unos espacios determinados dentro de la película, que no están aislados sino que por el contrario están interconectados. Las asustadas masas resisten como también lo hace el Alcázar, porque se sustentan sobre los pilares de la fe y el ejército. Son los hombres armados los que defienden con sus fusiles el edificio, es el avión de las tropas nacionales el que como *deus ex machina* suministra provisiones cuando éstas escasean y son los soldados los que acuden a buscar grano fuera del perímetro de la fortaleza para alimentar a su gente. ¿Que mensaje puede esconderse detrás de todo ello sino aquel que nos dice que el ejército -y por consiguiente Franco- es el que vela por nuestro bienestar? Por otro lado y partiendo del presupuesto de que es la fe la que calma el espíritu, en secuencias como la de la celebración de la misa, se nos muestra a la Iglesia católica como elemento cohesionador de todas esas almas perdidas, de todos los personajes, cuya heterogeneidad se exagera de forma intencionada en cada uno de los planos en los que aparecen reunidos: soldados, civiles, mujeres, hombres, niños, ancianos, sanos, enfermos, etc.

Todos estos aspectos quedan además fortalecidos por el modo maniqueo y dicotómico en el que los enemigos son expuestos. Para empezar, es tan ambiguo como engañoso el modo en el que se muestra el inicio del conflicto en la película, con los republicanos como si fueran los sublevados y no viceversa⁷⁸: se escenifica por ejemplo una marcha popular con gente que desfila en grupo por las calles de la ciudad y con el puño alzado, lo que transmite una inmediata sensación de peligro. Los republicanos, además de laicos y perversos, se nos muestran embrutecidos y en general deformados por la lente del

⁷⁸ Moscardó, ante la imposibilidad de derrotar a las tropas republicanas que se opusieron a la sublevación en la ciudad de Toledo, se encerró en el Alcázar con militares, civiles (y al parecer rehenes), esperando a ser liberados por las tropas nacionalistas.

director. Un grupo de jefes comen, beben y fuman, relajados en sus poses, en un opulento banquete en las salas del arzobispado mientras los cañones bombardean el Alcázar, y lo mismo sucede cuando aparecen los milicianos en la escena de la conversación telefónica entre Moscardó y su hijo.

Ya Richards, notó como era práctica habitual de los franquistas el uso de términos despectivos a la hora de representar al enemigo, lo cual justificaba una sucesiva y necesaria purificación⁷⁹.

La película dentro de las coproducciones hispano-italianas

Con respecto a la posición que ocupa dentro de las coproducciones hispano-italianas, podemos decir que con *Sin Novedad en el Alcázar* cristalizan las esperanzas que en su momento surgieron con la realización de *Los hijos de la noche*, pero que sin embargo se habían desvanecido tras los modestos resultados de esta última. Es ahora cuando una vez más vuelve a hablarse de un cine europeo, competitivo y capaz de hacer frente a las firmas americanas.

Si la comparamos con coproducciones similares, por ejemplo con *Frente de Madrid*, la cual también trató el tema de la Guerra Civil pero cuya acogida fue bastante diversa, a diferencia de esta última, *Sin novedad en el Alcázar* ni plantea nuevas hipótesis ni se cuestiona aquellas establecidas por el régimen. Al haber sido creada sin fisuras en ese aspecto se convierte en una película sólida y fuerte, pero al mismo tiempo tremendamente circunscrita a los años en los que se realiza. Por el contrario la película de Neville levantó ampollas y fue por ello neutralizada, porque su peculiar y personal visión no coincidía con la que el franquismo estaba tratando de imponer. El largometraje de Genina no pone en conflicto al espectador delante de la pantalla. Simplemente escenifica del mejor modo posible lo que al público se le pide que crea y al final nos encontramos con que se acaba mostrando al espectador lo que el espectador quiere ver. Es por lo tanto una efectiva y clara escenificación de la versión que los vencedores construyen en su momento y una prueba más del perverso modo en el que la propaganda funciona.

Es cierto que, a diferencia de lo que generalmente se pueda pensar, películas de propaganda se hicieron pocas durante estos años en régimen de coproducción, pero sin

⁷⁹ Michael Richards, *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Crítica, Barcelona, 1999.

duda, con *Sin novedad en el Alcázar* nos encontramos con la prueba fehaciente del potencial que estas habrían tenido en caso de haberse optado por esta línea en vez de por aquella de la comedia.

Marido provisional / Dopo divorzieremo

MARIDO PROVISIONAL

Título: Marido provisional / Dopo divorzieremo

Director: Nunzio Malasomma

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: Hércules (Madrid) / Excelsa Film (Roma)

Distribuida por: Hércules Films - Raza Films / Minerva Film

Ayudantes de dirección: Sandro Ruffini, Mario Tarchetti

Argumento: Alessandro De Stefani

Guión: Sergio Amidei, Nunzio Malasomma

Diálogos (versión española): Miguel Mihura

Director de diálogos (versión española): Fernando Roldán

Director de producción: Gustavo Serena

Director general: Walter Mocchi

Operador: Alberto Fusi

Sonido: Franco Croci

Música: Felice Montagnini

Canciones: Cesare Andrea Bixio

Vestuario: Marcello Caracciolo Di Laurino

Escenografía: Piero Filippone

Decorados: Mario Rappini

Estudios: SAFA (Roma)

Montaje: Conrad Von Molo

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 2.388 m. (Italia)

Conservación: Cineteca Nazionale, Roma (versión italiana, 35 mm.)

Otros: presupuesto: 1.762.600 liras; exteriores: Roma.

Reparto en orden alfabético: Oscar Andriani, Mario Besesti (jefe de personal), Maria Buttari, Gino Bianchi, Regina Bianchi (Margaret), Mignon Cocco, Bianca della Corte, Cesare Fantoni (un cliente), Pina Gallini (Betty, la portera de la residencia), Vivi Gioi (Grace Peterson en la versión italiana), María Mercader (Grace Peterson en la versión española), Amedeo Nazzari (Phil Golder en la versión italiana), Noelle Norman

(Helen), Lia Orlandini (Agnes Reed, la directora de la residencia), Manuel París, José Portés, Roberto Rey (Phil Golder en la versión española), Giuseppe Rinaldi (Bob, el pretendiente de Fanny en el local), Stefano Sibaldi (Mickey Wood), Lilia Silvi (Fanny Sullivan), Guglielmo Sinaz (Tom Lynch, el propietario del local), Monique Thiebaut (Sarah), Maria Vivaldi (Dorothy, la limpiadora).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Cinema gira, "Cinema", n. 89, Roma, 10 marzo 40, p. 134.

Filippo Sacchi, *Dopo divorzieremo*, "Corriere della Sera", Milano, 26 septiembre 1940.

A. Franci, *Dopo divorzieremo*, "Illustrazione Italiana", n. 40, Milano, 6 octubre 1940.

E. Patti, *Dopo divorzieremo*, "Il Popolo di Roma", Roma, 6 octubre 1940.

Vice, *Dopo divorzieremo*, "Film", n. 41, Roma, 12 octubre 1940.

Giuseppe Isani, *Dopo divorzieremo*, "Cinema" n. 104, Roma, 25 octubre 1940, p. 313.

A. Ceretto, *Dopo divorzieremo*, "Gazzetta del Popolo", 1 noviembre 1940.

Mario Gromo, "La Stampa", Torino, 1 noviembre 1940.

Miguel Ródenas, *Imperial: Marido provisional*, "ABC", Madrid, 5 diciembre 1940, p. 10.

Hoy, estreno en Pathé de Marido provisional, "ABC", Edición de Andalucía, Sevilla, 5 enero 1941, p. 12.

Antonio Román, *Lo que hemos visto, otros estrenos*, "Radiocinema", n. 59, Madrid, 30 diciembre 1940.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 397, 404.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 112-113.

Gianfranco Casadio; Ernesto. G. Laura; Filippo Cristiano, *Telefoni Bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Longo Editore, Ravenna, 1991.

Mino Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*, Editori riuniti, Roma, 1998, p. 159.

Roberto Chiti; Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. 1, Gremese Editore, Roma 2005, pp. 113-114.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, p. 181.

MARIDO PROVISIONAL DOPO DIVORZIEREMO

Marido provisional / Dopo divorzieremo (Nunzio Malasomma, 1940) es una producción ocasional llevada a cabo por la compañía italiana Excelsa Film con la colaboración parcial y la ayuda de la Hércules Film de Madrid.

Se trata de un experimento fugaz entre dos empresas que, a diferencia de las anteriormente estudiadas, y a pesar de los buenos resultados de la cinta, no volverán a implicarse en la realización de este tipo de coproducciones.

Se trata en cualquier caso de una entretenida película "a la americana", que aborda un tema tan curioso y delicado como el del divorcio, en un periodo y en un contexto que no acababan de verlo como parte integrante de las sociedades tanto española como italiana.

Argumento

En los Estados Unidos, Grace Peterson (Vivi Gioi en la versión italiana y María Mercader en la versión española), es una de las dependientas que trabajan en unos grandes almacenes, los cuales proporcionan alojamiento a cada una de las muchachas con la condición de que no acojan o reciban a huéspedes masculinos dentro de sus habitaciones, bajo pena de expulsión inmediata. Tras pelearse con su pretendiente Mickey Wood (Stefano Sibaldi), Grace ha conocido en el departamento de instrumentos musicales al violinista ambulante Phil Golder (Amedeo Nazzari en la versión italiana y Roberto Rey en la española). El músico logra introducirse en el edificio tras hacerse pasar por un técnico de teléfonos. Sin embargo, cuando el verdadero especialista aparece la directora del alojamiento se entera del engaño y sorprende a Phil en casa de Grace. Para evitar que a esta última la despidan de su trabajo y la expulsen de la residencia, su compañera de apartamento, la poco agraciada Fanny (Lilia Silvi), decide hacerse pasar por su novia ya que, al no trabajar en los grandes almacenes sino en un local y club nocturno, está exenta de la regla de no recibir a hombres.

La directora concede a Fanny que viva con Phil dentro del edificio, siempre y cuando contraigan matrimonio. La chica al principio se muestra reticente, entre otras cosas porque detesta al violinista pero, tras hablarlo con su coinquilina y pedirle a cambio doscientos dólares, acepta sabiendo que pueden recurrir al divorcio cuando lo consideren necesario. Pero una vez casados las cosas no salen tal y como Grace había

previsto y se muere de celos ante las muchas atenciones que Phil recibe por parte de las otras chicas del edificio. Sin embargo Fanny gana en respeto y popularidad. Tanto es así que cuando acude a su empleo por primera vez después del matrimonio, todos la reciben sorprendidos.

El violinista pasa el tiempo sin hacer nada en casa mientras las dos chicas trabajan, hasta que un día Fanny le encuentra una ocupación como músico en el club con el que ella colabora, y de este modo, se van haciendo amigos. Tanto es así que pronto empiezan a sentir algo el uno por el otro, sobre todo a raíz del cambio de imagen de la muchacha, la cual ha mejorado de aspecto notablemente.

En la residencia las cosas marchan, hasta que una tarde, Helen (Noelle Norman) sorprende a Phil besando a Grace. La noticia llega a oídos de la directora, la cual decide despedirla inmediatamente.

Mientras tanto, aquella noche el violinista descubre estar verdaderamente enamorado de su esposa Fanny cuando el dueño del local intenta propasarse con ella. El violinista la defiende y tras propinar una paliza al desaprensivo, ambos son despedidos. En vez de regresar a casa la pareja decide hospedarse en un hotel.

Ya en el apartamento los dos acuerdan comunicarle a Grace que están enamorados, la cual, al parecer no lo toma del todo mal, pues al poco rato recibe una llamada de su antiguo pretendiente Mickey y en vistas de la situación decide aceptar la propuesta de irse con él de viaje.

Diario de rodaje

Dopo divorzieremo fue una comedia en tres actos que en un principio fue publicada en 1938 por su autor Alessandro De Stefani en la revista quincenal "Il Dramma"¹.

El éxito cosechado por dicha obra hizo que prácticamente un año después aparecieran las primeras noticias que anunciaban su realización en cine. En un principio, la compañía que se iba a ocupar de ello era la Astra², pero al final el proyecto acabó en manos de la sociedad Excelsa Film.

¹ "Il Dramma", n. 296, Società Editrice Torinese, Torino, 15 diciembre 1938, pp. 4-24.

² Cfr. *Cinema gira*, "Cinema", n. 85, Roma, 10 enero 1940, p. 5.

Al frente de la empresa se encontraban Antonio Mosco y Walter Mocchi³. La Excelsa fue una derivación de la Excelsior film⁴ y aunque al inicio contaba con un capital bastante modesto -medio millón de liras-, en cualquier caso más tarde fue creciendo gracias a la producción de películas de aventuras y comedias ligeras como la nuestra, hasta acumular un buen capital, que le permitió el llevar a cabo cintas mucho más comprometidas como la conocida *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

En cualquier caso era evidente el interés que la compañía había puesto en el tema de las colaboraciones internacionales, y en concreto en una posible expansión a través del mercado latinoamericano. Tanto fue así que en la revista "Film"⁵ pronto se hizo eco de los propósitos de sus fundadores, manifestando:

La inmediata toma de posición productiva para preparar películas sucesivas que afronten de verdad el problema de hacer vibrar en la pantalla la mentalidad y el alma de la hora fascista: además [los directores de la Excelsior] han querido afrontar de inmediato con criterio original el problema de las dobles versiones para asegurar a Italia no sólo la venta al extranjero sino también las distribuciones directas.

Prueba de ello fue la producción de la película *Finisce sempre così*, dirigida en 1939 por el argentino Enrique Telemaco Susini, la cual contó con la participación de Roberto Rey junto a Vittorio De Sica.

En la misma sede romana de Via Palestro 75, también se encontraba la Minerva Film, la cual distribuyó *Dopo divorzieremo* más tarde, pues estaba vinculada a la empresa productora.

En los documentos de registro de la obra que la Excelsior dirigió al *Ispettorato Corporativo*, en febrero de 1940⁶, no se mencionaba la realización de una segunda versión ni la presencia de artistas españoles en el reparto, por lo que se entiende que la

³ Mocchi fue un empresario teatral y ejerció como director general de la producción. Contaba con buenas conexiones dentro del ámbito de habla hispana, gracias a las continuas estancias que pasó en Argentina para ocuparse de la sociedad teatral italo-argentina de la que estuvo a cargo a principios del siglo pasado y que durante la I Guerra Mundial aseguró a Italia el predominio de su lírica en el mundo. Se trataba en cualquier caso de uno de los miembros del partido socialista italiano que en el año 1943 se incorporó a la efímera y nefasta República Social Italiana.

⁴ A pesar de que en algunas ocasiones la Excelsior continuó operando con la antigua denominación, el nombre se cambió oficialmente tras una reunión de la asamblea, el 22 de abril de 1940. Cfr. verbal dactiloscrito del 22 abril 1940, expediente n. 160 (PRC) (10 febrero 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

⁵ Y., *Nuove case di produzione*, "Film", n. 31, Roma, 5 agosto 1939, p. 4.

⁶ Dactiloscrito del 9 febrero 1940, expediente n. 160 (PRC) (10 febrero 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

decisión de producir una edición en dicho idioma, o bien estaba aún en trámites, o bien llegó un poco más tarde y tras la aparición de la Hércules Films.

Fundada por Adolfo Arenaza Basanta⁷ junto a sus socios Luis y Roberto Roberts, esta última empresa tenía sede en Madrid y, aunque se tratara de una compañía híbrida con alguna que otra producción esporádica, en aquel momento se dedicaba sobre todo a la distribución. Precisamente en este periodo se concentró en la difusión de películas italianas en nuestro país e hizo circular junto a Raza Films, obras como *Verdi* (Carmine Gallone, 1938), *Belle o brutte si sposan tutte* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1939) o *Assenza ingiustificata* (Max Neufeld, 1939).

Aunque más tarde produjo de manera más sistemática varias películas, de entre las que destaca *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), es evidente que su interés por el cine del país vecino fue lo que llevó a Hércules Films a colaborar en la producción de *Marido provisional*.

La dirección recayó en Nunzio Malasomma, un interesante director del cual lamentamos que no se haya hecho hasta ahora ningún estudio monográfico sobre su obra. A pesar de haberse formado en el campo de la ingeniería, trabajó como periodista, lo que le permitió el acercarse al mundo del cine y el teatro, sobre todo a raíz de la fundación en 1920 de la revista "Fortunio". Durante los veinte dirigió varios largometrajes, no sólo en Italia sino también en Alemania, tras la crisis ocasionada a causa de la I Guerra Mundial. Malasomma condujo en los años treinta una serie de comedias que aumentaron su fama y que hicieron que alcanzara su época dorada en el momento en el que rodaba *Dopo divorzieremo*. Después de 1943 su actividad se vio enormemente ralentizada, y ya durante los sesenta dirigió varias coproducciones dentro de la nueva etapa de colaboración hispano-italiana, concluyendo su carrera con el *spaghetti-western* *15 horas para un asesino* (1968). Del guión de *Dopo divorzieremo* se ocuparon tanto él como el escritor Sergio Amidei⁸.

⁷ Basanta fue un miembro del Partido Nacionalista Español durante la II República y uno de los enlaces del general Mola durante la Guerra Civil. A partir de 1943 y hasta 1946 ejerció en las Cortes Españolas como procurador de representación sindical de los empresarios del Sindicato Nacional del Espectáculo.

⁸ Nominado cuatro veces al premio Oscar, este italiano colaboró con el cine durante más de treinta y cinco años y ya en el periodo inmediatamente posterior al de nuestro largometraje, contribuyó a la realización de obras como *Roma città aperta*, *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1946) o *Cronaca nera* (Giorgio Bianchi, 1947).

Una vez solucionados estos temas, en febrero la Excelsior pidió un préstamo a la *Banca Nazionale del Lavoro* de 900.000 liras para poder llevar a cabo la película, la cual había sido presupuestada con un coste total de 1.762.600 liras⁹.

El rodaje comenzó ese mismo mes en los estudios romanos de la SAFA de Via Mondoví 33. Aunque actualmente en dicho lugar se encuentra ubicado un restaurante asiático, la zona era el otro gran centro de producción cinematográfica con el que contaba la capital, distinto al de *Cinecittà*, y en donde precisamente enfrente de los nuestros se hallaban por ejemplo los antiguos estudios de la Caesar.

Al tratarse de una doble versión, gran parte de las escenas se rodaron dos veces para poder adaptarlas a la edición correspondiente y a los diferentes actores que en ella aparecían. De este modo, para las respectivas versiones en español e italiano, mientras que el papel de Phil, el vago y orgulloso violinista, lo interpretaron tanto Roberto Rey como Amedeo Nazzari, María Mercader y Vivi Gioi acabaron por representar el de Grace, una mujer que "piensa demasiado en los hombres", tal y como viene definida al principio de la película por unas compañeras de trabajo.

A excepción de unas breves escenas rodadas en los exteriores del Palatino para recrear un almuerzo que tenía lugar en el campo¹⁰, el resto se llevaron a cabo en interiores, en donde se reconstruyeron los elegantes espacios de las habitaciones y el local, además de las calles y el tráfico norteamericano, con carteles estrictamente escritos en inglés.

Las tomas se prolongaron durante todo el mes de marzo y hasta finales de abril de 1940, fecha en la que la película estaba ya en montaje¹¹.

Se desconoce el tipo de acuerdos que las empresas de los dos países involucrados establecieron de cara a la producción del film. De hecho, para autores como Heinik, *Marido provisional* sería una película producida únicamente en Italia "sin participación de capital español en ninguna de las dos versiones"¹².

Opino que es más plausible el que la Excelsa decidiera el rodar contemporáneamente a la italiana una versión en español para sacar mayor rentabilidad a la película. No creo que se tratara de una mera venta de la misma a la casa española, ni que todos los gastos corrieran a cargo de la empresa italiana. En primer lugar cabe decir que los artistas españoles los proporcionó la Hércules Films, del mismo modo que se comisionaron a

⁹ Dactiloscrito del 26/2/40, expediente n. 160 (PRC) (10 febrero 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

¹⁰ *Cinema gira*, "Cinema", n. 89, Roma, 10 marzo 40, p. 134.

¹¹ *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 92, Roma, 25 abril 1940, p. 247.

¹² Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, p. 181.

Miguel Mihura una serie de diálogos que se introdujeron en la versión española, bajo la dirección de Fernando Roldán¹³. Por otro lado sabemos que se había acordado que la Hércules concediera a la Excelsa un porcentaje de la recaudación de la distribución de la película en España, además de 50.000 pesetas que la empresa española tenía que entregar en *clearing* a la italiana cuando esta última le proporcionara la copia del film¹⁴. La película pasó por la censura española en octubre de 1940, con la única indicación de suprimir una frase que sin embargo se mantiene en la versión italiana. Se trataba del consejo que la directora de la residencia da a Grace durante la luna de miel de Fanny y Phil: "la comprendo a usted, pero es preciso consolarse pensando que ellos serán felices".

Equipo técnico

A excepción de la intervención de Mihura y Roldán en los diálogos de la edición española, el resto del personal técnico fue exclusivamente italiano.

Sandro Ruffini brilló más como actor teatral y como doblador que como ayudante de dirección, sin embargo en esta ocasión se tuvo que adaptar a las circunstancias y colaboró como asistente de Malasomma.

Otro personaje de lo más variado fue Marcello Caracciolo, duque de Laurino, el cual se dedicó durante varios años a experimentar en diversos sectores del mundo del cine. Famoso por su elegancia y por sus buenos modales¹⁵, en esta ocasión se ocupó de la selección de la amplia y exquisita gama de vestidos, gorros y tocados que las numerosas muchachas exhiben de forma continua durante el film y a los que más adelante haremos referencia.

Además del vestuario, eran dos los aspectos que había que cuidar de manera particular debido al tipo de producción que se pretendía hacer. Por un lado la escenografía, de la que se encargó el napolitano Piero Filippone¹⁶, la cual tenía que transmitir al espectador

¹³ El cual había ya trabajado con la Hércules dirigiendo *Luis Candelas* (1936).

¹⁴ Esto lo sabemos porque son las garantías que Excelsior/Excelsa pone, de cara a un nuevo acuerdo entre la productora y la *Banca Nazionale* para poder así recibir un préstamo de 100.000 liras, tal y como aparece en el dactiloscrito del 7 septiembre de 1940, expediente n. 160 (PRC) (10 febrero 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

¹⁵ Llegó incluso a ocuparse de enseñar buenos modales a diversas actrices y a como comportarse conforme a su profesión, en público pero también en privado. Entre sus alumnas se encontraban Maria Denis, Mariella Lotti o Alida Valli.

¹⁶ Más conocido por haber decorado gran parte de las películas de Totó, construyó los escenarios de unas 150 obras a lo largo de una carrera que duró 59 años.

que estaba sentado en su butaca la idea de estar observando una acción ambientada en los Estados Unidos. Pero por otro lado es obvio que la banda sonora iba a dar el alma que el film necesitaba para acabar de entretener al público y dotar a la obra de un toque de modernidad.

El músico Felice Montagnini se encargó de la partitura, mientras que Cesare Andrea Bixio compuso las canciones. Bixio era napolitano, se había especializado en música ligera y durante su dilatada carrera dio a luz una gran cantidad de éxitos. Trabajó para el *Folies Bergère* y supo asimilar las tendencias internacionales con la música dialectal italiana, creando un estilo original y muy apreciado por el público.

Fueron tres las canciones compuestas para *Dopo divorzieremo*. Dos de ellas fueron tangos, *Ven mamita* y *Languido tango* (tango sentimental en español), mientras que la tercera fue *C'e un'orchestra sincopata*, un *fox-trot* que tuvo un gran éxito incluso fuera de la pantalla y a pesar de ser un género que no era visto con buenos ojos por parte del régimen fascista por clara su proveniencia americana.

Como las otras, también ésta fue traducida al español, bajo el título de *Bob Gilbert* y cambiándole la letra:

*C'è un orchestra sincopata
che è davvero una trovata
quando suona suona suona
il maestro ancor non sa*

*Es la orquesta de Bob Gilbert
una orquesta muy sensible
que parece una gran banda
de esas bandas de verdad*

La canción no sólo fue interpretada por el famoso Quartetto Ator¹⁷ en una de las escenas del local nocturno, sino que además se convirtió en el motivo recurrente de la película, puesto que ya aparecía en los títulos del principio con una divertida adaptación:

*Prendi moglie amico mio
se il tuo cuore tremerà
se ti manca un po di brio
te lo da la tua metà
matrimonio é quella cosa
che si fa senza pensar
se ci pensi la tua sposa per un pezzo aspetterà
ah ah ah ah*

¹⁷ Fundado por el sindicalista Antonio Tatò, el cuarteto de hecho se disolvió cuando el militante decidió dedicarse exclusivamente a la política.

*tu vuoi saper quel che averrà
ah ah ah ah
non si dice ma si fa
prendi moglie amico mio
se l'accordo ci sarà
col duetto si fa il trio
e il quartetto poi verrà*

Equipo artístico

Uno de los papeles principales femeninos fue adjudicado a la catalana María Mercader y a la toscana Vivi Gioi, las cuales se ajustaban bien a la figura de muchacha rubia y bien parecida, interesada en el otro sexo. Todo lo contrario que la figura encarnada por la menos atractiva pero más divertida Lilia Silvi, la cual recibió una gran cantidad de críticas positivas por este trabajo:

Lilia Silvi ha sido una verdadera revelación. (...) Esta actriz auténtica da al film un movimiento y un clima cómico de tal vivacidad que nos hace olvidar incluso aquellos elementos accesorios que necesariamente, como en casi todas las películas, suelen tener pequeños defectos¹⁸.

La muchacha había obtenido un gran éxito tras su intervención en *Assenza ingiustificata*, en donde ya destacaba su carácter inquieto y su interpretación espontánea.

Uno de los grandes reclamos artísticos de la película fue la presencia dentro de la misma de Amedeo Nazzari, el cual había debutado en el teatro en 1927, pero que se encontraba en pleno proceso de convertirse en uno de los divos más apreciados de la pantalla italiana, tras éxitos como las películas de Goffredo Alessandrini *Cavalleria* (1936) o *Luciano Serra pilota* (1938). Aunque a Nazzari se le acusó de tener “la misma sonrisa y la misma entonación durante todo el film”¹⁹, la comicidad resultante del tándem formado con Lilia Silvi debió de gustar al público, ya que la Excelsa volvió a llamarles para que trabajaran en pareja, esta vez con motivo de la puesta en escena de la comedia shakespeareana *La bisbetica domata* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942).

¹⁸ Cfr. Giuseppe Isani, *Dopo divorzieremo*, "Cinema" n. 104, Roma, 25 octubre 1940, p. 313.

¹⁹ Filippo Sacchi, *Dopo divorzieremo*, "Corriere della sera", Milano, 26 septiembre 1940, p. 4.

Para Roberto Rey, la nuestra fue otra de las varias coproducciones hispano-italianas en las que participó y enlazaba con ella tras su anterior colaboración con la Excelsa en *Finisce sempre così*.

Guglielmo Sinaz podía presumir de sus contactos con Latinoamérica, gracias a las giras que durante años había llevado a cabo con diversas compañías teatrales. Sin embargo es más conocido por el hecho de que en 1947 decidió acabar con su vida a causa de una grave enfermedad. En *Marido provisional* representó de manera digna el papel de Tom, el dueño del local en donde trabaja Fanny, tomando parte de diálogos tan divertidos como el que aparece cuando la muchacha acude al trabajo el día después de su boda:

Tom: No hay nada más que decir, el matrimonio transforma

Fanny: ¿De verdad?

Tom: Incluso sin saberlo, entendería por tu rostro que finalmente eres una mujer

Fanny: ¿Y por qué? ¿Antes que era?

La de Regina Bianchi fue una de sus últimas intervenciones antes del retiro que la alejó temporalmente de los focos conforme a la voluntad de su marido, el director Goffredo Alessandrini, el cual prefería que se dedicara exclusivamente a las dos hijas que tuvieron en común, aunque ya durante los sesenta tuvo la oportunidad de regresar al cine.

Actores que seguían trabajando en el fascinante mundo de las coproducciones hispano-italianas (aun como secundarios) fueron el valenciano Manolo Paris y Pina Gallini.

Por último cabe mencionar una serie de figuras que destacaron más como dobladores que como intérpretes. Me refiero a Stefano Sibaldi²⁰, Giuseppe Rinaldi²¹ y a Mario Besesti²².

Estreno y distribución

Dopo divorzieremo, cuya distribución en Italia corrió a cargo de la Minerva Films, fue aprobada en Italia²³ y se estrenó en el cine Pratese de la localidad toscana de Prato el 21 de septiembre de 1940. Prácticamente un mes después se proyectó en Roma en el cine

²⁰ Uno de los mejores durante los años cuarenta.

²¹ Era la voz de Paul Newman o Jack Lemmon.

²² Activo en las películas de Disney, dobló con su robusta voz a Juan De Landa, Wallace Ford, Thomas Mitchell o a la mula Francis.

²³ Visto de censura n. 31096 con fecha de revisión 14 septiembre 1940.

Imperiale, el 18 de octubre, y en dicha ciudad se mantuvo durante un buen periodo, hasta el punto de que en noviembre aún podía verse en varios cines al mismo tiempo, como el Ambasciatori, el Augustus o la Sala Umberto.

Distribuida en España por Hércules Films y Raza Films, como "verdadero modelo de tema cinematográfico"²⁴, el 2 de diciembre llegó al Imperial de Madrid y un día después al Astoria de Barcelona.

A pesar de que en Italia no hubieron problemas con el argumento, en España la cinta fue retirada algunos años después, en diciembre de 1944, a causa de ciertas "escenas inadmisibles desde el punto de vista moral" y tras ser calificada por el vocal eclesiástico de la junta de censura, como "una verdadera profanación del matrimonio"²⁵.

Prácticamente esa fue una de las causas principales de la desaparición de la edición española, la cual no ha podido ser individuada hasta ahora.

Se conserva una copia de la italiana en la *Cineteca Nazionale* de Roma y de la misma se ha realizado incluso una edición en DVD, recientemente editada por Videa y distribuida por Eagle pictures dentro de la serie *Ritratti d'Italia*.

Dicha versión italiana se recuperó en 1990 para la 35ª edición de la Seminci y con motivo del ciclo dedicado a Miguel Mihura y el cine. Como *Dopo divorzieremo* se distribuyó con seguridad en Europa del este -Bulgaria, Eslovaquia y Rumanía²⁶-, es posible que exista alguna copia en archivos o filmotecas de alguno de estos países.

La película vista por la crítica

Parafraseando a Méndez Leite, en términos generales *Marido provisional* fue "bien acogida como película"²⁷, tanto en España como en Italia.

El conocido crítico Giuseppe Isani le concedió tres estrellas en las páginas de la revista "Cinema", por su brío y perfección²⁸, mientras que Mario Gromo escribió que "el film es agradable, se desarrolla con garbo, se anima con buenas ideas y representa la revelación de Lilia Silvi"²⁹.

²⁴ Hoy, estreno en Pathé de *Marido provisional*, "ABC", Edición de Andalucía, Sevilla, 5 enero 1941, p. 12.

²⁵ La revisión se llevó a cabo previa petición del delegado local de Chiclana. Cfr. certificado del 12 diciembre 1944, expediente n. 2660, asignatura 36/03170, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

²⁶ Según Libro de cuentas de la UNEP, colección privada, Roma.

²⁷ Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 404.

²⁸ Giuseppe Isani, Op. Cit.

²⁹ Mario Gromo, "La Stampa", Torino, 1 noviembre 1940.

En España, para Ródenas se trataba de:

*Una comedia musical con buen ritmo y excelentes fotografías. (...) Roberto Rey, en su papel de violinista perezoso está francamente bien. Se mueve con soltura y canta con voz agradable unos tangos. (...) Lilia Silvi es una damita joven muy graciosa y de excelente porvenir. María Mercader no le va a la zaga. Con la acertada interpretación, una música de Bixio, de compases ágiles y cinematográficos y un diálogo de Mihura, a ratos chispeante y a ratos vulgar, ha hecho Malasomma una película entretenida*³⁰.

Resulta obvio que la película funcionó, precisamente por sus capacidades para distraer a los espectadores de ambos países.

Conclusiones

Las directrices escapistas en torno a las cuales *Marido provisional* orbita, quedan claras al principio del largometraje y desde el momento en el que la obra se abre con la imagen de un rascacielos, que ubica al espectador de forma nítida en un contexto puramente americano.

Un poco en la línea de algunas de las comedias de Ernst Lubitsch, la película cuenta con una fuerte ambientación urbana y se basa en los equívocos y enredos en los que se ven envueltos parte de los protagonistas, los cuales concluyen con un típico desenlace feliz. El cuidado puesto en elementos formales como el vestuario o la ambientación, dan como resultado una obra tremendamente femenina, destinada en gran parte a un público mujeril. Se recurre casi de forma obsesiva a la exhibición de vestidos y conjuntos que cambian continuamente y que preceden a los tiempos de escasez y austeridad que se impondrán con el devenir de la guerra. Se trata de ropas adherentes, tejidos delicados y sobre todo una gran gama de sombreros femeninos, los cuales se habían convertido en símbolo de la mujer burguesa.

El modelo mujeril que aquí se nos presenta es tan fascinante como contradictorio. Es cierto que se recurre a prototipos americanos, que ven a la mujer como un ser emancipado, perfectamente integrado en el ámbito profesional y capaz de manejar su vida de forma independiente. Recordemos el diálogo entre Fanny y Phil cuando éste la ve aparecer con un estupendo abrigo y un elegante vestido. A la pregunta de quién se lo

³⁰ Miguel Ródenas, *Imperial: Marido provisional*, "ABC", Madrid, 5 diciembre 1940, p. 10.

ha comprado, la muchacha responde que ella misma. Tanto Fanny como el resto de muchachas que trabajan en los grandes almacenes se alejan del prototipo de mujer fascista, cuyo fin era el de proporcionar hijos a la nación³¹. Se aboga por una mujer emancipada, trabajadora e independiente, que puede permitirse vestidos y bienes de consumo sin la ayuda de ningún hombre. Y esta mujer emancipada, libre y autosuficiente contrasta no sólo en la forma de vestir -sino también en la de pensar- con la mujer del pasado, en nuestro caso personificadas por el ama de llaves y la directora de la residencia, las cuales aparecen vestidas de un negro riguroso.

Pero por otro lado, es cierto que la película no aplica con todas sus consecuencias el modelo anteriormente citado. Queda claro que hay un equilibrio entre las mujeres, su vida y su trabajo. Pero dicho equilibrio se rompe en el momento en el que el hombre aparece. En nuestro caso el gran elemento desestabilizador es el violinista, el cual entra en la vida de las muchachas que habitan en el edificio, provocando una reacción en cadena de emociones que llevan a que cada una de ellas se desviva por él (incluida la directora) y proyecten en él sus deseos de dependencia. Vemos como todas ellas ansían el matrimonio, el encontrar una pareja estable y se ve claramente en la hermosa secuencia que nos muestra, durante la noche de novios de los recién casados, varios planos de las chicas del rascacielos, descansando en sus camas con una sonrisa y abrazando sus respectivas almohadas como símbolo de su anhelo.

El último argumento importante que nos queda por abordar es obviamente el del divorcio.

En los años veinte del siglo pasado vemos como en Italia hay un acalorado debate sobre el tema en cuestión y en el que se enfrentan los católicos del *Partito popolare* y los socialistas³². El asunto queda prácticamente zanjado cuando Mussolini se declara contrario, para satisfacer así la voluntad de la iglesia, en ocasión de los *Pactos de Letrán* (1929). Por consiguiente, hasta 1970 en Italia no se permite el divorcio.

En España hay que esperar hasta 1981 para que se cree una ley que contemple la disolución legal del matrimonio. Pero no hay que olvidar que un buen precedente es la Ley de divorcio de 1932, pues era uno de los principios de la II República. Con la

³¹ Sobre este y otros temas relacionados con la mujer durante el fascismo recomiendo los siguientes textos: Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1993; N. Federici, *L'emancipazione femminile in Italia. Un secolo di discussioni, 1861-1961*", La Nuova Italia, Firenze 1963.

³² Recordemos que, por ejemplo, Walter Mocchi era uno de estos militantes socialistas.

llegada de Franco, y en el momento en el que se realiza nuestra película, la ruptura del matrimonio estaba supeditada a la muerte de uno de los cónyuges.

Al tratarse de un tema delicado y en vistas de una posible intervención de la censura en la edición española del largometraje, se prefirió el uso de un título más descafeinado como *Marido provisional*, ya que "después nos divorciaremos", podría haber resultado bastante contraproducente por los tiempos que corrían.

Sin embargo, el tema seguía siendo actual y había demostrado que en su vertiente cómica ofrecía muchas posibilidades de cara al público. Ésto había quedado claro en algunas producciones de aquellos años, que bien incluían el divorcio en sus argumentos o que directamente lo convertían en el motivo central. Algunas de ellas son el exitoso musical de la RKO *The Gay Divorcee / La alegre divorciada* (Mark Sandrich, 1934), el cual también contaba con varios equívocos de por medio, o la argentina *Divorcio en Montevideo* (Manuel Romero, 1939), proyectada en la *Mostra di Venezia* en 1939 y difundida en Italia a partir de 1940 con el título de *Cercasi moglie*. En este último caso el argumento es parecido, sobre todo en lo que respecta a la conclusión, puesto que se trata de la historia de un joven que, para obtener una herencia, tiene que desposar a una muchacha que acaba de conocer. Ella acepta puesto que una vez que el chico reciba el dinero ambos se divorciarán, sin embargo lo que tenía que ser un efímero matrimonio se convierte al final en una verdadera unión nupcial.

En España sobre el divorcio se había hecho durante la II República *Madrid se divorcia*³³ (Alfonso Benavides, 1934) o *¿Quién me quiere a mí?* (Luis Buñuel, 1936), pero nunca con intenciones tan explícitamente cómicas como en nuestro caso.

³³ La cual hoy tristemente se encuentra desaparecida pero que reflejaba el cambio de costumbres y el impacto dentro de la burguesía de la anteriormente citada Ley de Divorcio de 1932.

El último húsar / Amore di ussaro

EL ÚLTIMO HÚSAR

Título: El último húsar / Amore di ussaro

Dirección: Luis Marquina

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: Cifesa (Valencia) / Sovrania Films (Roma) - Consorzio Icar (Roma)

Distribuida por: Cifesa / Generalcine

Ayudante de dirección: Angelo Comitti

Argumento: Antonio de Obregón

Guión: Pier Luigi Melani, Antonio de Obregón, Giuseppe Pelagallo,

Directores de producción: Carlo Civallo, Giuseppe Pelagallo

Fotografía: Carlo Montuori

Sonido: Ettore Forni

Música: Jesús García Leoz

Vestuario: Marina Arcangeli

Decorados: Salvo D'Angelo

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Angelo Comitti

Rodaje: única versión

Longitud de la película: 2.211 m. (Italia)

Otros: exteriores: Roma; sistema de registro de sonido: RCA

Reparto en orden alfabético: Fernando Aguirre, Iginio Ariotti, Luis Arroyo (Coronel), Luigi Balestrazzi, José Calle, Juan Calvo, Armando Calvo (Carlos), Carla Candiani, Miguel S. del Castillo, Carlo Chertier, Rolando Costantino, Olinto Cristina, Giulio Donadio (Ismael Adams), Luis Hurtado, Ana Mariscal (Adelaida), Angelo Montagna, Conchita Montenegro (Margarita), Nicholas D. Perchicot, Alberto Romea (Don Rodrigo), Luis Sagi-Vela (Leonardo de Vargas), Lily Vincenti (Clara).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

“Noticiero Cifesa”, 27 febrero 1940.

Negli stabilimenti si gira, "Cinema", n. 91, 10 abril 1940, p. 205.

"Noticiero Cifesa", octubre 1940.

Achille Vesce, *Amore di ussaro*, "Il Mattino", Napoli, 9 octubre 1940.

Osvaldo Scaccia, "Film", Roma, 30 noviembre 1940.

Piesse, *Amore di ussaro*, "Rivista del cinematografo", n. 12, Roma, diciembre 1940, pp. 234-235.

Miguel Ródenas, *Rialto: El último húsar*, "ABC", Madrid, 4 febrero 1941, p. 7.

"Arriba", Madrid, 4 febrero 1941.

"Madrid", 4 febrero 1941.

Angel Zúñiga, *Estrenos cinematográficos, El último húsar*, "El Noticiero Universal", Barcelona, 4 febrero 1941, p. 3

"Ya", Madrid, 4 febrero 1941.

G.S., *Estreno de El último húsar*, "La Vanguardia Española", 5 febrero 1941, p. 5.

Antonio Mas-Guindal, "Primer Plano", n. 17, 13 febrero 1941.

Antonio Román, *Lo que hemos visto, El último húsar*, "Radiocinema", n. 61, Madrid, 28 febrero 1941.

Notizie dall'estero, Bianco e Nero, n. 3, Roma, marzo 1941, p. 30.

"Noticiero Cifesa", abril 1941.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

El último húsar, La Novela Semanal Cinematográfica, Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional, n. 14, Ediciones Bistagne, Barcelona, 1941.

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 409.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 146-147.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, pp. 296-298.

EL ÚLTIMO HÚSAR AMORE DI USSARO

Tras haberlo anunciado durante meses, Cifesa¹ finalmente iniciaba su colaboración cinematográfica con el país transalpino a raíz de la película *El último húsar / Amore di ussaro* (Luis Marquina, 1940).

Este fue el primero de una serie de largometrajes coproducidos con las casas Sovranian-ICAR², y cuya principal misión era la de entretener al espectador, en nuestro caso transportándolo al Madrid de principios del siglo pasado.

Argumento

La historia da inicio el último día del año 1900. El capitán de los húsares Leonardo de Vargas se despide de Adelaida (Ana Mariscal) mientras baja de un carruaje. Tras ello, el muchacho se reúne con sus amigos para celebrar el fin de año. Bebe demasiado y decide compartir sus sentimientos con ellos. Es por ello que les comunica que con el cambio de siglo, el viejo Leonardo perecerá con él, para dar paso a un Leonardo mucho más serio y formal. Embriagado por el alcohol escribe tres cartas: una al juez de turno, otra al coronel de los húsares (Luis Arroyo), y otra a su prometida, la bella Margarita (Conchita Montenegro).

Al día siguiente, su asistente Juan Antonio encuentra las cartas y sin comunicárselo a Leonardo, decide entregarlas como de costumbre.

Cuando el juez recibe la carta declara: “¡Bien empezamos el año!, un capitán de húsares que se ha suicidado”. Sin embargo, Margarita, al recibir la noticia se queda pálida del susto y se desmaya para sorpresa de su padre Rodrigo (Alberto Romea).

La broma no le hace ninguna gracia al coronel, por lo que cuando Leonardo se presenta en el cuartel, su superior, tras pedirle cuentas por la dichosa carta resuelve anular el ascenso a general que tenía pensado para él.

Leonardo, que no contaba con que las cartas salieran de su casa, le pide a Clara (Lily Vincenti) que por favor interceda por él ante Margarita. La chica acepta y tras explicarle lo sucedido a su amiga, Margarita le perdona. Sin embargo, como el padre de la

¹ Compañía Industrial Film Español S.A.

² Industrie Cinematografiche Artistiche Romane.

muchacha no ve con buenos ojos la unión de su hija con el capitán, ambas deciden el no comentarle nada.

Ismael Adams (Giulio Donadio), de la Banca Adams & Co., se aquel día en casa de Rodrigo para informarle de unas operaciones bancarias que tiene contratadas con su banco y pedirle que interceda por él ante el ministro de hacienda, ya que necesita que éste emita una orden ministerial que permita llevar a buen fin una operación que colocaría al banquero y a sus socios a la cabeza de todos los financieros del país. Para ello deciden el llevar a cabo una fiesta.

El asistente de Ismael, Federico, también se presenta y cuando el tema del capitán sale a relucir, comunica a ambos que Leonardo no está vivo sino muerto. Al conocer la noticia, Rodrigo se lo toma como una ofensa personal y decide el prohibirle la entrada a Ismael en su casa.

El día de la fiesta, sin embargo Leonardo se presenta para poder bailar así con Margarita, provocando por ello la ira de Rodrigo, el cual le pide que se vaya.

Ismael, que se ha enamorado de la muchacha, entiende que juega con desventaja frente a Leonardo por lo que empieza a tramar un plan para poder separar a los amantes.

De este modo, en el pequeño casino que posee, Leonardo encuentra a Adelaida y, a cambio de dinero, le pide a la chica que le cuente lo sucedido durante la noche de fin de año. Adelaida, que está enamorada de Leonardo y cuyo corazón es noble, le confiesa que no tiene nada que esconder. Es por ello que admite que aunque en su día ambos estuvieron juntos, pasado un tiempo se separaron, y de forma amistosa acordaron simplemente el beber una copa de champán el último día de cada año.

Mientras tanto, y a pesar de las prohibiciones de su padre, Leonardo y Margarita se ven a escondidas en un parque gracias a la intercesión de sus amigos Clara y Carlos (Armando Calvo).

Un día Ismael consigue que Rodrigo acuda a su sala de juegos y, a través de Federico, consigue que Leonardo acuda a verle. El capitán intenta reconciliarse con el padre de su amada, pero es inútil, sobre todo porque los socios del banquero, tras provocar su ira, acaban por hacer que Leonardo se vaya. Adelaida, que también se encontraba en el local, ante lo sucedido decide irse con él para pedirle que se calme. Es entonces que el pérfido Ismael, metiendo cizaña le dice a Rodrigo que se trata de su amante.

Rodrigo, indignado ante o que acaba de ver, le cuenta todo a su hija, la cual decide creer a su padre y le comunica por carta a Leonardo que todo ha terminado.

Enloquecido ante tan repentina noticia, el capitán de los húsares, sube a caballo y a todo galope corre hasta que finalmente el animal tropieza y tira por los suelos al jinete.

Por suerte el accidente no es demasiado grave y Lorenzo acaba en el hospital. Allí, es visitado por Margarita y consiguen hablar. Cuando Lorenzo trata de explicarle a la muchacha que Adelaida es parte de su pasado y no de su presente, ésta se presenta y Margarita deja la habitación totalmente desolada.

Leonardo le pregunta a Adelaida el motivo de su visita y ella le confirma que estaba muy preocupada por él, ya que Fulgencio le había asegurado que se estaba muriendo.

Para cambiar de aires, Margarita parte con su padre en un viaje largo por Europa y no regresa hasta después de unos meses.

El tiempo ha pasado pero las heridas también siguen abiertas para Leonardo, el cual una noche decide abandonar a Carlos y al resto de sus tenientes en una taberna en la que estaban bebiendo. Cuando el capitán se marcha, el resto del grupo acude a la timba de Ismael y tras un percance Fulgencio provoca a Carlos y acaba por herirle con su sable.

Ante lo sucedido, no sólo Carlos, sino también Leonardo -el cual tenía que haber velado esa noche por su escuadrón- son condenados por su coronel.

Cuando parece que todo está perdido y ante la inminente boda de Margarita con Ismael, Fulgencio, hastiado del modo en el que el banquero le trata, acude ante el coronel y le confiesa todo. En vistas de las circunstancias, el coronel libera a Carlos y rehabilita a Leonardo. Además, le da la invitación que tiene para asistir el martes de carnaval a la fiesta de disfraces que se celebrará en el palacio de Rodrigo.

El día de la celebración llega y varias personas disfrazadas de fichas de dominó irrumpen en la morada. El grupo rodea a Margarita, la cual baila triste en los brazos de Ismael, y finalmente consiguen separarlos. El coronel entonces explica todo a Rodrigo y a su hija. Cuando Margarita se entera de todo lo sucedido ha sido una maquinación, Margarita no puede esconder su felicidad, ante lo que Leonardo, que es una de las fichas de aquel dominó humano, reacciona quitándose el antifaz que cubría su rostro y le declara de nuevo su amor. Mientras, el resto de fichas echan a la calle al vil Ismael, el cual paga finalmente por sus fechorías.

Diario de rodaje

A la hora de tratar el proceso de gestación de *El último húsar* tenemos que remontarnos al periodo anterior a la Guerra Civil. Ya en la fatídica fecha de julio de 1936 nuestra

película figuraba como una de aquellas que estaban en preparación por parte de la sociedad de cinematografía Producciones Hispánicas. En un anuncio publicado por dicha productora en el diario "ABC"³, el film era definido como una "comedia musical del 1900".

Del mismo modo que *Santa Rogelia* (Roberto de Ribón / Carlo Borghesio, 1940), también esta obra se paralizó a causa del estallido de la guerra, por lo que hubo que esperar varios años para que el proyecto fuera retomado y finalmente incluido en las producciones que la casa valenciana Cifesa había previsto para la temporada de 1940⁴.

Su autor Antonio de Obregón y Chorot⁵ debió de haber hecho los trámites necesarios con dicha empresa una vez acabado el conflicto, tal y como se percibe en una carta enviada a su amigo Edgar Neville, en septiembre de 1939⁶. El mismo Obregón intervino personalmente para acelerar los trámites de la censura previa⁷ y poder iniciar así el rodaje del largometraje en Roma.

La coproducción fue un sistema que Cifesa puso en práctica de forma efectiva durante estos años y que contribuyó sin duda a que la compañía entrara en su época dorada. A diferencia de esta última, fundada en Valencia en 1932 y con una larga carrera como productora y distribuidora a sus espaldas, Sovrania resultaba ser mucho más modesta y su creación se remontaba tan sólo a 1939. Ahora bien, una vez visto su historial notamos que su interés por las coproducciones resultó ser algo más que fortuito. En este sentido, Cifesa había decidido contar con la empresa a la que Saturnino Ulargui había recurrido para la realización de *La última falla* (Benito Perojo, 1940). Resultaba obvio que Sovrania no podía afrontar por sí sola el desembolso que una producción como *Amore di ussaro* requería, por lo que se establecieron varios contactos con otras entidades como el Consorzio ICAR, fundado en 1934 por el empresario Carlo Roncoroni y cuya finalidad era la de crear películas de calidad, pero recurriendo al sistema de la coproducción⁸. Al parecer también *Cinecittà*, los estudios en donde se llevó a cabo el rodaje, contribuyó en cierta medida a la realización del largometraje,

³ "ABC", Madrid, 10 julio 1936, p.18.

⁴ Entre otras cosas porque en capítulos anteriores ya vimos los problemas que luego surgieron entre los varios componentes de la Producciones Hispánicas.

⁵ Quien también era jefe del Departamento Nacional de Cinematografía.

⁶ Dactiloscrito del 19 septiembre 1939, asignatura (3) 49.01 21/275, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

⁷ Dactiloscrito del 28 noviembre 1939, expediente n. 50-39, asignatura 36/04540, AGA.

⁸ El consorcio también estuvo involucrado de hecho en la producción de *La última falla*.

aunque más adelante se dejó claro que las casas productoras fueron las dos anteriormente citadas y que *Cinecittà* era sólo "concesionaria de algunos derechos"⁹.

Como la idea de la producción provenía de España a través de Cifesa, se había decidido que la dirección recayera en manos de un español, que en este caso fue Luis Marquina, el cual había debutado tan sólo cinco años antes con *Don Quintín el amargao* (1935), pero obteniendo un buen éxito por ello.

Artistas como Concha Catalá, Ana Mariscal, Alberto Romea o Luis Sagi Vela, se fueron incorporando poco a poco al *cast* definitivo y llegaron progresivamente a Roma, entre diciembre de 1939 y febrero de 1940. El primer giro de manivela se dio el 28 de marzo de 1940¹⁰.

El rodaje, en una única versión, duró unas cinco semanas y a principios de mayo la película se empezó a montar.

El largometraje tuvo en ambos países un amplio seguimiento mediático, entre otras cosas por la participación de Conchita Montenegro.

La edición italiana fue aprobada el 7 de octubre de 1940¹¹ y reconocida como nacional, del mismo modo que la edición española, la cual pasó por censura en enero de 1941¹².

Equipo técnico y artístico

Ya hemos indicado que el asunto fue una invención del escritor y periodista Antonio de Obregón, el cual intervino a su vez en el guión original, que posteriormente fue adaptado al italiano por Pier Luigi Melani y Giuseppe Pelagallo (uno de los jefes de Sovrania).

Angelo Comitti, que fue sobre todo montador de gran parte de nuestras coproducciones, al parecer ejerció en esta ocasión de ayudante de dirección, mientras que Marina Arangeli se ocupó del diseño de vestuario, demostrando una vez más su predilección por las películas de época, tales como *Ettore Fieramosca* (Alessandro Blasetti, 1938), *Pia de' Tolomei* (Esodo Pratelli, 1941) o *La Regina di Navarra* (Carmine Gallone, 1942).

⁹ Dactiloscrito del 27 mayo 1940, expediente n. 172 (PRC) (16 abril 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

¹⁰ *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 91, Roma, 10 abril 1940, p. 205.

¹¹ N. registro 31120.

¹² N. registro 2817.

Por último el compositor Jesús García Leoz, al participar en nuestra película, demostraba su fidelidad a uno de los miembros de la descompuesta Producciones Hispánicas, o lo que es lo mismo, a Obregón, pues recordemos que Leoz había sido el director musical de dicha casa productora. Nos interesa su presencia aquí pues luego formó parte del grupo de los "telúricos", al que también estaban adscritas figuras del calibre de Fernando Fernán Gómez o Pedro Lazaga, y para quienes compuso las bandas sonoras de muchas de estas películas sombrías. Para *El último húsar* escribió un *Vals romántico*, la *Marcha militar de los húsares* y el tema central interpretado por Sagi Vela: la habanera titulada *El canto de la ausencia*.

Si nos dirigimos ahora hacia los artistas, vemos que la labor que desempeñaron fue considerada como uno de los valores más sugestivos del film. Pero también la película en sí resultó positiva para varios de ellos. La aparición de Conchita Montenegro en *El último húsar*, dio un buen empujón a su carrera internacional y la reintrodujo con ventaja en el tablero del cine español, en donde cosechó éxitos como *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), *Ídolos* (Florián Rey, 1943) o *Lola Montes* (Antonio Román, 1944), antes de su retiro definitivo tras contraer matrimonio con el diplomático Ricardo Giménez-Arnau. Con motivo de su participación en *Amore di ussaro* se le reconoció en Italia "una cierta práctica y una cierta técnica expresiva"¹³.

La pareja fílmica de la Montenegro fue el barítono Luis Sagi-Vela, el cual había regresado de las giras por el continente americano que lo mantuvieron alejado del peligro de la guerra. A pesar de su debut musical durante la representación de *La rosa del azafrán* (1932) en el Teatro Ideal de Madrid a la temprana edad de 18 años, al cine llegaba sólo ahora y tras haber estrenado la versión cinematográfica de la zarzuela *El huésped del sevillano* (Enrique del Campo, 1940). De hecho, nuestra película es una de las pocas oportunidades que tenemos para contemplar en plena acción al que ha sido considerado como uno de los cantantes más importantes de ópera y zarzuela del siglo XX. Posteriormente prosiguió con su carrera de empresario¹⁴ y hasta ejerció como tutor musical de la niña prodigio Marisol.

Luis Hurtado tenía amplio conocimiento del sector teatral, en donde había establecido un vínculo personal con Jacinto Benavente, de quien fue secretario y de quien más tarde obtuvo el legado de la propiedad intelectual de sus textos. Por el contrario tardó bastante en decidirse a actuar en cine. Fue Marquina quien, tras coincidir una noche en un

¹³ Achille Vesce, *Amore di ussaro*, "Il Mattino", Napoli, 9 octubre 1940.

¹⁴ Fue presidente de Iberofón y de la filial española de EMI.

estreno teatral, le convenció para que se incorporara al equipo artístico de su próxima película hispano-italiana. *Amore di ussaro* fue sin duda su gran oportunidad, puesto que le abrió las puertas del mercado italiano, con el que colaboró de forma ininterrumpida durante toda la década de los cuarenta y en producciones como *La congiura dei Pazzi* (Ladislao Vajda, 1941), *Paura d'amare* (Gaetano Amata, 1942) o *Doña María la Brava* (Mario Camerini, 1949). Por lo tanto fue esta película la que inició su importante carrera en el cine sonoro.

Algo parecido -pero con menos repercusión- pasó con Juan Calvo, el cual participó luego en la coproducción *El inspector Vargas* (Gianni Franciolini / Félix Aguilera, 1940) y en la histórica *La congiura dei Pazzi* (Ladislao Vajda, 1941).

La otra figura femenina que hoy atrae la atención es la de Ana Mariscal. Sin embargo su protagonismo no fue excesivo, aunque su prometedor carrera fue ya notada por algún que otro crítico. En cualquier caso, con nuestra película y casi por casualidad, iniciaban sus brillantes años dentro del cine. Se trataba de una de las pocas actrices del periodo que contaba con estudios universitarios, por lo que se situaba a la altura de figuras como la de Conchita Montes. Sus dotes eran absolutamente innatas cuando sin preparación alguna y gracias a la insistencia de su hermano Luis Arroyo, quien también participaba en la película, se presentó a una prueba de imagen para la misma que hizo que inmediatamente la contrataran. Posteriormente su carrera despegó del todo cuando el mismo Franco la solicitó para participar en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), a raíz de haberla visto actuar en *El último húsar*, en una de las proyecciones privadas que se llevaron a cabo en el Palacio Real de El Pardo.

Como decía, Luis Arroyo fue el que en un principio había obtenido un papel para dicho largometraje. El primero de su breve carrera, aunque contaba con experiencias previas en el ámbito del teatro. Esto le permitió continuar con su verdadera pasión, a pesar de la poca aceptación con la que contaba por parte de su padre, el cual prefería que se dedicara a estudiar farmacia o por lo menos a proseguir con el negocio familiar¹⁵.

Lily Vincenti volvía a intervenir en una coproducción tras *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939), mientras que para la bilbaína Concha Catalá era el primer experimento de este tipo. Su reputación la precedía, pues había colaborado desde principios de siglo con compañías como las de Rosario Pino, interpretando clásicos y relevantes autores de la tradición española como por ejemplo Carlos Arniches. El año en el que participó en el

¹⁵ Su familia era propietaria de una fábrica de muebles.

film llegó a formar incluso compañía propia: Los cuatro ases, de los cuales, obviamente ella era uno de ellos¹⁶.

Por último también nos encontramos a Fernando Aguirre, el cual contaba con el pleno dominio de ambos idiomas puesto que se había formado en el Liceo Italiano de Madrid.

Estreno y distribución

La primera vez que la película se proyectó en Italia lo hizo en el cine Santa Lucia de Nápoles el 8 de octubre de 1940 y sólo más de un mes y medio después llegó a Roma, en concreto el 22 de noviembre al Bernini.

Del mismo modo el 3 de febrero de 1941 se estrenó simultáneamente en el cine Rialto de Madrid y en el Cataluña de Barcelona.

Precedieron a dichas proyecciones un programa especial realizado el día anterior por Radio Madrid, Barcelona y Valencia, y que contó con la presencia de varios de los actores, los cuales comentaron la obra e incluso cantaron algunos de los temas dirigidos por Jesús Leoz.

Las distribuidoras fueron Generalcine para Italia y Cifesa para España. También sabemos a ciencia cierta que la película se comercializó al menos en Turquía¹⁷.

No se ha conseguido hasta el momento el localizar una copia del largometraje en Europa en ninguna de sus versiones, pero el 25 de febrero de 2012 la película se repuso en su versión española en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), por lo que es posible que en breve podamos identificar la proveniencia de la copia y su posterior difusión en España.

La película vista por la crítica

En Italia, la prensa no se mostró entusiasta con la película, y replicó que "la escenografía y la reconstrucción del ambiente son las únicas cosas buenas, estudiadas y realizadas con gusto"¹⁸.

Sin embargo en España aparecieron muchos partidarios de la misma:

¹⁶ Los otros eran Carmen Carbonell, Manolo González y Antonio Vico.

¹⁷ Libro de cuentas de la UNEP, colección privada, Roma.

¹⁸ Piesse, *Amore di ussaro*, "Rivista del cinematografo", n. 12, Roma, diciembre 1940, p. 235.

Han bastado una dirección tan inteligente como la de Luis Marquina, unos cuantos artistas de excelentes cualidades y una editora que no regatea dispendios, para lograr una obra cinematográfica que en su primera mitad y en su última parte, es decir, en todo aquello que es auténtica opereta, se pueda codear con cualquier película internacional del mismo estilo. Acaso en las escenas de amor languidece un poco la fábula, porque la aceleración del "cine" exige más vida, pero todo lo que son ángulos y movimiento de masas y planos de interiores está insuperablemente logrado. Se acusa en esos detalles la mano maestra de un realizador para quien la técnica del "cine" no tiene secretos. Con una fotografía magnífica y un sonido grato no es extraño el buen éxito que obtuvo esta película española¹⁹.

El último húsar, que demostraba para Antonio Román que habían ya en España "determinados talentos capacitados para el difícil arte del cinema"²⁰, quedaba de este modo inscrita en el proceso de mejora que se estaba fraguando dentro del cine nacional:

Injusto sería no reconocer el grado de madurez y de perfección técnica que en algunas producciones ha alcanzado ya nuestra cinematografía nacional. Y aunque no se haya logrado, las más de las veces, los efectos de grandiosidad y magnificencia de determinadas superproducciones extranjeras, es lo cierto que en nuestra patria se han hecho en estos últimos tiempos excelentes films, cuya presentación y valores artísticos en nada desmerecen de otras notables producciones de mercados exteriores. Así sucede en la cinta de "Cifesa".²¹

Y precisamente por su temática, consideraron algunos que este era "el camino que nuestra pantalla debe seguir, libre de una vez de la sucia gitanería y del falso pintoresquismo"²² (sic.). A pesar de lo rancio de esta crítica, lo que quedaba claro es que varios sectores consideraban imprescindible para la internacionalización del cine español el prescindir de aquellos argumentos que presentaran elementos casticistas, y que el contar con una temática de época podía resultar extremadamente positivo.

Conclusiones

Precisamente por esta temática la obra que aquí tratamos se inscribe dentro de una larga lista de películas que entroncan con la mitología romántica creada en torno a la figura

¹⁹ Miguel Ródenas, *Rialto: El último húsar*, "ABC", Madrid, 4 febrero 1941, p.7.

²⁰ Antonio Román, *Lo que hemos visto, El último húsar*, "Radiocinema", n. 61, Madrid, 28 febrero 1941.

²¹ G.S., *Estreno de El último húsar*, "La Vanguardia Española", 5 febrero 1941, p. 5.

²² "Diario Madrid", 4 febrero 1941.

del húsar, palabra cuyo origen proviene del húngaro "huszár". "¿Pero por qué (...) tanta parcialidad por los húsares? ¿Tiene quizás su amor algo particularmente especial?"²³. Ésto se preguntaba el crítico de la revista "Film" Osvaldo Scaccia. En Italia ya se habían estrenado *Vittoria e il suo ussaro* (Richard Oswald, 1931), *Ussaro nero* (Gerhard Lamprecht, 1934), *L'ussaro* (Hubert Marischka, 1938) y ese mismo año se rodaba, en los estudios de la FERT de Turín, *Il capitano degli ussari* (1940) de Sándor Szlatinay, que era una nueva versión de un film precedentemente realizado por el mismo director, pero esta vez en su versión italiana.

Cabe decir que la figura del húsar que Marquina muestra en su película no rompe con la imagen estereotipada del mismo, sino que más bien respeta la tradición creada en torno a la misma. Del mismo modo, tal y como sucede en la gran mayoría de largometrajes de este tipo, *El último húsar* funde en un marco histórico de época, los elementos de la comedia con aquellos propios de la opereta, tales como la puesta en escena, la importancia de números musicales en los que se evidencian géneros como el vals y, en definitiva, el ambiente típicamente burgués.

Por su ambientación en la Madrid de 1900 podríamos definirla una especie de zarzuela, pero que en cualquier caso ha sido despojada de los elementos típicamente castizos.

Ya hemos indicado que la película sirvió de trampolín, o que fue significativa, para la carrera de varios de sus protagonistas: Luis Hurtado, Conchita Montenegro o para Ana Mariscal y su hermano Luis Arroyo. Sin embargo también resultó fructífera en lo que a su director se refiere. *El último húsar* no sólo mantuvo altas las expectativas que de él se tenían en aquel momento sino que, al tratarse de su primera experiencia internacional, también lo consagró como hábil cineasta. Por lo menos así fue en España. En Italia su fama no llegó a cuajar y seguramente es ese el principal motivo por el que en la segunda oportunidad que en dicho país se le concedió, se reforzó su presencia con Mario Bonnard como segundo director de la siguiente coproducción *Yo soy mi rival / L'uomo del romanzo* (1940).

²³ Osvaldo Scaccia, "Film", Roma, 30 noviembre 1940.

El inspector Vargas / L'ispettore Vargas

EL INSPECTOR VARGAS

Título: El inspector Vargas / L'ispettore Vargas

Dirección: Félix Aguilera / Gianni Franciolini

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: CIFESA (Valencia) / Sovrania Films (Roma) - Consorzio ICAR (Roma)

Distribuida por: Cifesa / Generalcine

Argumento: basado en el drama en tres actos *La sbarra* (1935) de Vincenzo Tieri

Guión: Vincenzo Tieri, Pier Luigi Melani, Gianni Franciolini

Directores de producción: Carlo Civallo, Giuseppe Pelagallo

Fotografía: Renato del Frate

Sonido: Ettore Forni

Música: Costantino Ferri

Decorados: Salvo D'Angelo

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Angelo Comitti

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 1.911 m. (Italia)

Otros: exteriores: Roma

Reparto en orden alfabético: Fernando Aguirre, Lina Bacci, Juan Calvo (agente), Miguel S. del Castillo (Santiago), Nicolas Díaz Perchicot (comisario), Maria Dominiani, Giulio Donadio (Vargas), Lauro Gazzolo (Dedé), Luis Hurtado (Roulis), Mariella Lotti (Irene, la hija), Armando Migliari, Checco Rissone, Massimo Segato, Olga Solbelli (Clotilde, la ex-mujer), Bella Starace.

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

“Radiocinema”, n. 57, Madrid, 30 octubre 1940.

Filippo Sacchi, "Corriere della Sera", Milano, 14 diciembre 1940, p. 4.

Vice, *L'ispettore Vargas*, "Il Messaggero", Roma, 31 mayo 1941, p. 3.

Frat., *L'ispettore Vargas*, "La Tribuna", Roma, 1 junio 1941, p. 3.

Giuseppe Isani, *Film di questi giorni, L'ispettore Vargas*, "Cinema", n. 119, Roma, 10 junio 1941, p. 390.

Domenico Mèccoli, *I nuovi registi*, "Cinema", n. 132, Roma, 25 diciembre 1941, p. 392.

J.C.V., *Rialto: El inspector Vargas*, "ABC", Madrid, 22 julio 1947, p. 27.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 181.

Luca Rea, *I colori del buio: il cinema thrilling italiano dal 1930 al 1979*, I. Molino, Firenze, 1999.

Gianfranco Casadio, *Col cuore in gola: assassini, ladri e poliziotti nel cinema italiano dal 1930 ad oggi*, A. Longo, Ravenna, 2002, p. 10.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, p.154.

EL INSPECTOR VARGAS L'ISPETTORE VARGAS

Con *El inspector Vargas / L'ispettore Vargas* (Felix Aguilera / Gianni Franciolini, 1940), vuelve a repetirse la fórmula anteriormente estudiada y que CIFESA había puesto en práctica con *Sovrania* e *ICAR*. Pero si bien en *El último húsar* (Luis Marquina 1940), fue la compañía española la que propuso el tema en cuestión, en esta ocasión cabe decir que la paternidad del proyecto correspondió sin lugar a dudas a la casa italiana.

Y esto es así puesto que en última instancia, el interés por llevar a cabo dicho proyecto responde directamente al éxito obtenido en Italia por la obra en la que se inspira la película: *La sbarra*, un drama policíaco dividido en tres actos, escrito por Vincenzo Tieni y publicado en 1935.

Argumento

Tieni trabajó para varios periódicos como crítico teatral, pero también dio a luz varias obras relevantes¹. La trama de *La sbarra* combinaba en sí varios elementos, los cuales en su mayor medida provenían del género policíaco, más conocido en Italia como "giallo", por el color amarillo de las páginas de los libros en los que estas historias se publicaban.

La nuestra inicia en una villa alejada de la ciudad, durante la noche. Roulis (Luis Hurtado) y Santiago (Miguel S. del Castillo) discuten sobre el valor aproximado de unos cuadros de Giovanni Boldini que se encuentran colgados a la pared. Sin embargo, no se trata de los propietarios de los mismos, sino de dos delincuentes que han entrado a robar. Al mismo tiempo, en el piso inferior, otro ladrón llamado Dedé (Lauro Gazzolo) entra por una ventana para sustraer ciertas joyas. Este último es descubierto por los anteriores, pero no les da tiempo a concretar nada, puesto que al final los tres se ven obligados a refugiarse en una misma habitación cuando el propietario de la casa, un rico industrial, llega de forma repentina y acompañado de dos mujeres: Clotilde (Olga

¹ *Taide* (1932), *L'amore* (1933), *L'ape regina* (1940), etc...

Solbelli) y su hija Irene (Mariella Lotti). Se produce un altercado y el industrial es asesinado.

El caso es asignado al inspector Vargas (Giulio Donadio), el cual inmediatamente reconoce en las dos mujeres a su ex-esposa y a su hija, a quien por cierto vio por última vez cuando ésta era tan sólo una niña. Por desgracia para él, ambas son las principales sospechosas del homicidio, ya que algunos testigos aseguran que con anterioridad al asesinato se había producido un fuerte altercado entre el difunto y las dos mujeres.

Pero Vargas lleva mucho tiempo detrás de Roulis como para dejarlo escapar y descubre que él también estaba involucrado en los sucesos de la villa. El problema es que ahora se ve incapaz de actuar, puesto que el criminal le amenaza con denunciar a su hija y acusarla por el asesinato.

Tras llevar a cabo su trabajo con profesionalidad, disciplina y sin dejarse llevar por los sentimientos, el inspector Vargas consigue desenmascarar al verdadero asesino y de este modo salvar a las mujeres de la cárcel. Tras haber descubierto a Dedé, la película concluye de manera feliz, gracias a la intervención de la hija, puesto que la pareja vuelve a reunirse, para formar parte de una familia.

Diario de rodaje

No sólo el texto gozó del interés del público, sino que además consiguió bastantes representaciones teatrales durante los años siguientes a su publicación. En 1935 se podía ver en varias ciudades italianas, y ya durante la temporada 1935-1936, llegó a representarse en el Real Politeama Giacosa de Nápoles, en donde obtuvo un clamoroso éxito. Este último aspecto es importante pues la obra fue llevada al teatro por la *Compagnia del giallo italiano*, dirigida y fundada por Giulio Donadio en 1934. El mismo Donadio no sólo fue el que en dicha ocasión protagonizó el drama junto a Nino Pavese y Lina Tricerri, sino que también fue él que más tarde encarnó al inspector en la película producida por Sovrania e ICAR, en colaboración con Cifesa. Ampliamente afirmado en el medio teatral, dicha película fue sin duda el empujón que lo consagró como protagonista delante de las cámaras. Su filmografía prosiguió durante los años cuarenta, y en ella aparecen otras dos coproducciones hispano-italianas: *El último húsar* (Luis Marquina, 1940) y *El prisionero de Santa Cruz* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941), ambas bajo el patronazgo de Cifesa, pero la primera rodada unos meses antes de su

aparición en *El inspector Vargas*. Su interpretación dentro de nuestro film fue calificada como "robusta, colorida [y] vivaz"².

Fueron por lo tanto, y como ya he adelantado antes, las italianas las directamente interesadas en llevar a la pantalla un argumento que sin duda contaba con buenas posibilidades para triunfar también en el ámbito cinematográfico.

Como en aquellos momentos estaba en curso el acuerdo que Sovrania e ICAR habían establecido con Cifesa, decidieron involucrar a la compañía valenciana en dicha producción, comprometiéndose a crear, además de la italiana, una versión en español e introduciendo en el reparto a varios actores y actrices españoles.

La tarea de dirigir al equipo recayó a su vez en dos figuras, representantes de los dos países: Félix Aguilera y Gianni Franciolini.

La figura de Aguilera resulta enormemente curiosa pues, tras iniciarse en el ámbito comercial, acabó dedicándose al mundo del cine. De hecho en la esquila que "ABC" publicó el 2 junio 1953³, con motivo de su fallecimiento⁴ se nos indicaba que "fue abogado, intendente mercantil, Catedrático de la Escuela Central Superior de Comercio, académico electo de la Real de Jurisprudencia, ex vocal del Consejo Superior de Fomento y ex diputado de Cortes". En efecto había ejercido de Director de la Escuela de Comercio de Granada durante los años treinta, periodo en el que también se trasladó a Barcelona para ocupar el puesto de catedrático numerario de lengua italiana en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles, y es precisamente el conocimiento de la lengua italiana y su interés creciente por el cine lo que le llevó a colaborar como ayudante de producción en Italia de la coproducción *La última falla* (Benito Perojo, 1940)⁵. Posteriormente, y tras este largometraje, acabó por dedicarse más al cine, ocupando a principios de los cuarenta el cargo de Presidente de la Sociedad española de cine educativo, cargo que desempeñó hasta su muerte.

Para Gianni Franciolini, *L'ispettore Vargas* fue una experiencia diferente a lo que había hecho hasta aquel entonces, pues se trató de su debut cinematográfico y tanto en esta como en su siguiente película, la más interesante *Fari nella nebbia* (1942), se ven claras influencias del cine francés de los años treinta, además de una voluntad por reconstruir ciertas atmósferas dotadas de alto contenido dramático. Durante los veinte, se había

² Vice, *L'ispettore Vargas*, "Il Messaggero", Roma, 31 mayo 1941, p. 3.

³ P. 55.

⁴ 23 mayo 1953.

⁵ Queda demostrada su presencia en dicho país y por el motivo anteriormente citado, gracias al Dactiloscrito del 28 noviembre 1939, asignatura (3) 49.01 21/270, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

trasladado a Francia, en donde estableció contacto con el realizador ucraniano Eugène Deslaw, uno de los grandes experimentadores visuales del periodo silente y cuyas composiciones abstractas y de vanguardia, se vinculaban a las de otros autores como Fernand Léger o Man Ray⁶. Tras haber trabajado como ayudante de dirección en tierras francesas, una vez llegado a Italia se le encargó el rodar nuestra película.

El rodaje dio inicio en *Cinecittà* el 29 de mayo de 1940⁷ y se prolongó durante aproximadamente un mes. De hecho, en julio ya se estaba llevando a cabo el montaje⁸. En agosto se decidió cambiar el título provisional italiano *La sbarra por* el de *L'ispettore Vargas*, y es así como se presentó a la censura italiana el 25 de septiembre⁹, la cual aprobó el largometraje sin corte alguno.

Estreno y distribución

El expediente consultado en el archivo de la Sociedad de autores italiana, remite al 14 de octubre de 1940 como fecha de estreno en Italia, llevado a cabo en el cine Excelsior de la localidad toscana de Montecatini Terme.

Poco después Generalcine la distribuyó por gran parte de Italia, pero de forma desigual, tal y como llegó a reconocer la revista "Cinema"¹⁰. Por consiguiente tan sólo el 30 de mayo de 1941 la película pudo verse en el Supercinema de Roma.

Dichos problemas de distribución también se hicieron evidentes en España, pero esta vez de la mano de Cifesa. Tanto es así que a nuestro país llegó siete años después y previa solicitud del representante de la casa valenciana Enrique Sogel Mullor¹¹. El film acabó por estrenarse en el cine Rialto de Madrid el 21 de julio de 1947.

La documentación consultada en varios de los archivos tanto italianos como españoles, no nos desvela el misterio de porqué se produjo tal desfase y, del mismo modo, se desconoce la existencia de alguna copia de la película.

De todos modos, el largometraje se distribuyó en las salas de países como Alemania y Suiza¹².

⁶ Son de Deslaw los cortos *Les nuits électriques* (1928) o *Montparnasse* (1929).

⁷ Conforme a lo indicado en el dactiloscrito del 27 julio 1940, expediente (PRC) n. 194 (28 julio 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

⁸ *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 97, Roma, 10 julio 1940, p. 9.

⁹ Visto n. 31121.

¹⁰ "La distribución denota debilidades", indicaba Giuseppe Isani en *Film di questi giorni*, *L'ispettore Vargas*, "Cinema", n. 119, Roma, 10 junio 1941, p. 390.

¹¹ Cfr. expediente de la película, n. 7209, asignatura 36/03291, AGA.

¹² Según libro de cuentas de la UNEP, Colección privada, Roma.

La película vista por la crítica

La obra pasó por la pantalla italiana sin demasiados sobresaltos, y lo mismo aparecieron críticas positivas como otras menos entusiastas.

La interpretación fue alabada en la mayor parte de los medios¹³ y, además de Donadio y Mariella Lotti, el papel que más atrajo la atención de los comentaristas fue el de Lauro Gazzolo, convertido "en un vivo y sabrosísimo personaje de los bajos fondos, un personaje absolutamente acertado y de marca superior, que si hubiera aparecido sólo una vez en una película americana o francesa habría bastado para dar una poca popularidad internacional al actor"¹⁴.

Isani reconocía que "Franciolini ha dirigido con muy buena voluntad (...). La reconstrucción de ciertos ambientes y la caracterización de ciertos tipos (...) viene a significar nuestro reconocimiento ante el film"¹⁵. Pero para la revista "Cinema", el mismo director no satisfacía "ni siquiera a sí mismo"¹⁶.

El Centro Católico añadía que "la preparación del delito, descrita cuidadosamente, los ambientes peligrosos en los que la trama generalmente se ambienta y la muy discutible moralidad (...) aconsejan reservar la visión de este film sólo a personas con pleno equilibrio y experiencia"¹⁷.

Pero la más interesante de todas fue la reflexión que Luigi Comencini hizo para "Tempo":

Esta película se separa netamente de la media porque introduce dos elementos que por desgracia en el cine italiano se han dejado de lado hasta hoy: la caracterización de los ambientes y la eficaz introducción de "tipos" en lugar de los habituales actores monótonos e inexpressivos. Si la historia, sacada de una obra de Tieri, no fuese tan débil, la película habría alcanzado efectos notables (...) Pero la culpa es del que concibió el argumento y no del director, el cual nos ha dado una película agradable por los ambientes amablemente descritos y llenos de color, como el del local nocturno, y por la óptima interpretación de Donadio, maestro del "giallo"¹⁸.

¹³ Cfr. por ejemplo Frat., *L'ispettore Vargas*, "La Tribuna", Roma, 1 junio 1941, p. 3

¹⁴ Filippo Sacchi, *L'ispettore Vargas*, "Corriere della Sera", Milano, 14 diciembre 1940, p. 4.

¹⁵ Giuseppe Isani, *Film di questi giorni*, *L'ispettore Vargas*, "Cinema", n. 119, Roma, 10 junio 1941, p. 390.

¹⁶ Domenico Mèccoli, *I nuovi registi*, "Cinema", n. 132, Roma, 25 diciembre 1941, p. 392.

¹⁷ "Segnalazioni Cinematografiche", Vol. XIV, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1941, p. 45.

¹⁸ Luigi Comencini, "Tempo", n. 82, 19 diciembre 1940.

Como veníamos diciendo, a pesar de que la obra fue presentada en España como novedosa "por su temática y estilo"¹⁹, el haber sido estrenada tan tarde jugó totalmente en su contra, ya que por aquel entonces eran varias las películas sonoras de este tipo que en España se habían producido:

El inspector Vargas, estrenada ayer en la pantalla del Rialto, un tanto retrasada y cuando tan reiteradas veces se han utilizado los temas policíacos (...).

La dirección de la versión española, encomendada a F. Aguilera, bien llevada, y en cuanto a los fotogramas, bien de luz y de contrastes, si bien no se acusen alardes de la cada vez más adelantada técnica cinematográfica²⁰.

Conclusiones

Si nos mantenemos en la línea de misterio trazada por la película, uno de los principales casos por resolver sería el del retrasado estreno de la película en nuestro país. No creo que el principal motivo sea, tal y como ha asegurado Cabrerizo²¹, que Cifesa estuviera interesada únicamente en las licencias de importación y que por ello su aportación fuera mínima. Primero de todo no contamos con datos precisos sobre el porcentaje con el que cada empresa colaboró a la hora de producir la cinta. Segundo, tampoco creo que en este sentido, *El inspector Vargas* pueda desvincularse de la producción anterior *El último húsar*, que en este caso contaba con un tema y una participación mayoritariamente española. Es por ello que opino que se trató más bien de un *do ut des*, o en otras palabras, un plan recíproco de producción en el que temas y participaciones se alternaban de mutuo acuerdo, equilibrándose los unos con los otros. Tan interesante podía resultar *El último húsar* para Italia²², como *El inspector Vargas* dentro del panorama cinematográfico de nuestro país, entre otras cosas porque fue presentada como la primera película policiaca realizada por el cine español. De hecho recordemos

¹⁹ "Noticiero Cifesa", noviembre 1940.

²⁰ J.C.V., *Rialto: El inspector Vargas*, "ABC", Madrid, 22 julio 1947, p. 27.

²¹ Felipe Cabrerizo, *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007, p. 71.

²² La cual se adaptaba, tal y como hemos visto en el capítulo anterior, a la línea de producciones que en Europa se habían realizado en torno a esta temática.

que "Radiocinema" y "Noticiero CIFESA" la anuncian en su momento como un largometraje español nuevo, por su temática y por el estilo.

Una vez dicho esto, hay que tener en cuenta que pesar de haber sido programada para la temporada 1940-1941, en aquel momento la distribución no pudo ser llevada a cabo por motivos que actualmente desconocemos, y que sólo más tarde, la película fue finalmente recuperada para su exhibición.

Es por lo tanto una pena, el no poder estudiar de forma directa y en la actualidad una película como *El inspector Vargas*, para poder compararla así con otras producciones del mismo género realizadas en España. El aspecto más interesante quizás haya sido aquel de introducir dentro de la trama policiaca, otra de tipo personal en la que el protagonista se ve implicado sentimentalmente a causa de los personajes femeninos, cuya introducción encaja bien con los intereses y preferencias no sólo del director Franciolini, sino también con los del autor del texto original, Vincenzo Tieri.

Yo soy mi rival / L'uomo del romanzo

YO SOY MI RIVAL

Título: Yo soy mi rival / L'uomo del romanzo

Dirección: Luis Marquina / Mario Bonnard

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: CIFESA (Valencia) / Sovrania Films (Roma) - Consorzio ICAR (Roma)

Distribuida Por: CIFESA / Generalcine

Ayudante de dirección: Ignazio Ferronetti

Argumento: de la comedia en tres actos *L'uomo del romanzo* (1939) de Guido Cantini

Guión: Mario Bonnard, Luis Marquina, Guido Cantini

Diálogos: Miguel Mihura (versión española), Jacopo Comin (versión italiana)

Jefe de producción: Carlo Civallero, Giuseppe Pelagallo

Fotografía: Carlo Montuori

Sonido: Virgilio Bianchi

Música: Franco Casavola

Canciones: Sciamba

Vestuario: Marina Arcangeli

Decorados: Salvo D'Angelo

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Angelo Comitti

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 2.400 m. (España) / 1.994 m. (Italia)

Otros: exteriores: Roma; sistema de registro sonoro: RCA; laboratorio: SACI

Reparto en orden alfabético: Gildo Bocci (cartero), Carla Candiani (Lucy), Rolando Costantino, Nino Crisman (Paolo Lanfranchi), Miguel S. del Castillo, Maria Dominiani (Señora Gualdi), Aedo Galvani, Aristide Garbini, Carola Lotti, Beatrice Mancini, Alfredo Menichelli, Ricardo Merino, Conchita Montenegro (Lolita), Giacomo Moschini, Amedeo Nazzari (Pietro Lanfranchi), Luigi Pavese (Tío Giulio), Sandro Ruffini, Alessandra Varna.

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

"Scenario", n. 2, Milano, febrero 1940, pp. 71-85.

"Cinevita", n.56, Edital, Milano, febrero 1940.

Negli stabilimenti si gira, "Cinema", n. 94, Roma, 25 mayo 1940, p. 347.

"Noticiario Cifesa", octubre 1940.

Acer, *L'uomo del romanzo*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 17 enero 1941, p. 2.

Vice, *Sullo schermo: L'uomo del romanzo, di M. Bonnard*, "La Stampa", Torino, 17 enero 1941, p. 2.

Filippo Sacchi, *L'uomo del romanzo*, "Corriere della sera", Milano, 26 enero 1941, p. 4.

Dati di film, "Bianco e Nero", Roma, marzo 1941, p. 79.

Vice, *L'uomo del romanzo*, "Il Messaggero", Roma, 13 abril 1941, p. 3.

Giuseppe Isani, *Film di questi giorni*, "Cinema", n. 117, Roma, 10 mayo 1941, p. 318.

A., *Rialto: Yo soy mi rival*, "ABC", Madrid, 8 julio 1947, p. 25.

H. Sáenz Guerrero, *Yo soy mi rival*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 12 julio 1947, p. 7.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 383.

Piero Pruzzo; Enrico Lancia, *Amedeo Nazzari*, Gremese Editore, Roma, 1983, p. 65.

Juan B. Heinik; Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español, Vol. F3. Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009, p. 317.

YO SOY MI RIVAL L'UOMO DEL ROMANZO

Yo soy mi rival / L'uomo del romanzo (Luis Marquina / Mario Bonnard, 1940) es la última película del tríptico de obras realizado en Italia por Cifesa junto a Sovrania e ICAR, y sigue un patrón similar al de los dos anteriores largometrajes, sobre todo a *El inspector Vargas* (Félix Aguilera / Gianni Franciolini, 1940), por lo menos en lo que a producción respecta.

El argumento volvía a estar basado en un texto teatral italiano y lo que en última instancia se pretendía era aprovechar el éxito que éste había obtenido en las salas de teatro para poder así repetirlo dentro de la gran pantalla.

La obra en cuestión era la comedia en tres actos *L'uomo del romanzo*, escrita por Guido Cantini¹ en 1939 y representada en el Teatro Nuovo de Milán a finales de ese mismo año².

Posteriormente tuvo una mayor difusión gracias a su publicación en la revista teatral "Scenari"³ y fue a partir de entonces que se decidió el recrear la historia también en cine.

Argumento

Aunque en la película se prefirió incluir por comodidad los paisajes de la provincia de Roma, a pesar de que en el relato original la historia se ambientaba en los campos de la Toscana, por el resto, el argumento concuerda bastante bien con lo que Cantini plasmó en papel.

Pietro Lanfranchi (Amedeo Nazzari) y su hermano Paolo (Nino Crisman) viven retirados en el campo, en concreto en la casa que heredaron tras la muerte de su padre. De los dos, Pietro es el que se ocupa mayormente de las tareas agrícolas y de mantener en orden la finca con sus amplios terrenos. Antes de la muerte de su progenitor, Pietro se dedicaba sólo a los deportes y a las mujeres, y era raro verlo en el campo. Ahora "se

¹ Inició a escribir desde muy joven, lo que no le impidió el participar de forma activa en la I Guerra Mundial. Había nacido en Livorno, pero se trasladó a Milán y luego a Roma. En esta última ciudad, empezó a trabajar desde los años veinte como argumentista para la UCI (*Unione cinematografica italiana*) de Giuseppe Barattolo. Ya durante el sonoro y tras el éxito de varias de sus comedias se dedicó a la adaptación de las mismas para cine. Posteriormente y tras la liberación de la capital, murió en 1945.

² La representación corrió a cargo de la Compañía de Renzo Ricci-Laura Adami el 3 de noviembre de 1939.

³ N. 2, Milano, febrero 1940, pp. 71-85.

ha acostumbrado a la tierra, al trabajo". Junto a ellos, viven el tío Giulio (Luigi Pavese) y la señora Gualdi (Maria Dominiani).

Un día reciben la visita de dos adineradas mujeres procedentes de América y que han recorrido un largo camino única y exclusivamente para conocer a Pietro, el cual, sin tener conocimiento de ello hasta ese momento, se había convertido en el protagonista de un *best-seller* publicado a modo de diario por una mujer a la que amó en Capri, y que precisamente es amiga de las dos visitantes.

De las dos, la más interesada por nuestro personaje es Lolita (Conchita Montenegro). Pietro, tras recibir con sorpresa la historia y tras conocer los verdaderos motivos del viaje de Lolita, no puede evitar el sentir un contradictorio sentimiento de atracción y rechazo, puesto que él es "uno de esos hombres que las mujeres se las busca por sí solo, mientras que ella es una mujer que está acostumbrada a buscarse a los hombres". La gran seguridad que Lolita desprende, a causa de su belleza y su dinero, se convierte en el principal motivo por el que Pietro acaba deseándola, y al final ambos se casan.

Pero una vez que todo se normaliza y pasado el tiempo, Lolita se siente fuera de lugar y comprende que su vida no es aquello que esperaba. Para llenar el vacío invita a varios de sus viejos amigos. Una en concreto le aconseja el abandonar el campo y regresar al mundo del que provenía, entre otras cosas porque así podrá casar a su hermanastro con alguien que le pueda proporcionar una buena dote. Sin embargo, ante la imposibilidad de hacer de su esposa una verdadera mujer, Pietro discute con ellas. No soporta el tener que constatar que ella se casó con él de forma caprichosa, ni la idea de sentirse más un amante que un verdadero marido. A partir de ese momento todo orbita alrededor de la imposibilidad de amar por parte de la chica, ya que en su mente reside aún el fantasma del hombre del relato (de ahí el título italiano) y de la imposibilidad por parte de Pietro de alejarla de la banalidad del mundo superficial en el que se movía antes de conocerle. Sin embargo, tras la acalorada discusión, Lolita reflexiona y pide a su amiga que se vaya, para de este modo quedarse sola. El tiempo pasa y la situación empeora. Pietro la evita y ella se siente una extraña en su propia casa y con su propio marido. Ella le pide el divorcio pero él no acepta, puesto que no se ajusta a sus "conceptos morales". Frustrada e incomprendida, Lolita arremete verbalmente y de forma atroz incluso contra la anciana Señora Gualdi, la cual se resiente de forma negativa. Asustada por su propia crueldad, Lolita ve por fin la luz y tras abrir su corazón, entiende cual era el verdadero propósito de Pietro y por consiguiente su buena voluntad. Al final ambos se reconcilian y emprenden una nueva vida en armonía.

Diario de rodaje

La película, que se había concebido como una doble versión, fue encomendada desde el principio a Mario Bonnard, poco conocido en España, pero cuya persona obtuvo una gran fama desde los tiempos del mudo, puesto que participó en numerosas producciones como actor. En Alemania llevó a cabo sus primeras películas como director, lo que le impulsó a regresar a Italia como tal, a principio de los treinta. Su carrera se dilató durante varias décadas y además de *L'uomo del romanzo* realizó las más famosas *Il feroce Saladino* (1937), *Avanti c'è posto* (1942) y *Campo dei Fiori* (1943), con la interesante pareja formada por Aldo Fabrizi y Ana Magnani.

Por otro lado, y aprovechando que el realizador Luis Marquina había concluido *El último húsar*, siempre para las mismas productoras, al parecer se le encargó el supervisar la versión en español. Sin embargo algo debió de ocurrir, ya que en la publicidad que circuló más tarde en España sobre la película, se omitió el nombre de Marquina, dejándose única y exclusivamente aquel de Bonnard.

El sistema de producción fue exactamente el mismo que el que se empleó para las dos obras anteriores. Por un lado participó Cifesa, mientras que por otro aparecían Sovrania e ICAR, las cuales firmaron a su vez un acuerdo con *Cinecittà*, a través del cual se le cedían las recaudaciones de las ventas en el extranjero, los premios y las ayudas gubernativas, por los gastos de la elaboración del film en dichos estudios⁴.

A pesar de que en la SIAE se registró como fecha de inicio el 4 de junio de 1940⁵, las breves noticias sobre la producción que aparecieron en la revista "Cinema", indicaban de forma clara que el rodaje comenzó el 25 de mayo⁶. En cualquiera de los dos supuestos, prácticamente nos encontramos con que tanto ésta como la ya citada *El inspector Vargas*, se estaban rodando contemporáneamente. *Yo soy mi rival* se demoró cinco semanas y ya a principios de julio había entrado en fase de montaje.

En un principio se había previsto el que la película pudiera ser presentada en el festival de Venecia a finales del verano, como muestra de la potencia que los films realizados

⁴ Dactiloscrito del 25 septiembre 1940, expediente (PRC) n. 195 (28 julio 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

⁵ Dactiloscrito del 27 julio 1940, expediente (PRC) n. 195 (28 julio 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

⁶ *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 94, Roma, 25 mayo 1940, p. 347.

por el eje estaban alcanzando, aunque al final, y quizás por falta de tiempo, la obra no llegó a proyectarse⁷.

Lo cierto es que sólo el 11 de octubre la película pasó por censura en Italia⁸, tras lo cual más tarde obtuvo la nacionalidad italiana⁹. En España las cosas fueron diferentes, tal y como veremos.

Equipo técnico y artístico

Dentro del equipo volvían a aparecer figuras ya estudiadas en producciones anteriores, gran parte de las cuales procedían de la anterior *El último húsar*. En lo que respecta a la intervención de Miguel Mihura, fue Pérez Perucha el que, en su estudio sobre Luis Marquina¹⁰, le atribuyó la labor de dialoguista dentro de nuestra película. Comprobada sin embargo queda la intervención del compositor de vanguardia Franco Casavola. Tras vivir en Milán y Bari, decidió finalmente establecerse en Roma, en donde se convirtió en uno de los principales exponentes de la música futurista.

A la hora de escoger los actores, se apostó por un tándem de estrellas, formado por la internacional Conchita Montenegro y por el divo de la pantalla Amedeo Nazzari, quien por cierto volvió a encarnar durante ese periodo los paños del hombre campestre dedicado a la tierra en *Scarpe grosse* (Dino Falconi, 1940). Según la crítica, Montenegro no había aparecido tan bien en ninguna otra película rodada en Italia¹¹.

El resto, con la excepción de la actriz teatral Concha Catalá, formaban parte de una buena lista de actores que pasaron a la historia por sus numerosos papeles como secundarios: Maria Dominiani, Gildo Bocci o Aristide Garbini, entre otros.

Estreno y distribución

Según el expediente conservado en los archivos de la SIAE, la película se estrenó por primera vez en Italia el 15 de octubre de 1940, en el cine Imperial de Bolonia¹². Sin

⁷ Def., *Mostra del cinema in tempo di guerra*, "Il Messaggero", Roma, 25 agosto 1940, p. 3.

⁸ Certificado n. 31134.

⁹ Dactiloscrito del 10 enero 1941, expediente (PRC) n. 195 (28 julio 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

¹⁰ Julio Pérez Perucha, *El cinema de Luis Marquina*, 28º Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1983.

¹¹ Vice, *Sullo schermo: L'uomo del romanzo*, di M. Bonnard, "La Stampa", Torino, 17 enero 1941, p. 2

¹² Expediente (PRC) n. 195 (28 julio 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

embargo no contó con una distribución efectiva hasta el año siguiente, cuando a partir del 13 de abril se pudo ver en Roma en el cine Moderno.

La difusión en Italia corrió a cargo de Generalcine y tocó mercados internacionales como los de Dinamarca, Suecia o Suiza¹³.

En España, a pesar de que desde octubre CIFESA había empezado ya a promocionar el largometraje¹⁴, la obra al parecer no fue distribuida hasta 1947. A través de la documentación que se conserva dentro del expediente español de la película¹⁵, por motivos que desconocemos y que no fueron puestos de manifiesto, CIFESA perdió la copia de la versión española que en su momento recibió de Sovrania. Tanto es así que en febrero de 1947 la compañía valenciana inició los trámites para poder presentar "en versión directa" y ante la Junta superior de ordenación cinematográfica las copias de las películas *Yo soy mi rival* y *El inspector Vargas* (que como ya dijimos se estrenó también con retraso)¹⁶. Dicha Junta acabó por autorizar el doblaje de ambos largometrajes a nuestro idioma y en mayo la "antigua coproducción italo-española" titulada *Yo soy mi rival* pasó finalmente por censura¹⁷. Cabe también decir que con anterioridad a dicho año no se conservan documentos oficiales sobre la película.

Tras los estrenos, los cuales tuvieron lugar el 7 de julio de 1947 en el cine Rialto de Madrid y el 11 de julio en el Fantasio de Barcelona, la película en cierto modo se desvaneció y nada más volvió a saberse de ella.

Actualmente no se conocen copias de ninguna de las dos ediciones.

La película vista por la crítica

En vistas de los comentarios que obtuvo en los dos países, podemos afirmar que *grosso modo* la película no generó demasiado entusiasmo: al parecer, la segunda parte estaba mucho mejor hecha que la primera¹⁸ y en resumidas cuentas "el film se queda en un segundo plano, en una mediocridad limpia (...). Lubitsch podría hacer con un material

¹³ Según libro de cuentas de la UNEP, Colección privada, Roma.

¹⁴ "Noticiero Cifesa", octubre 1940; "Radiocinema", n. 57, Madrid, 30 octubre 1940.

¹⁵ Expediente 7169, asignatura 36/03290, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

¹⁶ Dactiloscrito del 15 febrero 1947, expediente 7209, asignatura 36/03291, AGA.

¹⁷ Dactiloscrito del 20 mayo 1947, expediente 7169, asignatura 36/03290, AGA.

¹⁸ Vice, *L'uomo del romanzo*, "Il Messaggero", Roma, 13 abril 1941, p. 3.

así una bellísima composición. Pero hasta las piedras saben que Bonnard (...) no puede llegar a ciertas cosas” -nos transmitía Isani desde las páginas de "Cinema"¹⁹-.

Sacchi en cambio sólo veía algo de valor en la interpretación del personaje femenino:

Personalmente pienso que los jóvenes italianos tienen cosas más importantes que hacer que convertir extranjeras estúpidas y caprichosas. En fin, si fuera planteado un problema psicológico, si se hubieran representado conflictos reales de ambientes y de almas. En cambio lo que nos encontramos es un drama de fantoches (...) sacado adelante con viejos recursos escénicos, expresado a través de un diálogo que será eficaz en teatro porque viene de una comedia de Cantini, pero que cinematográficamente es descuidado e inexistente. Conchita Montenegro personifica con elegancia la esposa lunática. Superficial la interpretación de Amedeo Nazzari²⁰.

En nuestro país las reacciones fueron similares, y en cierto sentido contradictorias, pues si bien en "ABC" se acordó que "Mario Bonnard, con la inteligente colaboración de Luis Marquina, ha producido una película entretenida (...). Bellas fotografías de la campiña romana, escenarios cuidados, aunque alguno sea excesivamente teatral, y un ritmo quizá, con el mismo defecto, aceptable"²¹, en la prensa barcelonesa se volvió a poner de manifiesto su estilo plumizo y superado:

Realizada en los tiempos en los que se inició la colaboración artística hispano-italiana en Cinecittà, esta película delata la utilización de un procedimiento cinematográfico ampliamente superado. El asunto -carente casi en absoluto de puntos originales- ha sido enmarcado en un guión poco ágil que viene a pasar al celuloide con un ritmo ausente de vivacidad, puesto que la mayoría de las situaciones se montan sobre un proceso descriptivo hecho de reiteraciones, de pormenores superfluos, de coloquios excesivos. Esta es a nuestro juicio la fisura decisiva en la cinta, que tampoco logra alzarse a un nivel de calidad aceptable en los decorados, aunque en otro sentido obtiene algunos bellos planos de la campiña romana²².

Conclusiones

Guido Cantini, había demostrado ya su clara vinculación con la tierra en una de sus primeras obras, los sonetos y poemas en los que recurre a visiones de paisajes, marinas

¹⁹ Giuseppe Isani, *Film di questi giorni*, "Cinema", n. 117, Roma, 10 mayo 1941, p. 318.

²⁰ Filippo Sacchi, "Corriere della sera", Milano, 26 enero 1941, p. 4.

²¹ A., *Rialto: Yo soy mi rival*, "ABC", Madrid, 8 julio 1947, p. 25.

²² H. Sáenz Guerrero, *Yo soy mi rival*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 12 julio 1947, p. 7.

y campos. Es precisamente este vínculo con la naturaleza y la tierra lo que nos ubica la película dentro de los ideales económicos, pero también sociales, generados por el aparato fascista. Tal y como señala Casadio “el ruralismo, y en general, el amor por la tierra, las tradiciones, los usos y mitos campesinos, fueron los temas mas recurrentes y favoritos del fascismo”²³.

Un claro ejemplo de esta visión agraria y ruralista es la película *Terra madre* de Alessandro Blasetti (1931), la cual inaugura una serie de títulos que orbitan alrededor de este tema. Como el nuestro, también dicho largometraje se basa en la oposición entre la vida agreste y aquella urbana, identificadas respectivamente con el bien y el mal.

El culto al trabajo agrario es proporcional al modo en el que el ser humano cambia de forma positiva gracias al mismo.

En *Yo soy mi rival*, este aspecto queda reforzado por dos características muy claras que definen a la mujer, pero que nos remiten a un claro choque de culturas. La primera es el hecho de que ella es una extranjera: viene de fuera y su función es desestabilizar el equilibrio de los personajes cuyas vidas se desarrollan en el campo. Y la segunda es que ella es totalmente contraria a dicho ambiente, pues viene de la ciudad. Representa por lo tanto el mundo capitalista y material, mientras que él encarna aquel cosmos originario en el que reinan valores sólidos como el del matrimonio. Esto conlleva un inevitable conflicto entre ambos personajes que nos remite a ese choque de culturas al que hacía referencia, aquella del campo y la de la ciudad, pero sin olvidar el componente geográfico, puesto que él está en Italia y ella proviene de América. En este sentido es revelador el diálogo entre la muchacha y su cuñado Paolo a un cierto punto del relato cantiniano:

-Paolo: la tierra no quiere mentiras. De una mala semilla nace inevitablemente una planta mala. La tierra no tolera el ser engañada.

-Lucy: Quieres decir que en la ciudad en cambio...

-Paolo: Seguro. En las grandes aglomeraciones humanas el engaño germina, prospera (...).

De lo que se trata es de reconciliar el individualismo propio del capitalismo y de la sociedad de consumo con el espíritu colectivo de un pueblo a través de la comunión con la naturaleza.

²³ Gianfranco Casadio, *Il Grigio e il Nero, Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Longo Editore, Ravenna, 1989, p. 64.

Estos son los puntos claves que mueven toda la historia, pues a partir de entonces se produce una lucha interior feroz entre la Lucy incapaz de entender la fuerza de la naturaleza y su potencial salvífico y la Lucy enamorada de un hombre que por primera vez es incapaz de controlar.

Es por aquel entonces cuando se produce el tan esperado cambio. La fe y la semilla que Pietro plantó en su momento finalmente da sus frutos y de un ser sin alma, Lucy se convierte en un ser humano. Aparece de nuevo el tema de la conversión -sobre todo femenina- y que volveremos a ver en diversas ocasiones dentro de nuestras coproducciones y en varias películas del periodo. De hecho, el tema de la bella extranjera convertida gracias a los esfuerzos del marido italiano lo tenemos en *Amore* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1935) o *Napoli che non muore* (Amleto Palermi, 1939). En esta coproducción italo-francesa, una turista francesa se queda tan prendada por el chico que ha conocido mientras visitaba la ciudad de Nápoles, que al final se casa con él. Una vez que ella entra en contacto con la familia del muchacho y con su ambiente tradicionalista, la chica reacciona de mala manera y decide regresar a Francia. Sin embargo, cuando se encuentra lejos de su marido y tras saber que está embarazada, la protagonista decide regresar a Nápoles.

El pirata soy yo / Il pirata sono io

EL PIRATA SOY YO

Título: El pirata soy yo / Il pirata sono io

Dirección: Mario Mattoli / José de Romero

Año de producción y estreno: 1940

Producida por: CIFESA (Valencia) / Produzione Capitani Film (Roma)

Distribuida por: CIFESA / ENIC

Ayudantes de dirección: Steno, Marcello Marchesi

Argumento y guión: Marcello Marchesi, Mario Mattoli, Vittorio Metz, Steno

Director de producción: Eugenio Fontana

Fotografía: Aldo Tonti

Sonido: Italo Rivosecchi

Música: Cesare A. Bixio

Vestuario: Casa d'Arte di Roma

Decorados: Piero Filippone

Estudios: Pisorno

Montaje: Mario Serandrei

Rodaje: única versión

Longitud de la película: 2250 m. (Italia)

Otros: exteriores: Pisa y Livorno.

Reparto en orden alfabético: Iginia Armilli, Giovanni Barrella (el cocinero jefe), Giulio Battiferri (el pirata calvo), Enzo Biliotti (el gobernador), Dora Bini (Olivia), Celio Bucchi, Teodoro Canaletti, Agnese Dubbini (niñera), Luigi A. Garrone (el pirata que se conmueve escuchando las canciones), Juan De Landa (Bieco de la muerte), Macario (José), Carlo Moreno (el pirata cantante), Carmen Navascués (la virreina), Katiusia Odinzova (Lupita), Giovanni Onorato (cañonero), Nino Pavese (el pirata de confianza de Bieco), Carlo Rizzo (Pedro), Gino Scotti (uno de los piratas), Tino Scotti (el barbero), Mario Siletti (el virrey), Vittorio Vaser.

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Fiera delle novità, Il pirata sono io, "Cinema", n. 97, Roma, 10 julio 1940, pp. 22-23.

Pat., *Il pirata sono io*, "Il Popolo di Roma", Roma, 26 ottobre 1940, p. 2.

Def., *Il pirata sono io*, "Il Messaggero", Roma, 26 ottobre 1940, p. 2.

Filippo Sacchi, *Il pirata sono io*, "Corriere della Sera", Milano, 26 ottobre 1940, p. 2.

El pirata soy yo, "Radiocinema", n. 57, Madrid, 30 ottobre 1940.

Giuseppe Isani, *Film di questi giorni, Il pirata sono io*, Cinema, n. 105, Roma, 10 novembre 1940, p. 348.

Rolandino, *Voces de la pantalla, "Legiones y Falanges"*, n.17, Madrid, marzo 1942, p. 22.

Rosario Assunto, *Il pirata sono io*, "Bianco e Nero", n. 11-12, Roma, novembre-diciembre 1942, pp. 85-86.

G. S., *El pirata soy yo*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 13 diciembre 1941, p. 7.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 419.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 270.

Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979, pp. 689 - 690.

Franca Faldini; Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 37.

Oreste del Buono, *Amici, amici degli amici, maestri*, Baldini & Castoldi, Milano, 1994, p. 236.

Ennio Bìspuri, *Interpretare Fellini*, Guaraldi, Rimini, 2003, pp. 222-223.

EL PIRATA SOY YO

IL PIRATA SONO IO

Además de los largometrajes llevados a cabo con Sovrania e ICAR, la compañía valenciana Cifesa paralelamente había ido creando nuevos contactos y también estableciendo importantes lazos con otras empresas para poder así diversificar su producción.

De hecho, la siguiente obra en la que se vio involucrada: *El pirata soy yo / Il pirata sono io* (José de Romero / Mario Mattoli, 1940), no sólo difería del resto en el modo de producir la cinta sino también en el argumento y en el tipo de producto resultante. Tras haber explorado varias vías como las que nos encontramos en *El último húsar* (Luis Marquina, 1940), *El inspector Vargas* (Félix Aguilera / Gianni Franciolini, 1940), o *Yo soy mi rival* (Luis Marquina / Mario Bonnard, 1940), tras haber optado por temáticas de época, policíacas o por dramas rurales, Cifesa decidió en esta ocasión apostar por una película de aventuras, ambientada en las Antillas y con piratas como protagonistas.

Argumento

A finales del siglo XVIII, en medio del Caribe, el virrey de la provincia (Mario Siletti) decide pasar por la localidad de Santa Genoveffa, como parte del programa de visitas oficiales a los territorios que se encuentran bajo su jurisdicción. El gobernador de la ciudad (Enzo Biliotti), organiza una gran recepción para festejar su llegada. Por ello le pide a José (Macario), el maestro de la escuela, que se ocupe de organizar la puesta en escena de un ataque pirata a la ciudad, que será rechazado de forma heroica por parte de la población.

En el pueblo todos están al corriente del falso ataque, hasta el punto de que cuando empieza el banquete y aparece un barco corsario, la población ni se inmuta. En cambio los piratas resultan ser de verdad. Al no encontrar resistencia desembarcan, saquean la ciudad, meten en prisión a los hombres y raptan a las mujeres, incluida la hija del gobernador, Olivia (Dora Bini), de quien el maestro está enamorado.

En cambio, cuando los piratas verdaderos abandonan la ciudad, aparecen aquellos falsos, los cuales son recibidos a cañonazos.

El inocente maestro se encarga entonces de organizar una expedición para recuperar el botín, rescatar a su amada y al resto de mujeres.

En su travesía, el grupo del maestro se encuentra flotando en un tonel a la sirvienta de la hija del gobernador puesto que, al no ser muy agraciada, ha sido despreciada por los piratas. Ella le confiesa al maestro el lugar hacia donde los malvados se dirigían. Una vez que llegan a la isla enemiga encuentran a varios de ellos subastando a algunas de las mujeres. Aunque la hija del gobernador estaba reservada para el jefe del grupo, Bieco de la muerte (Juan de Landa), José consigue finalmente arrebatársela mediante una buena puja. Se inicia luego una pelea que conduce a un duelo, pero milagrosamente José vence y logra escapar con ella. Los piratas les siguen y en alta mar ambos galeones se enfrentan. José y su tripulación salen victoriosos por lo que pueden regresar tranquilos a Santa Genoveffa.

Una vez allí se enteran de que el gobernador ha sido condenado a muerte por el virrey, pero tras la intercesión de José consigue que lo indulten. Como agradecimiento el gobernador le concede a José la mano de Olivia.

Diario de rodaje

La película se inscribía perfectamente en la línea que la sociedad italiana Capitani Film había establecido algunos años atrás. Esta pequeña empresa, conducida por la mano de Liborio Capitani, se mantuvo bastante activa durante los treinta y cuarenta, años en los que se especializó en la elaboración de comedias en las que participaron un buen número de actores provenientes del medio teatral y que contribuyó de forma notable a lanzar en cine a figuras como Macario o incluso el famoso cómico Totò.

Se trataba de algo parecido a lo que con anterioridad Mario Mattoli había hecho cuando fundó junto al empresario Luciano Ramo la compañía de espectáculos Za-bum, a finales de los años veinte y cuya idea de base era la de incluir dentro del teatro de revista, actores pertenecientes al teatro de prosa, en donde la palabra escrita y recitada era el elemento más importante. De este modo, Mattoli, el cual inicialmente se había formado en el ámbito legislativo, se convirtió en una pieza clave para este tipo de manifestaciones, por lo que estableció contacto con figuras fundamentales que luego pasaron al mundo del cine (Fabrizi, de Sica, Sordi, Totò o el mismo Macario). Desde los años treinta ejerció como director de una gran cantidad de películas de temática muy heterogénea y variopinta, en una carrera que se dilató a lo largo de más de treinta años de actividad. Dentro de la misma, cabe decir que *Il pirata sono io* fue la tercera película que realizaba con unos parámetros similares a los que había usado desde 1939 en una

serie de largometrajes cómicos, escritos por componentes de la revista “Marc'Aurelio” y protagonizados por su querido Macario.

La Capitani Film dedicó varios meses a su preparación y por lo menos desde marzo de 1940 la producción de *El pirata soy yo* era ya una realidad. Por aquel entonces se cerró una escritura entre la productora y la distribuidora del film ENIC, mediante la cual esta última anticipó a la primera 1.500.000 de liras como derechos de explotación de la película en Italia¹, las cuales fueron utilizadas en la producción del film. Pero las grandes ambiciones depositadas en el proyecto seguramente hicieron que se recurriera a una ulterior aportación económica, para lo que se apeló al sistema de la coproducción, involucrando de este modo a Cifesa. Es posible que la empresa valenciana colaborara de forma parecida al ENIC, pero exigiendo ciertas garantías que hicieran el film una obra competitiva también en España. Es por ello que, aunque la película se rodó en una única versión, se colocó a José de Romero como supervisor español² y se incluyeron en la plantilla de actores nombres como los de Juan de Landa o Carmen Navascués, ya que el de Macario no habría reunido en España a una cantidad de público como la que se esperaba que reuniera en Italia.

Los exteriores se rodaron en Pisa y Livorno (en concreto en la zona de Calafuria), y al tratarse de una película de piratas se tuvieron que construir tres grandes galeones, fabricados en los famosos astilleros livorneses de Tito Neri³ -de hecho, sabemos que una de las naves fue la "Camilla"⁴.

Aunque la notificación de elaboración de la película fue presentada el 25 de abril de 1940, el rodaje comenzó el 10 de junio⁵, precisamente el mismo día en el que Italia entró a formar parte de la guerra que asolaba Europa. Steno, guionista y ayudante de dirección de la obra, lo mencionaba en una entrevista:

Recuerdo perfectamente la noche en la que, mientras rodábamos en Turín llegó una persona al estudio y nos anunció que Alemania había invadido Polonia. Después empezamos a trabajar en Il pirata sono io precisamente el día de la declaración de

¹ Dactiloscrito del 28 marzo 1940, expediente (PRC) n. 176 (3 mayo 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

² Cfr. *El pirata soy yo*, “Radiocinema”, n. 57, Madrid, 30 octubre 1940.

³ Neri era un empresario interesado en cine y que ya en su día había establecido contacto con la Metro Goldwyn Mayer, lo que le llevó a involucrarse en diversas ocasiones en producciones cinematográficas como por ejemplo *Ben Hur* (William Wyler, 1959).

⁴ Cfr. entrevista a Macario en Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979, p. 690.

⁵ Dactiloscrito del 25 abril 1940, expediente (PRC) n. 176 (3 mayo 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

*guerra. Era junio de 1940 e hicimos toda la película en Tirrenia con los aviones franceses que bombardeaban Livorno*⁶.

En efecto el rodaje tuvo que ser de lo más arriesgado, si pensamos que tanto el 16 como el 22 de ese mes la *Armée de l'air* bombardeó de forma sistemática la ciudad para dejar inutilizable el puerto.

A todo esto la producción fue mucho más larga de lo acostumbrada y superó las seis semanas (hasta finales de julio), precisamente por el gran aparato escenográfico puesto a disposición.

Entre agosto y septiembre debieron de ultimarse el resto de detalles y ya a final de octubre el largometraje fue presentado y aprobado sin cortes por parte de la censura italiana⁷. La española sólo pudo intervenir en noviembre del año siguiente⁸, y de la copia *lavender* o intermedia se tiraron en los laboratorios Riera unas 15 más para su distribución, dosificadas en varias tandas que fueron desde noviembre hasta finales de diciembre.

Equipo técnico

A la hora de estudiar los varios componentes del film, la parte relacionada con el argumento, el guión y los diálogos, es sin duda alguna la más interesante de todas.

Gran parte de los miembros que se ocuparon de ellos provenían de las filas de varias publicaciones humorísticas italianas, activas durante aquellos años, como "Il Bertoldo"⁹ o sobre todo el diario satírico "Marc'Aurelio"¹⁰. Entre las varias firmas que contribuyeron durante años a llenar las páginas de este último, se encontraban nombres como Marcello Marchesi, Stefano Vanzina (Steno), Vittorio Metz o incluso Federico Fellini. En todos ellos subyacía una lógica común de cara al humorismo y en todos ellos encontrábamos las mismas ganas de abarcar con él de forma indiscriminada diversos ámbitos de la vida social y cultural.

⁶ En Franca Faldini; Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 37.

⁷ Visto n. 31135, 21 de octubre de 1940.

⁸ N. registro 3420, asignatura 36/3182, AGA.

⁹ Fundado en Milán en 1936.

¹⁰ Fundado en Roma en 1931.

Su flexibilidad en este sentido les consintió el acercarse cada vez más al mundo del cine y todos ellos contribuyeron de forma significativa a levantar este primer bloque de películas de Macario dirigidas por Mattoli.

Marcello Marchesi, paralelamente a su actividad periodística, escribió varias revistas de éxito, colaboró con el ente radiofónico EIAR y más tarde con la RAI, compuso canciones, y firmó un buen número de guiones para varios largometrajes, llegando incluso a dirigir alguno de ellos, caracterizados por su humor simple pero directo.

Además colaboró en numerosas ocasiones con Vittorio Metz, el cual ha sido siempre visto como uno de los principales patrocinadores de la comedia italiana.

Lo mismo se puede decir de Stefano Vanzina, más conocido con el pseudónimo de Steno y con el cual firmó, tras diplomarse como escenógrafo, textos de humor, viñetas o caricaturas. Acabó por dirigir una infinidad de comedias que gozaron del favor del público, pero también intervino en un gran número de textos para radio, teatro y televisión¹¹. En cualquier caso este es el inicio del sodalicio entre Steno y Mattoli.

Quien también participó, a pesar de no estar acreditado, tanto en ésta como en el resto de películas del binomio Mattoli-Macario, fue Federico Fellini. Dentro de este periodo suyo en el que se iniciaba en el mundo del cine, su función aquí fue la de concebir gags o escribir frases que de manera inmediata provocaran la carcajada en el espectador. En este sentido, y contrariamente a lo que en ocasiones se ha dicho, *Il pirata sono io* es la tercera (y no la primera) película en la que trabaja como "gagman", tras *Imputato alzatevi* (Mario Mattoli, 1939) y *Lo vedi come sei?!* (Mario Mattoli, 1939). Después de la nuestra también volvió a colaborar con Mattoli en el último largometraje de la serie: *Non me lo dire* (1941).

Otros de los técnicos que cabe destacar son el fotógrafo Aldo Tonti y el montador Mario Serrandrei, los cuales prosiguieron su carrera con éxito, colaborando en películas como *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), a la que ambos contribuyeron de forma sustancial.

Equipo artístico

¹¹ Para un análisis sobre la interesante trayectoria de nuestro personaje, se puede consultar el estudio de Bruno Ventavoli, *Al diavolo la celebrità: Steno dal Marc'Aurelio alla televisione: 50 anni di cinema e spettacolo in Italia*, Lindau, Torino, 1999.

A pesar de lo que para el mercado español supuso la participación en la filmación de Carmen Navascués y un Juan De Landa “hilarante en el papel de Bioco”¹², el verdadero centro en torno al cual orbitaba toda la producción fue el actor cómico Macario, poco conocido fuera de sus fronteras, pero altamente considerado dentro de Italia.

Tras haber acumulado cierto éxito como actor de variedades, redobló su popularidad gracias al mundo de la revista. De hecho, su figura fue fundamental para la difusión de dicho género durante los treinta y los cuarenta. Un primer intento por acercarse al cine, llegó cuando le propusieron participar en *Aria di paese* (Eugenio de Liguoro, 1933), pero el poco interés suscitado por la cinta lo mantuvo alejado de las pantallas hasta que Mario Mattoli lo convenció para que actuara en *Imputato alzatevi*, la cual se convirtió en un resonante éxito.

Junto a él recitaba Carlo Rizzo, quien posteriormente se convirtió en figura recurrente dentro de sus películas.

Otros dos actores provenientes del teatro fueron Enzo Biliotti y Nino Pavese. El primero fue un famoso secundario especializado en la personificación de personajes poderosos, como monarcas, y tanto es así que en nuestra película ejerció de gobernador, del mismo modo que fue el vicerey de *Un'avventura di Salvator Rosa* (Alessandro Blasetti, 1939) o Felipe IV en *Don Cesare di Bazan* (Riccardo Freda, 1942). Pavese estuvo colaborando para varias empresas teatrales hasta que fundó la suya a finales de la década de los treinta. No consiguió en cine el reconocimiento que obtuvo en dicho medio, pero apareció en numerosas ocasiones caracterizado como villano, a causa de sus rasgos físicos y su imponente voz.

Estreno y distribución

Del mismo modo que con el resto de producciones Cifesa en Italia, hubo un desfase entre la exhibición en dicho país y la española.

Il pirata sono io se estrenó el 25 de octubre de 1940 en el cine Barberini de Roma y se distribuyó a través del ya citado *Ente nazionale industrie cinematografiche* (ENIC).

A su difusión contribuyó el acierto que supuso el que en la película se incluyera la canción “Macariolita”, uno de los éxitos discográficos del cómico italiano.

¹² Def., *Il pirata sono io*, “Il Messaggero”, Roma, 26 octubre 1940, p. 2.

En España, una vez más el largometraje llegó con un año de retraso. Tanto es así que sólo el 10 de diciembre de 1941 se proyectó en el Fantasio de Barcelona, y el 22 de ese mismo mes en el Rialto de Madrid.

De la película se realizó hace varios años una edición en VHS y DVD que actualmente se encuentra fuera del mercado, pero la Ripley's Home Video la editó como parte de una serie sobre el cómico italiano en 2012.

La película vista por la crítica

La mayor parte de los medios apreciaron la ostentosa puesta en escena y los decorados de la película, sin embargo si hay algo en lo que coincidió la crítica italiana fue precisamente en que dicha ambientación fue lo que en cierto modo asfixió las bocanadas de comicidad que se introdujeron a lo largo de la trama.

Esta película representa el intento más importante y caro de transportar a la pantalla el tipo de espíritu que ha predominado en las publicaciones humorísticas más famosas. (...) El film está demasiado bien hecho, es demasiado ostentoso, demasiado grandioso para hacer reír. Las frases tipo Bertoldo y Marc'Aurelio, incluso las más ingeniosas, se ahogan en medio de los fastuosos decorados y vestidos. Construcciones colosales, escaleras, salones, naves y masas imponentes de comparsas entre las cuales Macario flota, arriesgándose a ahogarse en cada momento (...). No valía la pena poner en movimiento una máquina tan complicada. (...) Aún así la película es notable por la dedicación con la cual ha sido llevada a cabo y por la puesta en escena fantástica y movida. Y vale la pena ir a verla¹³.

"Bianco e Nero" reconoció la buena intención del largometraje, pero también de la falta de cohesión entre las partes del mismo:

Las buenas ocurrencias, que no faltan, se suceden al modo de trozos de escritura en una antología no lo suficientemente organizada. Y de trozos de antología en realidad se trata: nos encontramos delante a episodios que llaman nuestra memoria bajo precedentes como las revistas de Macario, las secciones de "Bertoldo" y "Marc'Aurelio" (...). Se podría haber compuesto un buen film con estos trozos de antología: no una obra de arte, pero una agradable confección podría haber resultado donde el carácter antológico habría encontrado una solución al organizarse en torno a

¹³ Pat., *Il pirata sono io*, "Il Popolo di Roma", Roma, 26 octubre 1940, p. 2.

un centro estilístico; pero es dicho centro estilístico el que falta: donde no faltan ocurrencias de mal gusto (monedas de cinco liras en las ostras) y canciones: esas canciones que parece que no tienen que faltar en ninguno de nuestros films. (...) Mattoli no ha conseguido superar una posición pasiva, inerte: se ha limitado a yuxtaponer el material que tenía entre sus manos¹⁴.

La adaptación al español de los motivos cómicos y otras recurrencias debió quitarle a la película uno de sus mayores alicientes, por lo que en nuestro país no obtuvo el éxito esperado y, siguiendo la línea anterior, sobresalieron por encima del resto únicamente los valores formales. "La Vanguardia" la calificó como:

Un verdadero desacierto. Desacertada su base argumental, falta de gracia y de interés; desacertada su dirección; desacertada la labor de sus intérpretes, (...) desacertada en fin, la línea temática de la obra. Una cosa hay, sin embargo, acertada en esta cinta: la presentación, la escenografía, que en algunos momentos alcanza verdadera suntuosidad y riqueza, especialmente en la reproducción de interiores. (...) Un elogio merece también el acertado movimiento de masas y la limpieza de fotografía¹⁵.

El largometraje no se recuperó del golpe y ya posteriormente, Méndez Leite lo acabó de hundir del todo diciendo que era "flojo en todos sus aspectos"¹⁶ y que no ofrecía nada digno de mención, a excepción el trabajo de los españoles (sic.).

Conclusiones

Ya comentamos que la película se rueda en los estudios Pisorno¹⁷, unas estructuras cinematográficas fundadas en la localidad de Tirrenia en 1933 y que posteriormente el director y productor pro-fascista Giovacchino Forzano compró para poder realizar en ellas películas propagandísticas. Se trata del primer gran centro dedicado al cine de la Italia mussoliniana, anterior en cualquier caso a la construcción de *Cinecittà*.

Fuera de la capital, alejados de la industria que hasta ahora habíamos estudiado, resulta interesante imaginar las reacciones y preocupaciones de todo el equipo, al menos

¹⁴ Rosario Assunto, *Il pirata sono io*, "Bianco e Nero", n. 11-12, Roma, noviembre-diciembre 1942, pp. 85-86.

¹⁵ G.S., *El pirata soy yo*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 13 diciembre 1941, p. 7.

¹⁶ Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 419

¹⁷ Derivación de una síntesis entre Pisa y Livorno, ya que se encontraban a mitad de ambas ciudades.

durante el primer mes de rodaje y a raíz de la entrada en guerra de Italia. Sin embargo, a pesar de los bombardeos, tanto italianos como españoles se mantuvieron juntos en los platós hasta que el rodaje concluyó, lo que nos demuestra en cualquier caso la profesionalidad de todos ellos. Visto con la lente del largo plazo, *El pirata soy yo* se nos aparece como un buen punto de partida común dentro de la carrera de muchos de los profesionales de cine que en ella participaron y que luego brillaron con fuerza dentro y fuera de la pantalla italiana.

Pero como también he mencionado a lo largo de las páginas precedentes, nuestra película entra dentro de un discurso más amplio, pues se trata de la tercera de las cuatro cintas cómicas de Macario realizadas por Mario Mattoli en colaboración con el grupo de escritores del "Marc'Aurelio" -Metz, Marchesi, Steno y Fellini-: *Imputato alzatevi, Lo vedi come sei?!, Il pirata sono io, Non me lo dire*.

El principal motivo por el que la serie mantiene desde el principio los mismos creadores, es el éxito recogido por la primera de todas: *Imputato alzatevi*, la cual representa una novedad dentro del panorama cinematográfico de aquel momento, aun cuando lo que realmente se está haciendo es extrapolar elementos ya vistos en otros ámbitos como la revista o la literatura y reunirlos frente a la cámara.

Todas tienen en común el hecho de estar construidas a la sombra de una vena humorística de fácil acceso, basada en una comicidad inmediata, plagada de numerosos gags, tanto visuales como verbales:

- *¿Eres pirata o eres honesto?*

- *¡Soy pirosto!*

De este modo este grupo de autores encuentran en el cine un nuevo medio de propagar sus ideas, las cuales aparecen de forma reiterada en cada una de estas producciones. Por ejemplo, con respecto a *El pirata soy yo*, tal y como nota Bispuri "esta película contiene elementos y motivos que indudablemente se acercan a los temas preferidos por Fellini, como el engaño (...), el equívoco, el intercambio de lo verdadero con lo falso, la puesta en escena de una realidad que no existe y el como todo gira en torno a un personaje frágil e ingenuo, una criatura sin malicia, que con su absoluta ingenuidad consigue poner en jaque a los malvados"¹⁸. También dentro del largometraje encontramos guiños como el de bautizar a la ciudad en la que se desencadena la trama con el nombre de

¹⁸ Ennio Bispuri, *Interpretare Fellini*, Guaraldi, Rimini, 2003, p. 223.

Genoveffa, que no era otro sino uno de los personajes habituales que deambularon de forma continua en la primera etapa del "Marc'Aurelio".

Sin embargo resaltan ciertas particularidades que definen de forma individual cada una de las mismas.

Cuando se lleva a cabo *Il pirata sono io*, lo que se pretende es dotar a esta nueva producción de un carácter mucho más cinematográfico, o lo que es lo mismo: espectacular. Es por ello que aprovechando el filón de las películas de piratas y bucaneros¹⁹, y en línea con el filón iniciado por *Il corsaro Nero* (Amleto Palermi, 1936), la Capitani reviste a su producción de un nuevo sabor combinando humor con aventuras.

Sin embargo, y contrariamente a lo que se había esperado, el empleo de tan costoso aparato no fue apreciado en su conjunto, y son varias las recensiones que indican que no era necesario el gastar tantas liras en un producto con semejantes características, pues era como mezclar agua con aceite:

Este último film de Macario nos ha desilusionado. Montado con riqueza escenográfica verdaderamente de excepción, cuidado hasta el más mínimo detalle de una indicación histórica que aún tratándose de una comedia no escapa a ninguno. Este film, hecho para hacer reír no alcanza sus objetivos. Es difícil poder buscar la razón de todo esto, poder individuar el error que ha dañado el trabajo en su propia esencia, es difícil porque todo, actores, escenografía, dirección, montaje son de la mejor calidad y de la mejor mano. Macario ha dado todo de sí mismo. (...). Quizás el defecto está en una falsa medida del "vigor" cómico del protagonista. Macario ha creado (...) un tipo de comicidad que nace y se agota en pocos segundos (...), su vena cómica está hecha de fragmentos (...) pertenece, con sus limitaciones, a la brevísima vida de las variedades. Es por esto que un personaje, en el sentido narrativo de la palabra, no puede regirse en estos únicos paños, y es por esto que el "pirata" de este último film resulta episódico minuto a minuto sin conducir jamás al espectador a un completo clima de comicidad. En otras palabras, no hay una continuidad que una todo el trabajo y le de una razón mas allá de las breves farsas y la brevísima mímica de algunos momentos²⁰.

También "Bianco e Nero" nota como la estructura creada en torno a Macario por el equipo del "Marc'Aurelio" empieza a hacer aguas:

¹⁹ Con respecto a este género de aventuras, en la revista romana "Cinema" del 10 de diciembre de 1936 se podía leer: "volver hoy, tal y como se ha hecho, con gran estilo, a aquel género olvidado es símbolo de un sentido cinematográfico más maduro".

²⁰ Giuseppe Isani, *Film di questi giorni, Il pirata sono io*, "Cinema", n. 105, Roma, 10 noviembre 1940, p. 348.

Esperábamos esta prueba de Macario, como aquella que nos habría aclarado las eventuales capacidades del actor piemontés a abarcar los límites de un cómico basado únicamente en los recursos verbales o en efectos de mímica no válidos más allá del palco escénico. Esperábamos que del “personaje” de la revista se desarrollase un “personaje” cinematográfico²¹.

Se percibe por lo tanto el progresivo desgaste de esta comicidad inmediata, lo cual acaba por pasar factura tanto a nuestra película como a la posterior *Non me lo dire*.

El resultado más evidente es que todo esto ocasiona en Macario un importante y definitivo cambio de registro, y precisamente por este motivo, vira en sus siguientes obras hacia tonos más patéticos.

²¹ Rosario Assunto, Op. Cit., p. 85.

La fuerza bruta / La forza bruta

LA FUERZA BRUTA

Título: La fuerza bruta / La forza bruta

Dirección: Carlo Ludovico Bragaglia

Año de producción: 1940

Año de estreno: 1941

Producida por: Internacional Films (Barcelona) / Lux Film (Roma)

Distribuida por: Internacional Films / Lux Film

Ayudante de dirección: Maria Teresa Ricci

Argumento: de la novela *La fuerza bruta* (1908) de Jacinto Benavente

Adaptación cinematográfica: Roberto de Ribón

Guión: Carlo Ludovico Bragaglia, Ezio D'Errico, Ivo Perilli, Maria Teresa Ricci, Ákos Tolnay

Jefe de producción: Umberto Bompani

Director de producción: Valentino Brosio

Fotografía: Rodolfo Lombardi

Sonido: Umberto Picistrelli

Música: Giulio Bonnard

Vestuario: Gino Sensani

Escenografía: Gaston Medin

Decorados: Gino Brosio

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Ines Donarelli

Rodaje: única versión

Longitud de la película: 2.600 m. (España) / 2.292 m. (Italia)

Localización: Cineteca Nazionale (Roma)

Otros: exteriores: Roma; en el film participó el Gran Circo Jarz

Reparto en orden alfabético: Rossano Brazzi (Fred), Olinto Cristina (Colombier, el director del circo), Claudio Ermelli, Cesare Fantoni, Adele Garavaglia, Juan de Landa (Bob), María Mercader (Maria), Germana Paolieri (la trapecista), Pina Renzi, Ugo Sasso, Sergio Tedesco,

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Tomás G. Larraya, *Radiocinema en Barcelona, Sondeos y decirles*, "Radiocinema", n. 48, La Coruña, 15 marzo 1940.

G.S., *La fuerza bruta*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 14 septiembre 1941, p. 7.

Gil, *La fuerza bruta*, "ABC", edición de Andalucía, Sevilla, 2 noviembre 1941, p. 13.

Rolandino, *Voces de la pantalla*, "Legiones y Falanges", n.17, Madrid, marzo, 1942, p. 22.

Miguel Ródenas, *Fuencarral: La fuerza bruta*, "ABC", Madrid, 20 marzo 1942, p. 14.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 3.

Lamberto Antonelli; Ernesto G. Laura, *Nato col cinema. Carlo Ludovico Bragaglia. Cent'anni tra arti e cinema*, ANCCI, Roma, 1992, pp. 69-70.

Alberto Farassino (a cura di), *Lux film*, Il Castoro, Milano, 2000, pp. 162-163.

Anna Renau; Laura Remei Martínez-Buitrago, *María Mercader, retrato de una actriz*, Littera Books, Barcelona, 2002, p. 58.

LA FUERZA BRUTA
LA FORZA BRUTA

El caso que vamos a estudiar a continuación es uno de los más curiosos dentro de nuestro trabajo puesto que, por motivos que desconozco, *La fuerza bruta / La forza bruta* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941) ha pasado completamente desapercibida por todos los historiadores que se han adentrado en mayor o menor medida en el mundo de las coproducciones hispano-italianas.

En efecto ni Savio, ni Cabero, ni Hueso o incluso Cabrerizo en su estudio monográfico, la incluyen dentro de las obras producidas por ambos países durante aquellos años, lo que no deja de sorprendernos si tenemos en cuenta que, tal y como tendremos la oportunidad de ver, en documentos oficiales la película resulta como italiana, española o incluso hispano-italiana.

La productora Internacional Films, confiando siempre en la figura de María Mercader¹, la cual brillaba con luz propia y de manera más intensa en el país transalpino a medida que pasaban los años, creó en esta ocasión un sodalicio con la Lux Film. Esta última compañía había sido fundada en Turín por Riccardo Gualino en 1934, pero había establecido una sede en Roma en 1940, precisamente el mismo año en el que se empezó la película. El interés que la empresa italiana había puesto en el filón literario² hizo que de inmediato considerara la posibilidad de adaptar a la pantalla la obra *La fuerza bruta*, escrita en 1908 por el Premio Nobel Jacinto Benavente.

Por otro lado, Gualino, gracias a su conocido carácter anti-fascista, debió ver con cierta simpatía el poder llevar a la pantalla una obra del escritor español. Este último había sido durante los años treinta uno de los fundadores y miembros de la Asociación de amigos de la Unión Soviética, lo que unido a su homosexualidad le causó ciertos problemas tras la Guerra Civil³. Ahora, también cabe decir que en el caso de la película *La fuerza bruta*, el nombre de Benavente no sólo no fue ni retirado ni minimizado, sino que por el contrario acompañó como un sello de calidad a toda la publicidad y apareció en las informaciones relativas a la misma y a su realización.

¹ Recordemos que había hecho con ella *Molinos de viento* (Rosario Pi, 1937) y *Su mayor aventura* (Julio Fleischner, 1939).

² En este sentido produjo films como *Piccolo mondo antico* (Mario Soldati, 1941), partiendo de la novela homónima de Antonio Fogazzaro, uno de los clásicos de la literatura italiana.

³ Igual que problemas tuvo también Gualino en la Italia de Mussolini a causa de sus convicciones políticas, pero en el caso del literato, posteriormente y en vistas de la situación acabó por obtener el beneplácito del régimen franquista.

Argumento

Nell (María Mercader) trabaja haciendo de sirena en una barraca de circo, explotada por un hombre mezquino que además intenta propasarse con ella. Un día la muchacha no aguanta más y decide escapar. Sin embargo el jefe la descubre e intenta detenerla en mitad de la plaza y en plena huida. Se produce un forcejeo y en su ayuda acude Bob (Juan de Landa), el cual se encontraba cerca de la escena trabajando como forzudo. Se inicia una pelea y al jefe de Nell tienen que mandarlo al hospital. Para evitar problemas con la policía a causa de lo sucedido, Bob y su compañero, un niño llamado Pepe (Sergio Tedesco), deciden dejar la feria. Como Nell no tiene con quien ni a donde ir, al final consigue que ellos la acepten y de inmediato entra a formar parte de esta improvisada familia que se desplaza de pueblo en pueblo con su carro y su caballo llevando a cabo número circenses, él como forzudo y ella como acróbata.

Sin embargo un día, precisamente cuando Bob y Nell están a punto de llevar a cabo su primer espectáculo juntos, llega a la localidad en la que se encuentran el gran Circo Colombier, el cual, por ser más grande y fastuoso acapara de inmediato la atención de los allí presentes: "Ánimo Bob, las cosas cambiarán" -dice la chica-.

Repentinamente, un perro aparece de la nada y roba las salchichas que el niño estaba cocinando para desayunar. Tras una divertida persecución en la que Nell acaba en lo alto de una de las caravanas del circo, se topa con Fred (Rossano Brazzi), quien además de confesar que es el propietario del perro, se muestra muy interesado por las habilidades acrobáticas de la muchacha. Él le pregunta que de donde viene y ella, bajando de un salto del techo de la *roulotte*, le responde que "del cielo". No empieza muy bien la relación entre ambos, pero al rato ella descubre que se trata de un famoso trapecista. Fred hace que el director del circo, Colombier (Olinto Cristina), la contrate, pero para no tener que separarse de Bob y de Pepe, Nell además consigue que el dueño les acepte a ellos también.

El hecho de que Fred haya introducido a otra mujer en el grupo de trapecistas no le sienta nada bien a Diana (Germana Paolieri), la cual se muestra celosa desde el principio. Es por ello que se dedica a sembrar discordia entre la chica y Bob. Para colmo, a este último le toca desempeñar al final el único puesto que en ese momento se encuentra disponible, el de payaso. Nell y Fred entrenan juntos durante semanas y es evidente que la relación entre ambos se hace tan estrecha que al final se enamoran.

Todo está preparado para el gran debut como trapeceista de la muchacha, pero es entonces que se presenta en el circo el antiguo jefe de Nell, para ver si puede recuperarla. El director no le hace caso, pero Diana aprovecha su visita para indagar en el pasado de la chica. Es así como exagerando algunas cosas e inventándose otras, la veterana trapeceista logra turbar el ánimo de Fred y ensuciar la imagen que éste tiene de Nell, hasta el punto de que el día del debut de la chica, ella tiene que abandonar la actuación y él tras perder la concentración en un salto, acaba en el hospital tras haberse precipitado al vacío.

A pesar de que Fred consigue sobrevivir a la caída, ya no podrá volver a trabajar como trapeceista. En el circo tienen que sustituirlo y, antes de dejar el pueblo en el que se encuentran, todos deciden ir a verlo.

Una vez en la clínica, Diana se las arregla para quedarse a solas con él y, a causa de los sentimientos de culpa que la mortifican, acaba por confesarle que tal vez exageró cuando en su momento le contó ciertas cosas sobre Nell. Fred, avergonzado y furioso al mismo tiempo le pide que se vaya.

Al poco rato son Bob y Nell los que van a visitarlo. Bob entra primero y le convence para que acepte de nuevo a la chica, la cual ha rechazado el contrato que el circo le había ofrecido para poder estar con él. Fred y Nell finalmente se reconcilian, y la historia concluye con la imagen de la pareja unida dentro del carro, junto a Bob, Pepe y el perro Flick, en busca de nuevas aventuras.

Diario de rodaje

En marzo de 1940 se había anunciado que era muy posible que la obra de Benavente fuera llevada a la pantalla⁴. También se adelantaba que la filmación se realizaría en Roma, pero no especificaba la productora o el nombre del director de la película.

Seguramente las negociaciones estaban aún en curso y sólo posteriormente se establecieron las condiciones que hicieron posible el inicio del rodaje en *Cinecittà* durante el verano.

En un principio la película se anunció en Italia con el título de *Serata di gala* (noche de gala), pero luego se modificó respetando el título original de la novela. La adaptación

⁴ Tomás G. Larraya, *Radiocinema en Barcelona, Sondeos y decirles*, "Radiocinema", n. 48, La Coruña, 15 marzo 1940.

corrió a cargo de Roberto de Ribón, mientras que en el guión finalmente intervinieron varias manos.

Como la película se realizó en una única versión (italiana, pero que luego se dobló al español), se prefirió recurrir a un solo director: Carlo Ludovico Bragaglia. El cineasta se encontraba en uno de los momentos más prolíficos de su carrera. Su primer contacto con el cine le había llegado a través de su padre Francesco, el cual fue director de la grandiosa compañía Cines, pero sólo tras su participación en la I Guerra Mundial, y su posterior convalecencia a causa del estallido de una granada, Bragaglia tuvo la oportunidad de estrenarse en varios ámbitos que lo fueron acercando al oficio de la dirección. Por ejemplo, ejerció como fotógrafo de actrices junto a su hermano Arturo, también puso en pie con otro de ellos, Anton Giulio, la *Casa d'Arte Bragaglia*, y precisamente con él formó parte del movimiento futurista y creó el *Teatro degli indipendenti*, en donde a lo largo de los años veinte dirigió varias obras. Ya en la década siguiente Carlo Ludovico entró como empleado de la Cines, en donde fue montador, guionista y finalmente director tras su debut en 1933 con *O la borsa o la vita*, con la cual se ganó el respeto de la crítica. A partir de entonces realizó una gran cantidad de obras de temática diversa⁵, de entre las que destacan no sólo dos coproducciones hispano-italianas, sino sobre todo seis largometrajes realizados con Totó.

Ahora bien, el 19 de agosto de 1940 Bragaglia dio el primer giro de manivela de *La fuerza bruta*⁶, rodeado de un equipo formado en su mayoría por italianos, pero que incluía la presencia de actores españoles tales como María Mercader y Juan de Landa, los cuales eran tan conocidos en España como en Italia. El largometraje fue concebido con toda probabilidad en una única versión.

La Lux, al no tener sus propios estudios, recurría de forma sistemática al alquiler de estructuras externas para poder llevar a cabo la elaboración de sus películas. Por consiguiente se trabajó en uno de los teatros de *Cinecittà*.

Con el fin de recrear un verdadero ambiente circense y para poder llevar a cabo aquellas escenas que requerían una mayor pericia técnica, se contó con la presencia y con la colaboración del Circo de los hermanos Jarz, unos húngaros especializados en el arte del trapecio y que contaban con cierta fama en aquel momento gracias a sus números

⁵ Más de 60 películas realizadas en unos treinta años de carrera.

⁶ Dactiloscrito del 2 septiembre 1940, expediente (PRC) n. 200 (6 septiembre 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

arriesgados, en los que llegaban a pasar de un trapecio al otro sin red o protección alguna.

El rodaje, que debió durar aproximadamente poco más de un mes por el ritmo de trabajo que Bragaglia llevaba ese año, dio paso al montaje, lo que hizo que la elaboración se prolongara todo el otoño. Por consiguiente sólo a principios del año siguiente la película pudo ver la luz.

Equipo técnico y artístico

A excepción de la presencia del actor, escritor y productor húngaro Ákos Tolnay en la película, de la participación del hermano mayor del director Mario Bonnard como encargado de la música, el resto de técnicos o ya fueron estudiados en su momento (como es el caso del padre de los "teléfonos blancos", Gastone Medin) o no nos dejaron noticias suficientes como para analizar el papel que nuestra película desempeñó dentro de sus aún enigmáticas carreras.

De forma más cuidada se eligieron los intérpretes, los cuales recordemos, tenían que ser tan válidos para la pantalla italiana como para aquella española.

Es por ello que se recurrió una vez más a los nombres de Juan De Landa y María Mercader, los cuales, sin embargo y a pesar de su creciente actividad en Italia dentro y fuera del ámbito de las coproducciones, trabajaban por primera vez juntos.

En su momento, el director Bragaglia recordaba de este modo la película en una entrevista: "a pesar de que no existían las coproducciones, se había empezado a elegir a algunos actores extranjeros sobre todo por sus características físicas y las cualidades artísticas correspondientes al papel que tenían que llevar a cabo"⁷. Y más adelante, con respecto a De Landa, añadía que "era un actor más bien antipático, presuntuoso. Cuando se llevaba a cabo el contracampo de una escena en la que se le había rodado el rostro, había que estar muy atentos porque él, aunque estuviera de espaldas, poco a poco se giraba hacia la cámara. A menudo nos tocaba rehacer el encuadre y yo me enfadaba muchísimo por tener que imponerle el que se quedara de espaldas"⁸.

A partir de nuestro largometraje, vemos como Mercader estaba ya cerca de papeles que la veían más como protagonista que como una actriz de apoyo. Esta mayor presencia se

⁷ Lamberto Antonelli; Ernesto G. Laura, *Nato col cinema. Carlo Ludovico Bragaglia. Cent'anni tra arti e cinema*, ANCCI, Roma, 1992, p. 69.

⁸ *Ibidem*.

fue desarrollando a raíz de producciones sucesivas, tales como *Il re si diverte* (Mario Bonnard, 1941), en la que actuó junto a Michel Simon y Rossano Brazzi, el cual por cierto también formaba parte de nuestra película y que, tal y como el director indicó: "no había ido aún a América y representaba el encanto del hombre latino. Brazzi contaba con una discreta notoriedad a causa de su papel de actor guapo, rodeado de las exasperadas manifestaciones de admiración por parte de las mujeres jóvenes y también maduras"⁹. En efecto, Brazzi había debutado en teatro y luego en cine tan sólo un año antes de participar en *La forza bruta*. Tenía sólo 24 años y estaba en pleno despegue de una carrera que más tarde lo vio protagonizar títulos significativos de la Italia mussoliniana como *Noi vivi / Addio Kira* (Goffredo Alessandrini, 1942), o producciones americanas como *Three Coins in the Fountain* (Jean Negulesco, 1954)¹⁰ y *Summertime* (David Lean, 1955).

Para concluir con los actores principales, una atlética Germana Paolieri, la cual se había dedicado a la danza desde época temprana, fue convocada para hacer de antagonista de Mercader, interpretando el papel de Diana la trapecista.

En este rutilante firmamento, configurado en torno a las dos estrellas femeninas, nos encontramos una serie de nombres masculinos que aunque no tuvieran una presencia tan fuerte como la de sus compañeras, resultaron esenciales para la película.

Como pez en el agua, Ugo Sasso volvía a participar en otra coproducción hispano-italiana tras *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) y *El pirata soy yo* (Mario Mattoli / José de Romero, 1940), junto a otros secundarios como Sergio Tedesco, Cesare Fantoni o Claudio Ermelli, el cual proseguía por cierto en aquellos años con su trabajo, a pesar de la aparición del *Manifesto della Raza* en 1938 y de las posteriores leyes raciales que pusieron las cosas más difíciles para los hebreos dentro del territorio italiano.

Destaca por último la presencia de un Sergio Tedesco que con apenas 10 años estaba iniciando su carrera y que desempeñó en el film el papel del pequeño Pepe.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ La cual es aún recordada por gran parte de los turistas que visitan la *Fontana di Trevi* en la Ciudad Eterna.

Estreno y distribución

Tras pasar por censura en Italia¹¹, el cine Vittoria de Ciampino (Roma) se hizo cargo de su estreno el 22 de enero de 1941¹². Posteriormente la Lux se ocupó de la distribución en dicho país.

A mediados de agosto, la edición española de la película, de 2.600 m.¹³, fue importada sin tener que pagar nada "por tratarse de una película hispano-italiana". Luego pasó por censura¹⁴ y fue "aprobada totalmente". De este modo, se pudo proyectar en Barcelona en los cines Capitolio y Metrópoli el 8 de septiembre y de ahí se difundió por diversas ciudades españolas de la mano de Internacional Films. En cualquier caso a Madrid llegó muy tarde, y sólo el 16 de marzo de 1942 pudo verse en el cine Fuencarral.

Tras varios años de explotación dentro y fuera de sus respectivos países de origen¹⁵, la película fue desapareciendo progresivamente de las pantallas, hasta que en 1993, con motivo del ciclo *Cinema all'antica italiana*, que tuvo lugar en el *Palazzo delle Esposizioni* de Roma¹⁶, pudo ser recuperada y estrenada con motivo de la inauguración de dicha manifestación y en presencia de su director, el cual contaba por aquel entonces con 98 años de edad.

Pero además el 11 de junio de 2012, *La forza bruta* se transmitió por televisión dentro del programa para cinéfilos *Fuori orario-Cose mai viste*.

La película vista por la crítica

Una vez consultadas las fuentes contemporáneas al estreno de la obra, se puede constatar que tanto en uno como en otro país, el film obtuvo un buen reconocimiento.

"El film es aconsejable y se hace seguir de forma agradable durante todo su desarrollo"¹⁷ se leía en Italia. Mientras que en España, seguramente por tratarse de un autor nacional, se le dedicó mayor espacio. Bragaglia tradujo de forma efectiva en

¹¹ Exp. n. 31220 con fecha de la solicitud 9 enero 1941.

¹² Dactiloscrito del 14 mayo 1941, expediente (PRC) n. 200 (6 septiembre 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

¹³ Unos 300 m. por encima de la italiana.

¹⁴ Dactiloscrito del 12 agosto 1941, expediente n. 3238, asignatura 36/03178, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, (AGA).

¹⁵ Según el Libro de cuentas de la UNEP (Colección privada, Roma), llegó a exportarse incluso a Bulgaria.

¹⁶ Del 12 al 22 de febrero.

¹⁷ Giuseppe Isani, *La forza bruta*, "Cinema", Roma, 25 julio 1941.

imágenes las ideas que Benavente depositó en su obra literaria, lo que trajo como respuesta una buena acogida del público y la crítica:

*Bragaglia (...) ha sabido hilvanar con inteligencia y firmeza en el desarrollo de la acción el viejo tema circense, con el proceloso vivir de sus oscuros héroes (...). Todo ello ha sido recogido con innegable acierto por el animador de la obra, quien, no obstante ha querido y ha sabido soslayar con habilidad las escenas con contenido puramente histriónico, para infundir en todo momento a los personajes de la misma un calor de humanidad en sus pasiones y en el dibujo de sus caracteres*¹⁸.

*Ha sido muy bien aprovechada la obra de Jacinto Benavente en su fijación en el celuloide. No se advierte en ella la menor laguna. Y conserva toda la fragancia del hondo sentir benaventiano y toda la agilidad que le presta su calidad literaria. (...) Película fina, de tono ingenuo y sentimental, que da ocasión a María Mercader para lucir su delicada belleza y su sensibilidad de artista lograda. (...) Buena fotografía, buen decorado y atinada dirección hacen de "La fuerza bruta" una cinta agradable*¹⁹.

Tal y como puede verse, en su mayor parte las críticas fueron buenas e hicieron eco del éxito que finalmente el film obtuvo, pero en cualquier caso no faltaron voces discordantes, como la del inconformista Miguel Ródenas, que abogaron por una mayor rigidez a la hora de adaptar la novela a cine:

*A este tema tan cultivado en todos los aspectos literarios, pero siempre tan interesante apenas le ha sacado partido el realizador Carlo Ludovico Bragaglia. Tiene la película muchos baches que pudieron evitarse siempre que se hubiera seguido en su realización la línea recta que sigue el drama concebido para el teatro, llena de humanidad y limpidez. Algunas escenas están excesivamente subrayadas en su carácter circense. Lo mejor del film está en los decorados y la fotografía*²⁰.

Conclusiones

Después de todo lo que hemos leído, creo que queda claro que las declaraciones del director Bragaglia o de algunos de los participantes *La fuerza bruta* no ofrecen, seguramente por la distancia entre la realización de la película y la fecha de las

¹⁸ G. S., *La fuerza bruta*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 14 septiembre 1941, p. 7.

¹⁹ Gil, *La fuerza bruta*, "ABC", edición de Andalucía, Sevilla, 2 noviembre 1941, p. 13.

²⁰ Miguel Ródenas, *Fuencarral: La fuerza bruta*, "ABC", Madrid, 20 marzo 1942, p. 14.

entrevistas, demasiados detalles sobre el proceso de realización de la misma o sobre las expectativas que se habían puesto en ella.

Es por ello que es nuestro deber el ubicar dicha producción en el lugar que le corresponde, no sólo dentro del programa de colaboración hispano-italiano, sino también en varios de los ámbitos en los que se desarrolla.

Antes que nada cabe decir que *La fuerza bruta* de Bragaglia es una de las mejores adaptaciones que de las obras de Benavente se han llevado a la pantalla²¹ y, en su conjunto, se trata de una de las películas más interesantes y mejor llevadas dentro de las coproducciones hispano-italianas que aparecen en nuestro estudio.

La fuerza bruta une de forma covalente a Benavente con Bragaglia, por varios motivos. En lo relativo al tema, cabe recordar que el primero fue durante un tiempo empresario en un circo, en donde entre otras cosas conoció a una trapecista cuyo nombre era Geraldine²². Esta última al parecer también "tenía un padre al que luego Benavente recordó en cierto personaje de *La fuerza bruta*"²³. En el caso de Bragaglia, la historia de tipo circense no era una novedad, pues ya precedentemente se había aproximado a dicho universo cuando en 1934 dirigió *Quella vecchia canaglia*²⁴. Aunque se trataba de una ulterior adaptación de una película francesa de 1932, el director llevó entonces a la pantalla la historia de un cirujano que decide el iniciar una relación con una muchacha, que en cualquier caso se encuentra enamorada de un acróbata de circo. Cuando el médico asiste con la chica a una de las exhibiciones del trapecista, este último, al verlos juntos se cae, pero el doctor consigue salvarle la vida gracias a una operación y de este modo renuncia al amor de la chica para que ella pueda estar con él. En este sentido, el tema de la resignación y el sacrificio personal de cara a la felicidad ajena resultan tan imprescindibles a la hora del desenlace, como en la película que en este capítulo estamos tratando.

También pertenece al imaginario común, tanto de Benavente como de Bragaglia, el interés por la psicología femenina, tan bien plasmado en ambas obras: la de papel y la de celuloide. A fin de cuentas son las dos mujeres las que van desarrollando la trama,

²¹ Además de la adaptación de *Los intereses creados*, que el mismo autor dirigió en 1918, se hicieron varias adaptaciones de *La malquerida* (Ricardo de Baños, 1914; José López Rubio, 1939; Emilio Fernández, 1949) o de *Vidas cruzadas* (Luis Marquina, 1942), entre otras.

²² Tal y como sugiere Ángel Lázaro, uno de sus biógrafos, en *Vida y obra de Benavente*, A. Aguado, Madrid, 1964.

²³ Ángel Lázaro, *Biografía de Jacinto Benavente*, Compañía ibero-americana de publicaciones, Madrid, 1930.

²⁴ Creo que es hasta posible que este sea uno de los principales motivos por los que se elige a éste y no a otro director.

pues producen en el hombre (y eventualmente en la antagonista), sentimientos de distinta naturaleza, tales como esperanza, alegría, tristeza, dolor, deseo, celos o resignación.

En semejante contexto y con dichos personajes, en los que se percibe tanto un deseo irrefrenable de amar como la toma de conciencia frente a la imposibilidad de ser amados, *La fuerza bruta* acaba por apoyarse en diversos elementos pertenecientes a varios filones cinematográficos que identificamos y reconocemos fácilmente en los largometrajes de temática circense y en los dramas, pero también nos recuerda aquellas películas “con niño y perro”. De hecho, en varias ocasiones Bragaglia recurre a la perspectiva infantil para despertar en el espectador sentimientos de compasión. No olvidemos que muy por encima de la perspectiva que se nos ofrece a través de Nell, se encuentra la del pequeño Pepe, ya que es él el único personaje que resulta consciente del gran tormento interior que agita a Bob ante la miserable situación tanto profesional como sentimental en la que se encuentra: Bob se ha convertido no sólo en payaso, sino como buena metáfora, en “el payaso que resiste a todas las bofetadas”. Es en este sentido abofeteado por un escuálido personaje que con algodón en los brazos caracterizado como forzado -cuando en realidad el forzado no es otro que Bob-, pero también por el público allí presente, mientras que lo único que él puede hacer es reír a carcajadas. Una vez acabado el número, Pepe intenta consolarlo, pero es demasiado tarde y Bob es inconsolable, hasta el punto que llora de rabia.

Bragaglia hace una lectura magistral del texto benaventiano y va tejiendo la trama a través de las relaciones entre los diversos personajes. Se crea un *crescendo* de emociones que ligan a Bob con la figura de Nell y que nos conducen a la escena más importante en este sentido: en el momento en el que el gran circo llega a la pequeña localidad en la que ambos se encontraban, y al ver a Bob abatido, Nell, para consolarlo le dice “piú il tempo passa e piú io ti voglio bene”²⁵. La cámara se ha ido acercando a ambos hasta ocupar toda pantalla con sus rostros, lo que nos demuestra el amor que se enciende dentro de Bob como consecuencia de la chispa producida por Nell. Ambos personajes, junto al del niño forman la única y verdadera familia de la película²⁶. Y lo curioso es que, a diferencia de otros largometrajes posteriores de similar temática, el circo no lo es y se nos presenta como un universo cerrado en el que cada uno de sus componentes responden única y exclusivamente a instintos personales. Predomina entre

²⁵ “Cuanto más pasa el tiempo, más te quiero”.

²⁶ Cabe recordar que el cineasta recurre al zoom para resaltar aquellos momentos de mayor intensidad.

ellos el egoísmo, la envidia, la competitividad y un modo de hacer interesado que se percibe de forma clara en la relación entre el director de la compañía y la domadora de caballos, por ejemplo.

“E continuano, nessuna pietà, non hanno cuore”²⁷ exclama Nell al ver que el espectáculo prosigue, a pesar del accidente de Fred.

Cuenta esta película con una interesante gama de reflexiones que le dan un carácter particular y que a mi modo de ver encaja bastante bien no sólo dentro de un contexto local o tradicionalista, sino más bien en una perspectiva mucho más internacional y que responde de forma evidente a las expectativas que el mercado hispano-italiano tenía de aquellas producciones realizadas gracias al esfuerzo común.

²⁷ “Y siguen, ninguna piedad, no tienen corazón”.

Tosca

TOSCA

Título: Tosca

Dirección: Karl Koch

Año de producción: 1940

Año de estreno: 1941

Producida por: Cifesa (Valencia) / Era (Roma) - Scalera Film (Roma)

Distribuida por: Cifesa / Scalera Film

Ayudantes de dirección: Lotte Reiniger, Luchino Visconti

Argumento: basado en el drama *Tosca* (1887) de Victorien Sardou

Guión: Arturo Ambrosio, Alessandro De Stefani, Karl Koch, Jean Renoir, Luchino Visconti

Director de producción: Arturo Ambrosio

Inspector de producción: Franco Magli

Fotografía: Ubaldo Arata

Operador: Sergio Pesce

Sonido: Piero Cavazzuti

Música: Umberto Mancini, Giacomo Puccini

Vestuario: Gino Sensani, Domenico Gaido

Escenografía: Gustavo Abel, Amletto Bonetti

Muebles y decoraciones: Pavolini Umberto

Estudios: Scalera (Roma)

Montaje: Cino Betrone

Laboratorios: Asfer (Roma)

Rodaje: única versión

Longitud de la película: 2.850 m. (España) / 2.875 m. (Italia)

Conservación: Filmoteca Española, Madrid (versión en español); Cineteca Nazionale, Roma (versión en italiano); Eye Film Institute Netherlands, Amsterdam (fragmentos).

Otros: exteriores: Roma; sistema sonoro: R.C.A.; doblaje en español: Acústica S.A.; música interpretada por la orquesta sinfónica del EIAR dirigida por Fernando Previtali.

Reparto en orden alfabético: Imperio Argentina (Floria Tosca), Rossano Brazzi (Mario Cavaradossi), Juan Calvo (Spoletta), Carla Candiani (marquesa Attavanti), Vanda Capodaglio, Memmo Carotenuto (peluquero de la reina), Liana del Balzo (la dama de

compañía de la reina), Miguel S. del Castillo, Nicolas Diaz Perchicot (Sciarrone), Claudio Ermelli (Paisiello), Renato Gabrielli, Olga Vittoria Gentilli (la reina de Nápoles), Massimo Girotti (Massimo), Nicola Maldacea (pintor de corte), Enzo Musumeci Greco (oficial de la reina), Pina Piovani (Angela), Adriano Rimoldi (conde Angelotti), Michel Simon (barón Scarpia).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

“Lo Schermo”, n. 4, Roma, abril, 1939, p. 16.

El Marqués de Movietone, *Pues verá Ud...*, “Radiocinema”, n. 35, La Coruña, 30 agosto 1939.

Negli stabilimenti si gira, “Cinema”, n. 93, Roma, 10 mayo 1940, p. 313.

Filippo Sacchi, *Tosca*, “Corriere della Sera”, Milano, 30 enero 1941.

Def., *Tosca*, “Il Messaggero”, Roma, 31 enero 1941, p. 3

“Rivista del cinematografo”, n. 2, Roma, febrero 1941, p. 32.

Vice, *Film di questi giorni*, *Tosca*, “Cinema”, n. 111, Roma, 10 febrero 1941, p. 105.

Noticario, Fuera de España, “Cámara”, n. 1, Madrid, octubre 1941.

Rassegna della stampa, “Bianco e nero”, n. 4, Roma, abril 1942, p. 80.

F.G.S., *Los estrenos, Fémina, Tosca*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 6 enero 1943, p. 6.

Miguel Ródenas, *Avenida: Tosca*, “ABC”, Madrid, 13 enero 1943, p. 14.

Antonio Más-Guindal, *Tosca*, “Primer Plano”, n. 118, Madrid, 17 enero 1943.

Cartelera madrileña, La equivocación de un director, “Cámara” , n. 17, Madrid, febrero 1943, p. 39.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Tosca, La Novela Semanal Cinematográfica, Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional, n. 24, Ediciones Bistagne, Barcelona, 1941.

Fernando Méndez Leite von Haffe, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 413

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975.

Franca Faldini; Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 50-51.

José Ruiz; Jorge Fiestas Argantonio, *Imperio Argentina: ayer, hoy y siempre*, Argantonio Ediciones Andaluzas, Sevilla, 1981, pp. 50-51.

TOSCA

Una de las primeras noticias relacionadas con la nueva versión cinematográfica de *Tosca* apareció publicada a finales de 1938 en la revista “Lo Schermo”¹. El proyecto de la productora italiana Era Films parecía estar bastante definido, pues además de los gastos -estimados en 11 millones de liras-, se daba una lista detallada de los miembros del equipo que iban a participar en él: Géza von Bolváry iba a ser el director, Renato Castellani, Georg Klaren y Mario Soldati los guionistas, Gino Sensani el sastre, Enzo Serafin se iba a encargar de la música, y como intérpretes se nombraban a Martha Eggert, Jan Kiepura, Raul Aslan y Fritz Rasp².

Pocos meses después la misma revista volvía a hablar de *Tosca*, pero esta vez asegurando que Era había escriturado a la francesa Junie Astor y que la película se llevaría a cabo bajo la dirección de Augusto Genina.

Y ya en verano, cuando en España se hizo eco de la noticia, y mucho antes de que se pensara en el largometraje como una coproducción hispano-italiana, “Radiocinema” especificaba que el director finalmente iba a ser Jean Renoir y que los protagonistas serían Viviane Romance y Georges Flamant³.

Tal y como veremos a lo largo de estas páginas, el producto final resultó ser bastante diferente de lo que en un principio se había pensado. Lo que es evidente es que, aunque la película se venía gestando desde hacía un tiempo, no conseguía salir a flote. Pero también queda bastante claro que lo que se pretendía desde un principio es el dotar a la obra de un carácter marcadamente internacional.

Argumento

La acción se ambienta en Roma a mediados de 1800 y la historia se abre con el fusilamiento al amanecer de un preso en lo alto de *Castel Sant'Angelo*, tras haber conspirado contra el Estado y haber abrazado las ideas revolucionarias francesas.

¹ Alessandro Alesiani, *Cronache della produzione italiana*, “Lo Schermo”, n. 12, Roma, diciembre, 1938, p. 27.

² Que fueran estos los primeros protagonistas en los que se había pensado queda corroborado mediante unas declaraciones de Imperio Argentina en José Ruiz; Jorge Fiestas Argantonio, *Imperio Argentina: ayer, hoy y siempre*, Argantonio Ediciones Andaluzas, Sevilla, 1981, pp. 50-51.

³ El Marqués de Movietone, *Pues verá Ud...*, “Radiocinema”, n. 35, La Coruña, 30 agosto 1939.

Siempre en el castillo, un grupo de hombres que se hacen pasar por herreros logran liberar al conde Cesare Angelotti (Adriano Rimoldi), el cual se encontraba en prisión por haber sido cónsul de la recién caída República Romana⁴.

Por otro lado, la cantante Floria Tosca (Imperio Argentina) se encuentra en la ciudad ya que, en vistas de su éxito, se dispone a dar una serie de conciertos en presencia de la reina de Nápoles.

Tosca y el pintor Mario Cavaradossi (Rossano Brazzi), un proscrito del Reino de Nápoles que se encuentra en Roma a causa de sus fuertes sentimientos patrióticos, están enamorados, lo que causa la ira y los celos del barón Scarpia (Michel Simon), que es además el jefe de la policía.

Para reunirse con su hermana, la marquesa Attavanti (Carla Candiani), Angelotti acude a la iglesia de *Sant'Andrea della Valle*, en donde se encuentra la capilla de familia. Allí la marquesa ha escondido unos vestidos para que el muchacho pueda escapar de la ciudad disfrazado de mujer sin ser reconocido.

Como Mario se encuentra pintando unos frescos en dicha iglesia, al ver llegar a la marquesa y sorprendido por el rostro de la misma mientras reza, hace un rápido retrato de ella, para poder luego usarlo como modelo de su María Magdalena.

Cuando Angelotti cree que está solo sale de su escondite y es reconocido por Cavaradossi. Como Mario es un amigo y es afín a sus ideas revolucionarias, el artista decide que lo más seguro es que se esconda en su casa de campo.

En ese momento Tosca se presenta también en la Iglesia, pero como intuye que algo extraño está pasando, al ver el retrato que Mario ha hecho de la marquesa Attavanti, empieza a sentirse celosa, ambos discuten pero luego ella abandona el lugar tras reconciliarse con él.

El sacristán informa a Mario que al parecer Napoleón ha sido derrotado por los austriacos en la batalla de Marengo⁵ y que es por ello que la reina dará una fiesta esa misma noche en Palazzo Farnese, en la que Tosca tendrá el honor de cantar.

⁴ La República Romana fue una breve experiencia (1798-1799) que se llevó a cabo en Roma a raíz de la Revolución francesa. El 10 de febrero de 1798 y tras el homicidio de un general de la embajada francesa, las tropas de Napoleón entraron en Roma, ocuparon la ciudad, establecieron un modelo similar al francés y acabaron con el poder temporal de la Iglesia. El 28 de noviembre de ese mismo año, Roma fue invadida por el ejército napolitano, cuyo fin era el restablecer el poder papal. Tras varias pugnas por la toma de la ciudad, Roma fue finalmente ocupada por los napolitanos el 30 de septiembre de 1799. Los franceses no volverán a aparecer hasta 1805, para posteriormente anexionar la Ciudad Eterna al imperio napoleónico (1809).

⁵ 14 junio 1800.

Por último también Scarpia acude a la capilla con Spoletta (Juan Calvo) y sus soldados, pero Angelotti ya no está allí pues Mario se ha ocupado de él. Sin embargo el barón encuentra en ella el abanico que la Attavanti había dado a su hermano como parte del disfraz y tras percatarse del retrato que Mario ha realizado, Scarpia intuye de inmediato que ha sido el pintor quien ha sacado al prófugo de la iglesia para esconderlo en otro lugar. Trama por lo tanto una estratagema y tras mostrar el abanico de la marquesa esa misma noche en el Palacio a Tosca, logra sembrar en ella la duda, una vez que reconoce el escudo de la familia Attavanti en dicho objeto. Es por ello que presa de los celos acude a la villa de Cavaradossi, sin percatarse de que se trata de una trampa y de que los esbirros del barón Scarpia la siguen para poder dar así con Mario y con el fugitivo.

Cuando ella se encuentra con su amado, él la pone al corriente de todo y le revela donde tiene escondido a Angelotti. Pero de repente la policía irrumpe en la casa y Mario es torturado, hasta el punto de que ella, presa de la desesperación señala a Scarpia el pozo, dentro del cual se encuentra Angelotti. Tanto este último como Cavaradossi son apresados y conducidos a Castel Sant'Angelo para ser fusilados. Es entonces cuando contemporáneamente a Scarpia le comunican que la batalla de Marengo no ha sido una victoria austriaca sino una derrota, y que Napoleón avanza.

Tosca intercede por su amante y Scarpia accede a ayudarla si a cambio ella deja que él la seduzca. Scarpia le dice que, como la reina quiere ver muerto a Cavaradossi, lo que harán es llevar a cabo la ejecución, pero que ésta será una ejecución fingida y que luego los dos amantes, gracias a un salvoconducto firmado por él, podrán escapar juntos en un carro sin que nadie los vea. Cuando el barón le transmite el plan a Spoletta, la cantante acepta. Pero inmediatamente después, Scarpia lo vuelve a llamar y le pide que “que recuerde que la ejecución será simulada como la de esta mañana”. Se trata por lo tanto de una trampa y el fusilamiento será llevado a cabo sin trampa ni cartón. Lo que Scarpia no había previsto es que cuando este último intenta abusar de Tosca una vez que se quedan a solas, la muchacha para defenderse lo apuñala.

Tosca consigue reunirse con Cavaradossi antes de la ejecución y le informa de la estratagema, asegurándole que tras la falsa ejecución ambos escaparán con el salvoconducto que consiguió de Scarpia antes de acabar con su vida. Sin embargo, una vez que llega la hora, a Mario lo fusilan realmente y Tosca, presa de la desesperación y ante la llegada de los soldados, los cuales han ya descubierto el cadáver de Scarpia, decide acabar con su vida precipitándose desde lo alto del castillo.

Diario de rodaje

El proceso de realización de Tosca es sin duda uno de los más interesantes de nuestro estudio, precisamente por lo arduo y rocambolesco que llegó a ser.

Como ya anticipamos, en un principio el proyecto estaba en manos de la Era Films, la cual no conseguía sacar a flote la película ni ponerse de acuerdo sobre los componentes de la misma.

Está claro que las cosas debieron cambiar de forma radical a raíz de la compra, por parte de la Scalera, de un buen paquete de acciones de la Era que el conocido empresario Angelo Rizzoli poseía hasta entonces. El milanés no sólo tenía intereses en el mundo editorial (suyos eran los semanales de humor “Bertoldo” y el de actualidad “Omnibus”), sino que había abierto una nueva vía de expansión dentro del campo cinematográfico y que para ello se había trasladado precisamente a Roma. La Era fue en cualquier caso una compañía media que había sido fundada en 1937 y cuyo consejo de administración estaba compuesto por varios miembros, de entre los que destacaban no sólo Rizzoli, sino sobre todo el mismísimo hijo del *Duce*: Vittorio Mussolini. Por otro lado, este último se había convertido en el director de la revista “Cinema” siempre gracias a Rizzoli, puesto que en 1939 había comprado dicha publicación.

Fue entonces que Vittorio Mussolini, con el apoyo y respaldo de la Scalera Film, una estructura sólidamente establecida en el mercado italiano⁶, retomó el proyecto de *Tosca* y tras interceder personalmente ante su padre, logró llevar a cabo los acuerdos necesarios para poder traer a Roma al director francés Jean Renoir y ponerlo al mando de dicha producción. Fue así como el hijo del dictador lo recordaba en su día:

Renoir, por sus antecedentes antifascistas, era el menos indicado en esos momentos, pero creía y creo que es mejor ganarse la amistad de aquellos adversarios inteligentes que la simpatía interesada de amigos tontos. El director francés vino a Roma y se encontró a gusto e incluso hasta pensaba, después de Tosca, el rodar un film sobre los pantanos pontinos y los colonos de las zonas recuperadas. Por desgracia los acontecimientos bélicos nos sorprendieron a todos; Renoir dirigió únicamente la primera escena de Tosca, rodada en Palazzo Farnese de noche, y gracias a mi intervención de cara a mi padre, pudo dejar sin problemas Italia, horas antes del inicio

⁶ Se había fundado en 1938 por parte de los hermanos Scalera y gracias al capital que habían acumulado construyendo carreteras en África.

*de las hostilidades. Me mandó una carta muy cordial en la que me prometía que, acabada la guerra, habríamos hecho alguna otra película juntos*⁷.

Con Renoir colaboraron en la escritura del guión Luchino Visconti y Karl Koch. Fue precisamente ésto lo que permitió tanto a Koch como a su mujer Lotte Reiniger el poder embarcarse en dicho proyecto y viajar a Roma como ayudantes de dirección⁸.

En lo relativo a la participación de Alessandro De Stefani, a pesar de estar acreditado como guionista en los títulos de la película, al parecer, su verdadera función fue aquella de traducir los diálogos de Renoir y Koch del francés al italiano⁹.

En efecto y tras haberse prolongado durante meses, en mayo de 1940 se empezó a rodar *Tosca* en una única versión, directamente en exteriores y centrándose en las escenas de la actual Embajada de Francia y *Castel Sant'Angelo*¹⁰. Sin embargo, el que en los documentos oficiales sólo aparezca como fecha de inicio el 15 de septiembre de 1940 se explica por los contratiempos ocasionados a causa de la partida inmediata de Renoir a Francia. De hecho en la declaración de inicio de elaboración del film que se deposita tras obtener el permiso para rodar la película a finales de agosto, ya aparece como director Karl Koch¹¹.

Jean Renoir no olvidó nunca los acontecimientos que le llevaron a desvincularse de la película y explicaba como los franceses en aquel momento estaban dispuestos a todo con tal de mantener la neutralidad de Italia durante el conflicto bélico:

*Era militar, no podía hacer otra cosa que obedecer. No conocía Italia, mi mujer Dido, en aquellos momentos mi secretaria, quiso venir conmigo. Esta estancia en Roma fue para nosotros una revelación. (...) En Roma, Michel Simon tenía dos pasiones: los frescos de los techos de los edificios y los sofás de las casas cerradas de la ciudad*¹².

⁷ Franca Faldini; Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 50.

⁸ Tanto Koch como Lotte habían coincidido con anterioridad con Renoir en por ejemplo *Die Jagd nach dem Glück* (Rochus Gliese, 1930). Karl había conocido a Lotte en el *Institut für Kulturforschung* de Berlín, mientras esta última hacía cortos experimentales de animación y se había casado con ella en 1921. Con el ascenso del nazismo ambos decidieron abandonar el país, y de este modo estuvieron desde 1933 y durante más de diez años trasladándose de un país a otro conforme al tiempo establecido en cada uno de sus visados. Participaron en doce películas durante este periodo, pero fue en Francia en donde retomaron la *Carmen* de Bizet y *La flauta mágica* de Mozart para la creación de dos interesantes cortometrajes: *Carmen* (1933) y *Papageno* (1935), ambos dirigidos por Lotte. Tras *Tosca*, se quedaron con Visconti en Roma hasta que pudieron regresar a Berlín en 1944.

⁹ Cfr. Vice, *Film di questi giorni, Tosca*, "Cinema", n. 111, Roma, 10 febrero 1941, p. 105.

¹⁰ El 6 de mayo según la noticia *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 93, Roma, 10 mayo 1940, p. 313.

¹¹ Dactiloscrito del 12 abril 1942, expediente (PRC) n. 205 (13 septiembre 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

¹² Era de sobra conocida la afición que el actor suizo sentía hacía los prostíbulos.

Todas las noches acudía a estas casas y se entretenía en largas conversaciones con aquellas señoras. Les mostraba las fotos de los techos. Ahora bien, una noche en un burdel, Michel se encontró con que su sofá habitual estaba ocupado por unos señores que hablaban alemán. Se quejó a la propietaria para que le dieran su sitio habitual, pero ella se negó a intervenir. Así, disgustado, se volvió a casa. Y al día siguiente me comunicó lo sucedido concluyendo con su voz a la Michel Simon: me cago en sus techos¹³.

De este modo tan sutil Simon comprendió de inmediato que las cosas en Roma se estaban poniendo feas, y precisamente al poco tiempo fue el mismo Renoir el que sufrió en primera persona las tensiones que se iban generando entre los varios bandos. Y así, cuando el director solicitó en un restaurante de la capital el poder consultar “L’Osservatore Romano”, el periódico del Vaticano y el único favorable a la causa francesa en aquellos momentos, fue incluso agredido: “Me habrían despellejado si no hubiera invocado el nombre de Mussolini que era, al fin y al cabo, el que me había hecho venir a esta cárcel”¹⁴. Fue así como el embajador de Francia, a quien había referido lo ocurrido aconsejó a Renoir el marcharse lo antes posible, y eso es lo que hizo tras dejar a Koch como responsable de la película y despedirse del equipo: “Los saludos a mis colaboradores fueron desgarradores. Dejando a Luchino Visconti estaba lleno de amargura sólo de pensar en todas las cosas que habríamos podido hacer juntos”¹⁵. Y más adelante concluía: “Al parecer la película es excelente, pero es una película de Koch, no mía. Yo no la he visto nunca”¹⁶.

Para el resto del equipo las cosas fueron diferentes puesto que, de un modo o de otro se encontraban relativamente a salvo. El personal hispano no corría riesgo alguno al ser las ideas españolas totalmente afines a las de Italia en el campo de la política oficial internacional; Koch, a pesar de su ideología, no tenía nada que temer por ser alemán, y tampoco Simon puesto que disponía de pasaporte suizo. Por último, la Scalera -a través de Cifesa- incorporó al grupo a la actriz Imperio Argentina, la cual se había separado hacía poco de Florián Rey. Imperio no llegó a coincidir con Renoir, puesto que o bien no contaron con ella para las primeras escenas en exteriores o bien llegó una vez que éste se había marchado.

¹³ Franca Faldini; Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 51.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Esta evidente mezcla de nacionalidades tuvo sus consecuencias en el plató. De hecho cada uno de los actores acabó recitando en su propio idioma, por lo que cuando Brazzi decía su frase en italiano, Argentina le respondía en español, mientras Simon memorizaba las suyas en francés¹⁷.

El rodaje se dilató hasta finales de noviembre de 1940¹⁸ y ya en diciembre entró en fase de montaje¹⁹. En Italia no fue aprobada por la censura hasta el 31 de enero de 1941²⁰.

Equipo técnico

Ya hemos visto como desde el principio, *Tosca* había sido pensada como una gran producción de tipo internacional. Para poder llevar a cabo semejante empresa se decidió el poner en manos de una figura como la de Arturo Ambrosio toda la labor de coordinación y supervisión. El que en su día había sido uno de los pioneros del cine italiano, trabajaba ahora como jefe de producción para la Scalera Film²¹.

Quedaba clara la importancia que tenían para el largometraje aspectos como el de la imagen y el sonido. Una película decimonónica, cuyo tema guardaba un trasfondo musical debía contar con buenos especialistas dentro de estos ámbitos.

Se contó por ello con el director artístico de la Scalera, el compositor Umberto Mancini, que fue además director de orquesta del EIAR (*Ente italiano per le audizioni radiofoniche*), y en donde también trabajaba el turinés Fernando Previtali²².

Las escenografías corrieron a cargo de Gustavo Abel, que por aquel entonces se había especializado en películas de época²³, mientras que los fastuosos vestidos fueron concebidos por Gino Sensani. Este es sin duda uno de los elementos más elaborados del

¹⁷ Ver las declaraciones de la actriz en José Ruiz; Jorge Fiestas Argantonio, Op. Cit., pp. 50-51.

¹⁸ *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 106, Roma, 25 noviembre 1940, p. 361.

¹⁹ *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 108, Roma, 25 diciembre 1940, p. 435.

²⁰ N. registro 32231.

²¹ Ambrosio se apasionó por el medio fotográfico cuando era bastante joven y desarrolló sus primeras experiencias en Basilea, hasta que a principios del siglo pasado regresó a Turín, en donde abrió una tienda de óptica y fotografía. De ahí pasó a la cinematografía y en 1904 estuvo en Francia, Inglaterra y Alemania, lo que trajo como consecuencia la fundación en 1906 de su propia empresa en Italia: La Ambrosio, la cual se convirtió en la primera productora italiana. Luego se trasladó a Roma para trabajar con la UCI (*Unione Cinematografica Italiana*) y se retiró hasta que en 1939 decidió volver al cine, para volverse a retirar después y de forma definitiva, en 1945.

²² Previtali fue luego una figura importante dentro de la *Accademia di Santa Cecilia* de Roma y ejerció como director de estructuras tan importantes como el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro Regio de Turín y el Teatro Comunale de Génova.

²³ Posteriormente también colaboró en *El Capitan Tormenta / Capitan Tempesta* (Corrado D'Errico / Hans Hinrich, 1942) y *El león de Damasco / Il leone di Damasco* (Corrado D'Errico / Hans Hinrich, 1942).

film y tanto fue así que Sensani recibió el premio al mejor vestuario por *Tosca* en la IX *Mostra di Venezia*.

Cabe también recordar, aunque sea de forma breve, la presencia de Cino Bertrone, que fue autor del montaje. Era hijo de los conocidos actores Annibale y Elvira Betrone. Como también era teniente de la guardia alpina, en 1941 perdió la vida en el frente de guerra, por lo tanto poco después de su participación en *Tosca*.

Por último también colaboró en el largometraje el que luego se convirtió en uno de los directores italianos más influyentes de la historia del cine: Luchino Visconti. Había conocido a Renoir a través de Coco Chanel, y no cabe duda de que tras haber ejercido como ayudante de dirección en *Partie de campagne* (Jean Renoir, 1936), la de *Tosca* iba a ser una oportunidad aún más buena para conocerse mutuamente y colaborar de forma más directa. Según Visconti, fue Renoir quien de hecho le pidió que le ayudara en *Tosca* y ni que decir tiene que, a pesar de que Renoir acabó por dejar la película a los pocos días de haberla empezado a rodar y de que Visconti no quedó satisfecho del resultado final, su papel en la realización y la coordinación de los varios miembros del equipo fue fundamental. En una entrevista, el italiano resumía así su participación:

Tres años más tarde Renoir me pidió que hiciera de asistente para Tosca. Pero se había rodado tan sólo una secuencia cuando estalló la guerra y Renoir tuvo que regresar a Francia. Koch, el primer asistente, y yo tuvimos que acabar el film: una película horrible. Es todo lo que pudimos hacer²⁴.

Equipo artístico

Tras haber visto los nombres de las actrices que en un principio iban a desempeñar el papel de Floria Tosca, quedaba claro que dicho rol iba a ser de vital importancia para la producción. Tras muchos avatares, la elegida fue Imperio Argentina. En 1939 se había separado de Florián Rey, con quien había realizado varias producciones en los años anteriores en la Alemania de Hitler, lo que inmediatamente le dio una mayor libertad e independencia para elegir nuevos proyectos. Dicha elección se convertía en estratégica, puesto que para Scalera, el contar con una actriz como Argentina podría haber resultado altamente beneficioso de cara a una expansión por los países de lengua hispana, ya que su fama estaba en pleno crecimiento. A pesar del escaso interés que su interpretación

²⁴ Franca Faldini; Goffredo Fofi, Op. Cit., p. 50.

generó en la prensa italiana²⁵, se puede decir que la película contribuyó a aumentar la popularidad de la artista, al darle un nuevo giro interpretativo que la alejaba de lo folklórico y meramente regional²⁶: “Imperio Argentina se muestra ella tan garbosa, tan picaresca y tan cascabelera en otras películas, como una gran actriz dramática en algunos momentos”²⁷. Además, el hecho de haber trabajado en Roma la consagró de forma indiscutible como una artista española de porte internacional²⁸.

Como compañero suyo en la película aparecía Rossano Brazzi, quien tras su participación en *La fuerza bruta* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941) encarnaba una vez más la figura del héroe y volvía a hacer gala de su físico atlético, que exhibió con orgullo en *Tosca* durante las escenas de la tortura, altamente cuidadas desde el punto de vista de la cinematografía.

Totalmente opuesto a este último, el suizo Michel Simon bordó su papel como el malvado Scarpia. El actor había participado ya en varias películas de Jean Renoir -*Tire au Flanc* (1928) o *La Chienne* (1931)-, pero también contaba con otros excelentes largometrajes que respaldaban su versatilidad y profesionalidad. Lo demuestran sus trabajos con Jean Vigo en *L’Atalante* (1934) o con Marcel Carné en *Drôle de drame* (1936) y *Quai Des Brumes* (1938).

Otros personajes que destacaron fueron un Massimo Girotti anterior a su éxito tras *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti, 1941) y *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) y Adriano Rimoldi, quien más tarde fue muy popular en España.

Estreno y distribución

Tal y como nos indican los documentos conservados en el archivo de la Sociedad italiana de autores y editores, la película se estrenó en dicho país el 27 de enero de 1941 en el Politeama Genovese de Genova²⁹ y se distribuyó por Italia, gracias a la Scalera, en los meses siguientes. De este modo, llegó al cine Moderno de Roma el 30 de enero.

²⁵ Cfr. Vice, *Film di questi giorni*, *Tosca*, “Cinema”, n. 111, Roma, 10 febrero 1941, p. 105, en la que incluso se la califica como “físicamente desagradable”.

²⁶ De hecho tras regresar a Madrid, realizó *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), adaptación de la ópera de Enrique Granados.

²⁷ Miguel Ródenas, *Avenida: Tosca*, “ABC”, Madrid, 13 enero 1943, p.14.

²⁸ Aunque no hay que olvidar que legalmente no obtuvo la nacionalidad española hasta 1999 y cuando la actriz tenía 88 años.

²⁹ Dactiloscrito del 10 abril 1941, expediente (PRC) n. 205 (13 septiembre 1940), *Registro cinematográfico*, SIAE.

A pesar de que durante los años siguientes se difundió en países como Alemania, Bulgaria, Dinamarca, Eslovaquia, Grecia, Hungría, Rumanía o Suiza³⁰, en España no pudo ser vista hasta más adelante.

En diciembre de 1942 Enrique Songel Mullor, como representante de CIFESA, solicitó que el largometraje fuera censurado en España³¹, tras lo que fue autorizado para mayores de 16 años. En dicha solicitud Scalera aparecía como única casa productora, mientras que CIFESA figuraba sólo como distribuidora.

La primera gran ciudad española en la que se proyectó fue en Barcelona, en el cine Fémica el 5 de enero de 1943, aprovechando la víspera del día de reyes. El 11 de ese mismo mes llegó al Avenida de Madrid.

La carrera productiva de la Tosca de Koch fue amplia y ya a mitad de los años cincuenta vemos como la compañía española trató de que volviera al ruedo una vez más. En una carta dirigida al Director general de cinematografía y teatro y firmada por el que catorce años antes había presentado la primera solicitud, Enrique Songel Mullor, se pedía que la película pudiera ser comercializada de nuevo. Ahora bien, esto no resultaría tan importante si no fuera por los motivos que acompañaban a la petición en cuestión. Songel Mullor exponía que en diciembre de 1942 la junta de censura había autorizado Tosca, la cual había sido rodada en Italia “sujetándose a fórmulas de colaboración entonces existentes en doble versión italo-española”³². Enumeraba los miembros correspondientes a la parte española y añadía que el equipo había sido supervisado por Juan Francisco Blanco Lavín. Por otro lado exponía que como *Tosca*, también *El último húsar / Amore di ussaro* (Luis Marquina, 1940) era fruto de dicha colaboración mancomunada, “Pero si bien *El último húsar* (explotación acabadísima por no disponer ya de negativo) quedó marcada como tal película italo-española, no se hizo constar así en la documentación correspondiente a *Tosca*, que se inscribió únicamente como italiana”³³. Y como aún podían sacársele a la película cierto provecho a causa de Imperio Argentina se suplicaba que *Tosca* fuera considerada como española para poder obtener así las licencias de exhibición necesarias, ya que en caso contrario, al considerarse como sólo italiana no podrían volver a comercializarla “por total vencimiento del plazo legal correspondiente a su visionado”.

³⁰ Libro de cuentas de la UNEP, colección privada, Roma.

³¹ Dactiloscrito del 18 diciembre 1956, exp. n. 3860, asignatura 36/03190, Archivo general de la Administración Alcalá de Henares (AGA).

³² Dactiloscrito del 19 noviembre 1956, exp. n. 3860, asignatura 36/03190, AGA.

³³ *Ibidem*.

De la película se conserva la versión en italiano en la Cineteca Nazionale de Roma, mientras que recientemente se han localizado algunos fragmentos en el Eye Film Institute Netherlands de Amsterdam, pero que en este último caso no he podido visionar aún.

La película vista por la crítica

Teniendo presente las diferencias perceptibles dentro del modo en el que cada país percibe la película y dejando de lado el juicio católico y exagerado de la “Rivista del Cinematografo”, que la consideraba “moralmente inaceptable”³⁴, la mayor parte de los textos contemporáneos que en su momento hicieron referencia a ella, coincidían en que la obra pecaba de ser excesivamente teatral y exaltaban el fuerte protagonismo de la ciudad dentro del largometraje -“excelente captación de exteriores” decía “La Vanguardia”³⁵-.

Las opiniones de Filippo Sacchi eran claras al respecto:

*De las muchas Toscas, periódicamente rodadas desde que el cine vive, ésta se distingue por un carácter todo suyo y particular: el ser una Tosca romana, inmersa en el gran clima paisajístico y arquitectónico de la Roma barroca y papal. La idea de desarrollar el dramón en este ámbito real, de modo que el contraste de las pasiones se fundiese y amplificase en el plástico claroscuro de los mantos y de las volutas monumentales, es de Renoir, que fue el primero en estudiar este film y al cual se debe el corte de las escenas y de la acción. Koch, su asistente, que tomó la dirección, demostró interpretar perfectamente las intenciones del maestro. Las partes rodadas o ambientadas en los lugares auténticos son las más bellas y cálidas del film*³⁶.

Esta última parte fue reiterada en comentarios posteriores:

Llevada de este modo, desnuda y cruda, a la pantalla, la máquina de Tosca camina a todo vapor a su tiple tragedia final. (...) El haber devuelto tal autonomía al drama es a mi parecer mérito sobre todo de Carlo Koch, que ha dirigido la película. Sin duda ha respetado las líneas generals de la historia, tal y como la había ideado Renoir (...), y

³⁴ “Rivista del cinematografo”, n. 2 , Roma, febrero 1941, p. 32.

³⁵ F.G.S., *Los estrenos, Fémima, Tosca*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 6 enero 1943, p. 6.

³⁶ Filippo Sacchi, *Tosca*, “Corriere della Sera”, Milano, 30 enero 1941.

*un director que pone con inteligencia y orden las ideas sobre la pantalla, aunque no sean suyas, me parece que es el director ideal*³⁷.

De todos modos y a pesar de su retraso en el estreno, el largometraje tuvo una mejor acogida en España, lo que sin duda ayudó a su distribución y difusión dentro del ámbito comercial. En “Primer Plano” aparecieron las siguientes líneas:

La realización de Carlo Koch está francamente influida y aún coaccionada por la magnitud de los escenarios. Se complace en las panorámicas y en los travellings, concediéndoles un valor descriptivo y aún emocional (...) que luego se preocupa menos de conseguir en el plano largo.

Los escenarios son espléndidos, de atinado estilo y sabor de época (...).

*Tosca es una buena película, de grandes deseos artísticos, tanto por parte de sus realizadores como de sus intérpretes, especialmente Imperio Argentina, que aborda un personaje, hasta ahora ajeno a su historial artístico*³⁸.

Mientras que “Cámara”³⁹ recordaba como “hace 2 años, al estrenarse Tosca en su país de origen, leímos una crítica que acusaba a Carlo Koch de haber malogrado la película al convertir el drama de Sardou en un film policíaco. Juicio que nos parece ahora excesivamente severo (...)”. Todo esto porque, tal y como hemos dicho, para el crítico, la película “equivoca su camino, efectivamente, pero no porque se dediquen excesivos metros de celuloide a la busca y captura del conde Angelotti, sino porque el director se acuerda demasiado de la obra teatral y de la ópera”, lo que vuelve a aparecer de nuevo en el último comentario que merece la pena transcribir:

*Al seguir la pauta señalada en el texto original, el realizador ha visto constreñida su libertad de movimientos por el tono inevitablemente pausado que le imponía el discurrir de los acontecimientos, encuadrados dentro de un convencionalismo marcadamente teatral, y si ello ha pesado casi siempre sobre la acción, a través de cierta premiosidad en el ritmo, ha permitido en cambio a la cámara ahondar en el ángulo psicológico y describirnos, en minucioso análisis, las pasiones de los personajes y la intensa humanidad de sus reacciones íntimas*⁴⁰.

³⁷ Def., *Tosca*, “Il Messaggero”, Roma, 31 enero 1941, p. 3.

³⁸ Antonio Mas-Guindal, *Tosca*, “Primer Plano”, n. 118, Madrid, 17 enero 1943.

³⁹ Cartelera madrileña, *La equivocación de un director*, “Cámara”, n. 17, Madrid, febrero 1943, p. 39.

⁴⁰ F.G.S., Op. Cit.

El de Tosca ha sido uno de esos temas que no sólo se han revisitado en varias ocasiones y a lo largo de varias épocas, sino que también han trascendido del ámbito meramente teatral u operístico.

En lo que a cine se refiere, antes de la que aquí hemos tratado, ya hubo una *Tosca* realizada en 1914 por André Calmettes, otra producida en América bajo el título de *The song of Hate* (J. Gordon Edwards, 1915) y en Italia se recuerda *La Tosca* (Alfredo de Antoni, 1918) interpretada por Francesca Bertini y producida por la Caesar.

En el caso de la versión de 1941 dirigida por Karl Koch no se trata de una película musical sino más bien histórica, y en este sentido sigue más de cerca el drama de Sardou que la ópera de Puccini⁴¹. La fotografía de Ubaldo Arata, calificada de “espléndida” por la crítica⁴², se nutre de una buena cantidad de planos largos que, gracias al uso del *travelling* y grúas, recorren minuciosamente los espacios.

Roma se convierte así junto a Floria Tosca en una protagonista más del largometraje.

Sus monumentos y sobre todo sus ruinas están presentados con un gusto de anticuario, como si se trataran de estampas que recuerdan tendencias propias del *Grand Tour* de finales del XVIII. Los exteriores tienen en este sentido una gran importancia, y reconocemos Palazzo Farnese, pero también el Palatino.

De hecho, podemos afirmar de forma clara que entre las innovaciones de Renoir encontramos la de llevar esta *Tosca* al abierto, a la Roma monumental e histórica.

Partiendo de la Victoria de Marengo como telón de fondo y el avance de las tropas de Napoleón, *Tosca* finalmente se basa en una estructura circular, que hace que la película acabe como empezó: en lo alto del castillo y de forma dramática a causa de la muerte.

⁴¹ De hecho se usan sólo algunos fragmentos de las composiciones de Puccini, y en muy contadas ocasiones.

⁴² Miguel Ródenas, *Avenida: Tosca*, “ABC”, Madrid, 13 enero 1943, p.14.

El prisionero de Santa Cruz / Il prigioniero di Santa Cruz

EL PRISIONERO DE SANTA CRUZ

Título: El prisionero de Santa Cruz / Il prigioniero di Santa Cruz

Dirección: Carlo Ludovico Bragaglia

Año de producción y estreno: 1941

Producida por: Cifesa (Valencia) / Fono Roma (Roma) - Lux (Roma)

Distribuida por: Cifesa / Lux

Ayudante de dirección: Maria Teresa Ricci

Argumento: Guido Paolucci

Guión: Piero Ballerini, Sergio Amidei, Giacomo De Benedetti

Director de producción: Guido Paolucci

Inspector de producción: Umberto Bompiani

Secretario de producción: Scipione Contestabile

Organización general: Armando Noli

Fotografía: Rodolfo Lombardi

Música: Giulio Bonnard

Ediciones musicales: Teo Mucci

Sonido: Ovidio del Grande, Mario Amari

Vestuario: Gino Sensani

Escenografía: Ivo Battelli

Decorados: Gino Brosio

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Ines Donareli

Rodaje: única versión

Longitud de la película: 1.912 m. (Italia)

Conservación: Colección privada, Roma (versión en italiano)

Otros: exteriores: Roma y alrededores; sistema sonoro: R.C.A.; Dirección musical: Alberto Paoletti

Reparto en orden alfabético: Amelia Chellini (Concetta), Juan De Landa (Pietro Gozzani), Giulio Donadio (Michele Galdera), Aristide Garbini (Rodríguez, el contrabandista), Mariù Gleck (tía Rosa), Enrico Glori (Luigi Bolli), Luis González (Simone Costa), Carlo Mariotti (Capitán Rivas), María Mercader (Carmela Gozzani),

Carmen Navascués (Estrellita), Amalia Pellegrini (María, la sirvienta), Emilio Petacci (médico), Cesare Polacco (Sandro), Giuseppe Rinaldi (Paolo Costa), Ugo Sasso (marinero), Lora Silvani (Inés, la sirvienta), Guglielmo Sinaz (Salvatore, el nostromo).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana*, *Giustizia*, “Lo Schermo”, n. 1, Roma, enero 1941, p. 13.

Il prigioniero di Santa Cruz, “I grandi film illustrati”, n. 6, Atlantis, Milano, 12 marzo 1941.

Il prigioniero di Santa Cruz, “Cinema”, n. 115, Roma, 10 abril 1941, pp. 242-243.

“Segnalazioni Cinematografiche”, Vol. XIV, II edición, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, mayo 1941.

Filippo Sacchi, *Il prigioniero di Santa Cruz*, “Corriere della Sera”, Milano, 17 mayo 1941, p. 2.

Rolandino, Voces de la pantalla, “Legiones y Falanges”, n. 17, Madrid, marzo, 1942, pp. 21-22.

D. Calcagno, “Film”, n. 19, Roma, 9 mayo 1942.

González-Serra, *Alcázar. El prisionero de Santa Cruz*, “La Vanguardia española”, Barcelona, 14 enero 1943, p. 8.

R., *Rialto: El prisionero de Santa Cruz*, “ABC”, Madrid, 24 enero 1943, p. 37.

Antonio Más-Guindal, *Página de crítica, El prisionero de Santa Cruz*, “Primer Plano”, n. 119, Madrid, 24 enero 1943.

Jesús Bendaña, *El prisionero de Santa Cruz*, “Radiocinema”, n. 84, Madrid, 30 enero 1943.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Anónimo, *El cine en 1943*, Ed. Instituto Samper, Madrid, 1944.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 276.

Lamberto Antonelli; Ernesto G. Laura, *Nato col cinema. Carlo Ludovico Bragaglia. Cent'anni tra arti e cinema*, ANCCI, Roma, 1992, p. 135.

Alberto Farassino (a cura di), *Lux film*, Il Castoro, Milano, 2000, p. 163.

EL PRISIONERO DE SANTA CRUZ IL PRIGIONIERO DI SANTA CRUZ

A pesar de que Cifesa esta vez colaboraba con una productora diversa a la que en su momento contribuyó a la puesta a punto de la anterior película *La fuerza bruta / la forza bruta* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941), la compañía valenciana aceptó sin reparos el modelo que la Lux había construido ya entonces en torno a los españoles Juan De Landa y María Mercader, o lo que es lo mismo, una relación que más que amorosa era paterno-filial y que una vez más volvía a repetirse (pero esta vez de forma clara) para *El prisionero de Santa Cruz / Il prigioniero di Santa Cruz* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941).

Sin embargo, la nueva película contaba con una trama mucho más complicada y difícil de manejar que la anterior.

Argumento

La historia de esta nueva producción Lux se remonta a principios del siglo pasado.

El capitán de marina mercante Pietro Gozzani (Juan de Landa) es el padre de Carmela (Maria Mercader), una bella muchacha que está enamorada de Paolo Costa (Giuseppe Rinaldi).

Pietro trabaja en Casamare para la *Armatori Associati* y bajo las órdenes del retorcido Luigi Bolli (Enrico Glori), quien también está enamorado de la chica. Cuando este último se entera de que los intereses de la chica están puestos en Paolo, no dudará en hacer todo lo posible para impedir el la unión de la hasta entonces feliz pareja.

Para lograrlo recurre a Concetta (Amelia Chellini), que estaba haciendo de celestina para él. La alcahueta trama un plan y le pide a su marido Sandro (Cesare Polacco) que le cuente a Luigi lo que la gente murmuraba sobre el pasado de Pietro Gozzani.

Mientras tanto, Paolo acude a casa de Carmela para pedirle al capitán la mano de su hija, pero cuando Pietro se entera de que se trata del hijo de Simone Costa (Luis González), le comunica que es imposible que el matrimonio se lleve a cabo. Paolo se queda desconcertado y se marcha sin obtener explicación alguna por parte de Pietro.

Cuando el muchacho vuelve al hotel en el que se encuentra hospedado, recurre a Sandro para que le cuente lo que sabe de su padre y de la relación con Pietro Gozzani.

Contemporáneamente Carmela está desesperada y llora, por lo que finalmente Pietro, al

no soportar el ver sufrir a su hija, decide contarle los motivos por los que rechazó la propuesta de Paolo.

Inicia por lo tanto un *flashback* que transporta al espectador al pasado y la ciudad de Santa Cruz. Una mañana se presentan en el puerto Simone Costa y Michele Caldera (Giulio Donadio) para proponerle a Pietro “un negocio redondo”. Más tarde todos se encuentran con el Sr. Rodríguez (Aristide Garbini) en la Taberna del toro para hablar del asunto y allí Pietro descubre que se trata de mercancía de contrabando.

Salvatore (Guglielmo Sinaz), el más fiel de los marineros de Pietro, le advierte del riesgo que corre, pero el capitán responde que no tiene otra opción pues necesitan el dinero ya que llevan dos meses sin navegar.

Costa y Caldera se embarcan junto a Rodríguez con Pietro y su tripulación. Una vez llegados a la costa, se hace de noche, y mientras esperan el momento para descargar la mercancía, Pietro, Salvatore y Rodríguez descubren que Costa y Caldera han escapado tras lanzar una bengala. Es entonces cuando se percatan de que han sido traicionados por los dos socios (es obvio que lo hacen para poder cobrar una recompensa por parte de las autoridades competentes). Los problemas crecen cuando Pietro descubre que la carga que transporta es de armas.

La nave es capturada y Pietro es condenado a quince años. Sin embargo, pasado un tiempo, Salvatore acude en su rescate y ayuda a Pietro a escapar de la prisión.

Una tarde el capitán y Salvatore acuden a una de las tabernas Santa Cruz. En el lugar actúa la famosa Estrellita (Carmen Navascués), la cual canta y baila delante del público en un número folclórico de fuerte sabor español.

En dicha taberna Pietro encuentra a Sandro, el cual le informa que tanto Costa como Caldera se encuentran en el local. Adelantándose a las intenciones de su capitán, Salvatore le pide a Pietro que se vayan, pero éste se niega y decide ajustar cuentas con aquellos que lo traicionaron. Cuando Pietro entra en la habitación en la que Estrellita y Costa están reunidos, sorprende a este último pidiéndole a la muchacha que abandone a Caldera. La conversación se interrumpe y se inicia una feroz pelea entre Pietro y Costa, ante la cual Estrellita sale huyendo. De repente y en medio de la lucha, a Costa le disparan. Una muchedumbre aparece en la sala y tras culpar a Pietro del homicidio intentan someterlo, pero con la ayuda de Salvatore, el capitán consigue escapar una vez más.

Esta es la historia que el padre confiesa a la hija, la cual acaba por creerle. El problema es que Sandro le ha contado a Paolo lo que vio aquel día en la taberna, y que según él

Pietro asesinó a su padre en dicho altercado. El chico sale abatido del hotel. Entra entonces en escena Luigi y le pide a Sandro que ponga por escrito lo que sabe de Pietro. En un principio Sandro se niega, ya que lo que queda escrito es peligroso, mientras que las palabras vuelan, a lo que Luigi le responde “le parole volano e i quattrini restano”. Sandro por lo tanto acaba por declarar todo ante notario y Luigi manda la carta a la sede de la Armatori associati en Génova.

Carmela va a ver a Paolo y lo encuentra saliendo de la comisaría, ella se asusta, pero luego descubre que el chico no ha denunciado a su padre, precisamente por el amor que por ella profesa. Carmela intenta convencerle de la historia que su padre le ha contado pero no lo consigue y Paolo se marcha. Del disgusto ella acaba por ponerse enferma.

El perverso Luigi sigue con su maléfico plan y le comunica a Pietro que por desgracia tiene que cesarle por un tiempo ya que ha recibido una carta de la dirección de la compañía en la que le comunican que están al corriente de lo sucedido en Santa Cruz y que no pueden permitir que Pietro trabaje hasta que las cosas se aclaren.

Pietro está muy abatido pero prefiere no contarle nada a su hija para no preocuparla. En cambio, Concetta se las arregla para que Carmela lo sepa, y le advierte de que si se casa con Luigi, su padre volverá a trabajar. La muchacha al final acepta el sacrificarse por el bien de su familia.

A continuación Luigi acude a casa de Pietro para comunicarle que está enamorado de su hija y que quiere casarse con ella. El capitán se sorprende negativamente, pero al ver que Carmela no está en desacuerdo, no le queda más remedio que resignarse.

La que no acaba de ver clara la situación es Rosa (María Gleck), la hermana de Pietro. Es por ello que acude a Salvatore, el cual se ha quedado en tierra junto a su capitán, para que haga algo al respecto. De este modo, el marinero va a ver a Paolo para contarle lo sucedido la noche del homicidio de su padre, pero el muchacho tampoco le cree, y le desvela que cuenta además con un testigo que está dispuesto a declarar contra Pietro. Al descubrir Salvatore que el testigo al que se refiere es Michele Caldera y que vive en Castelvechio, le manda una carta urgente a Pietro para comunicárselo y decirle que tanto él como Paolo han decidido el ir a hacerle una visita para resolverle asunto.

Cuando Paolo y Salvatore acuden a la casa de Caldera, éste les dice que el asesino fue Pietro y que lo sabe porque él mismo se lo confesó antes de morir aquella noche, cuando trataba de escapar por la ventana. Ante tal afirmación, ambos entienden que está mintiendo y es entonces cuando Pietro aparece en el umbral de la puerta. Caldera, horrorizado ante tal visión, escapa. La persecución acaba cuando Caldera cae exhausto

al suelo. Tras ser alcanzado por el grupo, mediante *flashbacks*, finalmente confiesa lo sucedido: “È per lei che l’ho ucciso” -admite-, por lo tanto que fue él quien disparó a Simone Costa a causa de Estrellita.

Dicho esto Caldera fallece, seguramente de un ataque al corazón. Una vez solucionado el asunto, todos regresan a casa y Paolo se reconcilia con Carmela.

Diario de rodaje

Las gestiones para llevar a cabo *El prisionero de Santa Cruz* en régimen de coproducción se llevaron a cabo en una fecha anterior a noviembre de 1940, puesto que a mitad de ese mes se cerró un acuerdo entre las compañías italianas Fono Roma y Lux, mediante escritura privada y a través del cual la primera concedía en exclusiva a la segunda el derecho de explotación y venta de la película en territorio italiano y mundial, a excepción de España y Latinoamérica¹. A cambio de ello, la Lux se comprometió a pagar a la Fono Roma un mínimo neto de explotación de 600.000 liras, además de una subvención de 400.000 liras y otras 130.000 como gastos de edición.

Fue éste el acuerdo entre las dos compañías italianas encargadas de producir el film, ya que a fin de cuentas de lo que se trataba era que Fono Roma realizara la película que luego Lux se encargaría de manejar. Todo esto quedó confirmado más tarde cuando tras el estreno, Lux se hizo con la propiedad absoluta de la película en aquellos países que no fueran de habla hispana por un total de 1.225.000 liras².

A pesar de que en dichos acuerdos no se menciona a Cifesa como productora de la película, es obvio que, a pesar de no haberse encontrado, tales acuerdos existieron y que en ellos aparecían reflejadas las condiciones que se establecieron para que la compañía valenciana obtuviera el permiso de gestionar la película en el mercado hispanoparlante³. La historia que Guido Paolucci había concebido para este film fue llevada a la pantalla de la mano de un siempre activo Carlo Ludovico Bragaglia, el cual concluyó el guión con la ayuda entre otros de Sergio Amidei.

Cuando el largometraje empezó a rodarse en Roma *Cinecittà*, según la documentación

¹ Dactiloscrito del 14 noviembre 1940, expediente (PRC) n. 225 (6 diciembre 1940), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

² Dactiloscrito del 10 marzo 1941, expediente (PRC) n. 225 (6 diciembre 1940), SIAE.

³ En cualquier caso el largometraje no aparece en el compendio de de Ángel Luis, Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998.

consultada⁴, el 20 de noviembre de 1940, éste tenía como título italiano el de *Giustizia*. Fue Bragaglia quien al parecer al final de rodaje decidió darle el nuevo nombre de *Il prigioniero di Santa Cruz*, para darle un toque más exótico y cautivador.

Se rodó en una única versión en italiano, la cual luego se adaptó al español.

Fue así como la película pasó por la censura italiana y obtuvo el visto bueno el 22 de febrero de 1941⁵.

Equipo técnico y artístico

Tras su participación en *La fuerza bruta / La forza bruta* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941), figuras como María Mercader, Juan de Landa, Rodolfo Lombardi, Gino Sensani, Gino Brosio o Maria Teresa Ricci, volvieron a formar parte del equipo que las productoras Lux y Cifesa reunieron en torno a Bragaglia para la realización del film, lo que demuestra que una vez establecida la fórmula para combinar elementos de ambas cinematografías, ambas compañías la emplearon de forma recurrente para llevar a cabo no una sino varias producciones en coparticipación.

Como hemos visto, Cifesa además de recurrir a la exitosa fórmula De Landa-Mercader, para esta nueva colaboración acudió a otra de las estrellas por las que había apostado en el campo internacional, Carmen Navascués, la cual había anteriormente participado en *El pirata soy yo* (Mario Mattoli / José de Romero, 1940), y que en esta ocasión encarnó el papel de mujer fatal, que aunque breve, no dejó de pasar desapercibido pues contó con un número musical completo.

Estreno y distribución

La primera proyección pública tuvo lugar en el cine Vittoria de Ciampino (Roma), el 2 de marzo de 1941⁶. Posteriormente circuló por el Cine Corso de Roma desde el 1 de mayo, y por el Corso de Milán desde el 16 de ese mismo mes.

A España llegó con mucho retraso, el 18 de enero de 1943 y se estrenó de forma simultánea en el Rialto de Madrid y el Alcázar de Barcelona, tras haber sido presentada

⁴ Dactiloscrito del 5 diciembre 1940, expediente (PRC) n. 225 (6 diciembre 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

⁵ Expediente n. 31246.

⁶ Dactiloscrito del 3 abril 1941, expediente (PRC) n. 225 (6 diciembre 1940), *Registro cinematografico*, SIAE.

como “la vida de un hombre esclavo de su destino aciago, que en la vejez ve resucitar una historia negra que le llena de afrenta y pesadumbre”⁷.

Lux y Cifesa se encargaron de la distribución en sus respectivos países y, además de Italia y España, la película pudo verse en otras partes de Europa como Alemania, Bohemia, Bulgaria, Eslovaquia, Hungría o Rumanía⁸.

Actualmente la Cristaldi Film de Roma conserva una copia de la película en italiano, puesto que dicha compañía absorbió en su momento a la Lux y a gran parte de su producción.

La película vista por la crítica

*Carlo Ludovico Bragaglia es verdaderamente versátil y sabe combinar todos los géneros, desde historias con muchachas con violetas en los cabellos hasta la película de aventuras que nos transporta a aquellos fascículos ilustrados tan queridos antiguamente por nuestras domésticas y seguramente por muchos de nosotros. (...) En este film los actores se comportan bien. Juan De Landa es el gigante bueno, María Mercader es clara y dulce como el algodón de azúcar, la Chellini es perversa (...) y el Glori, el malísimo, es malo con el diez por ciento de descuento*⁹.

La reseña de la revista “Film” es un buen ejemplo de cómo en líneas generales, la película obtuvo una buena acogida en Italia.

Los lazos paterno-filiales representados en ella hicieron que el hecho de que Pietro no contara con una esposa o que el tema del homicidio quedaran relegados a un plano inferior y que el largometraje fuera considerado como apto para todo tipo de público por la revista del Centro Católico Italiano¹⁰.

Filippo Sacchi veía en el argumento claras referencias al ámbito novelesco y reconocía que el director había llevado a cabo su trabajo con “cierto cuidado psicológico y una búsqueda de decoroso realismo”¹¹, al fin y al cabo eran algunos de los elementos que conformaban de forma clara el estilo de Bragaglia.

Sin embargo en España dichos elementos no convencieron a críticos como González-

⁷ *Próxima presentación de El prisionero de Santa Cruz*, “La Vanguardia española”, Barcelona, 19 enero 1943, p. 6.

⁸ Libro de cuentas de la UNEP, Colección privada, Roma.

⁹ D. Calcagno, *Il prigioniero di Santa Cruz*, “Film”, n. 19, Roma, 9 mayo 1942.

¹⁰ “Segnalazioni Cinematografiche”, Vol. XIV, II Edición, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, mayo 1941.

¹¹ Filippo Sacchi, *Il prigioniero di Santa Cruz*, “Corriere della Sera”, Milano, 17 mayo 1941, p. 2.

Serra, el cual escribió lo siguiente para “La Vanguardia”:

Nada nuevo nos dice, ni en su intriga ni en su fase directriz, esta cinta italiana presentada por CIFESA (...). El director de El prisionero de Santa Cruz no consigue imprimir plenamente al desarrollo de la trama el suficiente vigor descriptivo y la necesaria agilidad de ritmo, para poder adscribir esta cinta en el buen concepto cinematográfico, y así, al correr de una sucesión de imágenes un tanto desvaídas y faltas, las más de las veces, de expresiva entonación, nos va trazando esa manida historia del lobo de mar, hombre rudo, brusco, pero de buen corazón, que se ve envuelto, por un trágico azar, en un delito de sangre, al que, naturalmente, es ajeno¹².

Para “ABC” la película fue llevada “de modo discreto y dinámico, logrando entretener al público con la serie de incidencias y aventuras a que da ocasión el argumento”¹³, y por su aspecto folletinesco, la obra cosechó críticas tanto positivas (“*El prisionero de Santa Cruz* tendrá un indudable éxito entre el público que busca el gesto, sin detenerse en el matiz”¹⁴) como negativas (“Folletín puro, contraria al buen gusto, esta película es un suceder de acciones melodramáticas”¹⁵).

Conclusiones

Si se piensa que el largometraje no tiene esta vez ningún precedente literario y que la historia proviene directamente de la pluma de Guido Paolucci, al hacer un repaso por algunas de sus creaciones, enseguida nos damos cuenta de que con *Il prigioniero di Santa Cruz*, lo que el escritor está haciendo es el repetir ciertos mecanismos que hicieron que fuera premiado por el *Partito Nazionale Fascista* en la manifestación cinematográfica de Venecia del 1939, por su participación en la precedente *La grande luce* (Carlo Campogalliani, 1939). Dicha película no era otra cosa que la historia de un hombre falsamente acusado de homicidio por uno de sus enemigos, que tiene que escapar para no ser capturado. Es por ello que se embarca en una nave con destino Argentina. El único testigo que puede demostrar su inocencia es un mudo que, gracias a la intercesión del párroco de la ciudad, finalmente declara a su favor. Pero cuando el

¹² González-Serra, Alcázar. *El prisionero de Santa Cruz*, “La Vanguardia española”, Barcelona, 14 enero 1943, p. 8.

¹³ R., *Rialto: El prisionero de Santa Cruz*, “ABC”, Madrid, 24 enero 1943, p. 37.

¹⁴ Antonio Mas-Guindal, *Página de crítica, El prisionero de Santa Cruz*, “Primer Plano”, n. 119, Madrid, 24 enero 1943.

¹⁵ Anónimo, *El cine en 1943*, Ed. Instituto Samper, Madrid, 1944.

protagonista decide regresar a casa, una despechada mujer argentina acaba por esconder opio en su equipaje, por lo que al final es descubierto y acaba por ser condenado a diez años de cárcel. Pasado el tiempo, cuando se le permite regresar a su patria, descubre que su hija es ya una persona adulta y que está prometida con un joven apuesto, sin embargo el matrimonio corre peligro por culpa de la misma persona que en su día le acusó falsamente, por lo que el protagonista decide vengarse de una vez por todas y aniquilarlo, cosa que al final no consigue, puesto que cuando está a punto de hacerlo, ambos son tocados por la gracia divina y acaban reconciliándose.

De forma parecida a ésta, el argumento de la película a la que hemos dedicado este capítulo se complica a medida que avanza la trama, para luego resolverse *in extremis*.

Pasión, traición, fugas, falsas acusaciones y amores paterno-filiales son los elementos que orbitan en torno a *El prisionero de Santa Cruz*. En definitiva, un largometraje del que emana un fuerte aroma melodramático, revestido de una amplia gama de recursos provenientes del folletín, de aquellos “romanzi d’appendice” que tanto éxito tuvieron a principios del siglo XX.

Pero Bragaglia recurre también a otros detalles mera y exclusivamente cinematográficos.

La estructura del film la desarrolla por partes gracias al recurso del *flashback*, que sumerge un par de veces al espectador en el pasado de Pietro Gozzani.

Bragaglia también valoriza la tragedia pasional, al eliminar cualquier atisbo de comicidad, que pueda alejar al público de la enrevesada trama que se desarrolla entre pasado y presente. Para completar el cuadro, introduce toques de misterio y enfrenta a personajes positivos dentro de la historia con aquellos que de forma clara resultan totalmente negativos, lo cual resulta evidente no sólo en la historia de Pietro Gozzani y los malvados Costa y Caldera, sino también en el maniqueísmo existente entre Paolo Costa y Luigi Bolli.

De forma paralela, tanto en el pasado como en el presente, en torno a cada uno de ellos van colocándose un amplio número de personajes que luchan por la causa de uno y de otro. En la historia de Pietro, Salvatore representa la fidelidad, el valor y el pensar de forma honesta, mientras que Costa y Caldera encarnan la traición, el egoísmo y la codicia. Elementos que vuelven a caracterizar personajes de la historia presente como la tía Rosa, quien junto a Paolo contribuyen al triunfo de los valores positivos, mientras que la alcahueta Concetta y el chismoso Sandro representan una vez más aquellos negativos vistos anteriormente.

El director además juega también con el espacio de manera clara y desde un punto de vista simbólico, cuando sitúa en varias ocasiones a la muchacha dentro del jardín de su casa. Un jardín amurallado, cuya única conexión con el exterior es una ventana a través de la cual vemos a Paolo hablando a escondidas con ella al principio del film, pero a través de la cual también Concetta se comunica con ella transmitiéndole las malas noticias. Es obvio que vemos en ello fuertes reminiscencias del jardín amurallado medieval, elemento protector del mundo y la virginidad femenina. Finalmente la barrera que todo ello representa es superada por el héroe del romance, una vez aclarado el asunto y tras el debido consentimiento del padre de la muchacha. Y es precisamente al final cuando, de forma similar a como empezó la película, los amantes aparecen reunidos, pero esta vez dentro del jardín, al otro lado de la ventana y alejados tanto de la adversidad como de aquellas figuras que intentaron destruir su valioso equilibrio.

La muchacha de Moscú / Sancta Maria

LA MUCHACHA DE MOSCÚ

Título: La muchacha de Moscú / Sancta Maria

Dirección: Edgar Neville / Pier Luigi Faraldo

Año de producción y estreno: 1941

Producida por: U films (Madrid) / EIA (Roma) - Fonoroma (Roma)

Distribuida por: U films / EIA

Argumento: basado en la novela *Sancta Maria* (1936) de Guido Milanese

Guión: Alessandro de Stefani, Guido Milanese, Edgar Neville

Director de producción: Oscar Gatto

Fotografía: Carlo Montuori

Música: Edgardo Carducci

Decorados: Gastone Medin

Estudios: Cinecittà (Roma)

Montaje: Jacinto Sotillo

Laboratorios: Cinecittà

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 2.228 m. (España) / 2.148 m. (Italia)

Conservación: Cineteca Nazionale, Roma (versión en italiano, 35 mm.)

Otros: exteriores: Pompeya, Roma y alrededores; sistema sonoro: RCA; doblaje en

Español: La voz de España

Reparto en orden alfabético: Satia Benni (María), Carlo B. Todd (Walter), Miguel Castillo, Gemma D'Alba (Anna), Liana del Balzo (pasajera), Anita Delgado, Armando Falconi (Padre Lorenzo), Ria Gardi (Vittoria Mongardi), José González, Conchita Montes (Nadia), Amedeo Nazzari (Paolo Wronski), Germana Paolieri (Elena Scotto - Escoto en la versión española-), Pina Renzi (mujer de Walter), Sandro Ruffini (Ruggero Scotto -Rogelio Escoto en la versión española-), Sandro Salvini (Nando), Osvaldo Valenti (Jack), Franca Volpini (camarera).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana, Sancta Maria*, "Lo Schermo", n. 1, Roma, enero, 1941, p. 17.

Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana*, *Sancta Maria*, "Lo Schermo", n. 2, Roma, enero, 1941, p. 12.

Giuseppe Isani, *Film di questi giorni*, *Sancta Maria*, "Cinema", n. 132, Roma, 25 diciembre 1941, p. 415.

A. Franci, *Sancta Maria*, "Illustrazione Italiana", n. 52, Roma, 29 diciembre 1941.

Sancta Maria, "Rivista del cinematografo", n. 1, Roma, 1942, p. 10.

Carlo A. Felice, *Incontri*, "Primi Piani", n. 1, Milano, enero 1942, p. 6.

Antonio Luján, *Dos minutos de interviú*, "Primer Plano", n. 68, Madrid 1 febrero 1942.

F.G.S., *Kursaal. La muchacha de Moscú*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 21 marzo 1942, p. 3.

Miguel Ródenas, *Palacio de la Música: La muchacha de Moscú*, "ABC", Madrid, 9 abril 1942, p. 14.

José de la Cueva, *La muchacha de Moscú*, "Informaciones", Madrid, 6 abril 1942.

Miguel Ródenas, *Palacio de la Música: La muchacha de Moscú*, "ABC", Madrid, 9 abril 1942, p. 14.

Antonio Mas-Guindal, *La muchacha de Moscú*, "Primer Plano", n. 78, Madrid, 12 abril 1942.

Domingo Fernández Barreira, *Edgar Neville*, "Primer Plano", n. 150, Madrid, 29 agosto 1943.

Román Gubern, *I film del consenso a Franco e Mussolini*, "Cinema nuovo", n. 284-285, Torino, agosto-octubre 1983, pp. 19-20.

Aitor Hernández Eguiluz, *Saturnino Ulargui y un joven director llamado Neville*, en VVAA, *Edgar Neville*, "Nickelodeón", n. 17, Madrid, invierno, 1999.

Casimiro Torreiro, *Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma*, "Secuencias", n. 29, Instituto Universitario de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Madrid, 2009, pp. 77-87.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Sancta Maria, Collana Rosalba, n. 16, Ed. Viano, Milano, 1942.

Sancta Maria, Il mio film preferito, n. 8, Edizioni Alpe, Milano, 1942.

La muchacha de Moscú, Ed. Rialto, Madrid, junio 1942.

Marino Gómez Santos, *12 hombres de letras*, Editora Nacional, Madrid, 1969, pp. 361-362.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 304-305.

Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta, Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979.

Piero Pruzzo – Enrico Lancia, *Amedeo Nazzari*, Gremese editore, Roma, 1983, p. 71.

Gianfranco Casadio, *Il Grigio e il Nero, Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Longo Editore, Ravenna, 1989, pp. 128, 139-140.

María Luisa Burguera Nadal, *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Biblioteca Popular malagueña, n. 63, Servicio de Publicaciones Diputación provincial, Málaga, 1994, p. 61.

Alessandro Canadè (al cuidado de), *Aroldo Tieri e il cinema*, Luigi Pellegrini Editori, Cosenza, 2007, pp. 27-28.

LA MUCHACHA DE MOSCÚ SANCTA MARIA

La muchacha de Moscú / Sancta Maria (Edgar Neville / Pier Luigi Faraldo, 1941) cierra el tríptico de las películas realizadas por Edgar Neville en Italia.

Está claro que se trataba de una producción de tipo propagandístico, inspirada en la obra del escritor y activista fascista Guido Milanese *Sancta Maria*, publicada por primera vez en 1936 por el editor milanés Arnoldo Mondadori. El éxito que en un principio obtuvo, hizo que se llevaran a cabo varias ediciones sucesivas, que llegaron incluso a traducirse en varios países: en Inglaterra se publicó en 1939¹, mientras que a España llegó en 1945² y sólo tras el estreno de nuestra película.

De la misma novela tras la adaptación de Neville volvió a realizarse otro largometraje: *Prigionieri del male / Revelación*. Se trató también de una coproducción hispano-italiana, pero esta vez dirigida en 1955 por Mario Costa y que contó con Paco Rabal y la sueca May Britt como principales protagonistas³.

Argumento

De entre todas las películas que aquí se estudian, *La muchacha de Moscú* es una de las que con mayor claridad podemos reconstruir, a la luz de los documentos que hasta hoy se han conservado. Además de la copia parcial que se encuentra en la *Cineteca Nazionale* de Roma y los varios expedientes (español e italiano) sobre dicha producción, la trama de esta primera adaptación cinematográfica de la obra de Milanese puede ser fácilmente individuada a través de las varias publicaciones que se llevaron a cabo sobre el film, a causa de su éxito tanto en Italia⁴ como en España⁵.

La historia se inicia en el mar, cerca del golfo de Nápoles. Varias personas se encuentran a bordo de un crucero. Durante la travesía Jack (Osvaldo Valenti) corteja a Nadia (Conchita Montes), una muchacha de origen ruso e ideales comunistas.

¹ Selwyn & Blount, London.

² Edición de Afrodasio Aguado, Madrid.

³ Sobre esta última versión se puede consultar: Juan Ignacio García Garzón *Paco Rabal: aquí, un amigo*, Algaba Ediciones, Madrid, 2004, pp. 137-139. Una de las diferencias de esta nueva adaptación es que el naufragio dl inicio se convierte en un accidente aéreo.

⁴ Como parte de las colecciones Collana Rosalba, n. 16, Ed. Viano, Milano, 1942 y *Il mio film preferito*, n. 8, Ed. Alpe, Milano, 1942.

⁵ *La muchacha de Moscú*, Ed. Rialto, Madrid, junio 1942.

Cuando se declara un fuego en la nave y Jack abandona a Nadia para salvarse el mismo, la chica es socorrida por Paolo Wronksi (Amedeo Nazzari), un exiliado ruso, que la lleva a nado a la barca en la que también se encuentra el padre Lorenzo (Armando Falconi), un sacerdote perteneciente a las Escuelas Cristianas.

Tras el suceso, los varios personajes acaban por desembarcar en Nápoles, ciudad en la que vive Elena (Germana Paolieri), la hermana de Nadia, tras haber dejado su patria en tiempos de la revolución. Ambas van a visitar el famoso santuario de Pompeya, en donde encuentran al padre Lorenzo, el cual le cuenta a Nadia quien fue su salvador la noche del naufragio.

Al día siguiente, cuando la muchacha visita las ruinas de Pompeya, encuentra a Paolo, el cual, sintiéndose atraído por ella, intenta convencerla de que se quede en Nápoles, pero ella cree que lo mejor sería partir.

Pablo acude a ver a Lorenzo y le confiesa que está enamorado de la chica. El sacerdote le escucha, pero también descubre una mancha en su brazo. Como Pablo no siente ningún dolor, Lorenzo empieza a preocuparse, pues teme que sea lepra.

Contemporáneamente, Pablo se entera de que Nadia es la hija de un alto cargo en Rusia que mandó asesinar a parte de su familia, por lo que cuando la chica va a verlo al día siguiente éste la recibe con frialdad y acaba por contarle el motivo. Nadia intenta convencerle de que ella no puede ser la culpable de un crimen que cometió su padre, cuando aún era muy niña. Pablo se calma y ambos acaban cenando juntos. Cuando Pablo está sirviendo a Nadia, al pasar su brazo por encima de una de las velas que se encuentran en la mesa, la chica se asusta al ver que Pablo no reacciona ante el dolor. El muchacho empieza a preocuparse seriamente y acaba por rechazar a Nadia, la cual, desconcertada acaba por dejarlo solo.

Nadia se entera por su cuñado Ruggero (Sandro Ruffini), el cual es médico, que se ha registrado un caso de lepra en Pompeya y que el afectado es Pablo. La muchacha acude de inmediato a ver al padre Lorenzo y ambos van a la casa de Pablo, el cual se encuentra encerrado en su cuarto.

Pablo sólo permite que Lorenzo entre en su cuarto. Los enamorados se pasan la noche hablando detrás de la puerta, mientras esperan que los médicos lleguen al día siguiente. Por la mañana la ciudad amanece en fiesta, pues es el día de la Virgen del Rosario. Los médicos llegan y proceden a examinar a Pablo. En aquel momento, la procesión pasa y Nadia, desesperada le pide a la Virgen que le salve. La puerta se abre y Pablo acude a abrazar a su amada, puesto que la enfermedad ha desaparecido. Al entender la chica que

se trata de un milagro, acude a la iglesia y arrodillada frente a ella, da gracias a la Virgen.

Diario de rodaje

Tras su intervención en las dos coproducciones anteriores realizadas en Italia -*Frente de Madrid* (1939) y *Santa Rogelia* (1940)-, Neville fue interpelado esta vez para conducir una nueva adaptación literaria, pero esta vez proveniente de la pluma de un italiano. De hecho, ya en su momento, el director madrileño, haciendo alusión a lo distante que dicha trama se encontraba de sus convicciones personales, declaraba de forma rotunda que “era una obra italiana y una adaptación italiana”⁶. Precisamente, fueron estas mismas convicciones personales las que ocasionaron ciertos problemas no sólo a Neville, sino también a Conchita Montes, la cual ya había firmado para ser la principal protagonista del film que U films y el Consorzio EIAR con la ayuda de Fonorama, llevaron a cabo de forma conjunta.

En lo que respecta a las casas de producción italianas, volvía a repetirse el sistema puesto en práctica con anterioridad. Ambas acordaron mediante un contrato de cesión el que la realización del largometraje corriera a cargo de Fonorama, mientras que EIA aparecería como único y exclusivo propietario, a cambio de una buena suma de base, además de un porcentaje de algunas de las recaudaciones en taquilla⁷.

De la participación española y de las condiciones establecidas con Ulargui no se ha encontrado nada hasta el momento, pero lo que sí que sabemos es que Neville llegó a Roma para tratar el asunto en julio de 1940 y que presumiblemente lo hizo solo. Precisamente a finales de ese mismo mes la Fonorama anunciaba en las páginas de “Cinema” que la película estaba prevista para la siguiente temporada⁸.

El hecho de haber sido contratados por una empresa nacional y de estar trabajando en una obra como la de Milanesi, no impidió que las autoridades italianas vieran con desconfianza la presencia de Neville y su amada en dicho país. Tal y como ha demostrado un documento del *Archivio Centrale dello Stato*⁹, publicado parcialmente

⁶ Antonio Luján, *Dos minutos de interviú*, “Primer Plano”, n. 68, Madrid 1 febrero 1942.

⁷ Varios de estos pormenores pueden encontrarse en un dactiloscrito del 8 febrero 1942, expediente (PRC) n. 232 (5 febrero 1941), *Registro cinematografico*, SIAE.

⁸ “Cinema”, n. 98, Roma, 25 julio 1940.

⁹ Dactiloscrito de 2 de agosto de 1940, carpeta Neville Edgardo, *Direzione Generale Pubblica Sicurezza*, Categoría A4 b.253, *Ministero degli Interni*, ACS, Roma.

por Torreiro¹⁰, se sospechaba de sus “sentimientos favorables a los rojos”, por lo que se les mantuvo bajo vigilancia, y en ocasiones les crearon serios problemas relacionados incluso con la película, puesto que ya en abril de 1941, cuando tan sólo quedaban por rodar en Pompeya las últimas escenas de la película, se le llegó a denegar incluso a la actriz el permiso para poder trasladarse a dicha localidad¹¹. La película peligró por unos días, pero finalmente la cuestión fue resuelta.

No ha de extrañarnos por ello que Neville no guardara ni un buen recuerdo de la obra ni de esta segunda estancia romana. Es por ello que en la entrevista que Marino Gómez Santos le hizo en 1962, el director declaró que *Sancta Maria* no era otra cosa que:

Un espantoso folletín que aquí se llamo La muchacha de Moscú, con Conchita y Nazzari al frente del reparto, y me encontré con un productor que tenía gustos de tenor del siglo pasado. Nunca he trabajado con un tipo tan totalmente diferente a mí. Pretendía que los actores actuaran dando gritos, llevándose la mano al corazón (...). La película no se terminaba nunca y yo ya estaba harto hasta de la maravillosa Roma, que me parecía más eterna que nunca¹².

En efecto los preparativos y el rodaje en doble versión del largometraje se prolongaron durante varios meses. Seguramente demasiados para una producción de este tipo. De hecho, poco antes de que se empezara a rodar, nos encontramos con que la distribución de los artistas aún no se había decidido y que en vez de Amedeo Nazzari, se había barajado el nombre de Fosco Giachetti¹³.

Una vez decidido que a Neville le asistiría como director de la versión italiana Pier Luigi Faraldo¹⁴, el rodaje comenzó el 25 de enero de 1940¹⁵ en los interiores de *Cinecittà*. En dichos estudios, el equipo recibió en febrero la visita de varias personalidades de la cinematografía alemana¹⁶.

¹⁰ Casimiro Torreiro, *Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma*, "Secuencias", n. 29, Instituto Universitario de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009, p. 85.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Marino Gómez Santos, *12 hombres de letras*, Editora Nacional, Madrid, 1969, pp. 361-362.

¹³ Cfr. Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana, Sancta Maria*, "Lo Schermo", n. 1, Roma, enero 1941, p. 17.

¹⁴ Aunque al parecer su labor no fue comparable a la del mucho más experimentado Neville.

¹⁵ *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 110, Roma, 25 enero 1941, p. 45.

¹⁶ Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana, Personalità della cinematografia germanica in visita a Cinecittà*, "Lo Schermo", n. 2, Roma, febrero, 1941, p. 11.

Se reservaron las escenas del naufragio y los exteriores en Pompeya y Capri para el final, de este modo en abril estas se concluyeron y ya en mayo la película estaba en fase de montaje.

La película no se estrenó hasta después del verano, por lo que se tardó un año en poner en marcha el proyecto, realizarlo y concluirlo, por lo menos en lo que respecta a la versión italiana.

Equipo artístico

Tras su debut cinematográfico en *Frente de Madrid*, Conchita Montes volvió a ejercer de protagonista de esta nueva producción dirigida por Neville. Con ella inaugura su etapa más fructífera en cine, puesto que en los cuarenta hizo nueve películas, lo que sitúa a esta década muy por encima de las otras. Cabe decir que el resto de su carrera la desarrolló en España, sin que estas dos películas rodadas en Italia consiguieran aportarle una verdadera notoriedad en dicho país, de forma diferente a como sucedió con otras actrices como María Mercader.

El papel de galán se le ofreció al ya afirmado Amedeo Nazzari. Curiosamente, en los días en los que la película se estrenaba en Madrid, se proyectaba en el Palacio del cine otra de sus películas: *Más allá del amor* (1940), de Carmine Gallone y con Alida Valli.

La presencia de Osvaldo Valenti nos parece interesante puesto que, a pesar de que aparecía en la película tan sólo al principio, fue hasta el último de sus días un personaje singular, en cualquier caso exponente de aquella Italia fascista que se resistía a desaparecer, gracias a experimentos como los de la República de Saló.

Cuando interpretó el papel de Jack en *La muchacha de Moscú*, Valenti se encontraba en pleno proceso de madurez artística puesto que, tras haber adquirido cierta notoriedad tras el encuentro con Alessandro Blasetti y su aparición en *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939), más tarde interpretó *La corona di ferro* (1941) y *La cena delle beffe* (1942), siempre para el mismo director.

A raíz de los acontecimientos, en 1944 participó militar y cinematográficamente en la recién constituida República Social Italiana, hasta que en 1945 se entregó junto a su compañera sentimental Luisa Ferida, de forma voluntaria a los partisanos, los cuales acabaron por condenarles y fusilarles el 29 de abril.

Estreno y distribución

La película se distribuyó en sus dos montajes principales: italiano y español, contando cada uno de ellos con metraje ligeramente diverso. El primero tenía una longitud de 2.148 m., mientras que el segundo era de 2.228 m. Al parecer, y conforme a declaraciones del propio Edgar Neville, la versión española fue presentada “con algunas diferencias respecto a la italiana”¹⁷.

La versión italiana obtuvo la aprobación de la censura el 29 de agosto de 1941¹⁸ y según documentos oficiales¹⁹, *Sancta Maria* se estrenó el 15 de octubre en el cine Garibaldi de Piacenza. De la distribución en Italia se ocupó EIA, y ya en Roma pudo verse en un pre-estreno que se organizó en el Quirinetta el 2 de diciembre y ya de forma oficial en el cine Barberini a partir del día cinco de ese mismo mes. En Milán se proyectó en el Corso a partir del 12 de diciembre.

En España, Ulargui solicitó la censura previa de la película en español en marzo de 1942²⁰, y unos días más tarde la comisión emitió un informe²¹ en el que se indicaban las modificaciones que tenían que efectuarse para poder retirar los certificados de exhibición (aunque al parecer la película se estaba ya proyectando). Dichas modificaciones obedecían a juicios de tipo moral o religioso: se tenían que suprimir escenas en las que varios chicos y chicas se paseaban en trajes de baño en la piscina, frases como “cuando se quiere verdaderamente, el pasado no importa”, algún que otro beso y unos primeros planos de la pistola con la que en un determinado momento y a causa de su enfermedad, por desesperación, el protagonista piensa en suicidarse.

La distribución en España la llevo a cabo U Films y debía de correrles mucha prisa puesto que el mismo día en el que se emitía el informe de censura, la película se estrenaba en el Kursaal de Barcelona. Era el 17 de marzo de 1942. Para la proyección en Madrid se prefirió esperar hasta la significativa fecha del sábado de gloria. De este modo vio la luz en el Palacio de la Música el 4 de abril de 1942.

¹⁷ Domingo Fernández Barreira, *Edgar Neville*, “Primer Plano”, n. 150, Madrid, 29 agosto 1943.

¹⁸ Visto n. 31368.

¹⁹ Dactiloscrito del 12 abril 1942, expediente (PRC) n. 232 (5 febrero 1941), *Registro cinematográfico*, SIAE.

²⁰ Dactiloscrito del 3 marzo 1942, expediente n. 3556, asignatura 36/03184, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

²¹ Dactiloscrito del 17 marzo 1942, expediente n. 3556, asignatura 36/03184, AGA.

Cabe decir que la película también se distribuyó en Bulgaria, Eslovaquia, Hungría y Rumania²². En una entrevista Edgar Neville recordaba el gran éxito comercial que ésta obtuvo, considerándola una de las quince películas italianas que superaron los diez millones de liras en beneficios²³.

Actualmente se conserva una copia en 35 mm. en los archivos de la *Cineteca Nazionale* de Roma. Se trata de la versión en italiano y desafortunadamente se encuentra incompleta, puesto que falta el primer rollo. Carece por lo tanto de los títulos iniciales, sin embargo, es suficiente para poder seguir sin problemas la trama de la película.

La película vista por la crítica

Si comparamos los comentarios que se publicaron en los dos países sobre *La muchacha de Moscú*, nos damos cuenta de que en Italia la película tuvo menos repercusión en la crítica que en España, en donde fue acogida de forma bastante positiva.

Para los italianos, la interpretación resultó ser “débil e incolora”²⁴, y la obra a fin de cuentas se resentía del modo previsible en el que se desarrollaban los acontecimientos:

*Tratar una materia tan delicadamente complicada e interna como aquella de la conversión (...), es sin duda una tarea más fácil para la pluma que para el tomavistas. (...) Nos gustaría que el público pudiese equivocarse en cada instante a la hora de hacer previsiones, juicios prematuros*²⁵.

Ni siquiera el exagerado mensaje propagandístico-religioso convenció a publicaciones como la “Rivista del cinematografo”²⁶ o “Primi Piani”²⁷, la cual se quejó de los excesivos panoramas y planos que se recreaban en escenarios paganos como los pompeyanos, argumentando que en cambio tendrían que haberse elegido lugares más sagrados como Loreto, Asís o el mismo santuario de Pompeya.

Sin embargo, precisamente en la España ultra católica de Franco, la película estaba “dotada de un excelente sentido ejemplar”²⁸, y se la llegó a calificar como un “canto

²² Libro de cuentas de la UNEP, colección privada, Roma.

²³ Domingo Fernández Barreira, Op. Cit.

²⁴ A. Franci, *Sancta Maria*, “Illustrazione Italiana”, n. 52, Roma, 29 diciembre 1941.

²⁵ *Giuseppe Isani, Film di questi giorni*, Sancta Maria, “Cinema”, n. 132, Roma, 25 diciembre 1941, p. 415.

²⁶ *Sancta Maria*, “Rivista del cinematografo”, n. 1, 1942, p. 10.

²⁷ Carlo A. Felice, *Incontri*, “Primi Piani”, n.1, Milano, enero 1942, p. 6.

²⁸ Miguel Ródenas, *Palacio de la Música: La muchacha de Moscú*, “ABC”, Madrid, 9 abril 1942, p. 14.

vibrante al triunfo de la fe y de la espiritualidad cristianas²⁹, alabando de forma clara la labor del director:

Sólo un director de la categoría y fina sensibilidad de Edgar Neville podía enfrentarse, dándole exacta expresión cinematográfica, con la delicada y compleja gama de matices que le brindaba la amplitud y especial contextura moral del asunto interpretado.

Encierran las escenas de este film, de vigoroso trazo patético, una singular dosis emotiva, que contribuye a acrecer, si cabe, el interés con que se sigue el desdoblamiento de la trama, que nos habla del rudo chocar de dos almas que profesan ideologías diametralmente opuestas³⁰.

Curiosamente, los textos españoles también destacaron positivamente los planos documentales de las ruinas de Pompeya³¹, pero sin embargo varios de ellos no acababan de ver la química entre los dos protagonistas y coincidían en la poca fuerza existente en las escenas de amor del film.

Conclusiones

“La primera película italiana antibolchevique”. Es así como se presenta la película, aprovechando la coyuntura política y la reciente declaración de guerra varios de los países del eje a la Unión Soviética³².

Quizás sea este uno de los motivos por los que varios críticos del momento ven un parecido razonable con la *Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch³³. Otro podría ser las claras referencias que en el largometraje se hacen a la posibilidad de que Nadia sea una espía rusa.

En cualquier caso resulta evidente que la historia debe mucho al creador de la misma, Guido Milanesi, y que ésta se basa no sólo en sus firmes convicciones religiosas sino

²⁹ F.G.S., *Kursaal. La muchacha de Moscú*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 21 marzo 1942, p. 3.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ José de la Cueva, *La muchacha de Moscú*, “Informaciones”, Madrid, 6 abril 1942.

³² El 15 de junio de 1941 la URSS inicia una movilización general, mientras que el 22 del mismo mes da inicio la Operación Barbarroja, por lo que Alemania se decide a invadir territorio soviético. Mientras, Rumania y también Italia declaran la guerra a dicho país.

³³ Es posible que Neville la viera en abril de 1941, que es cuando se estrena en España, o incluso antes, en la sesión preliminar del cine club de Madrid en febrero y aunque no creo que fuera fundamental para la película, pues ésta proviene de la historia de Milanesi, seguramente Neville no la habría descartado del todo.

también en aquellas de tipo político. A pesar de que el tema católico es obviamente uno de los que predomina, resulta evidente su ideología pro-fascista y anti-comunista. En este sentido, tampoco hay que olvidar que junto a Milanesi, a la realización del guión también contribuyó el escritor Alessandro De Stefani, el cual no sólo había participado anteriormente en *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), otra coproducción en donde conversión política y religión caminaban juntas, sino que además había firmado junto Milanesi el telegrama del *Gruppo d'azione per servire il romanzo italiano in Italia e all'estero* dirigido al Duce “esperando que de las novelas de la Era fascista surja un día el poeta de la nueva epopeya como, de la historia del martirio en camisa roja, surgió en la Marcha triunfal el creador de una Italia más grande”³⁴.

El hecho de que la película se abra con la tragedia del naufragio, se explica en cierto modo por el propio interés personal que Milanesi profesaba hacia estos temas. Primero porque trabajó para la marina italiana, y segundo porque su pasado bélico inspiró no sólo ésta sino varias de sus obras. Sin embargo, no es esto lo que más le interesa a su autor, y mucho menos a Neville. La potente carga ideológica está toda concentrada en la figura de Nadia y en la evolución de su personaje. La chica es sin duda el epítome de la Rusia roja. Y lo más sorprendente es que, conforme a las creencias del catolicismo, del mismo modo que los milagros, también la conversión personal es posible gracias al instrumento de la fe: “la conversión de las masas a los mitos de la religión fascista era una condición que el fascismo consideraba indispensable para poder consolidar su poder”³⁵.

No es la primera vez que el cine italiano tocaba argumentos como éste, o que incluso hacía referencia a la Virgen de Pompeya. Títulos como *Il miracolo della Madonna di Pompei* (Elvira Notari, 1922) o *La fanciulla di Pompei* (Giulio Antamoro, 1925) presentan ya a la famosa Virgen como *deus ex machina*, la cual intercede de forma milagrosa ante el necesitado. Conforme a esta línea, la nuestra sería entonces la tercera película de esta serie y la primera sonora que toca este tema.

El mensaje salvífico se expone de manera clara y con unas finalidades muy precisas pero, tal y como hemos visto a través de alguno de los comentarios anteriormente

³⁴ 24 mayo 1928.

³⁵ Emilio Gentile, *La sacralización de la política y el fascismo*, en Tusell Javier; Emilio Gentile; Giuliana di Febo (eds.), *Fascismo y franquismo cara a cara. Una perspectiva histórica*, Biblioteca nueva, Madrid, 2004, p. 60.

citados, resulta curioso como a nivel ideológico la obra tuvo una mayor repercusión dentro de los círculos católicos españoles que en aquellos italianos.

A ojos del espectador contemporáneo, salta a la vista que, más que unas creencias, lo que la película retrata al fin y al cabo son los miedos de una época y unas sociedades tan vulnerables como las de la Italia de Mussolini y la España de Franco.

Es por ello que quizás, ante tal maniqueísmo, ante semejante ímpetu a la hora de demostrar la amenaza encarnada por lo rojos, Neville optó por recrearse en aspectos definitivamente mucho más superfluos, como los paisajes y decorados, creando aquellos fondos de postal que de vez en cuando aparecen en el largometraje y que en cualquier caso acabaron por resultar retóricos y poco acordes con la verdadera trama del largometraje.

Con respecto a la dirección y en lo que a la parte técnica se refiere, destacan las escenas del naufragio, que tanto gustaron a la crítica, y que Neville recrea recurriendo a la técnica de la sobreimpresión.

El Capitán Tormenta / Capitan Tempesta
y
El León de Damasco / Il Leone di Damasco

EL CAPITÁN TORMENTA

Título: El Capitán Tormenta / Capitan Tempesta

Dirección: Hans Hinrich, Corrado D'Errico, Umberto Scarpelli

Año de producción: 1941

Año de estreno: 1942

Producida por: Cifesa (Valencia) / Scalera Film (Roma)

Distribuida por: Cifesa / Scalera Film

Ayudante de dirección: Tullio Covaz

Argumento: basado en la novela de aventuras *Capitan Tempesta* (1905) de Emilio Salgari

Guión: Alessandro De Stefani, con la colaboración de Omar Salgari

Director de producción: Cesare Zanetti

Fotografía: Massimo Terzano

Operadores: Mario Bava, Sergio Pesce

Sonido: Franco Robecchi

Música: Amedeo Escobar

Vestuario: Domenico Gaido, Rosi Gori

Decorados: Gustavo Abel, Amleto Bonetti

Estudios: Scalera (Roma)

Montaje: Eraldo da Roma

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 2.700 m. (España) / 2.298 m. (Italia)

Otros: exteriores: Roma y alrededores; doblaje en español: Fono España

Reparto en orden alfabético: Annibale Betrone (el gobernador Bragadin), Juan Calvo (Hussif), Carla Candiani (Eleonora / Capitan Tempesta), Nicolás Díaz Perchicot (Alì Pascià, almirante de la flota turca), Doris Duranti (Haradja en la versión italiana), Carlo Duse (Metiub), Luis Hurtado (León de Damasco en la versión española), Carmen Navascués (Haradja en la versión española), Carlo Ninchi (Leone di Damasco en la versión italiana), Giovanni Onorato (el tuerto), Adriano Rimoldi (Marcello Corner), Rafael Rivelles (capitán Laczinki), Dina Sassoli (Suleika), Erminio Spalla (El-Kadur), Giulio Tempesti (el alquimista).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Negli stabilimenti si gira, “Cinema”, n. 112, Roma, 25 febrero 1941, p.115.

Cronache della produzione italiana: Capitan Tempesta, “Lo Schermo”, n. 3, Roma, marzo, 1941, pp.13-14.

Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana, Capitan Tempesta*, “Lo Schermo”, n. 5, Roma, mayo, 1941, p. 15.

“Primi Piani”, n. 1, Milano, mayo 1941, p. 25.

Diego Calgagno, *Capitan Tempesta*, “Film”, Roma, 28 febrero 1942.

I. Brin, “Cine Illustrato”, n. 11, Roma, 15 marzo 1942.

Reto al Capitán Tormenta, “Las Provincias”, Valencia, 13 noviembre 1943.

B., *El Capitán Tormenta*, “Levante”, Valencia 16 noviembre 1943.

J.B., *El Capitán Tormenta de Corrado d’Errico*, “Pueblo”, Madrid, 16 noviembre 1943.

Las aventuras de El Capitán Tormenta en la pantalla, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 16 noviembre 1943, Barcelona, p. 9.

L.T., *El Capitán Tormenta*, “El Heraldo de Aragón”, Zaragoza, 18 noviembre 1943.

F. González Serra, *Alcázar. El Capitán Tormenta*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 19 noviembre 1943, p. 6.

L.O.F., *El Capitán Tormenta*, “El Noticiero”, Zaragoza, 19 noviembre 1943.

R., *Calatravas: El capitán Tormenta*, “ABC”, Madrid, 19 noviembre 1943, p. 16.

Cartelera madrileña, “Cámara”, n. 27, Madrid, diciembre 1943, p. 47.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 59-60.

Piero Zanotto, *Veneto in film: il censimento del cinema ambientato nel territorio, 1895-2002*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 66.

EL LEÓN DE DAMASCO

Título: El León de Damasco / Il Leone di Damasco

Dirección: Hans Hinrich, Corrado D'Errico, Enrico Guazzoni

Año de producción: 1941

Año de estreno: 1942

Producida por: Cifesa (Valencia) / Scalera Film (Roma)

Distribuida por: Cifesa / Scalera Film

Argumento: basado en la novela de aventuras *Il Leone di Damasco* (1910) de Emilio Salgari

Guión: Alessandro De Stefani

Director de producción: Cesare Zanetti

Fotografía: Massimo Terzano

Sonido: Tullio Parmegiani

Música: Amedeo Escobar

Vestuario: Rosi Gori

Decorados: Gustavo Abel

Estudios: Scalera (Roma)

Montaje: Eraldo Da Roma

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 2.700 m. (España) / 2.168 m. (Italia)

Otros: exteriores: Roma y alrededores

Reparto en orden alfabético: Annibale Betrone (el gobernador Bragadin), Juan Calvo (Hussif), Carla Candiani (Eleonora / Capitan Tempesta), Nicolás Díaz Perchicot (Alì Pascià), Doris Duranti (Haradja en la versión italiana), Carlo Duse (Metiub), Luis Hurtado (León de Damasco en la versión española), Carmen Navascués (Haradja en la versión española), Carlo Ninchi (Leone di Damasco en la versión italiana), Dina Sassoli (Suleika).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana, gli altri film alla Scalera*, “Lo Schermo”, n. 6, Roma, junio, 1941, p. 14.

“Legiones y Falanges”, n. 14, Madrid, diciembre 1941, p. 33.

Sandro De Feo, *Il leone di Damasco*, “Il Messaggero”, Roma, 29 marzo 1942.

Guido Piovene, *Il leone di Damasco*, “Corriere della Sera”, Milano, 16 abril 1942.

A. Vesce, *Il leone di Damasco*, “Il Mattino”, Napoli, 16 abril 1942.

Las aventuras de El León de Damasco, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 26 noviembre 1943, p. 6.

El León de Damasco, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 26 noviembre 1943, p. 6.

F. González Serra, *Alcázar. El León de Damasco*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 27 noviembre 1943, p. 7.

R., *Calatravas: El león de Damasco*, “ABC”, Madrid, 15 diciembre 1943, p. 20.

J.L. Gómez Tello, *Crítica de estrenos, El León de Damasco*, “Primer Plano”, n. 166, Madrid, 19 diciembre 1943.

Gil, *El león de Damasco*, “ABC”, edición de Andalucía, Sevilla, 21 mayo 1944, p. 22.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 187.

EL CAPITAN TORMENTA / CAPITAN TEMPESTA
EL LEÓN DE DAMASCO / IL LEONE DI DAMASCO

Con *El Capitán Tormenta / Capitan Tempesta* (1942) y *El león de Damasco / Il leone di Damasco* (1942), ambas dirigidas por Hans Hinrich, Corrado D'Errico y Umberto Scarpelli, nos encontramos con que por primera y última vez dentro de este estudio dedicado a las coproducciones, se lleva a cabo la realización de no una, sino dos películas de forma simultánea y en doble versión, que además explotan el filón del cine de aventuras y que en última instancia se basan en dos éxitos literarios adscritos a este género, cuyo mayor y mejor representante en Italia es aún hoy Emilio Salgari.

El primero de dichos éxitos, *El Capitán Tormenta*, se imprime por primera vez en 1905¹ y su acogida es tal que, cinco años más tarde, el escritor de Verona decide rescatar a gran parte de los personajes de dicha entrega para crear así una nueva. Es así como en 1910 se publica *El león de Damasco*².

De este modo, tras la aparición de este segundo libro, la historia se expande, se prolonga y se concluye de forma brillante. Por eso, de la misma manera en la que dicha historia es concebida por Salgari, y con la colaboración de su hijo Omar en el guión de las mismas, la casa de producción italiana Scalera proyecta la elaboración de un gran fresco de aventuras, articulado en dos largometrajes, que se ruedan al mismo tiempo, que se estrenan con pocas semanas de diferencia y que conservan el espíritu unitario de las dos entregas salgarianas, convertidas ya en una única y colosal obra.

Argumento

La historia que aparece en el libro se remonta a 1571, fecha en la que los venecianos resisten de forma desesperada en Famagosta, el último baluarte que poseen en la isla de Chipre, frente al asedio de los turcos, los cuales en esos momentos tienen rodeada toda la ciudad.

De entre todos los soldados cristianos, sobresale por su valentía el Capitán Tormenta (Carla Candiani), personaje misterioso donde los haya, puesto que en vez de ser hombre, es mujer. En efecto se trata de Eleonora, duquesa de Éboli e hija del gobernador veneciano Bragadin (Annibale Betrone).

¹ Donath Editore, Genova.

² Bemporad Editore, Firenze.

En cualquier caso, el objetivo último de la muchacha es el de liberar a su prometido, Marcello Corner (Adriano Rimoldi)³, el cual cayó en su día en las manos de los turcos. El problema es que ella no sabe en qué estado se encuentra o en donde lo tienen preso. Gracias a El-Kadur (Erminio Spalla), que está al fiel servicio de Eleonora y que es uno de los pocos que saben su verdadera identidad, la duquesa se entera de que Corner está vivo aún.

Mientras tanto, el hijo del bajá de Damasco, Muley-el-Kadel, también conocido como el León de Damasco (Luis Hurtado / Carlo Ninchi), desafía a los capitanes cristianos a duelo para poder demostrar así su superioridad ante ellos.

El primero en batirse es el capitán Laczinki (Rafael Rivelles), el cual entre otras cosas ha descubierto que Tormenta es una mujer. Éste es vencido, pero su historia no acaba aquí puesto que luego se recuperará y para no ser asesinado por los turcos se convertirá a la fe del profeta, luchando a partir de ese momento en el lado contrario.

El siguiente en luchar con el León es el Capitán Tormenta, el cual sale victorioso tras una dura batalla. Su honestidad es reconocida por todos cuando, contrariamente a lo que mucho esperaban, en vez de acabar con la vida del León, acaba por perdonársela.

Tras este episodio, los turcos retoman el asedio de la ciudad, pero esta vez de forma salvaje y sin contemplaciones. Eleonora casi muere, sus compañeros de lucha abandonan la ciudad y a ese punto es prácticamente imposible el escapar de la ciudad sin ser neutralizado por los turcos.

El-Kadur, que a pesar de todo ha permanecido a su lado, sin embargo tiene una idea y acude a pedir ayuda al León de Damasco, el cual queda sorprendido al descubrir que el caballero que le ha derrotado y que le ha perdonado la vida es una mujer. Él sabe que está en deuda con ella y accede a salvar a tan especial doncella.

Por otro lado, Eleonora se entera de que su amado está en el castillo de Hussif, por lo que decide acudir e su ayuda. El León cumple su palabra y ayuda tanto a Eleonora como a su siervo El-Kadur a salir de la ciudad.

Para liberar a Corner, tiene que infiltrarse en la fortaleza de Hussif, para lo que se hace pasar por un soldado musulmán. Nuevamente disfrazado de hombre no sólo no es reconocido por las huestes enemigas, sino que además la perversa Haradja (Carmen Navascués / Doris Duranti) acaba por enamorarse de él.

³ Vizconde Le Hussière en la novela.

Tras conseguir que Haradja le entregue a su amado, Eleonora y los suyos escapan, pero el vengativo Laczinki, convertido ahora en oficial turco, le confiesa todo a Haradja, la cual se siente engañada y traicionada y da órdenes a su oficial Metiub (Carlo Duse) de que los capture.

Tras una persecución por mar y sucesivo el abordaje a la nave tripulada por Eleonora, al final, ella y sus compañeros son hechos prisioneros por Metiub. Corner ha sido herido gravemente y corre el riesgo de que muera. Ya en la galera enemiga y de regreso al castillo de Hussif, Laczinki hace un pacto con Eleonora y le promete que si ella se casa con él, podrá contar con su ayuda para escapar. Ella no tiene más remedio que aceptar, pues teme por la vida de su prometido y sus amigos.

Lo que Laczinki hace entonces es incendiar el galeón, y aprovecharse del caos de la huida para además asesinar a Corner, haciéndole creer a Eleonora que murió debido a las graves condiciones en las que se encontraba.

Antes de que llegue la nave, el León de Damasco acude al castillo para intentar mediar con Haradja y pedirle que por favor libere a la muchacha. Pero Haradja, que en su momento tuvo una aventura con el León y que aún conserva parte de esos sentimientos, no acepta, por celos y por orgullo. Por lo que el León escapa del castillo para impedir que la galera de Eleonora llegue a la fortaleza, y evitar que Haradja acabe con ella.

Mientras tanto, los supervivientes del incendio han acampado en las dunas, con el intento de reponerse y regresar a la fortaleza por tierra. Para evitar esto, El-Kadur organiza junto a sus compañeros un plan de escape para poder sacar a Eleonora con vida. El momento de la huída llega y al final Eleonora se bate con Laczinki, el cual no está dispuesto a dejar escapar su promesa de matrimonio. Este último acaba por ser atravesado por el acero de la muchacha, pero sin embargo, poco antes de perecer del todo intenta alcanzarla con un fusil, pero el disparo es neutralizado por El-Kadur, el cual muere para que su ama viva.

Al poco tiempo llegan el León de Damasco con sus jinetes y, gracias a su intervención, Eleonora se embarca para Italia con él.

La segunda parte, que como decíamos es una continuación de la primera, relata la sucesiva venganza de los enemigos del Capitán y del León. de los héroes de al anterior entrega. Gracias a la intervención de Alì Pascià (Nicolás Díaz Perchicot), Haradja vuelve a la carga y consigue raptar al hijo y al padre del León de Damasco, para de este modo atraerle hacia ella y poder acabar con él de una vez por todas.

Las batallas se suceden y el León y Eleonora, que ahora luchan juntos, se enfrentan a los turcos, hasta que en la batalla final, ni más ni menos que la histórica Batalla de Lepanto (1571), Haradja y Metiub son vencidos. Es por ello que tanto el padre como el hijo del León son liberados y puestos de regreso a casa. Sin embargo el León de la vida paga con su vida el haber luchado de forma tan noble y valiente.

Diario de rodaje

Poner en pie una producción de este tipo tuvo que ser una tarea ardua y agotadora. Sólo una empresa de grandes dimensiones podía concebir y concluir de forma satisfactoria una producción de este calibre. La idea partió por lo tanto de la Scalera Film, la cual estaba empeñada en a dar a luz una gran aventura visual.

El tema económico era un factor fundamental a la hora de abordar la película, debido al elevado coste que suponía el poner en marcha las máquinas de guerra que aparecen en la novela salgariana, o el levantar los castillos y ciudadelas en los que los protagonistas se desenvuelven.

Fue por ello que el consejo de dirección de la compañía decidió no sólo el llevar a cabo las dos películas de forma simultánea, utilizando para ello prácticamente el mismo equipo técnico y artístico, sino también el recurrir al modelo de la coproducción. De esta manera, y tras varias negociaciones, la empresa valenciana Cifesa accedió a colaborar en la realización de las películas, a cambio de que estas se realizaran en doble versión y con la presencia de actores españoles que sustituyeran a los italianos en algunos de los papeles principales. Por eso tanto Carlo Ninchi como Luis Hurtado hicieron de León de Damasco en las dos versiones en las que se editaron las películas y Doris Duranti y Carmen Navascués del personaje de Haradja.

El rodaje se llevó a cabo en el estudio n. 3 de Scalera en Roma y los exteriores en los alrededores de Anzio que, como ya hemos visto en otras producciones, era una de las localidades preferidas por los cineastas para recrear escenas marítimas con grandes barcos de por medio.

El Capitán Tormenta se inició, según la revista “Cinema”, el 20 de febrero de 1941⁴. Mientras que *El León de Damasco* se comenzó aproximadamente un mes después, el 29

⁴ *Negli stabilimenti si gira*, “Cinema”, n. 112, Roma, 25 febrero 1941, p. 115.

de marzo⁵. Intuyo que aunque es evidente que la primera partió antes, a un cierto punto ambas producciones se estaban rodando de manera simultánea. Lo que es cierto es que cuando una ya había entrado en fase de montaje, ya por finales de mayo⁶, *El León de Damasco* seguía rodándose fuera⁷.

No conocemos con detalle los pormenores del rodaje ni de qué manera se organizaron las diferentes sesiones con los actores y dobles que participaron en las escenas de acción. Lo que sí que sabemos es que tanto a los directores como a los jefes de producción no les resultó una tarea fácil, ya que estas dos producciones acabaron por convertirse en un trabajo a seis manos.

La película en un principio se encargó a Hans Hinrich. Este curioso personaje, fue director y actor y se formó en el ámbito del teatro de vanguardia. En 1939 acabó por dejar su nativa Berlín⁸ para establecerse por un tiempo en Roma, en donde las cosas parecían estar un poco más tranquilas. Durante estos años el alemán trabajó siempre junto a otras figuras que lo acompañaron en la dirección. Es por esto por lo que seguramente como ayudante de dirección se recurrió a Tullio Covaz, el cual había ya colaborado con Hinrich en otras producciones de la Scalera como *Il re del circo* (1941) o *Lucrezia Borgia* (1940).

Sin embargo, al poco tiempo, los largometrajes pasaron bajo la supervisión de Corrado D'Errico. Este último llevaba en el mundo del cine desde 1927 y tras iniciar su carrera ejerciendo como ayudante de dirección, acabó por cobrar gran notoriedad a raíz de trabajos como *Il cammino degli eroi* (1936), el gran documental basado en la guerra etíope. El problema se presentó cuando D'Errico murió, ya que lo hizo precisamente cuando estaba llevando a cabo los largometrajes. Fue por ello que *Capitan Tempesta* tuvo que ser finalizado por Umberto Scarpelli e *Il leone di Damasco* por Enrico Guazzoni.

A todo esto, el escenógrafo Gustavo Abel dio lo mejor de sí en la construcción de una serie de arquitecturas como la ciudadela de Famagosta o el Castillo de Hussif, las cuales posteriormente fueron muy bien acogidas por la crítica.

⁵ Dactiloscrito del 28 mayo 1941, expediente (PRC) n. 253 (2 junio 1941), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

⁶ *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 118, Roma, 25 mayo 1941, p. 331.

⁷ Cfr. *Negli stabilimenti si gira*, "Cinema", n. 120, Roma, 25 junio 1941, p. 405 y el número sucesivo de la misma revista de 25 de julio de 1941, p. 39.

⁸ A pesar de estar casado con la actriz Maria Krahn, muy estimada en Alemania, es evidente que a causa de sus orígenes judíos tuvo problemas para seguir ejerciendo. Cabe señalar que ya en 1936 se le había expulsado de la Cámara de cultura del Reich (*Reichskulturkammer*).

A finales del verano las dos películas estaban ya acabadas. La edición italiana de *El Capitán Tormenta*, de unos 2.298 m.⁹, resultó ser más breve que la española, la cual quedó en 2.700 m.¹⁰, y lo mismo sucedió con *El león de Damasco*, que resultó ser larga 2.168 m. en Italia¹¹ y alrededor de 2.700 m. en España¹².

Equipo técnico y artístico

Además de aquellas figuras que ya hemos comentado, por estar vinculadas a la dirección, aparecen otras que sobresalen por encima del resto debido a su posterior carrera. En este sentido, figuró en los créditos de las dos películas uno de los mejores montadores de la historia del cine italiano: Eraldo da Roma¹³. También se nombró a Mario Bava operador de la primera película, conforme a la labor que por aquellos años venía realizando, tras su debut en *Il socio invisibile* (Roberto Roberti, 1939) y antes de convertirse en el maestro del terror a la italiana.

En lo relativo a los actores, quizás lo más interesante sea que Scalera puso a trabajar codo con codo a tres de las divas más famosas del cine italiano del periodo fascista: Carla Candiani, Doris Duranti y Dina Sassoli.

La Candiani ocupó de manera inmediata el lugar de la heroína, y lo hizo travestida en los paños del Capitán Tormenta. Su característica nariz, el vestuario adecuado y un poco de maquillaje le dieron aquel aspecto ambiguo y valiente que el personaje requería. Así describía Salgari al Capitán Tormenta en su novela:

El joven era arrogante, acaso atractivo en exceso para ser un guerrero; no demasiado alto, pero esbelto, de rasgos correctos, con negros ojos que semejaban carbunclos, boca de mujer adornada con hermosos dientes, cutis algo atesado, que indicaba su origen meridional, y pelo largo y castaño.
Parecía antes bien una encantadora muchacha que un capitán de fortuna.

⁹ Según el expediente de censura, con n. de registro 31536 y fechado 28 enero 1942.

¹⁰ Solicitud de Cifesa para la censura de la película en España. Cfr. dactiloscrito del 20 octubre 1943, expediente n. 4348, asignatura 36/03202, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

¹¹ Solicitud de censura n. 31605, con fecha 20 marzo 1942.

¹² Solicitud de Cifesa para la censura de la película en España. Cfr. dactiloscrito del 16 octubre 1943, expediente n. 4349, asignatura 36/03202, AGA.

¹³ *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) o *Alemania, año cero* (Roberto Rosellini, 1948)

Pero se habla de una ambigüedad que es tan física como psíquica, puesto que a pesar de la seguridad con la que combate junto a sus tropas, el personaje del Capitán se derrumba ante la idea de poder perder al ser amado: “Si mataran a Le Hussière, yo no sobreviviría” -le dice a El-Kadur en la novela-.

Como contrapunto de Carla Candiani, la mucho más atractiva Doris Duranti encarnó a la peligrosa y seductora Haradja. La Duranti, que se convirtió en la actriz mejor pagada del régimen, fue recordada luego por haber sido la amante de Alessandro Pavolini, y por haberle realmente querido, hasta el punto de seguir sus pasos hasta Venecia en la época de la fatídica República de Saló. La actriz salvó su vida gracias a él, puesto que antes de ser asesinado, consiguió que ésta escapara a Suiza en donde intentó el suicidio tras haber sido capturada. Vivió para contarlo. Volviendo al díptico salgariano, cabe decir que Doris Duranti le robó la película a la Candiani, y recogió numerosas críticas positivas sobre su interpretación y su potencial como actriz “delicada, tierna, apasionada y bellísima”¹⁴.

De los galanes ya se habló en otras ocasiones, por lo que no nos extenderemos en detalles. Cuando Adriano Rimoldi interpretó a Marcello Corner, lo que hacía era el intentar cambiar de registro, pues con ello se alejaba de los papeles que hasta aquel momento había realizado. En cambio, merece una especial mención Carlo Duse, primo de la famosa Eleonora, y que siguiendo su línea interpretativa dentro del cine, representaba una vez más a uno de los malvados, en este caso Metiub. Y como curiosidad, también cabe recordar la presencia del púgil Erminio Spalla, que tras haber sido el primer campeón europeo de origen italiano (1923), se retiró para desempeñar papeles de poca importancia dentro de la gran pantalla, a excepción quizás de aquel que lo vio recitando en *Miracolo a Milano* (Vittorio de Sica, 1951).

Estreno y distribución

“Intrigas, ingentes hazañas guerreras y el terrible suplicio del agua, desafiando la muerte inermes”¹⁵. Fue así como se presentó *El Capitán Tormenta* antes de uno de sus estrenos. El primero de ellos tuvo lugar el 28 de enero de 1942 en el cine Vittoria de Pisa¹⁶.

¹⁴ Diego Calgagno, *Capitan Tempesta*, “Film”, Roma, 28 febrero 1942.

¹⁵ *Las aventuras de El Capitán Tormenta en la pantalla*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 16 noviembre 1943, Barcelona, p. 9.

¹⁶ Dactiloscrito del 17 febrero 1942, expediente (PRC) n. 241 (28 marzo 1941), *Registro cinematografico*, SIAE.

En el Calatravas de Madrid lo hizo el 15 de noviembre de 1943 y tres días después apareció en el Alcázar de Barcelona.

El León de Damasco se estrenó en el norte de Italia en el teatro Faraggiana de Novara el 31 de marzo de 1942¹⁷.

Y en España hubo que esperar hasta el 13 de diciembre de 1943 para su proyección, siempre en el Calatravas de Madrid.

La distancia que separaba a ambos países parecía ser una vez más la principal causa de la diferencia entre el estreno en Italia y España. Lo que tanto Scalera y Cifesa pretendieron en sus respectivos ámbitos de distribución fue el que no pasara demasiado tiempo entre el estreno de la primera y el de la segunda, para que de este modo el espectador pudiera enlazar con facilidad la trama de la una con la otra.

Actualmente no se han encontrado copias de las películas en ninguna de sus diferentes versiones, pero sabemos que *El Capitán Tormenta* se distribuyó en Alemania, Bulgaria, Eslovaquia, Hungría y Rumanía¹⁸, mientras que de *El León de Damasco* circularon ejemplares también en Eslovaquia¹⁹.

Las películas vistas por la crítica

Ambos largometrajes reunieron en su conjunto una buena colección de comentarios positivos.

Capitan Tempesta resultó ser una película “agradable”²⁰ y “discreta”²¹, de la que se destacaban aspectos como el colorido y el movimiento²².

En España se la acusó de prestar demasiada atención al ambiente (del que por otro lado “ofrece una visión magnífica”²³), en detrimento de la trama. Aunque la mayoría de recensiones la consideraron adecuada, tal y como se percibe en las siguientes líneas extrapoladas de “La Vanguardia”:

¹⁷ Dactiloscrito del 4 febrero 1943, expediente (PRC) n. 253 (2 junio 1941), *Registro cinematográfico*, SIAE.

¹⁸ Libro de cuentas de la UNEP, colección privada, Roma.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ I. Brin, “Cine Illustrato”, n. 11, Roma, 15 marzo 1942 o *Cartelera madrileña*, “Cámara”, n. 27, Madrid, diciembre 1943, p. 47.

²¹ R., *Calatravas: El capitán Tormenta*, “ABC”, Madrid, 19 noviembre 1943, p. 16.

²² Diego Calgagno, *Capitan Tempesta*, “Film”, Roma, 28 febrero 1942.

²³ L.T., *El Capitán Tormenta*, “El Heraldo de Aragón”, Zaragoza, 18 noviembre 1943.

Todo ello ha concedido a su director, Corrado d'Errico, margen suficiente para trazarnos con certera pulsación un buen puñado de escenas en las que se evidencia, junto a un tecnicismo discreto, una certera movilidad de la cámara, que ha captado, con lograda limpieza fotográfica, la plástica belleza de sugestivos escenarios naturales y el movimiento de notables masas de figurantes.

Podríamos resumir nuestro juicio crítico sobre este film diciendo que se trata de una película que, sin aspirar a ser catalogada como obra de grandes vuelos, cumple a la perfección su finalidad de aprisionar desde el primer momento la atención del auditorio, que ve complacido el pausado discurrir de sus escenas, pese a la no escasa dosis de ingenuidad que las mismas contienen²⁴.

Tras el estreno de *El león de Damasco*, era imposible el no hacer comparaciones con la anterior. Por consiguiente, varios de los comentarios coincidieron en que la dirección había sido llevada a cabo de forma más desenvuelta, y que la historia resultaba más clara en ésta que en la anterior²⁵:

El director (...) busca y consigue el efecto espectacular en el movimiento afortunado de grandes masas, en la plasticidad fotográfica de bellos exteriores y bien ambientados interiores, en la narración amena de la intriga y en la movilidad, si no muy ágil, sí equilibrada de cámara y de personajes.

El espectador sigue complacido el desarrollo de la infantil fábula, acogiendo con agrado el ulterior desdoblamiento de las escenas del film²⁶.

Conclusiones

Capitán Tormenta y *El León de Damasco* representan un buen ejemplo -quizás el mejor dentro de nuestro estudio- de colaboración mancomunada, y cuyo fin último era el de sacar el máximo rendimiento posible a dicha colaboración. Se entiende que es por eso por lo que se recurre al modelo de la coproducción y al sistema de la doble versión, pero esta vez aprovechando los actores y parte del equipo técnico de forma continuada para poder así rodar no una, sino dos películas que pudieran ser explotadas tanto en italiano como en español. Cifesa, no teniendo tan claro que una producción basada en las obras

²⁴ F. González Serra, *Alcázar. El Capitán Tormenta*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 19 noviembre 1943, p. 6.

²⁵ Sandro De Feo, *Il leone di Damasco*, "Il Messaggero", Roma, 29 marzo 1942; Guido Piovene, *Il leone di Damasco*, "Corriere della Sera", Milano, 16 abril 1942.

²⁶ F. González Serra, *Alcázar. El León de Damasco*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 27 noviembre 1943, p. 7.

de un italiano, realizada en suelo italiano y con personal italiano fuera a funcionar del todo en España, consigue no sólo el colocar a personal de su plantilla dentro del largometraje, sino que además se rueda una versión paralela en donde parte de los actores principales sean fácilmente reconocibles por el público español.

Italia lo tenía más fácil puesto que, desde hacía unos años, la industria del cine había obtenido una muy buena respuesta por parte del público, de cara a películas como *Capitán Tormenta* y *El León de Damasco*, las cuales se insertan de manera clara en una línea muy precisa de aventuras que explota y recupera las batallas navales y el tema de la piratería, a través de las novelas de Emilio Salgari. Dicha línea es iniciada por Amleto Palermi en 1936 cuando lleva a cabo *Il Corsaro Nero*. Del mismo modo que el libro se convierte en su momento en uno de los más populares del escritor veronés, también la película obtiene cierto reconocimiento, lo que trae consigo y de manera inesperada la proliferación de obras de aventuras basadas en otros éxitos de Salgari.

Además de las dos películas aquí estudiadas, dentro de este *boom* salgariano encontramos largometrajes como *La figlia del Corsaro Verde* (Enrico Guazzoni, 1940), siempre con la Duranti, *I pirati della Malesia* (Enrico Guazzoni, 1941), *Le due tigri* (Giorgio Simonelli, 1941), *Il figlio del Corsaro Rosso* (Marco Elter, 1943) y *Gli ultimi filibustieri* (Marco Elter, 1943).

En lo que respecta a *Capitán Tormenta* y *El León de Damasco*, el fervor que despiertan en el público se percibe tanto en Italia como en España a través del seguimiento mediático al que son sometidos antes y después de su estreno. Son numerosas las noticias y los anuncios que hacen referencia a su rodaje, el cual se hace largo, pues se prolonga durante más de diez semanas, y también laborioso, si pensamos en las ya citadas reconstrucciones de escenarios. Las potentes escenografías impresionan al espectador, casi tanto como las escenas en las que masas de figurantes son manejadas de forma hábil por la dirección de Corrado D'Errico (basta recordar la secuencia del incendio del campamento islámico a causa de la explosión en el polvorín y la consiguiente huida de los turcos).

¿Pero es ésto lo que el público del momento realmente percibía o podía haber algo más que al espectador contemporáneo, y en última instancia al investigador de cine, se le escapa?.

Habían pasado 30 años desde que un desesperado Salgari se suicidaba en su casa de Turín²⁷. Y aunque éste no vive para conocer todos los cambios y convulsiones que el fascismo trae consigo, su literatura sí que lo hace. Se produce entonces una curiosa relectura y reinterpretación de su obra por parte de ciertas esferas fascistas. Muchas de estas ideas aparecen reflejadas en la biografía que en 1939 le dedica su hijo Omar, el único que aún quedaba vivo, y que es publicada al año siguiente por el editor Garzanti. *Mio padre Emilio Salgari* incluye además una introducción del periodista Lucio d'Ambra, el cual, no lo olvidemos, era también un influyente productor cinematográfico entre otras muchas cosas²⁸.

Pues bien, es ahora cuando Salgari empieza a ser transformado de forma consciente y deliberada en un anticipador de la educación fascista. Para ello lo que se hace es extrapolar de sus historias elementos como el valor, la patria y el honor, que en efecto son marcas recurrentes en la mayoría de sus obras, para convertirlos en modelos a seguir por parte de las juventudes mussolinianas.

En este sentido, si tenemos presente todo lo dicho, el investigador cuenta ahora con nuevos modelos de interpretación, que permiten ver bajo una óptica diversa a la del mero entretenimiento, no sólo las películas de *El Capitán Tormenta* y *El León de Damasco*, sino también el resto de producciones salgarianas que parpadean a lo largo de este breve pero intenso arco cronológico, y que sin duda serían parte de un interesante estudio.

²⁷ Concretamente el 25 de abril de 1911, en una fecha en la que, curiosamente, y a raíz de los eventos de 1945, acaba luego por convertirse en la famosa *Festa della Liberazione*. También dos de sus cuatro hijos acaban por quitarse la vida.

²⁸ El texto que precede a dicha biografía, es además una de las últimas aportaciones del fundador de la D'Ambra Film, puesto que fallece el último día del año 1939.

Madrid de mis sueños / Buongiorno Madrid

MADRID DE MIS SUEÑOS

Título: Madrid de mis sueños / Buongiorno Madrid

Dirección: Max Neufeld

Supervisión versión española: Enrique Domínguez Rodiño

Supervisión versión italiana: Gian Maria Cominetti

Año de producción y estreno: 1942

Producida por: SAFE (Madrid) / ELICA Film (Edizioni e Lavorazioni Italiane di
Cinematografia Artistica (Roma) - Secolo XX (Roma)

Distribuida por: Hispania Tobis / Artisti Associati

Ayudantes de dirección: Pedro Otzup, M. L. Fleischner

Argumento: Enrique Dominguez Rodiño, Max Neufeld

Guión: Enrique Dominguez Rodiño, Max Neufeld, Alberto Vecchietti

Jefe de producción: Ferruccio Biancini

Secretario de producción: Vicente Sempere

Fotografía / operador jefe: Enzo Riccioni

Operador: Eloy Mella

Ayudante de cámara: Jesús Rosellón

Música: Jesús García Leoz

Canciones: Manuel Quiroga

Sonido: L. Lucas de la Peña

Vestuario: Marbel

Maquillaje: Joaquín Carrasco

Decorados: Amalio Martínez Antón-Garí (bocetos), José Pina

Estudios: CEA (Madrid)

Montaje: Julio Peña

Laboratorios: Madrid Films

Rodaje: doble versión

Longitud de la película: 2.404 m. (España) / 2.000 m. ca. (Italia)

Otros: exteriores: Madrid; coste total de la película: 1.850.000 pts.

Reparto en orden alfabético: Gabriel Algara, María Brú (tía Concha), Carlo Campanini (Ignacio), Tony D'Algy (Paco Adell), Xan Das Bolas (Armando), Anita Farra (Anita),

Giovanni Grasso (Carlos Aguilera), Alfredo Herrero, María Mercader (Consuelo),
Roberto Rey (Roberto Sorell)

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Adolfo Luján, *Positivo sin revelar, Maria Mercader*, “Primer Plano”, n. 80, Madrid, 26
abril 1942.

Milca, *Buongiorno Madrid*, “Primi Piani”, n. 6, Milano, junio 1942, pp. 32-33.

Miguel Ródenas, *Imperial: Madrid de mis sueños*, “ABC”, Madrid, 28 noviembre 1942,
p. 17.

Antonio Mas-Guindal, *Madrid de mis sueños*, “Primer Plano”, n. 111, Madrid, 29
noviembre 1942.

Buongiorno Madrid, “Segnalazioni Cinematografiche”, vol. XVII, Centro Cattolico
Cinematografico, Roma, 1943.

Vice, *Buongiorno Madrid*, “Corriere della sera”, Milano, 21 febrero 1943, p. 2.

F. González Serra, *Astoria. Madrid de mis sueños*, “La Vanguardia Española”,
Barcelona, 3 abril 1943, p. 7.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 433.

María Mercader, *Mi vida con Vittorio De Sica*, Plaza & Janés, Esplugues de Llobregat,
1980, p. 62.

Ángel Luis Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998, pp. 242-243.

Pascual Cebollada; Mary G. Santa Eulalia, *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 2000, p. 55.

Daniel Sánchez Salas, *A diez mil kilómetros de Hollywood. La historia de ECESA/ Estudios de Aranjuez S.A.*, en Jesús García de Dueñas; Jorge Gorostiza (coords.), *Los estudios cinematográficos españoles*, "Cuadernos de la Academia", n. 10. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001, p. 112.

Isabel Sempere Serrano, *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere (1935-1975)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2009, p. 66-68.

MADRID DE MIS SUEÑOS BUONGIORNO MADRID

El director errante Max Neufeld, tras haber rodado en Italia su anterior coproducción *Fortuna* (1940), prueba ahora suerte en España, en donde realiza dos películas más.

Madrid de mis sueños / Buongiorno Madrid (1942) no es sólo la primera de ellas, sino que también es la obra con la que se inicia la serie de largometrajes hispano-italianos rodados en España durante este periodo. Por consiguiente se invierte la línea que hasta ahora había prevalecido en las relaciones bilaterales de los dos países.

Este nuevo experimento pone a prueba la capacidad del aparato industrial cinematográfico español a la hora de producir películas de un cierto tipo y bajo ciertas condiciones. Y esto es sin duda importante puesto que, cuatro años después de concluirse la Guerra Civil, finalmente los italianos se atreven a invertir de forma directa en el país aliado para producir un largometraje en territorio español y con un fuerte aroma local.

Argumento

Como el título anuncia, la historia da inicio en Madrid. Es allí donde Paco Adell (Tony D'Algy) trabaja como locutor de Radio Central transmitiendo a nivel nacional todos los miércoles.

Tras mucho pensarlo, acaba de encontrar el título perfecto para un concurso que tiene entre manos: Madrid de mis sueños.

Paco también colabora con la compañía musical que Anita (Anita Farra) dirige en Madrid, y es por ello que le aconseja que para su próxima revista contrate a Roberto Sorell (Roberto Rey), un tenor que tras una gran carrera en Buenos Aires, finalmente regresa a Europa. De hecho le advierte muy seriamente que si no lo hace rápido, cuando desembarque en La Coruña, se lo quitarán de las manos.

Ya en el estudio, Paco comunica a sus radioyentes no sólo el título sino también la modalidad de dicho concurso, cuya última finalidad es la de componer una canción "que exprese el cariño que sienten por Madrid todos los que lo conocen". Los premios se harán públicos el 15 de mayo, fiesta de San Isidro Labrador, patrono de Madrid. Por último añade que la directora de la compañía Anita ha concedido generosamente la suma de diez mil pesetas, que se distribuirán entre los respectivos ganadores.

Anita, que está escuchando el programa, se queda tan sorprendida como indignada tras conocer que Paco se ha tomado la libertad de ponerla como patrocinadora, sin antes consultárselo.

También la joven Consuelo (María Mercader), la cual ha estado escuchando la radio desde Sevilla, empieza a pensar en un canción que pueda presentar al certamen. La muchacha acude a la farmacia de su padre, Carlos Aguilera (Giovanni Grasso), y decide comunicarle su decisión tanto a él como a su primo Ignacio (Carlo Campanini). Ni uno ni otro lo ven con buenos ojos, pero deciden el no darle demasiada importancia.

Esa noche la muchacha sueña con Madrid y tras despertarse en medio de la madrugada, llena de inspiración, empieza a componer la canción.

Consuelo manda su composición. La competición es dura pero al final Consuelo se entera de que su canción ha sido una de las diez seleccionadas de entre las 450 recibidas.

Superada esta fase, el único problema ahora es encontrar el modo de ir a Madrid.

Para obtener el permiso de su padre, Consuelo se hace pasar por su tía Concha de Madrid (María Brú) y llama a la farmacia ordenándole a Ignacio que Consuelo vaya a verla de inmediato, puesto que se encuentra muy enferma.

Su padre, en un principio no quiere dejarla ir pues es aún muy joven, pero al final accede puesto que Ignacio tiene que ir precisamente a la capital para presentar a unos laboratorios los avances de una loción de crecimiento capilar con la que llevaba trabajando desde hacía un tiempo.

Es así que Consuelo y su primo llegan juntos a Madrid, pero cuando acuden a la casa de la tía Conchita, el mayordomo les dice que se ha marchado. Ignacio, extrañado le pregunta que si al hospital, pero el mayordomo le responde que no, que se ha ido a Sevilla a ver a su hermano. Es entonces cuando Consuelo se ve obligada a confesar a su primo que ha mentido y que lo ha hecho para presentarse al concurso de la radio.

Ignacio, que no puede hacer nada ya, se la lleva consigo al lugar en donde se supone que tiene la entrevista sobre su producto. Sin embargo, por un equívoco, ambos llegan a la dirección de la compañía musical de Anita, pensando que se trata del “Instituto de belleza Anita”.

Ignacio le pide a Consuelo que le espere en un café mientras él se entrevista con los que supone que son los directores del Instituto. Así Anita, que en realidad esperaba al famoso tenor que venía de la Argentina, confunde a Ignacio con Roberto Sorell, e

Ignacio confunde a Anita con la propietaria de la empresa a través de la cual iba a distribuir su loción capilar.

Anita y sus socios no entienden porque Paco les ha aconsejado semejante personaje para protagonizar su revista, pero en cualquier caso siguen con el trato, y para celebrar su llegada abren una botella de *champagne*, a pesar de que Ignacio ya les había advertido que se convertía en otro hombre si bebía. De hecho, el pobre boticario al final acaba por emborracharse.

Mientras tanto, el verdadero Roberto, que estaba merodeando por los alrededores, nota de inmediato la presencia de Consuelo dentro del café, por lo que entra y se decide a hablar con ella, pero en vez de desvelar su verdadera identidad, adopta la de Roberto López.

El certamen en el que se interpretarán las canciones seleccionadas está a punto de empezar y, como su primo no aparece, Consuelo al final acude con Roberto al estudio de la radio.

Ignacio, tras un altercado que tiene lugar en medio de la calle con una pareja que quería coger el mismo taxi que él, acaba en la comisaría por haber bebido.

En el concurso, a un cierto punto y a causa de ciertos problemas que tienen con el cantante encargado de interpretar las canciones, se anuncia que éstas tendrán que ser interpretadas sin letra. Consuelo se queda muy abatida pues sabe que sin la letra su canción no tendrá valor alguno. Por ese motivo Roberto se ofrece a cantarla, confesándole que por ella sería capaz de todo.

La canción es un éxito y tanto Consuelo como el público se quedan sorprendidos al oír lo bien que lo hace. También Anita, que sigue el programa por la radio queda fascinada no sólo por la canción sino también por la voz del tenor.

En la comisaría, Ignacio tiene la suerte de reconocer a Armando (Xan das Bolas), un amigo suyo que trabaja allí y que intercede para que lo liberen.

Esa noche, durante la ceremonia de entrega de premios, Consuelo obtiene el primero de ellos y recibe cinco mil pesetas.

En dicha ocasión, Anita le pide a Paco que envíe a Carmen y al intérprete de la canción a su estudio al día siguiente para hacerles una prueba, añadiendo que Sorell les ha desilusionado mucho, cosa que Paco no acaba de entender del todo.

De vuelta a la casa de su tía, Consuelo se entera de que su padre y Concha están de camino a Madrid y que llegarán al día siguiente. Cuando los dos hermanos aparecen, el

enfado se les pasa al enterarse del premio y una vez que la contemplan durmiendo. Mientras conversan, Consuelo pronuncia en sueños y en voz alta el nombre de Roberto.

-¿Quién será Roberto? -dice Concha-

-Será otra canción -responde el padre-

Al día siguiente Consuelo y Roberto se presentan en el estudio de Anita. Tras ver las aptitudes del galán, la propietaria se convence de que él es el hombre que buscaban.

Por la noche Anita celebra una fiesta en la que todos coinciden, y es entonces cuando se resuelven los varios equívocos: se desvela la verdadera identidad de Roberto, Anita descubre que ha contratado a Sorell y que el Sorell que ella creía, no era otro sino el primo de Consuelo. Como broche de oro, Consuelo finalmente se entera de que el hombre del que se ha enamorado es un famoso tenor que también la ama.

Diario de rodaje

SAFE (Sociedad Anónima del Film Español) era una compañía de reciente constitución¹ y, tal y como hemos visto en el capítulo introductorio, estaba formada por elementos italianos y españoles. Era obvio que parte de su producción se iba a destinar a la realización de películas en coproducción.

De hecho, fue sin duda la gran promotora de la película. También cabe decir que SAFE trasladó la colaboración mancomunada cinematográfica hispano-italiana al territorio español, del mismo modo que gracias a sus contactos en Italia, logró convencer a dos empresas de aquel país para que colaboraran en la producción *Madrid de mis sueños*.

La Elica Film era también una empresa relativamente nueva, puesto que se había constituido en 1940² a la sombra de Goffredo Alessandrini, el cual fue nombrado director artístico de la compañía y el cual dirigió su primera producción *Caravaggio, il pittore maledetto* (1941). A pesar de su mediano capital y de su corta vida, la Elica consiguió el llevar a cabo seis films entre 1941 y 1942, entre los que se incluyen *Buongiorno Madrid*.

¹ Febrero 1942.

² Tenía sede en Via del Tritone n. 46 y además de Renato Angiolillo como director general, contaba con Gian Carlo Cappelli como vicedirector.

La segunda compañía íntegramente italiana fue la Secolo XX, la cual iniciaba así su breve aventura en el mundo de las coproducciones.

Todas estuvieron de acuerdo en poner al frente de la película a Max Neufeld, pero como se iban a realizar dos versiones, la dirección se reforzó con Enrique Domínguez Rodiño como supervisor español y Gian Maria Cominetti como supervisor italiano.

El papel de Rodiño es importante porque demuestra la estrecha conexión con los estudios CEA, ya que además de su labor como escritor y traductor, formaba parte activa del consejo de administración de dicha compañía, puesto que en aquellos momentos era además su vicepresidente.

La SAFE había alquilado los Estudios de Aranjuez en Madrid para poder así producir sus películas en unos estudios propios³, pero como éstos estaban en plena remodelación y no comenzaron de forma efectiva su actividad hasta el rodaje de *Se vende un palacio* (Ladislao Vajda, 1943)⁴, la empresa no tuvo más remedio que recurrir a los estudios CEA (Cinematografía Española Americana) para poder llevar a cabo *Madrid de mis sueños*. Para que el lector pueda hacerse una idea de como eran, dichos estudios fueron descritos en su momento como:

Técnicamente a la altura de los mejores de Europa, capacitados para la realización más perfecta de las mayores producciones.

Los más modernos equipos de sonido, de cámaras y de iluminación. Mezclador de cuatro bandas, último modelo. Estudios independientes. Instalaciones especiales para sincronizaciones y doblajes. Salas de montaje y de proyección. Grandes talleres mecánicos para decorados⁵.

En efecto, los estudios de Ciudad Lineal se configuraban en aquel momento como uno de los más interesantes dentro del raquíptico panorama del cine español. Por cierto que en estas instalaciones, contemporáneamente a *Buongiorno Madrid* se rodaba la película de Edgar Neville *Correo de Indias* (1942).

El rodaje había empezado el 11 de abril de 1942 y se concluyó el 19 de mayo⁶.

³ En un principio la idea había sido la de comprarlos.

⁴ Para ampliar esta información recomiendo el artículo de Daniel Sánchez Salas, *A diez mil kilómetros de Hollywood. La historia de ECESA/ Estudios de Aranjuez S.A.*, Jesús García de Dueñas; Jorge Gorostiza (coords.), *Los estudios cinematográficos españoles*, Cuadernos de la Academia, n. 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001, pp. 112-115.

⁵ “ABC”, Madrid, 8 mayo 1942.

⁶ Expediente oficial de la película n. 3674 , asignatura 36/03186 , Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

Al haber sido financiada con capitales de diversa nacionalidad, la película tuvo que ser inscrita de forma regular en el *Registro cinematografico* italiano⁷ y tras haber solicitado del debido *nulla osta* a las autoridades competentes de dicho país⁸.

Concluido el montaje, la película se cerró con un coste total de 1.850.000 pesetas⁹.

En España pasó por censura en verano con mínimas modificaciones: algún que otro plano de la secuencia en la que las muchachas ensayan una de las canciones, sin que en el expediente se especifique el porqué; pero quizás por tratarse, tal y como la revista del *Centro Cattolico* señaló más tarde, de una de las “numerosas escenas exhibicionistas insertadas en el film” que inducían a desaconsejar su visión a los jóvenes¹⁰.

En cualquier caso en dicho país se presentó en noviembre¹¹ y unos meses después llegó el estreno.

Equipo técnico y artístico

De entre las varias figuras que participaron dirigiendo, supervisando o coordinando las dos versiones en las que se rodó el film, la más interesante fue la de Enrique Domínguez Rodiño quien, tras varias experiencias internacionales, en aquellos momentos formaba parte de CEA. Prueba de la dedicación de Rodiño de cara a esta película fue que además de supervisor, tal y como prueban los títulos de *Madrid de mis sueños*, participó de forma activa en el guión.

Del encargado de la versión italiana, Gian Maria Cominetti, no nos extenderemos demasiado, pero basta recordar que se trataba del hermano del futurista Giuseppe.

También se añadió al grupo Alberto Vecchiotti, el cual participaba en el que era uno de sus primeros guiones, del mismo modo que también Enzo Riccione empezaba ahora su intensa carrera en España.

La presencia de Antón-Garí en la película se sitúa en un momento inmediatamente anterior a su nombramiento por parte de los Estudios Aranjuez como máximo responsable de los decorados de las producciones que en dichos establecimientos se llevaron a cabo a partir de 1943.

⁷ Dactiloscrito del 20 mayo 1942, expediente (PRC) n. 356 (23 mayo 1942), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

⁸ El cual había sido concedido el 12 de mayo de 1942, cuando el rodaje hacía semanas que había comenzado en España, lo que demuestra que una vez más la burocracia y los trámites administrativos eran uno de los mayores inconvenientes a la hora de manejar las películas producidas en colaboración.

⁹ Según datos publicados en el *Anuario del espectáculo*, 1944 -1945, Editorial E. Giménez, Madrid, 1945.

¹⁰ “Segnalazioni Cinematografiche”, vol. XVII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1943.

¹¹ 3 noviembre 1942. Expediente n. 31776.

Y siempre dentro de la parte técnica, la buena labor de Quiroga y Leoz fue recordada incluso en años posteriores y llegó a ser considerada por Méndez Leite como “quizás lo mejor de la película”¹², y es que tratándose de una película con tintes musicales, dicha parte no podía pasar desapercibida.

Con respecto a la pareja protagonista, se optó por una interesante mezcla que compaginaba la inocencia de la traviesa joven interpretada por María Mercader, con la soltura del tenor encarnado por Roberto Rey. Pero lo que a Rey le sirvió para mantener el tipo, gracias a sus dotes de cantante¹³, no resultó favorable del todo para la Mercader, la cual volvía a encarnar un papel ya visto en varias de sus anteriores obras y que en definitiva no aportó nada nuevo a la carrera como actriz que hasta aquel momento había desarrollado. De hecho, cuando la Mercader recordó en su día *Madrid de mis sueños* y la calificó de “película estúpida”¹⁴, lo que hacía era exteriorizar el ingrato recuerdo que tenía de la misma.

Además de Giovanni Grasso, que en su línea de secundario hacía de padre de la muchacha, pero que con *Buongiorno Madrid* añadía a su curriculum su tercera coproducción hispano-italiana¹⁵, el otro actor no protagonista que cabe destacar es el de Carlo Campanini, el cual desempeñó con gracia la parte del primo Ignacio.

Estreno y distribución

Tras varias semanas anunciándose su estreno, *Madrid de mis sueños* vio la luz el 23 de noviembre de 1942 en el cine Imperial de Madrid. Y unos meses después lo hizo en la capital catalana, concretamente el 2 de abril de 1943, en el Astoria.

Se estrenó por lo tanto antes en España que en Italia. En este último país, a efectos oficiales lo hizo el 9 de febrero de 1943 en el cine Vittoria de Ciampino¹⁶. Y ese mismo mes ya se proyectó por Milán en el cine Corso, a partir del día 20.

Cabe decir que varios meses después del estreno, la película circuló por Italia como una producción de la APPIA (*Società anonima per produzioni internazionali artistiche*), lo

¹² Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 433.

¹³ F. González Serra, *Astoria. Madrid de mis sueños*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 3 abril 1943, p. 7.

¹⁴ María Mercader, *Mi vida con Vittorio De Sica*, Plaza & Janés, Esplugues de Llobregat, 1980, p. 62.

¹⁵ Tras *I figli della notte* (Benito Perojo / Aldo Vergano, 1939) y *L'uomo della legione* (Romolo Marcellini, 1940).

¹⁶ Según Dactiloscrito del 27 mayo 1946, expediente (PRC) n. 356 (23 mayo 1942), *Registro cinematografico*, SIAE. El documento habla de 9 de febrero de 1942, pero es evidente que se trata de una errata.

que en última instancia se explica por un cambio de propiedad, que quedó reflejado en una escritura privada entre esta última compañía y la ELICA, conservada hoy en los archivos de la SIAE, mediante la cual se certifica y acuerda que:

La APPIA ha realizado la película nacional del título Buongiorno Madrid y que ha sido únicamente producida con los medios económicos y técnicos de la APPIA, sin que haya participado la ELICA, la cual por lo tanto reconoce que el film es de exclusiva propiedad de Appia. (...) Por lo tanto ELICA tiene la obligación de cambiar todas las inscripciones y atribuciones del film y todos los efectos sociales (y legales)¹⁷.

De la versión italiana no se ha localizado ninguna copia hasta la fecha. En cambio, Filmoteca Española posee una copia 35 mm. en español que presenta un buen estado de conservación.

La película vista por la crítica

Que el principal valor de una película como *Madrid de mis sueños* fuera el de entretener al público acabó por ser reconocido por gran parte de la crítica, pero eso sí, no por ello pasó por alto la vacuidad de la historia, la cual fue calificada como “trivial”¹⁸. En este sentido, el texto que Ródenas publicó en las páginas del “ABC” resultó ser un buen ejemplo de ello:

No es cosa de fruncir el ceño demasiado por despropósito más o menos, y en esta película, Madrid de mis sueños, los hay para todos los gustos y de todos los calibres. ¿Cuántas veces se ha empleado ya en argumentos cinematográficos ese truco de la confusión de un personaje por otro? Este equívoco, con que tenga una pequeña justificación basta para aceptarlo, pero es demasiado agasajar al inventor de un específico para combatir o evitar la calvicie confundiéndolo con un cantante de revista. Sin embargo, lo que importa es lograr el entretenimiento del público durante la proyección de la cinta y ésto se consigue por el trabajo del director, Max Neufeld. (...) La película, pese a las arbitrariedades que existen en el argumento, es vistosa y ágil y, por lo tanto, entretenida¹⁹.

¹⁷ Dactiloscrito del 13 octubre 1943, expediente (PRC) n. 356 (23 mayo 1942), *Registro cinematográfico*, SIAE.

¹⁸ Antonio Mas-Guindal, *Madrid de mis sueños*, “Primer Plano”, n. 111, Madrid, 29 noviembre 1942.

¹⁹ Miguel Ródenas, *Imperial: Madrid de mis sueños*, “ABC”, Madrid, 28 noviembre 1942, p. 17.

El estreno en Barcelona no hizo más que echar más leña al fuego:

Si la idea inicial de los productores y del director de Madrid de mis sueños fue la de hacer un film musical, con perfiles de comedia frívola y sencilla y sin otra pretensión que la de proporcionar unos minutos de amable distracción al auditorio, es indudable que aquel propósito primero quedó plenamente logrado. Si, por el contrario, se quiso llevar al lienzo plateado una película de auténticos valores y expresión cinematográfica, dicha idea inicial, por fallida, quedó tan sólo en proyecto.

Pero, por fortuna, parece –y en buena lógica así debió ser- que a Max Neufeld, director de esta cinta, no le movió otro impulso, al asumir su dirección, que el de ir trezando sobre el cañamazo de una historieta absolutamente inocua un tema de contenido musical, en el que brilla la inspiración de los maestros Quiroga y Leoz a través de un puñado de sugestivas melodías. Este es, indiscutiblemente, el mérito más legítimo y sincero de Madrid de mis sueños²⁰.

En Italia no corrió mejor suerte y además se destacaban, de forma intencionada, los problemas relacionados con el idioma. Así, Vice, que la consideraba una “película con tenor”, advertía de que a pesar de haber gente que apreciaba este género, tras haber visto la película, iban a dejar de hacerlo, pues notaba cosas extrañas dentro del film, “entre ellas algunos españoles que hablan napolitano”, añadiendo por último que parecía “como si el director hubiese faltado”²¹.

Conclusiones

Madrid de mis sueños orbita en torno al mundo de la radio, y en concreto se nutre del género de los concursos musicales, que durante los años cuarenta están en pleno auge, no sólo en Italia, sino también en la primera España de Franco.

En Italia, en donde se tenía una conciencia plena de la importancia de medios como la radio²², el *Ministero della cultura popolare* es el que controla de forma directa este aspecto, primero con el *Ispettorato per il teatro* y luego a través de su transformación en *Direzione generale dei teatri e della musica*.

Aunque en la España de la posguerra el nivel de control no es tan grande como en Italia, el interés por dicho medio crece de manera progresiva, hasta convertirse en parte

²⁰ F. González Serra, Astoria. *Madrid de mis sueños*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 3 abril 1943, p.7.

²¹ Vice, *Buongiorno Madrid*, “Corriere della sera”, Milano, 21 febrero 1943, p. 2.

²² Ya en vísperas de la guerra más de un millón de italianos poseían aparatos de radio.

fundamental de la sociedad española y en donde la radio es un aparato imprescindible dentro del ámbito doméstico²³. Prueba de ello es como éste viene concebido, mostrada y representado dentro de nuestra película. La radio no es ya aquel instrumento de propaganda que se nos mostraba en *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), sino que se ha transformado en un medio para entretener, o mejor dicho para “anestesiarse” al español de la posguerra²⁴.

De entre las varias ofertas existentes, el concurso radiofónico era uno de los productos que más entusiasmaba a los oyentes de aquella España²⁵, y no precisamente por las muchas desilusiones o las falsas expectativas que sin duda generaban entre los numerosos concursantes que en ellos participaban, sino por las esperanzas que dichos concursantes depositaban en ellos. De forma parecida a lo que sucede ahora, gran parte de ellos tenían la esperanza de que su vida podía mejorar de forma inesperada, tras ser elegidos para poder dedicarse al mundo del espectáculo, pero eso sí, en español²⁶. Como el título del film indica, se trata de un sueño, y en este sentido la trama es sencilla, alegre, jovial, pues está pensada desde la parte de la inocente y soñadora Consuelo, la cual encuentra en Madrid no sólo el éxito y una prometedora carrera como compositora de canciones, sino también un hombre que la ama de forma apasionada.

Pero como decíamos, este interés por el medio radiofónico aumenta con el pasar del tiempo, y queda constatado a través de otras producciones posteriores como por ejemplo la mucho más lograda *Historias de la Radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955).

A la hora de abordar una producción como *Madrid de mis sueños*, en términos técnicos, cabe decir que se trata de una película correctamente realizada. Tampoco puede afirmarse que tenga demasiadas aspiraciones -no creo que fuera esa la idea de los creadores de la cinta en cualquier caso-, pero sucede que, a pesar del reducido número de escenarios en los que se desarrolla la trama, tanto el cineasta como los operadores

²³ Cfr. Armand Balsebre, *Historia de la radio en España*, Cátedra, Barcelona, 2002.

²⁴ No deja de resultar irónico que para olvidar la grave situación en la que el país se encuentra haya que recurrir a concursos como éste, o incluso a películas como la nuestra.

²⁵ Sobre este tema se encuentra más información en Antonio Checa Godoy, *Los concursos en la radio española. La época dorada*, Actas del II Congreso Internacional Ae-IC: Comunicación y Desarrollo en la Era Digital, Universidad de Málaga, 2010, pp. 1-13.

²⁶ El concurso que la historia propone refleja *in primis* el interés depositado por el franquismo de los inicios en el cultivo y la promoción de la música en español. Se trata de un certamen que alaba Madrid, capital de la España de Franco.

consiguen explorarlos de forma justa, insertando en ellos composiciones bien equilibradas y que en última instancia responden a un estudio previo de las mismas²⁷.

No hay en la película ningún gesto o indicio que haga evidente la personalidad o el sello propio del director (o, según se mire, de los directores), sino que se más bien se busca un acabado genérico, parecido al de un producto de amplio consumo. Incluso cuando se recurre a efectos extraordinarios, como por ejemplo la sobreimpresión, se hace dentro de un contexto lógico o racional, tal y como sucede con el sueño que tiene Consuelo la noche en la que concibe la canción que presentará al concurso.

La película, que cuenta con algún que otro momento divertido en lo que a diálogos respecta, funciona más en España que en Italia, entre otras cosas porque se hace hincapié en el regreso de María Mercader a su país de origen. Pero a ello además se añade el hecho de que además vuelve como figura consagrada dentro del cine italiano. Es cierto que la actriz llevaba dos años sin venir a España²⁸, pero es más que posible que si viene lo hace bien para tantear la situación cinematográfica en España, bien para escapar, aunque fuera sólo por unos meses, de la intensa relación que en esos momentos ha iniciado con Vittorio De Sica, el cual se encuentra en Roma junto a su hija y su esposa Giuditta Rissone. En cualquier caso no creo que en sus planes estuviera el quedarse en España, y si en algún momento se le pasó por la cabeza, dicha relación tenía tan absorbidos a ambos que, tal y como ella misma relata, al final acaba por regresar a Italia²⁹. Y fue así como el cine español perdió por segunda y última vez a una de sus más prometedoras estrellas.

²⁷ Basta recordar la composición triangular en la que se enmarcan los protagonistas cuando ensayan la canción al piano, momentos antes de que Roberto salga al escenario para interpretarla.

²⁸ desde *Marianela* (Benito Perojo, 1940).

²⁹ Franca Faldini; Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, p.16.

Sucedió en Damasco / Accade a Damasco

e

Idilio en Mallorca / Idilio a Majorca

SUCEDIÓ EN DAMASCO

Título: Sucedió en Damasco / Accade a Damasco

Dirección: José López Rubio

Año de producción y estreno: 1942

Producida por: UFISA (Madrid) / Consorzio Cinematografico EIA Produzione (Roma)

Distribuida por: Ufilms / EIA

Ayudante de dirección: Primo Zeglio

Argumento: basado en la opereta *El asombro de Damasco* (1916) de Pablo Luna con libreto de Joaquín Abati y Antonio Paso Cano

Guión: José López Rubio, Primo Zeglio

Jefe de producción: Manuel De Lara (edición española), Felice Romano (edición italiana)

Fotografía: Ted Pahle

Sonido: Hans Bittmann

Música: Jesús Guridi

Vestuario: Marbel

Maquillaje: Viktor Tourjansky

Decorados: Pierre Schild

Estudios: Orphea (Barcelona)

Montaje: Angelo Comitti

Laboratorios: Cinefoto

Rodaje: única versión

Longitud de la película: 2.700 m. (España) / 2.201 m. (Italia)

Otros: exteriores: alrededores de Barcelona

Reparto en orden alfabético: José Arbós (Ka-Fur), Luis Arnedillo (Califa Soliman), Paola Barbara (Zobaida), Brazalema (bailarina), Lauro Gazzolo (Cadí Alí-Mon), Miguel Ligeró (Ben-Ibhem), Floriana Morresi (bailarina), Rafael Navarro (Gran Visir), Germana Paolieri (Zahima).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

“Primer Plano”, n. 77, Madrid, 5 abril 1942.

Nuestro cinema, “Cámara”, n. 9, Madrid, junio 1942.

Positivo sin revelar, noticiero, “Primer Plano”, n. 83, Madrid, 17 mayo 1942.

Banda sonora, López Rubio, “Primer Plano”, n. 93, Madrid, 26 julio 1942.

Angel Zuñiga, *Cámara en Barcelona*, “Cámara”, n. 13, Madrid, octubre 1942.

V.V.A.A., *El cine en 1943*, Ed. Instituto Samper, Madrid, 1944.

Accade a Damasco, “Segnalazioni Cinematografiche”, Vol. XVIII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1943.

Miguel Ródenas, *Palacio de la Música: Sucedió en Damasco*, “ABC”, 17 enero 1943, Madrid, p. 36.

Antonio Mas-Guindal, *Página de crítica, Sucedió en Damasco*, “Primer Plano”, n. 119, Madrid, 24 enero 1943.

Cartelera madrileña, El acierto de un director, “Cámara”, n. 17, Madrid, febrero 1943, p. 39.

F. González Serra, *Sucedió en Damasco*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 22 de junio de 1943, p. 7.

La historia y las historietas de una película española, en Sucedió en Damasco hacía falta un desierto y..., “Primer Plano”, n. 155, Madrid, 3 octubre 1943.

Accade a Damasco, “Il Messaggero”, Roma, 27 octubre 1943, p. 2.

M.M., *Prime visioni*, “L’Osservatore Romano”, Città del Vaticano, 28 octubre 1943, p. 2.

Vice, *Accade a Damasco*, “Film”, n. 43, Roma, 30 octubre 1943.

Raul Radice, *Accade a Damasco*, “Corriere della sera”, Milano, 21 mayo 1944, p. 2.

Carmen R. De Sepúlveda, *Entrevista de a José Luís López Vázquez*, “ABC”, Madrid, 30 marzo 1973, p. 119.

Antonio Astorga, *Entrevista a José Luis López Vázquez*, “ABC”, Madrid, 23 enero 2005, p. 74.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 438.

Francesco Savio, *Ma l’amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 3.

Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta, Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979, p. 895.

Ángel Luis Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998, pp. 372-373.

Luis Lloret, *¿Para qué te cuento?: Biografía autorizada de José Luis López Vázquez*, Ediciones Akal, Madrid, 2010, p. 38.

IDILIO EN MALLORCA

Título: Idilio en Mallorca / Idilio a Majorca

Dirección: Max Neufeld

Año de producción: 1942

Año de estreno: 1943

Producida por: SAFE (Madrid) / UFISA (Madrid)

Distribuida por: Hispania Tobis / Consorzio EIA

Ayudante de dirección: Félix Aguilera

Argumento: Max Neufeld

Diálogos: Félix Aguilera

Fotografía: Francesco Izarelli

Música: Jesús García Leoz

Vestuario: Humberto Cornejo, Marbel

Decorados: Amalio Martínez Garí

Estudios: CEA (Madrid)

Montaje: Julio Peña

Laboratorios: Madrid Films

Rodaje: única versión

Longitud de la película: 2.500 m. (España e Italia)

Otros: exteriores: Mallorca; sistema sonoro: Tobis Klang Film Eurecod N

Reparto en orden alfabético: Manuel Arbó, Luis Arroyo (Francisco Villar),

Juan Calvo, Antoñita Colomé (Magdalena Belver), Julia Lajos (tía Pilar),

José Nieto (Raúl Villar), Ana de Siria, Jesús Tordesillas (Ignacio Belver, padre de Magdalena).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Positivo sin revelar, Noticiero, “Primer Plano”, n. 100, Madrid, 13 septiembre 1942.

Idilio a Majorca, “Segnalazioni Cinematografiche”, Vol. XVIII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1943.

Miguel Ródenas, *Capitol: Idilio en Mallorca*, “ABC”, Madrid, 29 enero 1943, p. 12.

Antonio Mas-Guindal, *Idilio en Mallorca*, “Primer Plano”, n. 120, Madrid, 31 enero 1943.

Vice, *Idillio a Majorca*, “Il Messaggero”, Roma, 23 octubre 1943, p. 2.

La nueva producción nacional Idilio en Mallorca, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 16 abril 1944, p. 10.

F. González Serra, *Salón Victoria, Idilio en Mallorca*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 18 abril 1944, p. 2.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

El cine en 1943, Ed. Instituto Samper, Madrid, 1944.

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 438-439.

Ángel Luis Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998, p. 213.

SUCEDIÓ EN DAMASCO ACCADE A DAMASCO

En 1942 Saturnino Ulargui se propone el llevar a cabo un proyecto que fuera capaz de revolucionar el no demasiado alentador panorama del cine español del momento.

Aún con el recuerdo de *Sin Novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), decidió el organizar una superproducción escapista, con aspiraciones internacionales y que estuviera dotada de un fuerte sabor exótico.

Para ello recurrió a una producción teatral lírica, inspirada en un relato de *Las mil y una noches*, que no sólo tuvo un éxito enorme cuando fue lanzada¹, sino que también se tradujo a varios idiomas como por ejemplo el inglés². Se trataba de *El asombro de Damasco* (1916), la obra más conocida que el madrileño Joaquín Abati había escrito con la colaboración de Antonio Paso Cano y que fue musicalizada por el maestro Pablo Luna, el cual se especializó en este tipo de obras orientalizantes.

Argumento

El médico de Damasco Ben-Ibhem (Miguel Ligeró) se encuentra por motivos de trabajo en Mosul. Como tiene una gran debilidad por las mujeres, un día se encapricha de una de las bellas muchachas de la localidad hoy iraquí y decide seguirla hasta su casa. Como al final acaba topándose con el marido de ésta, para evitar problemas le comenta que ha llegado allí en busca de un jarrón y tras pagar un precio exorbitado por el mismo, consigue escapar. El protagonista al final no tiene más remedio que pedir prestado dinero a su amigo Omar.

Pasado el tiempo este último se pone enfermo y a causa de sus dificultades económicas decide mandar a su hija Zobaida (Paola Barbara) a Damasco para que pueda cobrar los dinares que en su momento le dejó a su camarada. A causa de su belleza, todos están pendientes de Zobaida, la cual decide acudir al local de Ben-Ibhem, acompañada de su amiga Fahima (Germana Paolieri) y cubierta por un velo. El médico acepta la deuda, pero al quitarse la muchacha el velo, se queda literalmente sin sentido. Tras recuperarse, les muestra su lujosa casa y pide a Zobaida que vuelva esa misma noche, pero esta vez sola, si lo que quiere es cobrar el dinero. Ofendidas ante semejante insinuación, las dos

¹ Se llevaron a cabo más de cien representaciones en el Teatro Apolo de Madrid.

² Se estrenó en 1924 en el New Oxford Theatre de Londres, con el título de *The first kiss*.

abandonan el palacio y Fahima aconseja a su amiga que acuda a pedir ayuda a Ali-Mon, el cadí de la ciudad (Lauro Gazzolo). Pero por desgracia para ella, Ali-Mon también queda bajo su poderoso influjo y se niega a castigar al médico si ella antes no sucumbe a sus deseos por poseerla. Como acuden a ver al visir (Rafael Navarro) y vuelve a repetirse la situación, las desesperadas chicas sólo pueden hacer caso de un anciano derviche que promete ayudarlas en su propósito, si a cambio ellas siguen atentamente sus instrucciones. Le aconseja entonces a Zobaida que de cita a los tres pretendientes en el mismo lugar y a la misma hora. Cuando el médico, el cadí y el visir se encuentran, no entienden nada, pero antes de llegar a las manos, aparecen las huestes del bandido Ka-Fur, el cual asalta la casa de Ben-Ibhem y les hace prisioneros.

Más tarde, éste se las arregla para escapar, y lo hace disfrazado de esclava. De este modo llega a Damasco y da la alarma, movilizando a la guardia. Sin embargo, cuando los soldados llegan a la casa no encuentran a nadie y dudan de la palabra del médico. Avergonzado y enfurecido, para poder justificarse decide el capturar un pastor y llevarlo consigo a Damasco, para acusarle de ser el famoso bandido. Pero cuando Ben-Ibhem se presenta en la ciudad, descubre con sorpresa que el derviche y el presunto bandido no eran otros que el Califa (Luis Arnedillo). Sin embargo, la historia se resuelve bien para todos pues Zobaida acaba prometida con el Califa y Ben-Ibhem es nombrado nuevo cadí tras descubrirse que el pastor que ha capturado es verdaderamente el temido bandido Ka-Fur (José Arbós).

Diario de rodaje

En abril de 1942, Ufisa anunciaba la producción inminente de *El asombro de Damasco*³. La película estaba destinada a convertirse en el gran proyecto de la compañía de Saturnino Ulargui durante ese año, y a cuyo frente se puso a José López Rubio. Hacía poco que el director había regresado de América⁴, y aunque esta iba a ser su tercera película, no le preocupaba demasiado pues contaba con una vasta experiencia dentro del ámbito teatral.

³ “Primer Plano”, n. 77, Madrid, 5 abril 1942.

⁴ A Hollywood había llegado en 1930, animado por Edgar Neville, y allí conoció a Chaplin o Keaton pues trabajó durante años en las versiones españolas que la MGM y la Fox llevaron a cabo. Tras su paso por México y Cuba, durante los crudos años de la Guerra Civil, volvió a España para llevar a cabo para Ulargui la adaptación de *La Malquerida* (1940) de Benavente, y obtuvo un enorme éxito con *Pepe Conde* (1941), siempre para Ufisa.

Las instalaciones en las que la película se rodó fueron los estudios Orphea de Barcelona, según la práctica habitual de la casa de producción por aquellos años.

A pesar de todos los percances que se produjeron durante el rodaje en 1936 de *María de la O* (Francisco Elías, 1939)⁵, Ulargui como bien dice Josetxo Cerdán “depositaría de nuevo su confianza en el estudio barcelonés, esta vez bajo la marca comercial UFISA, con la entrada en sus platós de manera casi sucesiva de los títulos *La malquerida* (José López Rubio, 1940), *Marianela* (Benito Perojo, 1940), *La florista de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940), *Héroe a la fuerza* (Benito Perojo, 1941), *Pepe Conde* (José López Rubio, 1941) y *Sucedió en Damasco*”⁶.

A causa del ambicioso plan de Ulargui, el cual se había propuesto el reconstruir oriente en los estudios catalanes, el presupuesto debió de dispararse, por lo que aunque en un principio no se tenía pensado el recurrir al sistema de la coproducción, en los meses posteriores al anuncio del largometraje, debieron de llevarse a cabo gestiones con la compañía romana EIA, que finalmente cristalizaron en unos acuerdos a través de los cuales se acordaba la producción de una película hispano-italiana rodada en España en una única versión, pero en donde la presencia italiana estuviera bien representada.

No cabe duda de que el proyecto era de marca española y que López Rubio tenía pleno control del mismo. Sin embargo, se incluyó a la figura de Primo Zeglio para justificar la aportación del otro país en la película, pero también por comodidad, puesto que, además de tener cierta familiaridad con el rodaje de películas en España (había asistido a Genina en *Sin novedad en el Alcázar*), era también el marido de una de las principales actrices que participaban en el largometraje: Paola Barbara.

Aunque su presencia parece no haber tenido ninguna repercusión efectiva dentro de la película, tal y como nos transmite la actriz Germana Paolieri⁷, seguramente el haber estado acreditado dentro de la misma ayudó a Zeglio a la hora de recibir un poco más tarde encargos de naturaleza similar, tales como *Fiebre*, otra coproducción pero en la cual se le concede en exclusiva el tan ansiado título de director.

Ya a mitad de junio de 1942 la producción se había puesto en marcha, sobre todo en lo relativo a la realización de maquetas, escenarios y vestidos, aunque ciertas noticias que

⁵ En ella por cierto colaboró López Rubio como escritor y, entre otras cosas, la compañía tuvo que hacer frente a un terrible incendio y al estallido de la Guerra Civil, lo que retrasó su estreno una vez completado el film.

⁶ Josetxo Cerdán, *Orphea-Film. Mito, anécdota y metonimia*, en Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza (coords.), *Los estudios cinematográficos españoles*, Cuadernos de la Academia n. 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001.

⁷ Entrevista a Germana Paolieri en Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta, Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979, p. 895.

hicieron referencia a ciertos actores que luego no participaron⁸, nos hace pensar que aún quedaban ciertos aspectos importantes que resolver.

Una de las dificultades que a nivel práctico se tuvo que abordar fue la de encontrar un lugar adecuado que pudiera hacer de desierto. Aquello que en un principio podría haber parecido algo simple se convirtió en un aspecto fundamental pues, como es lógico no podía realizarse una película de semejantes características y cuya trama se desarrollaba en Damasco, sin un desierto. El director recordaba lo que le costó dar con él en una entrevista y como después de trasladarse a Tarragona y Castellón, acabó encontrándolo a tan sólo unos metros del estudio⁹.

Otro de los elementos de los que se preocupó de especial modo el director fue el tema del vestuario. En lo que a esto respecta, no es muy conocida la intervención del luego famoso actor José Luis López Vázquez, pero no hay que olvidar que resultó ser su primer trabajo cinematográfico.

Gracias a su amigo Enrique Durán, un farmacéutico conocido en los tiempos de la guerra, pudo presentarse ante López Rubio y mostrarle algunos de sus dibujos. Como al director de Motril parecieron gustarles, le encargó los diseños de la película *Sucedió en Damasco*¹⁰. Gracias a unas cartas de López Rubio, publicadas en una de las biografías del actor, nos han llegado noticias de primera mano sobre el rodaje. Sabemos que a mitad de julio el modisto Marbel estaba aún haciendo los trajes¹¹ y que López Rubio se encontraba satisfecho con como estaba saliendo las cosas:

Muchos de los trajes están ya realizados, y aún rodados. Algunos, como los del pregonero y el tambor, con los que empieza la película, son francamente magníficos, y siguen con toda fidelidad su intención. Si toda la película fuese en ese tono, sería una cosa magnífica. No crea usted que de los demás esté descontento. Es que hasta ahora, no he rodado trajes importantes. Sólo la gente de las calles y el traje de fiesta ligero, que, salvo algunas modificaciones de colorido, por no haberse encontrado las telas exactas, queda de línea muy ajustado al dibujo y es de gran efecto. Le he añadido oro y barroquismo. Aún no han aparecido las mujeres principales, ni los otros actores, ni los bailarines, ni los soldados.

⁸ Aparecían mencionados la diva Clara Calamai o el galán Carlo Campanini en *Positivo sin revelar, noticiario*, "Primer Plano", n. 83, Madrid, 17 mayo 1942.

⁹ *La historia y las historietas de una película española, en Sucedió en Damasco hacía falta un desierto y...*, "Primer Plano", n. 155, Madrid, 3 octubre 1943.

¹⁰ También para él hizo luego los dibujos de *Eugenia de Montijo* (1944) y *Alhucemas* (1948).

¹¹ Carta de 18 de Julio de 1942 a López Vázquez publicada en Luis Lloret, *¿Para qué te cuento?: Biografía autorizada de José Luis López Vázquez*, Ediciones Akal, Madrid, 2010, p. 38.

*Llevo diez días de rodaje y no estoy descontento. Hay cosas de bastante efecto, con empaque de película cara. Ayer tuve más de trescientos figurantes en las calles de Mosul*¹².

Por lo tanto vemos como a mitad de julio el rodaje había iniciado a lo grande, ya que las primeras escenas fueron las de masa.

Para realizar aquellas en las que se incluían bailes o grandes coreografías y como la parte musical tenía una gran importancia dentro del largometraje, sin escatimar en gastos, se hizo uso de los bailarines de la Ópera de Roma, los cuales se trasladaron hasta Barcelona.

En los Orphea se preparaban cada día una gran cantidad de extras, con sus barbas hechas pelo a pelo, vestidos y adobados de forma característica, que desfilaban con sus espadas por las falsas calles de Damasco o se colocaban detrás de los puestos del mercado, que diariamente se reponían con frutas y verduras frescas.

A pesar de que en repetidas ocasiones se recurrió al uso de maquetas, buena parte de las escenas se desarrollaron en escenarios reconstruidos. De ello se encargó Pierre Schild y por ello obtuvo muy buenas críticas luego. Sin embargo, los Orphea resultaron ser pequeños para levantar ciertas estructuras, por lo que algunas de ellas, como por ejemplo el zoco, sus calles, o el palacio del médico, tuvieron que construirse en los exteriores de Montjuic.

La mayoría de actores, incluidos los italianos, recitaron en español, tal y como recuerda en una entrevista Germana Paolieri, la cual hacía mención a los errores que cometía al principio “porque conocía poco el idioma. Y poco a poco fui progresando y al final de la producción lo hablaba bastante bien. Tanto que los españoles se creían que era argentina”¹³.

Las tomas se prolongaron hasta finales de septiembre e inmediatamente después pasaron al montaje, que llevó prácticamente un mes, coincidiendo con el de *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti.

Equipo técnico y artístico

¹² Carta de 25 de Julio de 1942, *Op. Cit.*, p. 39.

¹³ Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta, Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979, p. 895.

Si damos un repaso al personal que formó parte de *Sucedió en Damasco*, nos damos cuenta de que varios de sus miembros habían trabajado juntos en producciones anteriores de Ufisa, como *Marianela*, *La Malquerida*, *Pepe Conde* o *Héroe a la fuerza*. En todas ellas colaboraron Theodore J. Pahle y Pierre Schild y en todas ellas los resultados fueron satisfactorios en lo relativo a imagen y escenografía. También en nuestro largometraje su labor no dejó de pasar desapercibida y ambos fueron reconocidos por la “magnífica fotografía” y por unos decorados que revelaban “holgura económica”¹⁴.

La participación italiana fue bien vista por parte de la crítica española, sobre todo en lo que a la presencia de las despampanantes Paola Barbara y Germana Paolieri respectaba. Aunque fue Ligerio quien una vez más se llevó la palma tras conseguir, según el crítico Ródenas, “un triunfo rotundo”¹⁵.

De todos modos, para Barbara tanto ésta como su siguiente película *Fiebre* (Primo Zeglio, 1943), hicieron de importante trampolín que facilitó la entrada de la actriz en el *star system* español, el cual recurrió a ella en un buen número de títulos posteriores como *Noche fantástica* (Luis Marquina, 1943), *Su última noche* (Carlos Arévalo, 1945), *Leyenda de feria* (Juan de Orduña, 1946), *Audiencia pública* (Florián Rey, 1946) o *La pródiga* (Rafael Gil, 1946).

María Brazalema, la famosa danzarina de espectáculos que pasaba ahora al cine, también fue reconocida entre los números de baile con los que contaba el film.

Estreno y distribución

Tras los varios meses empleados en la producción, el rodaje y el montaje, la película finalmente estaba lista para su estreno. Después de haber obtenido la primera categoría a efectos de importación y ser autorizada para mayores de 16 años, el 7 de diciembre de 1942 pudo verse en Palma de Mallorca, y poco a poco fue colonizando las carteleras de otras capitales como Sevilla¹⁶ o Barcelona¹⁷. En Madrid no sólo se proyectó en el

¹⁴ Antonio Mas-Guindal, *Página de crítica, Sucedió en Damasco*, “Primer Plano”, n. 119, Madrid, 24 enero 1943. Pero a este respecto se puede ver también F. González Serra, *Sucedió en Damasco*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 22 de junio de 1943, p. 7.

¹⁵ Miguel Ródenas, *Palacio de la Música: Sucedió en Damasco*, “ABC”, 17 enero 1943, Madrid, p. 36.

¹⁶ Estreno en el Palacio Central el 6 de enero de 1943.

¹⁷ Capitolio-Metrópoli, 21 junio.

Palacio de la Música el 14 de enero de 1943 sino que, debido al éxito alcanzado, hasta se llegó a reestrenar tan sólo unos pocos meses después¹⁸.

En España de su distribución se ocupó Ufisa, mientras que en Italia corrió a cargo de EIA. Pero para que pudiera verse en dicho país, hubo que esperar un poco, ya que tan sólo en marzo de 1943 el largometraje fue aceptado¹⁹, pasando por censura en septiembre de ese año y con el título de *Accade a Damasco*²⁰.

Se lanzó en Roma en *anteprima* el 22 de octubre de 1943 en el teatro Quirinetta y ya de forma regular a partir del 26 del mismo mes en el cinema Splendore. El 20 de mayo del año siguiente estaba en el cine Astra de Milán.

De su distribución internacional, sabemos que se proyectó en Buenos Aires en 1946²¹.

La película vista por la crítica

Poco después de su estreno en España, surgieron numerosos comentarios que valoraron positivamente el conjunto de la película, destacando la espectacularidad de la misma y el despliegue de medios efectuado para tal fin:

El Sr. López Rubio ha realizado un trabajo ágil, brillante, certero, que pone bien a prueba su capacidad para conseguir de tan endeble asunto, una película que subraya todas las cualidades del cinematógrafo. Movimiento de grandes masas con perfecta regularidad; bellas perspectivas; perfecta ensambladura de las escenas; brillantez inusitada en planos tan magníficos como el del baile en el palacio del Visir, donde la gran bailarina Brazalema y el cuerpo de baile de la Ópera de Roma, treznan unas aladas danzas; espléndidos decorados de Pierre Schild; el vestuario suntuoso de Marbel y una interpretación firme a cargo de Paola Barbara, muy bella, y Germana Paolieri, en los principales papeles femeninos²².

Esas continuas referencias a su magnífica opulencia respondían en última instancia al hecho de que fuera una película española, ya que “*Sucedió en Damasco* es, además de una película comercial perfecta, una gran película y, desde luego, la primera en su

¹⁸ En el cine Barceló el 5 de abril.

¹⁹ Dactiloscrito del 2 marzo 1943, expediente n. 452 (PRC) (3 marzo 1943), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

²⁰ Certificado n. 32033 del 7 septiembre 1943.

²¹ “La Vanguardia Española”, Barcelona, 20 diciembre 1945, p. 15.

²² Miguel Ródenas, Op. Cit.

género de las realizadas en España que responde con su resultado a los medios materiales, artísticos y técnicos”²³.

Contrariamente a lo sucedido en este país, el estreno de la coproducción en Italia galvanizó a la prensa, la cual puso la película por los suelos²⁴. Vice la describió como la película más mala de los últimos cinco años y afirmó que “raramente se ha visto una semejante sucesión de idioteces y vulgaridades, de las que no se salva una escena, un metro, un fotograma”²⁵ y tras calificar a Ligeró de nefasto y vaticinar a Gazzolo la realización de muchos ejercicios espirituales para redimirse de tal interpretación, concluía diciendo que por suerte para los italianos, el director era español.

Hubo en cualquier caso quien calificó la dirección de López Rubio como hábil²⁶, pero en resumen, se llegó a la idea de que se trataba a fin de cuentas de una película que bastaba ser vista sin pretender juicio alguno²⁷.

Conclusiones

Sucedió en Damasco / Accade a Damasco es la tercera película realizada por el cineasta con el nombre más largo del cine español²⁸ y una de las seis que firma durante los años cuarenta.

Si la comparamos con el resto de su trayectoria y en base a la documentación aquí aportada, podemos aventurarnos a afirmar que se trata si no de una de las expresiones cinematográficas más logradas por su parte en lo que a dirección respecta, por lo menos sí que es una de las “más cuidadas y ágiles”²⁹. En ella, Rubio no sólo demuestra sus dotes como gran organizador y la gran mano que tenía a la hora de tratar con técnicos y actores de diverso temperamento, sino también su fina ironía.

Basándose en una de las obras líricas más populares de España, ofrece al espectador una comedia muy estilizada gracias a la intervención del decorador alemán Pierre Schild y en la que se usan una gran cantidad de recursos cuyo fin es el de seducirle y transportarle a un lugar lejano y exótico. Pero en todo ello, López Rubio la vincula al

²³ Cartelera madrileña, *El acierto de un director*, “Cámara”, n. 17, Madrid, febrero 1943, p. 39.

²⁴ Cfr. M.M., *Prime visioni*, “L’Osservatore Romano”, Città del Vaticano, 28 octubre 1943, p. 2.

²⁵ Vice, *Accade a Damasco*, “Film”, n. 43, Roma, 30 octubre 1943.

²⁶ *Accade a Damasco*, “Il Messaggero”, Roma, 27 octubre 1943, p. 2.

²⁷ Raul Radice, *Accade a Damasco*, “Corriere della sera”, Milano, 21 mayo 1944, p. 2.

²⁸ Su nombre completo era el de José Joaquín Francisco Cesáreo Caraciolo Isaac de Santa Lucía y de la Santísima Trinidad López Rubio

²⁹ Antonio Mas-Guindal, *Página de crítica, Sucedió en Damasco*, “Primer Plano”, n. 119, Madrid, 24 enero 1943.

gusto popular, puesto que a pesar de sus largas e intensas experiencias internacionales, no ha perdido de vista el tipo de público al que pertenece. En una entrevista que concede unos años antes de que le involucren en esta película afirma:

*Yo creo que hay que ir al género heroico, la historia y la aventura. No la aventura estúpida, sino la que es capaz de despertar optimismo en la juventud. (...) Por eso lo interesante para la producción española es dar con el propio espíritu nacional. Para esto la base histórica es ineludible*³⁰.

Quizás por ello, a pesar de que en España fue considerado como “un film inolvidable”³¹, en Italia no consiguió trascender.

Apéndice: Idilio en Mallorca

Otra vía para entender mejor esta película nos llega a través del estudio de una nueva producción en la que España e Italia se mezclan, titulada *Idilio en Mallorca / Idilio a Majorca* (Max Neufeld, 1943).

Se trata en cualquier caso de un largometraje español pero con elementos italianos. Ya cuando en su momento el film cayó en mis manos, a pesar de que estaba claro que no se trataba de una coproducción hispano-italiana, o por lo menos no en el sentido estricto del término, me surgieron algunas dudas relacionadas con ciertos aspectos de la misma, como la presencia de un buen número de figuras italianas, la presencia de la productora SAFE, o su exportación con perspectivas de difusión en el país transalpino.

Finalmente, y tras algunas sesiones transcurridas en el *Archivio Centrale dello Stato*, encontré lo que buscaba.

A través de una serie de cartas que la distribuidora de la película EIA intercambió con el Ente para la importación del film extranjero (ENAIPE), pude averiguar no sólo la naturaleza de dicha obra, sino también el modo en el que ésta quedaba vinculada a *Sucedió en Damasco*.

Hay dos documentos importantes que nos lo transmiten y ambos responden a la situación en la que se encontraba el largometraje a efectos de importación. El primero de ellos explicaba que el consorcio EIA había producido *Accade a Damasco* en

³⁰ Fernando Castán Palomar, *José López Rubio o el optimismo*, “Primer Plano”, n. 6, Madrid, 24 noviembre 1940.

³¹ *El cine en 1943*, Ed. Instituto Samper, Madrid, 1944.

coparticipación con la SAFE de Madrid, añadiendo que se había rodado en su mayor parte en Italia, seguramente para evitar ulteriores problemas, y continuaba diciendo que:

*Como garantía y reembolso de la anticipación de su cuota de capital dada por nosotros a la SAFE por la fabricación del film y por lo realizado en Italia, no habiendo exportación de dinero ni por una parte ni por la otra, la SAFE nos ha cedido la distribución exclusiva del film a nivel mundial menos en España y colonias (...), autorizándonos a reembolsarnos de nuestra suma total el 50% del rendimiento neto del film de la SAFE. Además y probablemente por no ser suficiente tal cesión de la cuota de su parte para cubrir nuestra cobertura total, nos ha concedido la distribución exclusiva de su film español *Idilio* en Mallorca, cuyo rendimiento neto nos deberá servir para completar la diferencia de nuestro crédito. Por lo tanto *Idilio* a Majorca es un accesorio complementario al saldo del film *Accade a Damasco*³².*

Idilio a Majorca se estrenó en varias ciudades de Italia a lo largo del 1943³³, pasando por ellas sin pena ni gloria, puesto que “el trabajo no brilla por sus particulares cualidades artísticas, pero llega a divertir al espectador poco exigente”³⁴. A una conclusión similar llegaba Vice³⁵.

En España en cambio había funcionado bastante bien desde su estreno en el Capitol de Madrid el 25 de enero de 1943. Allí estuvo unas dos semanas en cartel, y luego tuvieron lugar hasta tres reestrenos. A Barcelona tardó un poco en llegar, y sólo el 17 de abril de 1944 pudo proyectarse en el Cine Victoria.

“La Vanguardia” mencionaba que cumplía con sencillez su misión de entretener³⁶, mientras que Miguel Ródenas comentaba en las páginas del “ABC” como “Max Neufeld ha conseguido una de esas películas de tipo medio que ni asombran por su grandeza ni decepcionan enteramente por sus defectos”³⁷, colocando su función de director muy por encima de la de guionista de la obra. Y ya por último, en la misma línea, Mas-Guindal afirmaba:

³² Dactiloscrito del 24 mayo 1943, fascículo 777, busta 7, ENAIPE, Archivio Centrale dello Stato, Roma (ACSR).

³³ Se hizo un preestreno en el teatro Quirinetta de Roma el 21 de octubre, y a partir del día siguiente se programó en el cine Corso.

³⁴ “Segnalazioni Cinematografiche”, vol. XVIII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1943.

³⁵ Vice, *Idillio a Majorca*, “Il Messaggero”, Roma, 23 octubre 1943, p. 2

³⁶ F. González Serra, *Salón Victoria, Idilio en Mallorca*, “La Vanguardia Española”, 18 abril 1944, p. 2.

³⁷ Miguel Ródenas, *Capitol: Idilio en Mallorca*, “ABC”, Madrid, 29 enero 1943, p. 12.

*Las realizaciones de Max Neufeld siempre tienen un deseo de intrascendencia y diversión. No se pretende la profundidad, y por ello tampoco puede pedírsela (...). El argumento de *Idilio en Mallorca* es manido y de escasa consistencia, sus tipos psicológicos son patrones vistos (...). La película, que en la producción nacional no pasa del valor discreto, se ve con simpatía; y si bien no es de las que pueden mostrarnos una tónica de pretensiones de superación, tampoco es de esas que sirven para lamentarnos*³⁸.

Creo que no se podía describir de mejor manera al que fue director de *Fortuna* (1940) y *Madrid de mis sueños* (1942).

Idilio en Mallorca resultó ser uno de los primeros largometrajes que la Sociedad Anónima Films Españoles (SAFE) produjo. Se rodó entre septiembre y octubre de 1942 alternando los interiores de los estudios CEA de Madrid³⁹, con apreciados exteriores en Mallorca.

Además de Neufeld, en su elaboración participaron figuras como las de Félix Aguilera, el cual, aunque aparezca acreditado únicamente como guionista⁴⁰, es muy probable que también ejerciera como supervisor⁴¹.

La historia era bastante sencilla y estaba basada en una serie de equívocos que le daban al romance de fondo varios toques de comedia.

La acción transcurre en Mallorca. Para poner paz a un problemático pleito que dos familias tienen a causa de un manantial de aguas medicinales que existe en la línea que divide las casas de las dos familias, los Belver han acordado con los Villar el matrimonio de sus hijos. Así Magdalena Belver (Antoñita Colomé) tendrá que casarse con Francisco Villar (Luís Arroyo). Raúl (José Nieto), que es el hermano de este último, decide regresar de Argentina para poder asistir a la ceremonia.

A un cierto punto, Magdalena, la cual no está de acuerdo con la decisión tomada por su familia, decide romper el compromiso, por lo que su padre Ignacio (Jesús Tordesillas) la encierra en su habitación. Sin embargo Magdalena, que no se da por vencida, escapa de la casa por el balcón. Ya en la carretera consigue que Raúl detenga su coche inventándose un pretexto. El muchacho, que no sabe quién es en realidad la chica,

³⁸ Antonio Mas-Guindal, *Idilio en Mallorca*, “Primer Plano”, n. 120, Madrid, 31 enero 1943.

³⁹ Los Estudios Aranjuez estaban en plena reestructuración.

⁴⁰ Su nombre figura en la ficha censura. Cfr. dactiloscrito del 16 de noviembre de 1942, expediente n. 3821, asignatura 36/03189, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

⁴¹ No se han encontrado copias de la película que permitan el verificarlo, pero se hace referencias a ello en *La nueva producción nacional Idilio en Mallorca*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 16 abril 1944, p. 10.

accede a ayudarla en la búsqueda de un collar que ella dice que se le ha perdido, pero cuando se da cuenta, Magdalena se ha apoderado del coche y se ha ido camino a Palma. Desde una posada no muy lejana a donde se encontraba, Raúl consigue avisar a la policía, que inmediatamente localizan a la muchacha y la persiguen. Ella da la vuelta y a causa de la velocidad con la que conducía, se estrella contra una granja. Por suerte consigue escapar de la escena del delito, dejando abandonado el coche. Cuando Raúl llega, ve que éste no ha sufrido desperfectos. Mientras los agentes preparan el atestado, el muchacho encuentra a Magdalena, la cual le promete que no escapará si el no presenta cargos. Sin embargo, ella desobedece de nuevo y huye tras apoderarse de una de las motos de los policías. Entonces Raúl es considerado cómplice del robo, por lo que acaba en prisión. Una vez recuperada la motocicleta, la cual había sido abandonada por Magdalena, el chico es puesto en libertad, pudiendo llegar así a casa de sus padres. Su sorpresa es enorme cuando va a visitar a los Belver y descubre que la prometida de su hermano es la muchacha que le robó el coche.

Durante la segunda parte de la película vemos como Magdalena, que se ha ido enamorando de Raúl, para darle celos acude al yate en el que se celebra una fiesta organizada por el millonario Alfredo de Ríos. A un cierto punto de la velada, éste intenta besarla, pero Raúl aparece y tras una feroz pelea, consigue tumbarle. La chica, sorprendida por su valor, lo besa.

A causa de los remordimientos, al día siguiente Raúl confiesa a su hermano que Magdalena lo besó, pero esto no sorprende demasiado a Francisco, el cual a su vez le dice que él no está enamorado de Magdalena sino de Mercedes. Raúl decide interceder ante su hermano y por ello acude a ver a la chica para ver si ella también está enamorada de Francisco. Pero Magdalena, que ha ido a casa de los Villar a ver a Raúl, confunde la escena con una declaración de amor de este último y pensando que es a Mercedes a quien ama, cuando lo ve le da un bofetón. Raúl le explica lo ocurrido y ofendido arranca su coche y parte para Palma. Magdalena no sabe qué hacer ante lo sucedido y en un gesto desesperado decide subir al coche con él rogándole que por favor la perdone. A un cierto punto ella lo abraza, él pierde el control del volante, y ambos se estrellan con el coche en el mismo cruce y en la misma granja del principio. Acaban aterrizando en un gran montón de paja, donde sanos y salvos hacen las paces.

Fiebre / Febbre

FIEBRE

Título: Fiebre / Febbre

Dirección: Primo Zeglio

Año de producción y estreno: 1943

Producida por: Ufisa (Madrid) / Film Bassoli (Roma) - APPIA (Roma)

Distribuida por: UFILMS / ENIC

Argumento y Guión: Corrado Alvaro

Jefe de producción: Manuel de Lara Padín

Fotografía: Enzo Riccioni, Francesco Izzarelli

Música: Jesús Guridi

Vestuario: Marbel

Maquillaje: Vladimiro Tourjansky

Escenografía: Pierre Schild

Estudios: Orphea Film (Barcelona) / Cinecittà (Roma)

Montaje: Angelo Comitti, Juan Francisco García

Laboratorios: Cinefoto

Rodaje: doble versión

Longitud: 2.650 m. (España) / 2.503 (Italia)

Otros: presupuesto: 4.600.000 liras o 1.686.024 pesetas

Reparto en orden alfabético: Paola Barbara (Marga), Joaquín Bergia, Antonio Bofarull, Juan Calvo, Arturo Cámara, Mary Carrillo (Juana), Jesús Castro Blanco, Ginés Gallego "Satanás", A. Jiménez Viches, José María Lado, Mari Martín (Lola), Pedro Mascaró, Ana María Quijada, Felice Romano (Pablo), Carlo Tamberlani (Javier), Jesús Tordesillas (abogado).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Sandro De Feo, "Legiones y Falanges", n. 23, Madrid, octubre 1942, p. 37.

"Cámara", n. 14, Madrid, noviembre 1942, p. 4.

Febbre, “Segnalazioni Cinematografiche”, vol. XVIII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1943.

Termina el rodaje de Fiebre, “La Vanguardia Española”, 6 enero 1943, p. 6.

Negli stabilimenti si gira, “Cinema”, n. 162, Roma, 25 marzo 1943, p. 163.

La semana cinematográfica, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 17 junio 1943, p. 5.

L.O., *Febbre*, “Il Messaggero”, Roma, 4 febrero 1944.

M. Meneghini, *Febbre*, “L’Osservatore Romano”, Città del Vaticano, 5 febrero 1944.

Vice, *Febbre*, “La Tribuna”, Roma, 5 febrero 1944.

Miguel Ródenas, *Imperial: Fiebre*, “ABC”, 1 abril 1944, p. 53.

H. Saenz Guerrero, *Principal Palacio, Fiebre y Sacrificio*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 25 julio 1944, p. 10.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 465-466.

Francesco Savio, *Ma l’amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 135-136.

Ángel Luis Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998, pp. 168-169.

FIEBRE

FEBBRE

La última coproducción de Ulargui en nuestro estudio ve involucrada a la Bassoli Film de Roma. Ambas habían realizado con anterioridad y de forma satisfactoria *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940).

Aún debía de perdurar el sabor del éxito de esta obra cuando ambas deciden el repetir la experiencia. A pesar de que los resultados de *Fiebre / Febbre* (Primo Zeglio, 1943) no fueron del todo los deseados, las intenciones a la hora de realizar esta película quedan puestas de manifiesto en varias ocasiones a través de la prensa¹, pero también si analizamos la trama, vemos que se mueve en una línea argumental mucho más compleja y sería que aquellas vistas en anteriores producciones.

De hecho, se basa en una historia original ideada por Corrado Alvaro, el cual fue autor de importantes hitos del cine italiano como *Fari nella nebbia* (Gianni Franciolini, 1942) o la posterior *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949).

Argumento

A pesar de que el expediente de censura italiano incluye una descripción de la historia que difiere del todo con la que se presentó en España, nos basaremos en esta última pues es la que resulta más plausible y la que mejor se ciernen a los comentarios y críticas de la obra que a posteriori se realizaron.

Según el expediente español, el largometraje relata la historia del ingeniero Javier (Carlo Tamberlani), el cual se encuentra en la Guinea Española al frente de una empresa maderera. Éste decide regresar a Barcelona para ultimar un negocio. Sin embargo, una vez en España se entera de que su socio Pablo (Felice Romano), haciendo uso de plenos poderes, ha vendido la empresa sin su consentimiento. Pero es que además, al parecer le ha arrebatado incluso el cariño de su novia Marga (Paola Barbara).

Ante la llegada de Javier, Pablo se dispone a marchar para evitar ulteriores problemas. En sus intenciones también se encuentra la de abandonar a Marga por Lola (Mari Martín), una folclórica de cierto renombre. Cuando Javier se entera trama un plan para

¹ Uno de los productos más interesantes y complejos de la colaboración italo-española, tal y como anticipaba Sandro De Feo en "Legiones y Falanges", n. 23, Madrid, Octubre 1942, p. 37.

vengarse y lleno de ira decide el acabar con él esa misma noche, atropellándolo con el coche y huyendo para que parezca un accidente.

Javier espera a que llegue el final del día, por lo que hace tiempo mientras pasea por la ciudad. Sin embargo, queda aturdido a causa de una misteriosa fiebre que le invade. A punto de desmayarse, en su ayuda acude Juana (Mary Carrillo), la cual lo acompaña a un café. Juntos conversan y es allí donde ella acaba por abrirle su corazón, haciendo que se olvide por unos momentos de todos sus problemas. Él también lo hace y, sin pensar en posibles consecuencias, le acaba por confesar sus planes. Son casi las once, por lo que decide marcharse a su casa para seguir con lo establecido. Pero el encuentro con la muchacha lo ha cambiado y al final no sólo abandona la idea del crimen, sino que además decide el dejarlo todo atrás e irse con ella al extranjero. Los dos acuerdan encontrarse al día siguiente en el puerto para zarpar en barco.

Pero por la mañana, la policía detiene a Javier en su casa, puesto que han encontrado a Pablo muerto y él es el principal sospechoso.

Tras diversas horas de incertidumbre e impotencia a la hora de probar su inocencia, la historia se resuelve cuando Marga confiesa que ha sido ella quien ha cometido el crimen, por lo que Javier es absuelto y logra el reunirse con Juana, la cual en vez de marcharse, al ver que no acudía a la cita, lo ha esperado. De este modo, la pareja emprende una nueva vida, pero esta vez en común.

Diario de rodaje

Por la parte italiana, a la casa Bassoli se unió la APPIA Film a la hora de aportar capital, con lo que se convirtió en una coproducción no de dos sino de tres productoras.

Como director se recurrió al polifacético Primo Zeglio, el cual había venido a España algunos años atrás como ayudante de Genina en la ya recordada *Sin Novedad en el Alcázar*. El piemontés, además de pintor fue escritor, pero atraído por el mundo del cine decidió asistir en Roma a los cursos organizados por el recién creado *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Fue voluntario durante las campañas militares en Abisinia, y en un principio colaboró en varias producciones que obtuvieron el aprecio y el reconocimiento del régimen de Mussolini, tales como *Vecchia guardia* (Alessandro Blasetti, 1934), *Ettore Fieramosca* (Alessandro Blasetti, 1938) o *Bengasi* (Augusto Genina, 1942). Con el tiempo accedió a la posición de ayudante de dirección, tal y como

sucedió en *Confessione* (Flavio Calzavara, 1941), en donde conoció a su mujer Paola Barbara y precisamente en nuestro periodo llegó a convertirse en director.

Cabe decir que el rodaje de *Fiebre* se llevó a cabo en Barcelona, aunque fue completado en Roma.

Los trabajos empezaron en los Orphea, a principios de noviembre de 1942² y se extendieron hasta enero del año siguiente³. Luego, por motivos que desconocemos del todo, pero que seguramente están relacionados con los préstamos que la banca italiana concedía a las películas nacionales, la producción se trasladó a *Cinecittà*. No creo que allí pudiera hacerse mucho, pero lo cierto es que entre marzo y abril de 1943, a nivel oficial resultaba que el rodaje estaba prosiguiendo en Roma. Lo demuestran algunas reseñas⁴ y una escritura privada entre la *Banca Nazionale del Lavoro* y la Bassoli⁵, mediante la cual la primera otorgaba a la segunda 2.000.000 de liras para sufragar los gastos de la película, cuyo coste total era de 4.600.000 liras. Ni que decir tiene que, a pesar de que el largometraje fue concebido en doble versión, como presupuesto resulta bastante elevado y por lo tanto difícil de creer⁶.

Sobre las versiones en las que la película fue rodada, varias son las fuentes que nos dicen que se trataron de dos (española e italiana)⁷ pero, tal y como sucede con la mayor parte de nuestras producciones, al no haberse encontrado hasta hoy copia alguna del film, no ha sido posible el verificarlo.

Equipo técnico y artístico

La toledana Mary Carrillo, la cual había estado prácticamente inactiva en cine desde *Marianela* (Benito Perojo, 1940), volvía a reaparecer en las pantallas causando cierta expectación. Tenía en aquellos momentos 23 años y no había sido fácil el verla en cine hasta entonces, puesto que se había formado en el ámbito teatral, tras debutar en la compañía de Hortensia Gelabert en 1936. Además durante la Guerra Civil se marchó a

² *Positivo sin revelar*, *Noticiero*, “Primer Plano”, n. 107, Madrid, 1 noviembre 1942.

³ *Termina el rodaje de Fiebre*, “La Vanguardia Española”, 6 enero 1943, p. 6.

⁴ *Negli stabilimenti si gira*, “Cinema”, n. 162, Roma, 25 marzo 1943, p. 163.

⁵ Dactiloscrito del 28 abril 1943, expediente (PRC) n. 458 (22 marzo 1943), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

⁶ Según la revista “Primer Plano” n. 170 (16 enero 1944), el coste en pesetas había sido de 1.686.024.

⁷ Nos lo transmite en un primer momento Luca P., *Notiziario, Secolo XX*, “Si Gira”, n. 6, Roma, septiembre 1942, p. 22, y ya en época reciente es aceptado por Francesco Savio en su estudio *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. 135-136, pero especificando que se rodó “con un solo cast”.

México e incluso después de su regreso tampoco fue fácil el que aceptara papeles cinematográficos. Tras la película de Perojo y su participación en *Fiebre*, apareció en dos obras más durante la década de los cuarenta y hasta finales de los cincuenta no regresó al cine.

Tras el triunfo en la *Biennale* de la ya citada *Marianela*, Ulargui había depositado en ella grandes esperanzas. Con semejante tarjeta de presentación y a raíz de las buenas críticas recibidas en Italia, no sólo consiguió que participara en su siguiente coproducción con dicho país, sino también la incluyó en los planes de una superproducción llamada *Locura de amor*, dirigida por Viñolas, la cual finalmente vería la luz años después pero sin ella a bordo.

Su interpretación en nuestra película no fue elogiada, al contrario, se la consideró más bien “floja, por poco expresiva y demasiado estudiada y académica”⁸.

Otros miembros del *cast* de *Fiebre* fueron Tamberlani, que estuvo ya presente en *Sin Novedad en el Alcázar*, y que fue una de las figuras que obtuvo mejores críticas por su sobriedad y virilidad “respondiendo en todo momento a las exigencias del personaje que desempeña”⁹.

Como anécdota, cabe mencionar la presencia del niño prodigio Ginés Gallego “Satanás”, que luego participó en un par de películas de Neville sin conseguir realmente trascender en el ámbito del cine.

Estreno y distribución

En España la proyección se autorizó sin cortes el 1 de marzo de 1943 (lo que no coincide con las fechas del rodaje en tierras italianas a las que nos referíamos anteriormente). Fue clasificada para mayores de 16 años, obteniendo la segunda categoría a efectos de importación¹⁰. En el *Bel Paese* pasó por censura el 15 de mayo de ese mismo año¹¹.

A pesar de que hojeando los periódicos de la época nos damos cuenta de que la película circuló por ambos países sobre todo a partir de 1944 de la mano de Ufisa y ENIC, al parecer a nivel oficial tanto en Italia como en España pudieron ser vistas el mismo año

⁸ Miguel Ródenas, *Imperial: Fiebre*, “ABC”, 1 abril 1944, p. 53.

⁹ H. Sáenz Guerrero, *Principal Palacio, Fiebre y Sacrificio*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 25 julio 1944, p. 10.

¹⁰ Registro n. 3970, Asignatura 36/03192, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

¹¹ N. de registro 31953.

de su realización. Por ejemplo, los documentos indican que el 19 de mayo de 1943 se estrenó en el cine Vittoria de Ciampino¹², mientras que en Barcelona, en una ceremonia celebrada en el cine Fémina del Passeig de Gràcia de Barcelona el 16 de junio, su valor cinematográfico fue en cierto modo reconocido al serle concedido un accésit de 100.000 pesetas¹³.

Al cine Imperial de Madrid llegó tan sólo el 29 de marzo de 1944 y en la Ciudad Condal reapareció en el Principal Palacio desde el 24 de julio.

Como decía, actualmente no ha sido localizada ninguna copia de la película.

La película vista por la crítica

Pocos fueron los comentarios positivos que en Italia aparecieron sobre *Febbre*. “Il Messaggero” consideró interesante el argumento hasta cierto punto, pero reconocía que la realización había sido mediocre y que ningún actor había logrado emerger¹⁴. Meneghini lo reafirmaba diciendo que “podía haber sido peor, no lo negamos; ciertamente en las secuencias en las que habrían debido resaltar por su vigor y color, los actores resultan en cambio superficiales, fríos”¹⁵.

La situación en España no resultó ser del todo diferente pero se estableció que *Fiebre* “aunque no marca nada trascendental ni nada nuevo en el camino de nuestra producción hay que reconocer que reúne una serie de factores que consiguen captar la atención del espectador”¹⁶. La cosa no cambió con el pasar de los años, y así, varias décadas después, Leite decía que “*Fiebre*, cuyo arranque prometía mucho, decae en su segunda mitad, en la que Zeglio se muestra incapaz de dominar los resortes imprescindibles que requiere una puesta en escena eficaz”¹⁷.

Conclusiones

No se puede añadir mucho más de lo que se ha visto hasta ahora sobre *Fiebre*, puesto que lo que nos ha llegado de la película a través de las fuentes escritas ha sido escaso y

¹² Dactiloscrito del 13 julio 1943, expediente (PRC) n. 458 (22 marzo 1943), *Registro cinematografico*, SIAE.

¹³ *La semana cinematográfica*, “La Vanguardia Española”, 17 junio 1943, Barcelona p. 5.

¹⁴ L.O., *Febbre*, “Il Messaggero”, Roma, 4 febrero 1944.

¹⁵ M. Meneghini, *Febbre*, “L’Osservatore Romano”, Città del Vaticano, 5 febrero 1944.

¹⁶ H. Sáenz Guerrero, Op. Cit.

¹⁷ Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, pp. 465-466.

poco claro, a causa de las continuas contradicciones existentes entre documentos españoles e italianos. Me refiero por ejemplo al argumento o a las fechas y modalidades de rodaje. No contando además con la principal materia prima de estudio, o lo que es lo mismo, la película en sí, resulta prácticamente imposible el verificar muchos de estos datos.

El largometraje es premiado en España, pero parece no obtener el éxito esperado, no sólo en lo respectivo a afluencia de público sino también a lo que a crítica se refiere. Ni siquiera la presencia de Mary Carrillo y la expectación creada en torno a ella logra llenar las butacas de los cines. Una vez más, al no poder ver el film, no podemos juzgar por nosotros mismos, pero sin duda *Fiebre*, en el *skyline* de las coproducciones, es una película concebida de un modo diverso al resto, ante todo arriesgada por su temática. Como ya vimos cuenta con elementos de misterio, pero el argumento muestra ante todo claras intenciones de indagar en la psicología de los personajes, en la diatriba entre dejarse sucumbir a los instintos o lograr dominarlos. En este sentido es curioso el modo en el que viene concebido y por consiguiente introducido el elemento femenino dentro de la historia. Es ante todo fundamental, pues apacigua al protagonista en sus momentos más negros, convirtiéndose en el remedio que aleja las terribles pulsiones criminales que lo obcecán.

Como en el mundo de Sócrates, el hombre se convierte en el centro en torno al cual gira la trama. Se parte de un momento de crisis, y todo fluye en base a ello, cuestionándose sobre cómo recuperar la estabilidad perdida, a causa de traiciones, desilusiones y desgracias que se suceden en cadena y que hundén al protagonista en una verdadera fiebre. No sólo física, sino también moral. La fiebre es el fuego que corre por las venas de Javier, al ver que el mundo que había construido se viene abajo por momentos.

Se trata de un proceso puntual que conforme a la creencia compartida de un sistema de valores específico, lo que pretende es eliminar toda incertidumbre para poder así recuperar el control.

Dora la espía / Dora o le spie

DORA LA ESPÍA

Título: Dora la espía / Dora o le spie

Dirección: Raffaello Matarazzo

Año de producción y estreno: 1943

Producida por: SAFE (Madrid) / Scalera Film (Roma)

Distribuida por: CIFESA

Ayudante de dirección: Jesús Castroblanco

Argumento: basado en la obra teatral *Dora* (1877) de Victorien Sardou

Adaptación: Claudio de la Torre

Guión: Claudio de la Torre, Raffaello Matarazzo

Diálogos: bajo la dirección de Manuel Augusto García Viñolas

Jefe de producción: Manuel de Lara Padín

Jefe de producción adjunto: Vicente Sempere

Fotografía: Ubaldo Arata, Mariano Ruiz Capillas

Música: Jesús Guridi

Vestuario: Marbel

Maquillaje: José María Sánchez Gadeo

Escenografía: Amalio Martínez Garí, Pierre Schild

Estudios: Aranjuez (Madrid) - Scalera (Roma)

Montaje: Angelo Comitti

Rodaje: única versión

Longitud: 2.700 m. (España)

Conservación: Cineteca Nazionale, Roma (35 mm.)

Otros: Laboratorios: Madrid Films; presupuesto: 2.534.700 pts.

Reparto en orden alfabético: Manuel Arbó (tío de Andrés - Ministro), Joaquín Bergia (Tekli), Francesca Bertini (Princesa Bariatine), Emilio Cigoli (Favrolle), Anita Farra (Condesa Zeicka), Maruchi Fresno (Dora), Mery Martín (doncella), Guadalupe Muñoz Sampedro (Marquesa de Río Zares, madre de Dora), Adriano Rimoldi (Andrés), Jesús Tordesillas (Barón Van der Kraft).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

Positivo sin revelar, Noticiario, “Primer Plano”, n. 134, Madrid, 9 mayo 1943.

Noticiario, “Cámara”, n. 22, Madrid, julio 1943, p. 4.

"La Vanguardia Española", Barcelona, 24 octubre 1943, p. 8.

"La Vanguardia Española", Barcelona, 31 octubre 1943, p. 8.

José Luis Gómez Tello, *Crítica de los estrenos, Dora la espía*, “Primer Plano”, n. 164, Madrid, 5 diciembre 1943.

Positivo sin revelar, El estreno de Dora la espía a beneficio de las obras asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo, “Primer Plano”, n. 164, Madrid, 5 diciembre 1943.

"La Vanguardia Española", Barcelona, 9 enero 1944, p. 12.

"La Vanguardia Española", Barcelona, 24 febrero 1944, p. 2.

F. González Serra, *Dora, la espía*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 24 febrero 1944, p. 8.

Angel Zuñiga, *Cámara en Barcelona*, “Cámara”, n. 30, Madrid, marzo 1944, p. 45.

Francesco Callari, *Francesco Coop racconta:Torno dalla Spagna*, “Star”, n. 5, 18 noviembre 1944, p. 2.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

El cine en 1943, Ed. Instituto Samper, Madrid, 1944.

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 454.

Adriano Aprà; Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Quaderni Guaraldi, n. 3, Guaraldi Editore, Rimini – Firenze, 1976, p. 20.

Marco Cipolloni, *Lingue di celluloidi: la traduzione del cinema spagnolo in Italia; la Spagna e lo spagnolo nel cinema italiano e nel film multilingue*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1997, p. 104.

Ángel Luis Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998, pp. 132-133.

Daniel Sánchez Salas, *A diez mil kilómetros de Hollywood. (La historia de ECESA / Estudios de Aranjuez S.A.)*, Jesús García de Dueñas; Jorge Gorostiza (coords.), *Los estudios cinematográficos españoles*, Cuadernos de la Academia núm. 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001, pp. 113-115.

Gianfranco Mingozzi (a cura di), *Francesca Bertini*, Cineteca di Bologna / Le Mani, Genova, 2003, pp. 178-179.

Isabel Sempere, *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere (1935-1975)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2009, pp. 71-73.

DORA LA ESPÍA DORA O LE SPIE

Dora la espía / Dora o le spie (Raffaello Matarazzo, 1943) tiene el privilegio de ser la última película concluida dentro de este ciclo de colaboración hispano-italiana.

Junto con la malograda *Boda secreta* (Camillo Mastrocinque, 1943)¹, es la que mejor ilustra la situación en esta última fase, poniendo punto y final a las producciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini.

El largometraje se inicia gracias a la colaboración entre la SAFE (Sociedad Anónima del Film Español) de Madrid y Scalera Film de Roma y si bien la dirección se confía a un italiano, también se acuerda el llevar a cabo el rodaje en estudios españoles, conforme a la praxis habitual de esta etapa final.

Ningún estudio pormenorizado del largometraje se ha llevado a cabo hasta la fecha y la única que ha desarrollado algunos aspectos interesantes de dicha producción ha sido Isabel Sempere².

A lo largo de estas páginas trazaremos por lo tanto la historia de esta peculiar película, haciendo uso de documentos de archivo, noticias publicadas en la prensa de la época y testimonios de algunos de sus protagonistas.

Argumento

En la publicidad del film se leía una breve nota que describía nuestra producción como “un inquietante episodio de espionaje, amor e incertidumbre en el sugestivo ambiente del último tercio del siglo XIX”. Sin duda era breve pero también certero.

Aun a pesar de no contar con el objeto más importante de nuestra investigación, o lo que es lo mismo, con la película en sí, podemos jugar a reconstruir la trama de manera más o menos fidedigna para hacernos una idea de cómo era gracias a críticas, recensiones y sobre todo a una novelita ilustrada editada por Rialto e incluida dentro de la colección cine³. Además de un texto explicativo, el libro cuenta con una serie de fotogramas que muestran algunas de las secuencias relacionadas con los diversos acontecimientos.

¹ Recordemos que la película no se llegó a concluir a causa del inestable clima político.

² Isabel Sempere Serrano, *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere (1935-1975)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2009, pp. 71-73.

³ *Dora la Espía*, Colección Cine, n. 44, Ediciones Rialto, Madrid, 1943.

También no hay que olvidar que conocemos la obra original de su creador, el escritor francés Victorien Sardou, en sus diversas versiones y adaptaciones, lo cual resulta siempre útil para nuestro propósito⁴.

El marco en el que se ambienta la acción es La Riviera francesa, a finales del siglo XIX⁵. El relato inicia con un baile en el salón del Gran Hotel de Niza. En aquel periodo, dicha ciudad era uno de los lugares que la alta sociedad frecuentaba con asiduidad. Es allí en donde la marquesa de Río-Zarés (Guadalupe Muñoz Sampedro) espera encontrar un futuro y adinerado esposo para su hija Dora (Maruchi Fresno).

El acompañante de Dora es el húngaro revolucionario Miguel Tekli (Joaquín Bergia), el cual continúa insinuándose a la muchacha sin ser correspondido.

Dora conoce a Andrea de Maurillac (Adriano Rimoldi), un adinerado aristócrata relacionado con las altas esferas políticas (es sobrino de un ministro). Al parecer, ambos se enamoran a primera vista. Entra en escena la condesa Zeicka (Anita Farra), uno de los agentes más activos del barón Van der Kraft (Jesús Tordesillas), el cual también se encuentra en la fiesta. Ésta sin embargo es una espía atípica, melodramática, puesto que al mismo tiempo que ha jurado fidelidad al barón⁶ está también violentamente enamorada de Andrés. Por otro lado, es importante mencionar que la condesa y Andrés tuvieron una relación un año atrás y que finalmente él la dejó.

La marquesa, mientras tanto busca al diputado Luciano Favrolle (Emilio Cigoli), el cual está en la terraza flirteando con la princesa italiana Bariatine (Francesca Bertini), que es una dama con una amplia red de influencias y que intenta ayudar a su amiga la marquesa, para que tanto ella como su hija no se arruinen. El marqués de Río-Zares fue nombrado general en América⁷ e intentó dar un golpe de estado para que le nombraran presidente, sin embargo murió poco tiempo después. El problema es que el marido había comprado doce mil fusiles en Europa para reorganizar el Ejército y por desgracia nadie las ha indemnizado por ello. Cuando consigue dar con el diputado la marquesa le pide ayuda con respecto al delicado tema del marido.

⁴ Hay una buena descripción escrita en español de la primera versión de *Dora* en R. Torres, *El movimiento literario*, "Revista europea", n.154, tomo IX, año IV, Eduardo de Medina, Madrid, 4 febrero 1877, pp. 153-155.

⁵1875 según el texto original.

⁶ Según la obra del dramaturgo francés, Zicka fue capturada por ser una mujer de mala vida, pero se la libera a cambio de ponerse a las órdenes de Van der Kraft. Se convierte de este modo en una "espía por obligación", lo que la diferencia de una "espía patriótica", lo que hace que el personaje de la novela se nos presente como más vulnerable y menos convencido de lo que hace.

⁷ Siempre siguiendo la novela original, en Paraguay.

Tekli tiene que marcharse a Monastir de forma repentina para cumplir una misión secreta. Como Dora se había retirado ya a sus habitaciones decide acudir a sus apóstentos para despedirse y entregarle un retrato suyo para que no le olvide. Zicka, llena de celos por el modo en el que Andrea se había embelesado de Dora en la fiesta, también se presenta en el cuarto de la joven y tras una breve conversación, se las arregla para apoderarse del retrato que Tekli le había dado. Sin embargo la última visita de la noche es la de Andrea, quien le propone a Dora que se case con él.

Meses después el matrimonio se celebra en París. Todos están invitados, incluidos el barón y la condesa. Incapaz e olvidar, esta última decide provocar la ruptura de la pareja. Trama así una estratagema para involucrar en una falsa historia de espionaje a la esposa del hombre a quien ama.

Andrés ha recibido de su tío el Ministro (Manuel Arbó) un documento importante que tiene que entregar durante su luna de miel al embajador de Bucarest. Bajo la influencia de su mentor, el cual quiere saber de que trata el ya citado documento, Zeicka acude a casa de Andrés con el pretexto de despedirles. Sin ser vista se apodera del documento y disimuladamente y sin que nadie se de cuenta lo introduce en una carta que Dora le ha escrito al barón para pedirle perdón por no haberle nombrado testigo de la boda. La carta es entregada a uno de los sirvientes para que la lleve personalmente a la residencia de Van der Kraft.

Con la repentina llegada de Tekli a la casa de Andrés la situación se hace trágica. Tekli, que no sabe nada del matrimonio, relata a su amigo Andrés y a Favrolle como fue capturado en Viena: como se le había prohibido viajar a Austria, al parecer fue denunciado por alguien y acabó encerrado en la prisión de Olmütz. A continuación le confiesa que sospecha de Dora, puesto que las autoridades austriacas no sólo conocían sus planes sino que además disponían de la foto que le entregó a la chica la noche en la que se marchó.

De cara a lo sucedido y tras descubrir poco después que le han sustraído el famoso documento, Andrés empieza a pensar que ha contraído matrimonio con una espía. Tanto él como Favrolle se enteran de que Dora ha enviado una carta a Van der Kraft y deciden ir a buscar al barón para poder así interceptar dicha misiva. Una vez que lo encuentran, le convencen para que vaya a su morada inmediatamente y se la devuelva a Andrés. Es así como a continuación descubren que el sobre contiene el famoso documento.

De regreso a casa la pareja discute intensamente y se produce la ruptura. Andrea acude a ver a su tío el ministro y le cuenta lo sucedido.

Interviene ahora de manera decisiva Favrolle, puesto que va a ser él quien conduzca la pareja al feliz desenlace, desenmascarando así a la pérfida condesa.

Si por un lado el diputado interroga a Dora acerca de lo sucedido para obtener respuestas, también el barón acude a ver a Zicka para pedirle explicaciones sobre la incomprensible retirada de la carta. Una vez enterado de los hechos Van der Kraft se enfada enormemente y le pide a la condesa que se marche de París. Para ello le entrega un pasaporte falso que le proporcionará una nueva identidad.

Una vez que Dora le ha contado detalladamente lo ocurrido a Favrolle, este último empieza a intuir parte del maléfico plan, pero en ese momento la policía aparece para detener a la muchacha. La chica ha sido denunciada por el tío de Andrea, el cual ha pedido expresamente que se la expulse del país. A la casa llega la princesa Bariatine, que comunica a los presentes que también han arrestado a la madre de Dora. El tiempo apremia y ante tal situación el barón y la princesa deciden ir en busca de Zicka. Cuando se disponía a salir de su casa con un disfraz, es descubierta por Favrolle por su perfume. La condesa se asusta y escapa en coche. Ellos la siguen hasta la estación, en donde precisamente están Dora y su madre quienes, acompañadas por un policía, van a ser conducidas a un tren. Pero también está Andrea, el cual tras enterarse de que su tío las ha denunciado ha decidido impedir su expulsión cueste lo que cueste.

Mientras buscan por separado a Zicka, la princesa encuentra a Dora y Favrolle a Andrea. Cuando los dos últimos dan finalmente con la condesa, ella retrocede y tratando de huir es atropellada por una locomotora. Sin embargo, antes de morir en la oficina del jefe de estación, le da tiempo a confesarlo todo y a pedir perdón a Andrea.

Andrea corre y se sube al tren que ya está en marcha para reunirse con su esposa y pedirle perdón por lo sucedido.

La adaptación de Sardou

El tema se basaba en la adaptación de la obra teatral de Victorien Sardou *Dora* (1877)⁸ y que más tarde el mismo autor volvió a readaptar, con la introducción de algunos cambios y rebautizándola con el nuevo título de *L'espionne* (1905)⁹.

En Italia se había publicado repetidas veces con el título de *Dora o le spie*¹⁰. En España sin embargo la obra no era tan conocida, aunque hubo representaciones en 1880 en el

⁸ Estreno en París el 22 de enero de 1877 en el *Théâtre du Vaudeville*.

⁹ Estreno en la misma ciudad el 6 de diciembre de 1905 en el *Théâtre de la Renaissance*.

Teatro de la Zarzuela y, después del estreno de nuestra película, en 1944 en el Infanta Beatriz¹¹.

El texto se representó con cierto éxito en teatros de otros países, pero también se llevó a la pantalla en varias ocasiones. La primeras que me constan son *Diplomacy* (1916), en la que Sidney Olcott tomó como referencia la adaptación anglosajona, y *Dora o le spie* (1919) de Roberto Roberti con Mina d'Orvella. Henri Desfontaines lo hizo ya en 1923 cuando dirigió a Marguerite Madys en *L'espionne*. Más adelante se produjo también otra versión americana de *Diplomacy* (1926), con Marshall Neilan como director y con su mujer Blanche Sweet como protagonista.

Tal y como ha notado Rosa María Calvet “Sardou es un autor fácilmente exportable”¹², por lo que no ha de extrañarnos que durante estos años el mundo del cine vuelva a retomar el interés por sus obras y esté recuperando sistemáticamente varias de ellas. Ernst Lubitsch, por ejemplo, tras haber adaptado *Divorçons* (1880)¹³ en *Kiss me Again* (1925), vuelve a hacerlo en la más famosa *Lo que piensan las mujeres / That uncertain Feeling* (1941); sin olvidar, dentro de nuestras coproducciones, la Tosca (1941) de Karl Koch o la italiana *Fedora* (1942) de Camillo Mastrocinque, ambas sacada de los homónimos dramas del escritor francés¹⁴, y todas ellas con críticas relevantes y con una buena acogida por parte del espectador.

Diario de rodaje

El guión de *Dora la espía* fue escrito por el influyente periodista y primer director del Departamento Nacional de Cinematografía, Manuel Augusto García Viñolas. El texto fue aprobado el 17 de abril de 1943.

¹⁰ La editorial Fratelli Treves de Milán lo hizo en 1886, 1908 y en 1922. Dicha editorial contaba con varias filiales y era una de las empresas dedicadas a promover obras de importantes nombres de prestigio destinadas a una burguesía de alto nivel cultural. Tuvo que cerrar a causa de las leyes raciales del 1938, las cuales impedían a los judíos ejercer actividades industriales. La empresa fue adquirida por Aldo Garzanti que la transformó en la aún existente Garzanti.

¹¹ Adaptación a cargo de Francisco Serrano Anguita para la compañía de Pallarés Lemos, del 21 de noviembre al 8 de diciembre de 1944. Cfr. A. Marquerie, *Informaciones y noticias teatrales*, “ABC”, 22 noviembre 1944, p. 18.

¹² Rosa M. Calvet, *Las traducciones al castellano del teatro de Victorien Sardou*, en Francisco Lafarga, Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1995, p. 164.

¹³ *Let's get a divorce* en la versión anglosajona.

¹⁴ El primero de 1887 y el segundo de 1883.

La película contó con un presupuesto de 2.534.700 pesetas¹⁵, sin duda una cifra muy elevada para los tiempos que corrían.

El rodaje se llevó a cabo en una única versión en los Estudios Aranjuez de Madrid y se prolongó varios meses, desde mayo de 1943¹⁶, por lo menos hasta julio¹⁷. Es posible que algunas de las escenas se concluyeran ya en agosto en los estudios Scalera de Roma, tal y como certifica un documento encontrado en el de registro de la Sociedad italiana de autores¹⁸. Seguramente la intención era la de zanjar algunos detalles para que todo estuviera dispuesto después del verano. En cualquier caso en septiembre se dio por concluido el montaje y por lo tanto la película¹⁹.

El largometraje pasó por censura y se autorizó como apto para mayores de 16 años. A efectos de importación obtuvo la primera categoría, conforme a las normas de importación establecidas por la reciente Orden Ministerial de 18 de mayo de 1943, lo que le permitió el recibir hasta 8 permisos.

El equipo técnico

El responsable de llevar a cabo esta nueva versión de *Dora* fue Raffaello Matarazzo, el cual contaba con una cierta experiencia dentro de la industria del cine italiano y en la realización de películas de este tipo. A pesar de que, como muchos otros directores importantes que estuvieron activos durante los cincuenta, Matarazzo había debutado con dos cortometrajes de propaganda²⁰, en los años siguientes se especializó en la realización de comedias y películas policiacas de misterio (los famosos “gialli”). De este modo dio a luz títulos como *Il serpente a sonagli* (1935), *Trappola d'amore* (1940). La nuestra es en cualquier caso la primera y última producción de Raffaello Matarazzo con Scalera, el cual trabajará asiduamente en años posteriores para casas como la Titanus.

¹⁵ Según "Primer Plano" n. 170, Madrid, 16 enero 1944. Dato también encontrado en Antonio Cuevas, *Anuario del Espectáculo (1944-1945)*, E. Giménez S.A, Madrid, 1945.

¹⁶ Cfr. Expediente n. 4389, Registro 36/3203, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

¹⁷ "Primer Plano", n. 143, Madrid, 11 julio 1943.

¹⁸ Dactiloscrito del 10 agosto 1943, expediente (PRC) n. 500 (11 agosto 1943), *Registro cinematografico*, Società Italiana Autori ed Editori, Roma (SIAE).

¹⁹ En el expediente oficial de nuestra película, conservado en el AGA estos datos son confusos. Por ejemplo, se indica como fecha de finalización del rodaje el 30 de septiembre de 1943, pero también el 19 de agosto. Además como inicio de rodaje resulta el 10 de mayo de 1943 y además el 28 de marzo, lo cual no cuadra con otros datos como las fechas de llegada de los actores.

²⁰ Me refiero a los documentales sobre las ciudades fascistas de *Littoria* (1932) y *Mussolinia* (1933).

Un primer guión de carácter preliminar pudo haber sido empezado por Matarazzo²¹, pero oficialmente la adaptación corrió a cargo de Claudio de la Torre. El escritor canario, contaba con experiencia en producciones internacionales, pues había trabajado en los estudios de la Paramount en Joinville, adaptando diálogos y supervisando los doblajes al castellano de películas extranjeras. Tampoco debemos olvidar que también dirigió varias películas. Precisamente el mismo año en el que se rodaba *Dora*, de la Torre llevaba a cabo el que fue su último largometraje: *Misterio en la marisma*. Su relación con Matarazzo volvió a hacerse notar cuando, un poco más tarde, Claudio y su hermana Josefina llevaron a cabo junto a Alberto Alar la adaptación teatral de *Una mujer entre los brazos*, una comedia escrita por nuestro director, que se estrenó en Madrid en 1945 y en Barcelona al año siguiente.

Según la revista “Primer Plano” los diálogos también estuvieron bajo la supervisión de García Viñolas²².

Jesús Castroblanco (más conocido como “paquete”) apareció acreditado como ayudante de dirección y el operador Mariano Ruiz Capillas fue el encargado de seguir el plan de fotografía establecido por Ubaldo Arata. Este último trabajaba en aquel periodo para Scalera y era el encargado de llevar a cabo aquellos films que poseían un carácter más internacional que el resto. Se suponía que la calidad de los mismos tenía que ser superior a la del resto de películas nacionales, puesto que desde el principio habían sido concebidos para su exportación al extranjero y que, precisamente por ello, su aspecto tenía que cuidarse al máximo.

Por ese mismo motivo teníamos al ruso Pierre Schild trabajando codo a codo con el alicantino Amalio Martínez Antón-Garí, jefe de los Estudios Aranjuez desde 1943²³. Garí se implicó directamente en las escenografías debido a la dificultad que conllevaba el poder reflejar de forma verosímil el ambiente de finales del siglo XIX. No hay que olvidar que el mismo Sardou puso siempre gran empeño a la hora de recrear sus escenarios y que los consideraba parte fundamental de sus obras.

Por último mencionar la partitura musical, compuesta por el notable Jesús Guridi.

²¹ No hay que olvidar que desde 1931 la Cines le había ofrecido un contrato para revisar guiones y que había escrito de su puño y letra otros como *La telefonista* (Nunzio Malasomma, 1931).

²² “Primer Plano”, n. 164, Madrid, 5 diciembre 1943. Gómez Tello lo confirma en la misma revista.

²³ Además de figura de gran relevancia para la escenografía en España.

El equipo artístico

Con *Dora la espía* Maruchi Fresno volvía a formar parte de otra producción mancomunada. Pero mientras que en *La última falla* (Benito Perojo, 1940), la actriz rodó con españoles en estudios italianos, ahora trabajaba con italianos en estudios españoles. Fue su primer papel de estrella dentro del ámbito de nuestras coproducciones y una de las primeras representaciones que protagonizó dentro de su brillante carrera. Tras su debut con Eusebio Fernández Ardavín en *El agua en el suelo* (1934), Maruchi Fresno estuvo inactiva en nuestro país durante la Guerra Civil. Para poder reunirse con su padre, el actor y caricaturista Fernando Fresno, ella y su familia consiguieron salir de Madrid y trasladarse a Buenos Aires. Allí se dedicó al teatro y sólo tras su regreso en 1939, volvió a retomar su carrera cinematográfica, aunque ya en un contexto completamente diferente.

La veneciana Anita Farra fue otra actriz que, como ya vimos, había trabajado en diversas coproducciones hispano-italianas: *Carmen fra i rossi* (Edgar Neville, 1939), *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) y *Madrid de mis sueños* (Max Neufeld, 1942), esta última siempre de producción SAFE.

Además de Francesca Bertini, de la que hablaremos a continuación, otro de los actores italianos que comenzó con *Dora* su carrera en España fue Adriano Rimoldi, el cual estuvo muy presente en nuestras pantallas hasta finales de los cuarenta²⁴.

Como últimas figuras importantes a destacar dentro del reparto se encuentran Jesús Tordesillas, Emilio Cigoli, actor pero también famoso doblador italiano, y Guadalupe Muñoz Sampedro. La actriz, con una amplia experiencia en el teatro, era una de las secundarias más famosas del periodo²⁵ e interpretó a la madre de Dora, por lo que obtuvo un buen reconocimiento, puesto que “comunica un aire de vivacidad a la película, en medio del profundo problema sentimental en que se debate la felicidad de los personajes centrales del film”²⁶.

²⁴ Cabe recordar que precedentemente también había participado en *Tosca* (Karl Koch, 1941) y en *El capitán tormenta y El león de Damasco*, ambas dirigidas por Corrado D'Errico, Hans Hinrich y Umberto Scarpelli y estrenadas en 1942.

²⁵ Era por cierto también la madre de Luchy Soto.

²⁶ "La Vanguardia Española", Barcelona, 9 enero 1944, p. 12.

El regreso de Francesca Bertini

Otro dato interesante en lo que al reparto respecta lo tenemos en la presencia de la italiana Francesca Bertini. Esta diva contaba con años de experiencia dedicados al cine y fue durante el periodo mudo la actriz más internacional del cine italiano.

Trabajó para la *Film d'Arte Italiana Pathé*, para la Celio y colaboró en un gran número de producciones hasta 1921, año en el que se retiró temporalmente del cine con motivo de su matrimonio. Posteriormente regresó una primera vez y de manera fugaz para realizar una serie de películas francesas, pero luego volvió a ausentarse en 1935. Tan sólo en 1943 y con motivo del rodaje de nuestra película, la Bertini decidió retomar por completo su carrera y volver a hacer cine.

Es posible que uno de los motivos por los que fue elegida para interpretar el papel de la princesa en *Dora la espía* fuera el hecho de haber interpretado durante varios años las obras de Sardou. No sólo fue *Tosca*, sino también la famosa *Odette*, a la cual dio vida en tres ocasiones, un caso único en la historia del cine. En este sentido en 1934 hizo la tercera adaptación de la misma, dirigida por Jacques Houssin; una doble versión que se estrenó en italiano ese mismo año y en francés el siguiente. En España dicha película se distribuyó dialogada en nuestro idioma gracias a Exclusivas Arajol y con un magnífico cartel publicitario que mostraba el rostro impreso de Francesca Bertini ocupando la totalidad del espacio. Resultaba por lo tanto curioso el hecho de que la actriz se retirara del cine tras realizar la *Odette* de Sardou y regresara, prácticamente una década después, para interpretar un nuevo papel en otra de las obras del mismo autor.

Los artículos que hicieron referencia a la realización de la película dejaron clara la gran expectación que había de cara a su regreso y, a pesar de que no fue una de las protagonistas del film, la mayoría de los críticos la mencionaron y hablaron de ella en sus textos²⁷, considerándola como “estrella de estrellas”²⁸.

Era el inicio de una nueva etapa para la Bertini, pero esta vez llevada a cabo en España, en donde residió durante diez años: de 1943 hasta 1953.

²⁷ Francesco Callari, *Francesco Coop racconta: torno dalla Spagna*, “Star”, n. 5, 18 noviembre 1944, p.2; Martín Abizanda, *La Bertini está aquí*, “Primer Plano”, n. 135, Madrid, 16 mayo 1943; “La Vanguardia Española”, Barcelona, 9 enero 1944, p. 12.

²⁸ “La Vanguardia Española”, Barcelona, 24 febrero 1944, p. 2.

Estreno y distribución

Tras autorizarse la proyección el 11 de noviembre *Dora la espía* empezó a ser distribuida en España por CIFESA.

El largometraje se estrenó con éxito en el cine Rialto de Madrid el 30 de ese mismo mes y permaneció 14 días en cartel. El estreno se lleva a cabo en beneficio de las obras asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE)²⁹.

En Barcelona vio la luz más tarde, en el cine Fémina, el 16 de febrero de 1944, en donde permaneció hasta el 24.

La obra fue premiada por el SNE con un accésit especial de 100.000 pesetas, con ocasión de los Premios nacionales de cinematografía de 1944 y a consecuencia de la “notable mejora experimentada en la producción cinematográfica nacional con relación a los años anteriores”³⁰.

Más tarde se exportó a Latinoamérica y se tenía pensada su distribución en países como Argentina³¹.

Sin embargo poco sabemos de la versión doblada al italiano (si es que la hubo). Gran parte de los autores han indicado que “no será distribuida”³², y Emilio Cigoli, uno de sus protagonistas, lo confirmaba, cuando en su momento declaró que “no llegó a Italia porque las fronteras estaban cerradas”³³.

La situación era desastrosa no sólo en varios frentes, sino también por varios motivos. Además de los que ya hemos visto, tal y como bien indica Sempere, la SAFE estaba en pleno proceso de extinción³⁴. Su lenta agonía, desde verano de 1943 hasta febrero del año siguiente, impidió que una producción como *Boda secreta*, que estaba en marcha en los mismos estudios, viera la luz.

La compañía Industrias Cinematográficas Aranjuez (ICA), que fue la que luego adquirió los derechos de las películas producidas por SAFE, en cualquier caso no dedicó demasiada atención a la eventual difusión de nuestro film, del mismo modo que

²⁹ El cartel del estreno aparece en “ABC”, Madrid, 30 noviembre 1943, p. 4; más información sobre la ceremonia en *Positivo sin revelar, El estreno de Dora la espía a beneficio de las obras asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo*, “Primer Plano”, n. 164, Madrid, 5 diciembre 1943.

³⁰ Los premios nacionales de cinematografía, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 7 julio 1944, p. 2.

³¹ “La Vanguardia Española”, Barcelona, 20 diciembre 1945, p. 15.

³² Adriano Aprá / Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice, per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Guaraldi, Rimini – Firenze, 1976, p. 20.

³³ Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, vol. 1, Bulzoni, Roma, 1979, p. 347.

³⁴ Isabel Sempere, Op. Cit., p. 73.

tampoco Scalera pareció estar interesada en lanzar la película en la Italia post-bélica. Actualmente el largometraje no ha sido localizado, pero hay indicios que apuntan que la *Cineteca Nazionale* de Roma guarda una copia, cuyo visionado no se permite al público por motivos de conservación.

La película vista por la crítica

En general las críticas fueron positivas y reconocieron ciertos aspectos de valor en la obra. No desagradó el toque melodramático dado a la historia, ya que el tema del espionaje fue abordado “con la necesaria habilidad y eficacia para que sus figuras protagonistas cobren a lo largo de la película el perfil humano ajustado a la psicología de los personajes a quienes respectivamente dan vida”³⁵.

El falangista José Luis Gómez Tello puso de manifiesto la dificultad existente a la hora de adaptar una obra literaria como la del escritor francés y aun a pesar de que podía haberse convertido en un problema:

*Matarazzo lo ha resuelto, sin dejarse desbordar por las páginas de Sardou. El antagonismo se ha limado, reflejando en un baile y en unos espejos las líneas de la época, encerradas en unos decorados. Y dejando en libertad cinematográfica el conflicto del marido que cree haber descubierto una espía en su mujer el mismo día de bodas*³⁶.

También "Radiocinema" alagó la dirección “sabia e inteligente” del italiano³⁷ pero, al mismo tiempo, Ángel Zuñiga arremetió acerbamente contra el director al considerar el largometraje:

*Prueba evidente de la cautela que se ha de tener para admitir a realizadores extranjeros que no pueden dar a nuestro cine mayor empaque, aunque también es justo que paguemos la cortesía que tuvieron los italianos para nuestros directores y artistas. En fin, el valor de la cinta es nulo. En ella hemos visto a Francesca Bertini, mal aprovechada y peor entendida, en un papel indigno de su personalidad indiscutible*³⁸.

³⁵ F. González Serra, *Dora, la espía*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 24 febrero 1944, p.8.

³⁶ José Luis Gómez Tello, *Crítica de los estrenos, Dora la espía*, "Primer Plano", n. 164, Madrid, 5 diciembre 1943.

³⁷ Referencia citada en *El cine en 1943*, ed. Instituto Samper, Madrid, 1944.

³⁸ Ángel Zuñiga, *Cámara en Barcelona*, "Cámara", n. 30, Madrid, marzo 1944, p. 45.

A quien sí que se le reconoció el gran papel dramático desempeñado fue a Maruchi Fresno, la cual recibió muy buenas críticas por su actuación en *Dora*³⁹.

Conclusiones

Tal y como he intentado demostrar a lo largo de estas páginas, hay motivos suficientes para considerar a *Dora la espía* una producción más que interesante desde diversos puntos de vista. Entre otras cosas se ajusta bastante bien a esta fase tardía de nuestro estudio. Es fruto de una política de colaboración cinematográfica mucho más madura que en años anteriores y en la que se percibe un verdadero anhelo de reciprocidad.

Su alto coste, más de dos millones y medio de pesetas, nos da una idea de las expectativas que se tenían para esta película. Dicha cifra la convierte en la tercera película más cara de ese año⁴⁰ y además la inserta en la lista de las grandes superproducciones que empiezan a verse en el ámbito del cine español durante estos años y en las que destacan obras como *El clavo* (Rafael Gil, 1944).

Victorien Sardou, que vuelve a aparecer tras *Tosca* (Karl Koch, 1941), es el único autor extranjero al que se recurre en nuestras coproducciones, ya que precedentemente habíamos visto a Benavente, a Meano, a Valdés o a Salgari. Es evidente que la elección de la obra de un escritor como Sardou, el cual es un clásico de la literatura con una proyección universal, ubica la película en un contexto internacional y se destina a un público internacional.

Es plausible que la compañía Scalera fuera la directa interesada en llevar a cabo una producción como *Dora* y que se pusiera en contacto con Matarazzo para dirigirla, ya que se adaptaba al perfil del director en aquellos años. Si pensamos en *L'avventuriera del piano di sopra* (1941), una comedia de equívocos mezclada con la enigmática desaparición de un collar, vemos que la trama contaba con elementos de misterio, suspense, pero también con golpes de escena inesperados, que la acercaban bastante a la de nuestro largometraje.

En vistas de dichas perspectivas internacionales es correcto pensar que se lleve a cabo con la colaboración de una empresa como SAFE, cuyos ideales coincidían en cierta

³⁹ Antonio García Cremades, *Un espectador ante el cine y la crítica*, "Arriba", citado en *El cine en 1943*, Op. Cit. y en "La Vanguardia Española", Barcelona, 24 febrero 1944, p.2 se la considera como "su mejor interpretación".

⁴⁰ Después de la frustrada *Vísperas imperiales* (estrenada luego con el título *El doncel de la reina* de Eusebio Fernández-Ardavín, 1947) y *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943)

medida con los de Scalera, pero que sobre todo estaba establecida en España, en donde si bien la industria era más austera que en Italia, también era cierto que el clima político era más tranquilo.

A pesar de la escasez de documentos o declaraciones que expliquen los verdaderos motivos por los que el director italiano se traslada a nuestro país, podemos hacer algunas suposiciones al respecto. Para algunos autores Matarazzo viene a España huyendo de la Guerra⁴¹, para otros lo hace precisamente porque se le encarga el hacer la película⁴². Bajo mi punto de vista, más bien se trata de las dos cosas. Una vez aquí, la situación internacional empeora hasta tal punto que “Matarazzo prefiere quedarse en España, en donde rueda otra película”⁴³. Cuando el 25 julio de 1943 se produce la destitución y el posterior arresto de *Mussolini por parte del Gran consejo del fascismo*, el director y su equipo están en pleno rodaje, por lo que es comprensible que *en vistas de la inestabilidad política y la inseguridad social en su país, gran parte de ellos decidieran prolongar su estancia. De este modo y de forma totalmente inesperada la cinematografía española se enriqueció con la presencia de nuevos rostros y figuras que, en mayor o menor medida, dejan una huella importante a lo largo de los años cuarenta*⁴⁴. En este sentido Matarazzo lleva a cabo un año más tarde *Empezó en boda* (1944) con Sara Montiel y Fernando Fernán Gómez. A pesar de haber sido rodadas en España, tanto esta última como *Dora la espía* se inscriben en la actividad que el italiano había desarrollado en su país durante los años inmediatamente anteriores, y es que por mucho que nos sorprenda, el Matarazzo de los años treinta y cuarenta queda lejos de la imagen melodramática que se construye con posterioridad, tras el éxito de películas como *Catene / Cadenas invisibles* (1950). De consecuencia es en este primer periodo, el menos conocido de todos, en el que hay que buscar los cimientos sobre los que se construye nuestra película.

⁴¹ Cfr. Angela Prudenzi, *Raffaello Matarazzo*, Il Castoro cinema, La Nuova Italia, Firenze 1991, p. 41.

⁴² Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 454

⁴³ Adriano Aprá / Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice, per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Guaraldi, Rimini – Firenze, 1976, p. 21

⁴⁴ Y no me refiero sólo a Matarazzo sino también a artistas como Francesca Bertini o Adriano Rimoldi.

Piruetas juveniles / Romanzo a passo di danza

PIRUETAS JUVENILES

Título: Piruetas juveniles / Romanzo a passo di danza

Dirección: Giancarlo Cappelli

Año de producción: 1943

Año de estreno: 1944

Producida por: Perseo Films (Barcelona) / Origo, C.M. (Roma)

Distribuida por: CIFESA / ATES

Argumento: Cesare Zavattini, Steno, Carlos Sentís

Guión: Salvio Valenti, G. Santangelo, Steno, Giancarlo Cappelli

Director de producción: Salvio Valenti

Fotografía: Vincenzo Serafin

Música: Giovanni D'Anzi

Textos de las canciones: D'Anzi, Caldieri, De Torres

Vestuario: Casa Paquita

Maquillaje: Rodrigo Gurrucharri

Escenografía: Gastone Medin

Estudios: Kinefón (Barcelona), Orphea Film (Barcelona)

Laboratorios: Cinefoto, Cisca

Rodaje: única versión

Longitud: 2.558 m. (versión en español) / 2.298 m. (versión en italiano)

Conservación: Cineteca Lucana, Potenza (versión en italiano, 35 mm.)

Otros: presupuesto: 1.280.000 pesetas; exteriores: Barcelona

Reparto en orden alfabético: Annibale Betrone (Ranzotti el bailarín), Elvira Betrone (tía Sofia), Enrico Efferelli (Carletto), Marta Flores (Angela, la madre de Stella), Pepita Fornés, Estrella Maris (Stella), Giacomo Moschini (Raul), Roberto Rey (Mogador), Valeriano Ruiz, Lily Vicenti (Lulla), Domenico Viglione Borghese (tío Gaetano).

Hemerografía seleccionada en orden cronológico:

“Primer Plano”, n. 170, Madrid, 16 enero 1944.

A., *Estrenos, Piruetas juveniles*, "Pueblo", Madrid, 21 marzo 1944, p. 2.

L.G.M., *Cinematógrafo, Calatravas: Piruetas juveniles*, "Ya", Madrid, 21 marzo 1944, p. 7.

José Luis Gómez Tello, *Piruetas Juveniles*, "Primer Plano", n. 180, Madrid, 26 marzo 1944.

Fuori Campo, Una nuova stella, "Star", n. 16, Roma, 20 abril 1946, p. 8.

Vice, *Romanzo a passo di danza*, "Il Messaggero", Roma, 21 julio 1946, p. 3.

Vice, *Romanzo a passo di danza*, "L'Unità", Roma, 21 julio 1946, p. 2.

Le prime del cinema, Romanzo a passo di danza, "Intermezzo", n. 8, 31 julio 1946, p. 6.

Bibliografía seleccionada en orden cronológico:

Romanzo a passo di danza, Segnalazioni Cinematografiche, vol. XX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1946.

Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 465.

Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di Regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 300.

Giacomo Gambetti, *Cesare Zavattini, Guida ai film*, I.COM, Roma, 1994, pp. 37-38.

Ángel Luis Hueso Montón, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998, p. 315.

José Luis Rubio Munt, *Kinefón, entre la ambición y el reduccionismo (1940-1953)*, en Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza (coords.), *Los estudios cinematográficos*

españoles, Cuadernos de la Academia n. 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001, p. 207.

José Enrique Monterde, *Zavattini y el cine español*, “Quaderni del CSCI”, n. 2, Istituto Italiano di Cultura, Barcelona, 2005, pp. 77-78.

PIRUETAS JUVENILES

ROMANZO A PASO DI DANZA

Piruetas juveniles / Romanzo a passo di danza es una película hispano-italiana realizada en 1943, pero estrenada el año siguiente, y dirigida por Giancarlo Cappelli.

Junto a *Dora la espía / Dora o le spie* (Raffaello Matarazzo, 1943), cuyo rodaje finalizó después pero acabó por estrenarse antes, y *Boda secreta* (Camillo Mastrocinque, 1943), cuyo rodaje nunca se concluyó, se trata de una de las últimas producciones realizadas de forma conjunta entre ambos países. A pesar de que no disfrutó del apoyo de la crítica ni obtuvo una gran afluencia de público, cuenta sin embargo con algunos detalles interesantes, como por ejemplo la participación de Cesare Zavattini, el cual contribuyó de forma más o menos significativa a la trama de la misma.

Argumento

El argumento de la película se basa en las peripecias de Stella (Estrella Maris), una adolescente rebelde cuya pasión es el baile, la cual vive en el campo con sus dos severos tíos (Elvira Betrone y Domenico Viglione Borghese) y con su madre, Angela (Marta Flores), la cual se quedó embarazada quince años atrás después de mantener una misteriosa relación con un hombre.

Para salvar a la chica de la mala influencia que la música ejerce sobre ella, sus tíos deciden enviarla a un colegio, por lo que, tras conocer la noticia, Stella escapa a la ciudad en busca de su ídolo, el bailarín Luigi Ranzotti (Annibale Betrone). Antes de dar con él tiene ya un primer encuentro en el teatro con el orgulloso cantante Mogador (Roberto Rey), personaje que será fundamental en el desarrollo posterior de la trama.

Cuando consigue por fin la dirección de Ranzotti, la muchacha se presenta en su casa e inmediatamente descubre que el bailarín es ahora un señor anciano y sin apenas recursos económicos, puesto que la fotografía que tenía de él era de hacía treinta años. En cualquier caso, con la astucia que la caracteriza, al final Stella logra convencerle para que le dé clases particulares.

Durante ese tiempo ella se mantiene viviendo del dinero que le trae su primo Carletto (Enrico Efferelli), el único que conoce el paradero de Stella. Ambos quedan siempre en el limpiabotas (Paco Martínez Soria) que se encuentra cerca del edificio de correos. Mientras tanto, Ranzotti y sus amigos trabajan en el teatro en el que Mogador actúa,

aplaudiendo en cada uno de sus espectáculos, para poder ganar así un poco de dinero. Pero una de esas noches Ranzotti es despedido por Mogador, lo que provoca la inmediata reacción de Stella, la cual va a ver a este último para convencerle de que vuelva a contratar a su maestro de baile. En esta ocasión no sólo se enfada con el cantante sino que también le demuestra, delante de todos los estupefactos trabajadores del teatro, sus magníficas dotes de bailarina. Al poco tiempo Mogador va a casa de Ranzotti para poder reconciliarse, pidiéndole tanto a él como a Stella que se unan a su compañía.

El tío Gaetano, acompañado de Carletto, prosigue con la búsqueda de la chica en la ciudad y un día, después de seguir el rastro del sobrino, la descubre en el limpiabotas. Tras una divertida persecución en taxi, todos acaban en el teatro y una vez allí Gaetano le pide a Mogador que le devuelva a Stella, pero éste le advierte que sólo lo hará en presencia de la madre, por lo que Gaetano tiene que irse con las manos vacías.

Al final Mogador decide llevar a la joven a su casa y ambos dejan la ciudad en coche. Cuando llegan, Stella entra dentro en busca de su madre y en silencio, para evitar que sus tíos la descubran. Sin embargo, Angela está en el jardín y es por eso que el cantante, al verla, reconoce en ella a la mujer que amó en el pasado. El dilema del principio se resuelve ahora, cuando Mogador le explica que tuvo que dejarla puesto que, al estar comprometida con otro hombre, hubiera sido una relación imposible. Ella también le aclara que al final no se casó, y esto se sobreentiende, pues su prometido la abandonó al saber que estaba embarazada. Todo concluye con una imagen de los tres (Stella, Angela y Mogador) sentados en el auto mientras se alejan de la casa de los tíos. Una última afirmación del cantante pone fin a la historia: “y todo ha sido como en los cuentos: se conocieron, se casaron y vivieron felices y contentos”.

Diario de rodaje

La producción corrió a cargo de las compañías Origo C.M. de Roma y Perseo Films de Barcelona. La compañía italiana pertenecía en su totalidad al Marqués Cesare Origo, el cual contaba en aquel momento con unos 18 años de actividad cinematográfica a sus espaldas, desarrollada sobre todo en el extranjero. Trabajó en Londres, París, Niza y también en Hollywood para la Metro Goldwyn Mayer y la Columbia, siendo uno de los primeros en supervisar las versiones extranjeras de las películas que allí se realizaban. Colaboró en títulos como *La femme nue* (Léonce Perret, 1926), *Carmen* (Jacques

Feyder, 1926) o en *Muraglie / Pardon Us* (James Parrot, 1931), por lo que poseía una amplia experiencia en la organización de este tipo de largometrajes eclécticos. De regreso a Italia, en 1941 ya trabajaba como director de producción para las compañías nacionales Vita Film y Andros¹. Precisamente en la primera, regentada por Gaetano Amata, conoció a parte del personal que luego reunió en *Piruetas juveniles*, sobre todo a raíz de la película *Paura d'amare* (Gaetano Amata, 1942). En ella encontramos a Origo, tal y como hemos dicho, como jefe de producción, pero también a Giancarlo Cappelli como ayudante de dirección y a Enzo Serafin como operador. Ante todo lo dicho me inclino a pensar que fue Origo quien desde el principio ideó el proyecto de *Romanzo a passo di danza*. Él se ocupó personalmente de seleccionar a los primeros miembros del equipo para posteriormente, con la ayuda de Salvio Valentí, entablar relaciones con Perseo Films y de este modo llevar a cabo una producción mancomunada en la que artistas y técnicos italianos y españoles trabajarían bajo las órdenes de Cappelli².

En este sentido es crucial el papel que Valentí ejerció como director de producción de nuestra película. Se trataba de un abogado barcelonés que por aquel entonces vivía en Roma. Es probable que ambos se conocieran allí y que acordaran realizar el film con participación española para abarcar un mercado más amplio. También Valentí había colaborado con anterioridad en obras hispano-italianas. Cabe recordar su labor en *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1940), rodada en *Cinecittà*. La actividad con Perseo resultó fructífera, pues además de *Piruetas juveniles* realizó más tarde para esta misma compañía el largometraje *Retorno* (1944), como director y escritor, y *Mi enemigo el doctor* (Juan de Orduña, 1948), como escritor y jefe de producción.

Una vez seleccionados los actores y actrices provenientes de los dos países, entre los que se encontraban Roberto Rey y Estrella Maris, el rodaje se inició en España el 27 de abril en una única versión, que se concluyó el 15 de julio de 1943. Éste tuvo lugar principalmente en Barcelona, en sus exteriores y en los estudios Kinefón, que estaban en plena reforma y ampliación, por lo que es plausible que sea ese el principal motivo por el que algunas escenas también se rodaran en los Orphea³. Además sabemos, gracias a la revista "Primer Plano"⁴, que la película contó para su realización con un

¹ Y lo hizo hasta el cierre de ambas, en 1942 y 1943 respectivamente.

² Figuró y figurará como montador en numerosas producciones, antes y después de la nuestra, siendo *Romanzo a passo di danza* su única película dirigida.

³ José Luis Rubio Munt, *Kinefón, entre la ambición y el reduccionismo (1940-1953)*, en J. García de Dueñas y J. Gorostiza (coords.), *Los estudios cinematográficos españoles*, "Cuadernos de la Academia", n. 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001, p. 207.

⁴ "Primer Plano", Madrid, 16 enero 1944.

presupuesto de 1.280.000 pesetas, sin conocer al detalle cuál fue la aportación de cada uno de los productores o si ésta se hizo de forma equitativa.

En septiembre de 1943 se envió una copia positiva del material rodado a Roma. Se trabajó en ella y una vez acabada se devolvió a Barcelona, tal y como se deduce gracias a unos documentos presentes en el Archivo Central de Roma⁵. Poco después, a partir del 2 de octubre de ese mismo año la película pasó definitivamente a llamarse en España *Piruetas juveniles*⁶, puesto que en un primer momento el título era el de *A paso de danza*. Obtuvo el visto bueno de la censura española el 11 de enero de 1944⁷ y recibió la segunda categoría a efectos de importación y una clasificación de autorizada para mayores de 16 años.

Equipo técnico

A la hora de seleccionar el personal de la película había que tener en cuenta ciertas premisas importantes como la doble nacionalidad de la obra o que ésta, a pesar de contar luego con una distribución en el mercado italiano, se iba a rodar en estudios españoles. En este sentido el productor Origo eligió aquellas figuras que mejor se adaptaban a una realidad semejante.

Aunque su participación no fue tan relevante como en un principio se puede esperar, quizás hoy en día el nombre que destaca por encima del resto sea el de Cesare Zavattini. En época reciente se han llevado a cabo diversas investigaciones sobre la presencia del italiano en España y se han escrito varios textos relacionados con la incidencia de sus obras en nuestra cinematografía⁸, pero lo cierto es que *Romanzo a passo di danza* resultó ser la única aportación válida de Cesare Zavattini al cine español.

Después de *Piruetas juveniles* se sabe que tendría que haber colaborado en un proyecto realizado junto a Luis García Berlanga, a quien apreciaba tras haber visto con emoción *Bienvenido Mister Marshall* (1953). Ambos acordaron llevar a cabo el guión

⁵ Dactiloscritos del 3 y del 16 de septiembre de 1943, carpeta Perseo S.A., *busta 35*, ENAIPE, *Archivio Centrale dello Stato*, Roma (ACSR).

⁶ Cfr. expediente oficial de la película, n. registro 4529, asignatura 36/03208, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA).

⁷ *Ibidem*.

⁸ En este sentido hago una referencia particular al texto de José Enrique Monterde *Zavattini y el cine español*, “Quaderni del CSCF”, n. 2, Istituto Italiano di Cultura, Barcelona, 2006, pp. 70-82.

cinematográfico de una película que por desgracia nunca llegó a rodarse y cuyo título tenía que haber sido *Cinco historias de España*⁹.

Pensemos ahora en *Romanzo a passo di danza*: ¿qué puesto ocupó Zavattini y cuáles fueron sus tareas? En realidad la respuesta es simple: él colaboró solamente en la concepción de la historia, por lo tanto en el argumento, sin intervenir en los diálogos, tal y como queda demostrado en los títulos de cabecera de la copia conservada de la *Cineteca Lucana*. Dichos títulos también prueban que la trama fue elaborada con la ayuda de Stefano Vanzina (cuyo nombre artístico era Steno) y quien hasta hace poco no aparecía documentado en ninguna de las fichas oficiales relacionadas con el largometraje. Por lo tanto, Zavattini y Steno concibieron en Roma el argumento de la película, el cual luego fue adaptado con la intervención, siempre en Italia, de Cappelli, Santangelo y de nuevo Steno. Es posible que sucesivamente en España, se llevaran a cabo ciertos arreglos para poder adecuar todo al mercado ibérico, y que por eso también aparezca en algunas fuentes de nuestro país el nombre del escritor y periodista Carlos Sentís. Lo cierto es que ni Zavattini fue a España en aquel momento, ni intervino después en la película una vez concluida la historia.

Dentro de su filmografía *Romanzo a passo di danza* es uno de los primeros títulos de una amplia carrera de 50 años de actividad prácticamente ininterrumpida desde *Darò un milione* (Mario Camerini, 1935), su primera participación en cine, como veremos más adelante, hasta *La veritàaaa* (Cesare Zavattini, 1982).

En 1940 Zavattini se encontraba ya en Roma. Tras haber comunicado oficialmente su dimisión el 29 de septiembre de 1939 a la editorial Mondadori, se trasladó a allí desde Milán. Continuó de este modo con su tarea artística, literaria, pero también cinematográfica, puesto que en la capital se encontraban gran parte de las industrias del séptimo arte, además de los famosos estudios de *Cinecittà*. A principios de los años cuarenta, precisamente durante el periodo en el que se desarrolla el largometraje, su labor fue muy fértil en términos de cantidad.

En lo que respecta al resto de componentes técnicos, la música era seguramente uno de los elementos más importantes a tener presente a la hora de realizar el film. La tarea de crear una banda sonora recayó en el compositor milanés Giovanni D'Anzi, el cual gozaba de un amplio reconocimiento a nivel nacional. A principios de los años treinta trabajó como cantante y pianista en el *Pavillon Doré* de Milán, en contacto con un

⁹ En cualquier caso en 1955 se publicó en Madrid uno de los dos guiones literarios como resultado de dicha colaboración.

público que continuamente le solicitaba numerosas piezas populares y líricas. Su fama creció enormemente a raíz de haber compuesto la famosa canción *Madonnina* (1935), dedicada a la estatua dorada de la Virgen que aún hoy se puede ver en lo alto de la catedral de su ciudad natal, y que se convirtió en todo un himno. Se involucró a partir de entonces en el mundo del cine, bien como autor de bandas sonoras (trabajó bastante para Mario Mattoli), bien escribiendo canciones, como las de la película *Un americano in vacanza* (Luigi Zampa, 1946), con música de Nino Rota. Su intervención en *Romanzo a passo di danza* consistió en crear un acompañamiento musical adecuado para la obra, además de componer algunas de las numerosas canciones que en el largometraje aparecen, llevadas a cabo en colaboración con Caldieri y De Torres, tal y como aparece acreditado en los títulos de la versión italiana.

Otro miembro relevante del equipo fue el escenógrafo Gastone Medin, que vuelve a aparecer tras sus intervenciones en *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) o *I promessi sposi* (Mario Camerini, 1941).

En relación al veneciano Enzo Serafin, la película es uno de sus primeros trabajos como director de fotografía, puesto que su carrera había empezado en 1939 como ayudante de cámara. Sólo en 1942 debutó como responsable de la imagen de *Cercasi bionda bella presenza* (Pina Renzi, 1942). A causa del conflicto mundial bélico quedó atrapado en España, en donde permaneció durante unos seis años ocupándose de una gran cantidad de films, entre ellos *Piruetas juveniles*. Una vez de regreso a Italia, durante la posguerra, comenzó a trabajar para importantes directores y en grandes obras que lo convirtieron en uno de los jefes de fotografía más importantes de su país, interviniendo en *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950) o *La steppa* (Alberto Lattuada, 1962).

Equipo artístico

A pesar de contar con un cierto número de artistas italianos, los dos protagonistas principales provenían del ámbito español y estaban más vinculados a nuestro *star system* que al del país vecino.

Estrella Maris debutó precisamente con esta película, y aunque en general obtuvo buenas críticas, no llegó a consolidarse posteriormente como una verdadera actriz cinematográfica. Durante la promoción del largometraje en Italia figuró con el nombre artístico, mucho más comercial, de Stella Le Bert, tal y como aparece en los créditos de la edición italiana.

El chileno Roberto Rey, por el contrario, era un veterano en producciones de corte musical. Había llegado a España a principios de los años veinte y se especializó en comedias melódicas y operetas. Durante la década de los treinta alcanzó su mejor momento, el cual se prolongó hasta principios de los cuarenta. Llegó incluso a ir a Italia para trabajar en *Cinecittà* en la película *Finisce sempre così* (Enrique Telémaco Susini, 1939). En los títulos y en los anuncios publicitarios italianos apareció documentado como Roberto Ray.

Como secundarios cabe destacar el papel de la prolífica Marta Flores, que en el largometraje es la madre de Stella. También hay que mencionar el de Lulla, interpretado por Lily Vicenti, y la presencia del aclamado actor turinés Annibale Betrone junto a su pareja Elvira Sanipoli, a la que había desposado en 1912 y que lo acompañó en un gran número de obras, incluida la nuestra.

Como anécdota, cabe señalar la breve intervención de un joven Paco Martínez Soria que, a pesar de no pronunciar palabra, aparece como el limpiabotas que, en dos de las secuencias y de manera muy divertida, observa atónito a Stella y a Carletto mientras discuten.

Estreno y distribución

La obra se estrenó en Madrid el 20 de marzo de 1944 en el cine Calatravas y se mantuvo en cartelera durante 7 días.

La fría acogida que *Piruetas juveniles* obtuvo por parte de la prensa española fue quizás una de las causas que retrasaron el estreno de la obra en el mercado italiano, la cual, por lo que sabemos, difería de la versión española al menos en lo que a duración se refería, pues de 2.558 m. pasó a 2.298 m., o lo que es lo mismo, los aproximadamente 94 minutos de la primera quedaron reducidos a los 84 minutos de la segunda.

Tuvieron que pasar unos dos años y medio para que *Romanzo a passo di danza* viera la luz en Italia. Para poder lanzar finalmente la película en su país, Cesare Origo se vio obligado a fundar su propia empresa, la ya citada Origo C.M. Ésta aparece como productora de un único film, el nuestro, y con una actividad profesional muy efímera, del año 1944 al 1946. Luego desapareció y nunca más se supo de ella.

En abril de 1946 se anunció en la prensa italiana el final de la elaboración del film, en concomitancia con el nacimiento de una nueva estrella: la joven protagonista, que ahora

aparecía con el nombre de Stella Le Bert¹⁰. El estreno se fijó el 20 de julio de 1946 en el cine Galleria de Roma, y allí permaneció en cartel tan sólo cinco días, para luego reaparecer de manera fugaz y por una jornada el 30 de julio en el Savoia.

Recuperación de la película

La reciente localización de la película en Italia, en la *Cineteca Lucana* de Potenza, permite aportar nuevos datos a nuestra investigación y proceder con una lectura más objetiva de la obra. La gran mayoría de las películas con las que cuenta dicha filmoteca provienen de donaciones públicas pero también privadas y en este sentido *Romanzo a passo di danza* no es una excepción. Las dos copias que en ella se conservan pertenecen a la versión italiana del film y fueron donadas en su momento por un empresario de Roma.

El estado de conservación es bueno y cuenta con los títulos de cabecera íntegros en italiano. En ellos aparecen acreditados no sólo el director y los diversos protagonistas, sino también Cesare Origo como productor, Cesare Zavattini y Steno como responsables del argumento y este último junto a Giancarlo Cappelli y G. Santangelo como guionistas. La fotografía es de Vincenzo (Enzo) Serafin, la música de Giovanni D'Anzi y los decorados de Gastone Medin.

La película vista por la crítica

En general, las críticas no fueron positivas. En “Pueblo” leemos: “El total resulta conmovedor, y la cinta, horra de pretensiones y de alardes, deja buen gusto dentro de su mediocridad”¹¹. La crítica de “Ya” fue mucho más benévola: “Aunque la trama, de un obligado convencionalismo (...) es ingenua y reiterativa, tiene un grato tono muy adecuado a su intrascendente finalidad de mera distracción”¹². Pero quizás la más conocida y severa de todas es la de Gómez Tello para la revista “Primer Plano”:

Estas películas españolas concebidas sin intenciones siquiera de llegar al nivel medio, debieran servir, al menos para mostrar alguna promesa de actrices o actores

¹⁰ *Fuori Campo, Una nuova stella*, “Star”, n. 16, Roma, 20 abril 1946, p. 8.

¹¹ A., *Estrenos, Piruetas juveniles*, “Pueblo”, Madrid, 21 marzo 1944, p. 2.

¹² L.G.M., *Calatravas: Piruetas juveniles*, “Ya”, Madrid, 21 marzo 1944, p. 7.

*capaces de mayores empeños. Pero Piruetas juveniles, donde trabaja con cierta gracia Marta Flores y Estrella Maris, en realidad se ha hecho para ajustarla al arte en decadencia de Roberto Rey. (...) Lo logrado ha sido precisamente todo lo contrario de lo que se nos prometía en el título*¹³.

No se habló demasiado de la película en los medios italianos, siendo la revista “Intermezzo” la que más se interesó al respecto:

*Es un gracioso, agradable film que desarrolla una simple pero divertida trama, a través de escenas inspiradas en motivos sentimentales (...). Final feliz que afortunadamente no cae en el tópico de la pacificación y de la conversión de los viejos tiranos. Resulta un poco lento en algunas escenas que tenían que haber sido simplificadas. Falta (...) una nota verdaderamente cómica, que reavive la acción. Al público le gusta la obra y le gustará más en las segundas y terceras visiones llegando a batir incluso a algún que otro coloso en la provincia*¹⁴.

Mucho más duras fueron la crítica de la revista del *Centro Cattolico Cinematografico*, que calificó la obra como pueril, inconsistente y sin ningún precio artístico, añadiendo que la dirección e interpretación eran de aficionados¹⁵ o la del periódico “L’Unità”: “una de esas películas de las que no se entiende por qué han sido producidas”¹⁶.

Las apreciaciones más actuales que se han hecho sobre el largometraje tampoco fueron positivas, pero cabe destacar que la mayoría de dichos comentarios se han basado generalmente en las críticas anteriormente citadas.

Méndez Leite fue tajante cuando escribió que “trataron los directores de lograr un resultado aceptable pero la suerte les fue poco propicia ya que apenas logran un film pasable” y más adelante lo califica como “un ensayo más de colaboración italo-española mal encauzado”¹⁷.

Giacomo Gambetti, refiriéndose a Zavattini, la incluyó dentro de un grupo de películas que no eran dignas de ser recordadas y la consideró “una producción hispano-italiana (...) de poco éxito, realizada diremos fuera de tiempo, con la guerra en Italia y en

¹³ José Luis Gómez Tello, *Piruetas Juveniles*, “Primer Plano”, n. 180, Madrid, 26 marzo 1944.

¹⁴ *Le prime del cinema, Romanzo a passo di danza*, “Intermezzo”, n. 8, 31 julio 1946, p. 6.

¹⁵ *Romanzo a passo di danza*, “Segnalazioni Cinematografiche”, vol. XX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1946.

¹⁶ Vice, *Romanzo a passo di danza*, “L’Unità”, Roma, 21 julio 1946, p. 2.

¹⁷ Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, vol. 1, Rialp, Madrid, 1965, p. 465

Europa sin acabar: una colaboración de Zavattini que no ha dejado huellas especialmente significativas”¹⁸.

Conclusiones

Podemos decir que a pesar del poco éxito que obtuvo el largometraje, *Piruetas juveniles* se hace con buenas intenciones, o por lo menos con un buen sentido de lo que se está haciendo. La trayectoria profesional de gran parte de los miembros del equipo se ajusta a la perfección al perfil de una producción internacional de tipo musical. Además de contar, tal y como hemos visto, con figuras ya consagradas en sus respectivos ámbitos - como D’Anzi, Medin o Rey-, la película fue igualmente el punto de partida de una serie de nombres que posteriormente se convierten en partes relevantes de la historia del cine. Me refiero no sólo a Serafin sino también a Cesare Zavattini.

Tal y como Giuseppe De Santis bien ha observado, la mejor aportación narrativa de Zavattini en esta primera fase de su actividad cinematográfica, la llevó a cabo con Mario Camerini y Alessandro Blasetti, antes de su definitivo encuentro con Vittorio De Sica¹⁹. Es Camerini quien de hecho lo inicia en este campo, tras adaptar con la ya citada *Darò un milione* su primera historia cinematográfica al cine, la cual apareció publicada en 1934 bajo el título de *Buoni per un giorno* en la revista “Quadrivio”²⁰.

Si repasamos los largometrajes realizados en esa misma etapa podemos ver una cierta relación entre nuestra trama y otras del mismo periodo como *Silenzio, si gira!* (1943) de Carlo Campogalliani, también titulada *Musica per tutti, o Il birichino di papà* (Raffaello Matarazzo, 1943). La primera estaba basada en la historia de un tenor de cine para cuya última película hace que contraten a una muchacha de la cual está enamorado. El problema es que la chica se queda prendada de otro de los actores que trabajan en la obra, lo que indudablemente provoca los celos del tenor. En el segundo largometraje vemos como una joven, rebelde y consentida por su padre, es enviada a un colegio tras el matrimonio de su hermana mayor. La chica consigue finalmente escapar y tras refugiarse en casa de dicha hermana, infeliz a causa de su boda, consigue solucionar los problemas de ella con el marido, reconciliándose así con los diferentes miembros de la familia.

¹⁸ Giacomo Gambetti, *Cesare Zavattini, Guida ai film*, I.COM., Roma, 1994, pp. 37-38.

¹⁹ Giuseppe De Santis, *Zavattini nel cinema italiano prima e dopo il 1940*, en G. Gambetti (a cura di), *Cesare Zavattini: cinema e vita*, Atti del Convegno di Studi, Edizioni Bora, Bologna, 1997, p. 28.

²⁰ Cesare Zavattini, *Buoni per un giorno*, “Quadrivio”, Roma, 19 agosto 1934, pp. 3-4.

Tanto en estas últimas obras de su primera fase como en *Piruetas juveniles*, aún se percibe el influjo de un cine medio burgués que en breve será sustituido por otro de carácter más proletario. Sin embargo este aspecto humilde no está del todo ausente en nuestro largometraje puesto que el entrañable modo en el que se expone la condición austera en la que viven Luigi Ranzotti y sus modestos amigos se adapta a la perfección a ese Zavattini definido como un “afectuoso narrador de pobres hombres”²¹.

Aún a pesar de estar ampliamente inscrito dentro de un ámbito que podríamos considerar como un cine de entretenimiento y evasión, vemos como en todas estas comedias ligeras, incluida la nuestra, destacan algunos elementos que considero interesantes y propios de este primer Zavattini, como por ejemplo el desarrollo de la historia a través de la representación del personaje femenino. Éste no sólo es fundamental, sino que además aparece dibujado con un carácter de trazos impulsivos e impetuosos. En el caso de *Romanzo a passo di danza*, Stella hace prevalecer la voz de su corazón por encima de la de sus tíos, y al considerar su pasión por el baile más importante que las convicciones de su propia familia, abandona la casa y así evoluciona a nivel personal. Por otro lado, el personaje infantil femenino es el catalizador de una serie de tramas paralelas que se desarrollan en torno a la principal y que a medida que llegan al final se van resolviendo gracias a su intervención directa. Stella es una niña y el mundo de los niños es, en este aspecto, fundamental para nuestro autor, pues, tal y como ha sido ya notado por Boccolari, “con ojos inocentes desenmascaraban inconscientemente los egoísmos, los oportunismos y las injusticias del mundo de los mayores”²². Es Stella la que abre los ojos de Mogador, un personaje encerrado en su propio ego, y es ella quien libera a la madre de la situación a la que estaba sometida a causa de sus hermanos. Algo que en principio rompe con ciertas convenciones sociales, como por ejemplo el respeto hacia la familia, es lo que al final trae como consecuencia el triunfo de la felicidad y un nuevo equilibrio dentro de la misma.

A pesar de estas pequeñas marcas que deja a lo largo de *Romanzo a passo di danza*, lo cierto es que desafortunadamente la presencia de Zavattini por nuestras pantallas pasa prácticamente desapercibida. En aquel momento era tan desconocido para el público como para la crítica española, que no lo menciona en absoluto en las varias recensiones. Una película esencial como *Quattro passi fra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942),

²¹ Luigi Malerba, *Introduzione*, en S. Cirillo (a cura di), *Cesare Zavattini, opere 1931-1986*, Milano, 1991, p. 16.

²² Giorgio Boccolari, *I soggetti cinematografici di Cesare Zavattini*, en Pierluigi Ercole (a cura di), *Diviso in due, Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1999, p.158

realizada antes de la nuestra, no llega a proyectarse en España hasta 1948. Y la no menos importante *I bambini ci guardano* (Vittorio De Sica, 1943), perfecto ejemplo de la combinación Zavattini – De Sica, ve su primera proyección oficial en Italia en octubre de 1944. Para hacernos una idea de la opinión que el autor tenía de su obra, basta recordar sus palabras. José Enrique Monterde hace referencia a un encuentro entre Gómez Tello y Zavattini durante la segunda Semana de Cine Italiano, celebrada en Madrid en marzo de 1953. Cuando el entrevistador le preguntó a Cesare Zavattini por *Piruetas juveniles* este último respondió: “Zavattini no se quiere acordar de ella...”²³.

Es evidente que, a pesar de que tan sólo había pasado una década, el Zavattini del 53 era ya muy distinto de aquel que años atrás había contribuido a una película cuya única finalidad (no lo olvidemos), era la de entretener.

Hojeando los diversos anuncios publicitarios que aparecen en los noticieros de la época presentando el film, tienden sobre todo a revalorizar su comicidad e informan al espectador de que llegaba “entre tantos dramas y tragedias finalmente una sonrisa. Un film con brío y divertido, un film producido para el público, un film que al público le gusta”²⁴. También comprobamos que aquellos momentos se están proyectando largometrajes como *Sciuscìa* (Vittorio De Sica, 1946), por lo que es comprensible que una película como *Romanzo a passo di danza*, más vinculada a las comedias de entretenimiento de principios de los años cuarenta que a esta nueva etapa, fuera vista como algo atemporal y desacorde con un nuevo modo de hacer cine.

²³ José Enrique Monterde, *Zavattini en España*, en VVAA., *Ciao, Za. Zavattini en España*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1991, p. 17.

²⁴ "Il Messaggero", Roma, 25 julio 1946, p. 2.

6. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

6.1 El estudio de las coproducciones hispano-italianas dentro del contexto cinematográfico europeo de los años 1939-1943

En España, el drama de la Guerra Civil afectó de manera drástica a la próspera industria de la cinematografía. Las alrededor de dos mil ochocientas salas, los numerosos laboratorios y los once estudios de rodaje -Aranjuez, CEA, Lepanto, Roptence o Trilla entre otros- fueron en su mayor parte paralizados, reconvertidos o devastados a causa de la destrucción y la pulsión homicida de un conflicto interno que duró tres penosos años.

Mientras tanto en la Italia fascista, la exportación de películas nacionales, había sufrido un incremento notable en aquel mismo periodo. De hecho se había pasado del millón de liras recaudadas en 1936 a los 13 millones del 1939. Precisamente en ese último año Italia había exportado 237 películas, de las cuales 32 habían sido destinadas a España y Portugal.

Con la victoria de los sublevados en España y tras la ayuda recibida por parte de Alemania e Italia, dichas naciones vieron en nuestro país un nuevo territorio a partir del cual expandir sus intereses, incluidos aquellos de tipo cinematográfico.

Dichos intereses fueron puestos de manifiesto por el Ministro de Cultura Popular italiano Alessandro Pavolini, en un discurso ante la *Camera dei Fasci e le Corporazioni* en 1940, el cual vinculó de forma directa el aumento de la exportación a la colaboración internacional en los centros de producción italianos.

Ante la imposibilidad de producir cine en España al ritmo que se había mantenido hasta entonces y con parte de la industria cinematográfica española en ruinas, la apertura de estudios extranjeros a España sacudió la rutina de nuestro cine con un eco prometedor.

En los años sucesivos a la conclusión de la Guerra Civil, empresas como Cifesa o Ulargui contribuyeron de forma significativa a la creación de una cinematografía común entre España y países como Alemania o Italia, siendo sin duda alguna con este último con el que se llegó a establecer una colaboración más duradera y prolífica, tal y como se ha visto a lo largo de los capítulos anteriores.

A pesar de que los medios de comunicación hicieron un extenso eco de la cooperación que, en ámbitos como el nuestro, se estableció entre varias potencias europeas y que según los cuales no era más que el mero reflejo de los lazos de hermandad entre países de políticas afines, los objetivos resultaron ser algo más complejos y mucho menos altruistas.

Se trataba en efecto de proyectos a largo plazo, que eran parte integrante de un plan conjunto que a nivel europeo pudiera ofrecer perspectivas futuras en varios ámbitos que abarcaban el comercio, la economía, la industria o incluso la cultura. En lo que a nosotros atañe, la idea era la de insertar a España dentro de la órbita de la cinematografía italiana ya que, entre otras cosas, a través de las películas realizadas en colaboración los italianos pretendían alcanzar el mercado latinoamericano, el cual les habría aportado innumerables ventajas.

A todo esto se sumó el progresivo bloqueo que a nivel europeo se llevó a cabo -pero sin conseguirlo del todo- contra la cinematografía americana. Pensemos que países como Alemania, España, Hungría, Italia o Rumanía, o bien cerraron sus puertas a los largometrajes americanos o bien redujeron la importación de este tipo de películas. Lógicamente esto trajo como consecuencia el que se aumentara la producción nacional con fines no sólo de autoabastecimiento sino para poder también proporcionar una serie de películas que a nivel internacional lograran cubrir la gran ausencia de la cinematografía americana en Europa.

Los primeros años cuarenta fueron testigos en España del aumento de la circulación de películas europeas, las cuales provenían en buena parte de países alineados con el eje Alemania-Italia. Al mismo tiempo, tal y como mencionaba anteriormente, se redujeron las importaciones de títulos americanos, conforme a las pautas dictaminadas por los nazis, pero sin llegar a desaparecer completamente.

Todo esto no dejaba de crear problemas a ciertos sectores y empresarios, por lo que no quedó más remedio que compensar la escasez de películas con otros procedimientos como otorgar facilidades a aquellas estructuras afines al nuevo gobierno y a sus aliados. Este proteccionismo acabó por reflejarse también en otras ramas del aparato español cinematográfico. El entramado legislativo que el franquismo construyó a lo largo de estos años y la burocracia que se gestó en torno al mismo, sirvió de base para que el Estado pudiera tener un control directo del material producido en España.

Por consiguiente, a medida que nos adentramos en la década de los cuarenta, vemos como España acabó por recurrir a un sistema autárquico de cara a la industria

cinematográfica, y a imitación modelos como el alemán o italiano. De este modo el cine tendió a nacionalizarse, pues la recurrencia a las importaciones extranjeras, que a pesar de todo resultaban necesarias, comenzaron a ser progresivamente vistas como injerencias.

En este sentido la realización de películas en colaboración resultó ser un buen modo para lograr conciliar ambas tendencias, especialmente en lo relativo a España e Italia.

6.2 La producción de películas hispano-italianas

Como resultado de la colaboración mancomunada entre España e Italia dentro del campo de la cinematografía, se llevaron a cabo una serie de películas en doble o única versión que, de forma directa o indirecta, se convirtieron en parte integrante de la historia de ambas cinematografías.

Estos largometrajes son el objeto principal de estudio de esta investigación. Todos ellos forman un *corpus* de 25 títulos que se inscriben en el periodo inmediatamente posterior a la Guerra Civil Española, y que coincide con los últimos años del fascismo italiano y primeros del régimen dictatorial del general Franco.

Las varias películas que, de forma pormenorizada, han sido tratadas a lo largo de los capítulos anteriores indican que no se trató de una colaboración de tipo ocasional, sino que era parte integrante de un sistema que, independientemente de su eficacia, se estaba instaurando por aquellos años.

Espero haber conseguido demostrar de forma clara como la colaboración hispano-italiana llegó a contar con el apoyo de cada uno de los gobiernos de ambos países, hasta el punto que se hicieron acuerdos de tipo oficial, y que en cualquier caso, ésta se inscribía en una línea de trabajo que, tal y como se ha visto, a nivel europeo contaba con estructuras como el festival de cine de *La Mostra di Venezia*, manifestación oficial de una cinematografía común basada en el eje Roma-Berlín, o la Cámara Internacional del Cine, la cual fue reorganizada por Alemania e Italia y permaneció activa del 1941 al 1944. Las reuniones que a través de esta última estructura se promovieron, y que se llevaron a cabo en varias ciudades europeas, fueron importantes a la hora de intercambiar impresiones, informarse sobre la situación de otros países, visitar sus instalaciones o ponerse de acuerdo frente a temas comunes inherentes a la producción, la distribución y exportación de películas, la exhibición o el aprovisionamiento de celuloide.

Por lo tanto si aceptamos que además de las iniciativas privadas, se llevaron a cabo numerosas producciones que se gestaron gracias al amparo y a las facilidades que estructuras oficiales otorgaron, es evidente que las nuestras son un antecedente claro de aquellas coproducciones que florecieron a lo largo de las décadas sucesivas, y que por consiguiente son anteriores a los acuerdos bilaterales que España firmó con Italia y Francia, en los años cincuenta.

En este sentido, no olvidemos que la primera disposición legal que dentro del ámbito español hacía explícita referencia a las coproducciones, apareció en el artículo 4 de la Orden de 22 de mayo de 1953, emanada por el Ministerio de Información y Turismo.

El desconocimiento de los acuerdos que se establecieron entre Italia y España en el marco cronológico que nos ocupa y la falta de investigaciones sobre el periodo que en este estudio hemos tratado, han ocasionado que las producciones hispano-italianas realizadas entre 1939 y 1943 hayan sido consideradas durante años como películas formalizadas en régimen de coproducción, pero que no contaban con un marco legal apropiado.

6.3 Evolución de la colaboración entre España e Italia dentro del ámbito de la cinematografía (1939-1943)

Conforme a lo estudiado, se pueden determinar varias fases dentro de la colaboración cinematográfica hispano-italiana de finales de los treinta y principio de los cuarenta.

En el periodo que va del 1935 hasta el final de la Guerra Civil, se observa una voluntad firme por parte de los italianos por penetrar en el mercado español. La oportunidad se presentó cuando, a causa del estado en el que la cinematografía española se encontraba tras el conflicto, y en vistas de la elaboración de varias películas españolas fuera de nuestras fronteras, los italianos decidieron trasladar a Italia parte de dichas producciones realizadas en el extranjero.

Del mismo modo que se comunica el fuego de una mecha a otra que está cercana, así el entusiasmo por este tipo de producciones mixtas se irradió por varias compañías cinematográficas. En 1939 se abrió de manera oficial esta etapa de colaboración entre ambos países, con la producción de películas españolas en estudios italianos.

A partir de entonces y hasta 1941 se rodaron en Italia numerosos largometrajes: *Los hijos de la noche*, *Frente de Madrid*, *Su mayor aventura*, *Santa Rogelia*, *El hombre de la legión*, *La última falla*, *El nacimiento de Salomé*, *Lluvia de millones*, *Sin novedad en*

el Alcázar, Marido provisional, El último húsar, El inspector Vargas, Yo soy mi rival, El pirata soy yo, La fuerza bruta, Tosca, El prisionero de Santa Cruz, La muchacha de Moscú, El Capitán Tormenta y El León de Damasco.

A esta proliferación de películas realizadas en colaboración -¡20 largometrajes en tan sólo tres años!-, se sumaron una serie de negociaciones bilaterales que desde julio de 1941 se prolongaron hasta marzo de 1942, fecha en la que al parecer se había firmado un acuerdo cinematográfico entre España e Italia.

Ese mismo año vio cambiar la tendencia que hasta aquel momento imperaba en la colaboración entre ambos países. La producción de películas españolas fuera de nuestro territorio dejó de ser una necesidad, ya que por aquel entonces habían empezado a funcionar varios estudios dentro de la península, de entre los que destacamos los establecimientos madrileños de Aranjuez y CEA y los Orphea de tierras barcelonesas.

Contemporáneamente, como los italianos dependían de unas licencias de importación de películas que el gobierno español otorgaba, cuyo fin era poder colocar las películas italianas en nuestro país, se hacía necesario el contar o bien con empresas españolas que les aseguraran dichas licencias o bien con una red de intereses italianos que, dentro del ámbito de la cinematografía española, pudieran favorecerles de forma directa mediante la creación de empresas o ya incluso dentro del campo de la producción.

Todo ello hizo conveniente que se trasladara a España la producción mancomunada de películas. Entre 1942 y 1943, vieron por lo tanto la luz títulos como *Madrid de mis sueños, Sucedió en Damasco, Fiebre, Dora la espía o Piruetas juveniles*, algunos de los cuales fueron finalizados en Roma.

La colaboración hispano-italiana en este y otros ámbitos se desvaneció tras la caída del fascismo en Italia, y en medio del caos que con gran violencia sumergió a Europa como consecuencia directa de la II Guerra Mundial.

6.4 La colaboración hispano-italiana como antecedente directo de la colaboración de las décadas posteriores

Creo firmemente que los experimentos que se gestaron a lo largo de este periodo, no sólo entre España e Italia sino también entre este último país y otras naciones como Alemania, Hungría o Rumanía, resultaron cruciales para establecer las bases de lo que en años venideros llegó a generalizarse y a concretarse de forma plena dentro del ámbito europeo.

Aun salvando las distancias que a nivel político, económico y social separan el periodo anterior y posterior a la II Guerra Mundial, en nuestro caso, no deja de resultar curioso que la unión de fuerzas que a nivel continental impulsaron países como Alemania o Italia dentro del ámbito cinematográfico, fuera promovida bajo la bandera de la autarquía. Se trataba en efecto de una política autárquica, pero de claros fines europeos, siendo éste uno de los detalles que la mayoría de autores han pasado por alto y del que sin duda dependían muchas de nuestras películas.

A este respecto, el Ministro de Propaganda del Reich Paul Joseph Goebbels, en el discurso inaugural de la Cámara Internacional del Cine en 1941, recordaba que se estaba desarrollando una conciencia europea mediante la cual los alemanes, los italianos, los rumanos o los húngaros habían comenzado a cobrar una conciencia de sí mismos no como país sino como continente, y todo ello de cara a una cinematografía autónoma de carácter europeo que tenía como fin el permitir hacer frente a la concurrencia americana.

Por su parte, Alessandro Pavolini, *Ministro della Cultura Popolare* italiano, durante la reunión de la misma Cámara en Roma en 1942, reiteró este concepto cuando afirmó de forma clara que en el cine la palabra europeo tenía una primera y plena concretización de contenido ya que cada uno de los países se estaban acostumbrando cada día más a pensar en europeo en lugar de nacional.

Lo cierto es que, a pesar de los esfuerzos y la energía empleados en dichos acuerdos y estructuras mutuas, no se consiguió el solidificar en Europa aquellas organizaciones productivas orgánicas y duraderas, capaces de poder sostener un cine genuinamente europeo.

Ésta viene a ser una de las diferencias entre las coproducciones que aquí hemos tratado y aquellas de épocas sucesivas. Si por un lado en el sistema de producciones hispano-italianas de los años treinta y cuarenta subyacían unos acuerdos precisos que respondían a ideales políticos comunes y a un plan establecido que intentó imponerse en cada uno de los países que a nivel europeo adhirieron al eje Roma-Berlín, al final dichos acuerdos no fueron tan efectivos, ni movieron la misma cantidad de películas que aquellos en torno a los cuales se gestaron las películas hispano-italianas de los años cincuenta, sesenta y setenta. De hecho, nuestras producciones no tuvieron ni mucho menos el mismo impacto en la industria del cine que las anteriormente citadas, las cuales llegaron a generar desde el nacimiento de nuevas profesiones, hasta la reactivación o

reconversión de zonas geográficas como Almería, las cuales funcionaron durante años como verdaderos centros cinematográficos.

Uno de los motivos podría responder al hecho de que, en el caso de nuestras películas, no hablamos de géneros definidos como el *péplum* o el *spaghetti western*, los cuales se convirtieron en verdaderos filones para cinematografías como la española o la italiana.

6.5 Repercusión de las coproducciones hispano-italianas dentro del panorama cinematográfico español de los años treinta y cuarenta

En lo relativo a la posición que las películas hispano-italianas ocupan dentro del ámbito de la producción cinematográfica española de aquellos años, para hacernos una idea bastaría el comparar el índice anual de producciones resultantes de esta colaboración y aquel de películas totales realizadas en España a lo largo del periodo.

A nivel cuantitativo parece evidente que los largometrajes hispano-italianos contribuyeron de forma significativa al total de la producción anual durante los primeros años de esta colaboración. Si en 1939 se produjeron 10 películas, los tres títulos mixtos estrenados ese año se convirtieron en el 30% y si en 1940 fueron 24, los 11 que vieron la luz por aquel entonces se convirtieron en el 45% del total. Sin embargo ya en años sucesivos, los largometrajes hispano-italianos pasaron a ser una pequeña parte de la producción anual media: los 6 largometrajes del 1941 conformarían el 19% de la producción anual española.

Lo que es evidente es que los más de veinte títulos que resultaron de estas experiencias salpicaron las pantallas españolas con varios géneros que se adscribían a modelos de diversa proveniencia. Algunos presentaban reminiscencias de la tradición cultural española, mientras que otros se acercaban a modelos y autores cinematográficos más internacionales. Por todo lo dicho podemos afirmar que nuestras coproducciones no respondían a un modelo fijo, único o preconcebido, sino que más bien oscilaban entre varias tipologías que dieron como resultado productos de acabados diversos.

A pesar de que *Sin novedad en el Alcázar* fue definido como el prototipo de la producción cinematográfica mancomunada hispano-italiana, si hacemos un balance de las producciones resultantes de esta colaboración y a lo largo de estos cinco años, entre dobles y únicas versiones, vemos que las películas de propaganda o con un trasfondo bélico fueron tan sólo el 16% del total. Me refiero a *Sin novedad en el Alcázar*, *Frente de Madrid* y las menos definidas *El hombre de la legión* y *La muchacha de Moscú*. En

su mayoría nuestras películas resultaron ser en realidad comedias de vario tipo (ligeras, de corte histórico o incluso de aventuras y hasta con piratas), seguidas de una buena serie producciones de género dramático, que se ambientaron en un contexto contemporáneo o incluso de época, para finalizar con un pequeño grupo de largometrajes que se adentraron en el cine de aventuras o incluso de tipo policiaco.

De hecho, una de las pocas cosas en común que observamos en la mayoría de nuestras producciones es que buena parte de ellas retomaban obras literarias, lo que las convierte en adaptaciones cinematográficas de obras publicadas anteriormente en España, en Italia o en ocasiones hasta en ambos países.

Ante tales resultados, dispares y diferentes entre ellos, podemos afirmar que más que de un proyecto común, organizado de forma coherente en torno a un género único o con una estructura de base sólidamente construida, las coproducciones que se llevaron a cabo entre los años 1939 y 1943 fueron más bien una serie de sueños superpuestos, que quedaron suspendidos en una plataforma tan arriesgada como efímera.

El tiempo a disposición no fue suficiente para ver concluidas todas las expectativas que se habían generado alrededor de este sistema de producción mutua. De todos modos, no podemos olvidar que estos esfuerzos dieron como resultado un conjunto de 25 películas que enriquecieron la historia de ambas cinematografías y que, a pesar del breve marco cronológico en el que fueron concebidas, estuvieron presentes durante años en las pantallas tanto españolas como italianas.

Es cierto que muchos de los títulos que han sido objeto de estudio de la presente tesis actualmente se encuentran perdidos, pero algunos de ellos aún perduran y han podido ser visionados en filmotecas, archivos y colecciones, tanto públicas como privadas. Precisamente con motivo de esta investigación han sido recuperados varios largometrajes que no habían sido localizados hasta la fecha. Por un lado cabe recordar la copia de la película *Piruetas Juveniles*, conservada actualmente en la Cineteca Lucana de Potenza y que es testimonio fehaciente del único proyecto español en el que Cesare Zavattini participó y que realmente llegó a concluirse.

Por otro lado tampoco olvidemos las dos copias de la edición italiana de *Frente de Madrid* que se localizaron, dobladas al alemán, en el *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlín y en la *Motion Picture Collection* de la *Library of Congress* de Washington DC.

Para finalizar, no hay que menospreciar los numerosos intercambios que se sucedieron entre técnicos y artistas de España e Italia. La experiencia hispano-italiana creó un puente entre los dos países, a través del cual transitaron de forma continua dichos

profesionales, algunos de los cuales se convirtieron en punto de referencia para ambas cinematografías.

Los años que cineastas como Edgar Neville o Benito Perojo transcurrieron en Roma, y la realización de varias películas durante ese periodo hacen que podamos hablar de una breve pero interesante etapa italiana dentro de sus trayectorias profesionales. Ambos compartieron sus rodajes con un buen número de técnicos y actores que vieron florecer sus carreras precisamente en aquellos años, mientras que para otros se trató de un periodo de gran actividad y desarrollo. Juan De Landa, Conchita Montenegro y María Mercader hicieron carrera en Italia, sobre todo esta última, la cual se estableció de forma definitiva en dicho país. Pero tampoco hay que olvidar a Juan Calvo, Luis Hurtado o Carmen Navascués. En el caso contrario, algunos de los italianos que por un tiempo llegaron a esparcir su arte por las pantallas españolas fueron Paola Barbara, la diva Francesca Bertini, Emilio Cigoli, Francesco Coop, Anita Farra o el galán Adriano Rimoldi.

Todos ellos formaron parte de la vida artística y emotiva de aquellas coproducciones cimentadas sobre un mundo de habla italiana y otro de habla española, que si bien no llegaron a evocar en su totalidad las dificultades de una época, resultan admirables en su futilidad pues aceptaron la situación sin llegar a manifestarse.

El año 1943 marca pues la fecha de conclusión de nuestro estudio, el cual espero que haya logrado despertar el interés y el entusiasmo hacia un periodo de la historia de la cinematografía que, en su doble vertiente española e italiana, es tan rico de conflictos como de contradicciones, pero que resulta fundamental para entender los grandes procesos que vieron la luz en momentos posteriores, cuando sistemas de producción conjunta entre España e Italia triunfaron de forma definitiva.

7. BIBLIOGRAFÍA RAZONADA

BIBLIOGRAFÍA RAZONADA

7.1 MONOGRAFÍAS

Aguilar, Carlos; Genover, Jaume, *El cine español y sus intérpretes*, Verdoux S.L., Madrid, 1992.

Aguinaga, Pablo León, *Sospechosos habituales: el cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, CSIC, Madrid, 2010.

Aprà, Adriano; Chigi, Giuseppe; Pistagnesi, Patrizia, *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1982.

Argentieri, Mino, *L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze, 1979.

---, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Libreria Sapere, Napoli, 1986.

--- (coord.), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Marsilio Editore, Venezia, 1991.

---, *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Bulzoni, Roma, 1995.

---, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*, Editori riuniti, Roma, 1998.

Bafile, Paolo, *La coproduzione nell'economia del cinema*, Roma, Lo Spettacolo, 1964.

Bernardini, Aldo; Gili, Jean (coords.), *Le Cinema Italien (1905-1945). De la prise de Rome a Rome Ville Ouverte*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1986.

Bernardini, Aldo (al cuidado de), *Il Cinema Sonoro*, Ed. Anica, Roma, 1992.

---, (al cuidado de), *Cinema Italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, ANICA, Roma, 2000.

Bertieri, Claudio, *30 anni di cinema italiano (1932-1957)*, Circolo Aziendale di Cornigliano, Genova, 1960.

Burguera Nadal, María Luisa, *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Biblioteca Popular Malagueña, n. 63, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1994.

Brunetta, Gian Piero, *Cinema italiano fra le due guerre*, Mursia, Milano, 1975.

--- et al., *La cinepresa e la storia*, Mondadori, Milano, 1985.

---; Ellwood D., *Hollywood in Europa*, La Casa Usher, Firenze, 1991.

---, *Storia del cinema italiano vol. 2: Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 2001.

Cabero, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española (1896-1948)*, Gráficas Cinema, Madrid, 1949.

Cabrerizo, Felipe, *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.

Campagna, Gianfranco (a cura di), *50 anni di cinema italiano. 1930-1980*, Presidenza del Consiglio dei Ministri. Direzione generale delle informazioni, dell'editoria e della proprietà letteraria, artistica e scientifica, Roma, 1986.

Campari, Roberto, *Cinema e fascismo*, Università, Parma, 1969.

Caparrós Lera, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.

Carabba, Claudio, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze, 1974.

Casadio, Gianfranco; G. Laura, Ernesto; Cristiano, Filippo, *Telefoni Bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Longo Editore, Ravenna, 1991.

---, *Il Grigio e il Nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Longo Editore, Ravenna, 1989.

Castro, Estrellita, *Mi vida*, Ed. Astros, Madrid, 1943.

Castro de Paz, José Luis, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Shangrila, Santander, 2012.

---, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.

Checa Godoy, Antonio, *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine)*, "Cuadernos de EIH CEROA", n. 5, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005.

Cianciolo, Enrico, *Manuale della produzione cinematografica*, Ed. Sallustiana, Roma, 1942.

Cipolloni, Marco, *Lingue di celluloidi: la traduzione del cinema spagnolo in Italia; la Spagna e lo spagnolo nel cinema italiano e nel film multilingue*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

Comas, Ángel, *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*, T&B Editores, Madrid, 2004.

Cova, Alberto; Fumi, Gianpiero, *L'intervento dello stato nell'economia italiana: continuità e cambiamenti (1922-1956)*, Franco Angeli, Milano, 2011.

Crusells, Magi, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, Ariel Historia, Barcelona, 2000.

---, *Cine y Guerra Civil Española: imágenes para la memoria*, Ediciones JC, Madrid, 2006.

Cuevas Puente, Antonio, *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*, Madrid, 1976.

Dadek, Walter, *Economía cinematográfica*, Rialp, Madrid, 1962.

De Amezketa, José Miguel, *Juan de Landa, aktorea*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2004.

De Santi, Gualtiero, *María Mercader. Retrato de una actriz*, Littera Books, Barcelona, 2002 .

---, *María Mercader, una catalana a Cinecittà*, Liguori Editore, Napoli, 2007.

Della Casa, Stefano, *Capitani coraggiosi: produttori italiani 1945-1975*, Electa, Milano, 2003.

Di Giammatteo, Fernaldo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.

Díaz López, Marina; Fernández Colorado, Luis (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, "Cuadernos de la Academia", n. 5, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, Madrid, mayo 1999.

Diez Puertas, Emeterio, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona, 2002.

Faldini, Franca; Fofi, Goffredo, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979.

Fanés, Félix, *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989.

Farassino Alberto (al cuidado de), *Lux film*, Il Castoro, Milano, 2000.

Fernández Colorado, Luis; Couto Cantero, Pilar (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, "Cuadernos de la Academia", n. 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España /AEHC, Madrid, 2001.

Fernández Cuenca, Carlos, *Historia del cine*, 3 vols., Aguado, Madrid, 1948.

---, *La guerra de España y el cine*, 2 vols., Editora Nacional, Madrid, 1972.

Ferrara, Patrizia; Giannetto Marina, *Il Ministero della Cultura Popolare. Il Ministero delle poste e telegrafi*, en Guido Melis (al cuidado de), *L'amministrazione centrale dall'unità alla Repubblica. Le strutture e i dirigenti*, Il Mulino, Bologna, 1992.

Font, Domènec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Avance, Barcelona, 1976.

Freddi, Luigi, *Il Cinema*, 2 vols., L'Arnia, Roma, 1949.

García de Dueñas, Jesús; Gorostiza, Jorge (eds.), *Los estudios cinematográficos españoles*, "Cuadernos de la Academia", n. 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001.

García Escudero, José María, *Cine Español*, Rialp, Madrid, 1962.

Gili, Jean A., *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Bulzoni, Roma, 1981.

Gubern, Román, *1936-1939. La Guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986.

---, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994.

---et al., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995.

---, *Il cinema dell'autarchia (1939-1950)*, Incontri Internazionali del cinema di Sorrento, Sorrento, 1998.

Gromo, Mario, *Davanti allo schermo. Cinema italiano 1931-1943*, I libri de La Stampa, Torino, 1992.

Hay, J., *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

Herederó, Carlos F., *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, Festival Internacional de Cine, San Sebastián, 1996.

Higginbotham, Virginia, *Spanish Film Under Franco*, University of Texas Press, Austin, 1988.

Landy, Marcia, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton, 1986.

Lara, Fernando; Rodríguez, Eduardo, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1990.

Laura, Ernesto G. (al cuidado de), *1932-1984. Tutti i film di Venezia*, La Biennale, Venezia, 1985.

Lazar, Veronica; Spila, Piero (al cuidado de), *Cineromit. Il sogno della Cinecittà romana. 1941-1946*, Associazione Itaro Arte, Roma, 2003.

Lizzani, Carlo, *Il cinema italiano 1895-1979*, Editori Riuniti, Roma, 1979.

Manetti, Daniela, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1945*, Franco Angeli, Milano, 2012.

Mariotti, Franco (coord.), *Cinecittà tra cronaca e storia 1937-1989*, 2 vols., Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma, 1990.

Méndez Leite von Haffe, Fernando, *45 años de cinema español*, Bailly Baillière, Madrid, 1941.

---, *Historia del cine español*, tomo I, Rialp, Madrid, 1960.

Merino, Azucena, *Diccionario de directores de cine español*, J.C., Madrid, 1994.

Montini, Franco; Natta, Enzo, *Una poltrona per due. Cinecittà tra pubblico e privato*, Effatà Editrice, Torino, 2007.

Morani, Franco; Sakkara, Michele, *Enciclopedia storica del cinema italiano. 1930-1945*, Giardini. Pisa, 1984.

Nicolás Meseguer, Manuel, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 2004.

Nieto, José, *Mi vida*, Astros, Madrid, 1943.

Pérez Perucha, Julio, *El cinema de Edgar Neville*, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982.

---, *El cinema de Luis Marquina*, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1983.

---, *Mestizajes. Realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973*, XI Mostra de Valencia, Cinema del Mediterrani, Valencia, 1990.

-- (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1997.

Pizzo, Marco; D'Autilia, Gabriele, *Fonti d'archivio per la storia del Luce. 1925-1945*, Istituto Luce, Roma, 2004.

Pozo, Santiago, *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984.

Pruzzo, Piero; Lancia, Enrico, *Amedeo Nazzari*, Gremese Editore, Roma, 1983.

Quaglietti, Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano. 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma, 1980.

Quatemaine, Luisa, *Mussolini's last republic: propaganda and politics in the Italian Social Republic (R.S.I.) 1943-45*, Intellect Books, Bristol, 2000.

Redi, Riccardo (al cuidado de), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia, 1979.

---; Camerini, Claudio (al cuidado de), *Cinecittà 1: industria e mercato nel cinema italiano tra le due guerre*, Marsilio, Venezia, 1985.

Reich, Jacqueline, *Re-viewing Fascism: Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington, 2002.

Riambau, Esteve; Torreiro, Casimiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2008.

Ridruejo, Dionisio, *Casi unas memorias*, Planeta. Barcelona, 1976.

Ríos Carratalá, Juan A. (ed.), *Universo Neville*, Instituto Municipal del libro, Málaga, 2007.

Ripoll i Freixes, Enric, *100 películas sobre la Guerra Civil Española*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992.

Romani Cinzia, *Stato Nazista e cinematografia*, Bulzoni editore, Roma, 1983.

Ruiz, José; Fiestas, Jorge, *Imperio Argentina: ayer, hoy y siempre*, Argantonio Ediciones Andaluzas, Sevilla, 1981.

Salazar, Antonio, *José Nieto*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1944.

Savio, Francesco, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime (1930 – 1943)*, Sonzogno, Milano, 1975.

---., *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma, 1979.

Sempere, Isabel *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere (1935-1975)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2009.

Suárez Lozano, José Antonio, *El régimen legal de la coproducción audiovisual*, EGEDA / Laxes S.L. ediciones, Arganda del Rey, 2000.

Tranche, Rafael R.; Sánchez-Biosca, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2002.

Tusell Javier; Emilio Gentile; Giuliana di Febo (eds.), *Fascismo y franquismo cara a cara. Una perspectiva histórica*, Biblioteca nueva, Madrid, 2004.

Vande Winkel, Roel; Welch, David (eds.), *Cinema and the Swastika, The International Expansion of Third Reich Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.

7.2 CATÁLOGOS, DICCIONARIOS Y ANUARIOS DE CINE

Anuario del espectáculo, 1944 -1945, Editorial E. Giménez, Madrid, 1945.

Borau, José Luis (director), *Diccionario del cine español*, Alianza Editorial / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998.

Casares, Emilio (coord.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, Sociedad General de Autores y Editores, 2011

Roberto Chiti; Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. 1, Gremese Editore, Roma 2005.

Del Amo García, Alfonso; Ibáñez Ferradas, María Luisa, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Di Giammatteo, Fernaldo, *Dizionario universale del cinema*, 2 vols., Editori Riuniti, Roma, 1990.

El cine en 1943, Ed. Instituto Samper, Madrid, 1944.

Gasca, Luis, *Un siglo de cine español*, Planeta, Barcelona, 1998.

Heinink, Juan B.; Vallejo, Alonso C., *Catálogo del cine español, vol. F3, Films de ficción 1931-1940*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2009.

Hueso Montón, Ángel Luis, *Catálogo del cine español, vol. F4. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998.

Índice cinematográfico de España, Ed. Marisal, Madrid, 1941-1943.

Lancia, Enrico; Melelli, Fabio, *Dizionario del cinema italiano. Attori stranieri del nostro cinema*, Gremese, Roma, 2006.

Leone, Rosario (coord.) et al., *Almanacco del Cinema Italiano 1939*, Società Anonima Editrice Roma, Roma, 1939.

Valero de Bernabé, Antonio, *España Cinematográfica: recopilación de cuanto concierne el arte, la industria y comercio del cine*, Cinégrafos, Madrid, 1943.

Vizcaino Casas, Fernando, *Diccionario del cine español*, Editora Nacional, Madrid, 1970.

7.3 ARTÍCULOS EN LIBROS, REVISTAS y OTRAS PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS

Cabrera García, María, *La continuidad intelectual con el pasado en el pensamiento artístico español de la primera posguerra*, Actas del IV encuentro de investigadores del franquismo, Valencia, 1999, pp. 589-593.

Cabrerizo, Felipe, *Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)*, “Archivos de la filmoteca”, n. 48, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2004, pp. 122-133.

Campari, Roberto, *Fascismo e resistenza. I generi filmici*, en Gian Piero Brunetta et al., *La cinepresa e la storia: fascismo, antifascismo, guerra e resistenza nel cinema italiano*, Mondadori, Milano, 1985, pp. 85-92.

Capitani, Ugo, *La cinematografia nella legislazione fascista*, “Bianco e Nero”, n. 8, Roma, agosto 1941, pp. 13-23.

De la Barga, Luis, *Los artistas italianos hablan del cine español*, “Primer Plano”, n. 99, Madrid, 6 septiembre 1942.

Galán, Diego. *El cine español de los años cuarenta*, en Román Gubern (coord.), *Un siglo de cine español*, "Cuadernos de la Academia", n.1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1997.

García Seguí, Alfons, *Il cinema spagnolo degli anni quaranta*, en Ufficio Documentazione della mostra (al cuidado de), *40 anni di cinema spagnolo*, XIII mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, Pesaro, 1977, pp. 3-11.

Giani, Renato, *Cronache spagnole. Stampa cinematografica, pubblicità, programmi e sale di proiezione in Spagna*, "Cinema", n. 76, Roma, agosto 1939, pp. 136-138.

Gómez Mesa, Luis, *El cine de España (1939-1945)*, en *El rostro de España*, tomo II, Ed. Nacional, Madrid, 1947. p. 445-477.

Gubern, Román, *I film del consenso a Franco e Mussolini*, "Cinema nuovo", nn. 284-285, Torino, agosto-octubre 1983, pp. 17-21.

Gulino, A., *El cine italo-español*, "Primer Plano", n. 99, Madrid, 6 septiembre 1942.

Hidalgo, Manuel, *El cine sobre la guerra civil durante los últimos años del franquismo*, "Cinema 2002", n. 43, septiembre 1978.

Lujan, Adolfo, *Crónica de la colaboración cinematográfica hispano-italiana*, "Primer Plano", n. 99, Madrid, 6 septiembre 1942.

Llinás, Francisco, *Un modelo en crisis*, "Archivos de la Filmoteca", n. 7, Generalitat de Valencia, septiembre-noviembre 1990, pp.6-13.

Monguilot Benzal, Felix, *Nuovi contributi per lo studio della collaborazione cinematografica tra l'Italia e la Spagna durante gli ultimi anni del fascismo e i primi del franchismo*, "Spagna Contemporanea", n. 42, Istituto di studi storici Gaetano Salvemini / Edizioni dell' Orso, Torino, 2012, pp. 65-78.

Monterde, José Enrique; Riambau, Esteve, *El cine y la Guerra Civil Española*, “Nueva Historia”, n. 20, Barcelona, 1978.

Sempere Serrano, Isabel, *Colaboraciones, coproducciones y dobles versiones. El largometraje de ficción hispano italiano durante la década de los cuarenta. Una aproximación*, Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC), vol. 2, Consejería de Cultura Fílmoteca de Andalucía / Ediciones Litopress, Córdoba, 2004.

Nowell Smith, Geoffrey, *The Italian Cinema Under Fascism*, en D. Forgasc (coord.), *Rethinking Italian Fascism: Capitalism, Populism and Culture*, Lawrence and Wishart, London, 1986, pp. 142-161.

Pistolese, G. E., *L'attrezzatura industriale cinematografica*, “Primi Piani”, Roma, septiembre 1942, p. 12.

Pizarroso Quintero, Alejandro, *La propaganda cinematográfica italiana y la Guerra Civil española*, en Fernando García Sanz (comp.), *Españoles e italianos en el mundo contemporáneo*, CSIC, Madrid, 1990, pp. 263-278.

Sánchez Vidal, Agustín, *El cine español de los años cuarenta*, en Luis García Berlanga (coord.), *Clasicos e modernos do cinema español*, Comisaría general de España en la exposición de Lisboa' 98, Madrid, 1998, pp. 45-63.

Torreiro, Casimiro, *Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma*, “Secuencias”, n. 29, Madrid, 2009, pp. 77-87.

7.4 TESIS DOCTORALES Y OTRO MATERIAL INÉDITO

Franco Torre, Christian, *La obra cinematográfica de Edgar Neville (1899-1967)*, Universidad de Oviedo, 2014. (Tesis Doctoral)

Iovine, Mario, *Il cinema tra fascismo e franchismo*, Universidad de Barcelona, 2005.
(Tesis Doctoral)

León Aguinaga, Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*, Universidad Complutense, Madrid, 2009. (Tesis Doctoral)

Libro de cuentas de la Unione Nazionale Esportazione Pellicole (UNEP), Colección privada, Roma

Muñoz Felipe, Javier, *Edgar Neville en la historia del cine español (1931-1960): de lo local a lo universal*, Universidad de Barcelona, 2008. (Tesis Doctoral)

Rodríguez Fuentes, Carmen *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2001.
(Tesis Doctoral)

8. APÉNDICE GRÁFICO Y DOCUMENTAL

che nascono da una collaborazione europea,
da una partecipazione internazionale di ~~adattatori~~
ideatori e d'interpreti. In sostanza, il cinema
è sì, per un ~~partito~~ popolo, un mezzo per espi-
mer sé stesso, per crescere sé stesso: ma
è anche una finestra aperta sul mondo
esterno. ~~Questo~~ ^{in questo} mondo un più efficacemente
credibilmente rappresentarsi senza ricorrere
a elementi che non siano soltanto locali.
In base a questa ^{e per quel} ~~proposizione~~ ^{proposizione} che
riguarda la ~~produzione~~ ^{produzione} italiana, vi
dirò che essa si rientrerà in una maggio-
ranza di film del tutto italiani e in
una ~~quota~~ ^{quota} di film ai quali partecipino
~~elementi~~ ^{cooperazione} ~~delle~~ ^{elementi} ~~varie~~ ^{di} ~~particolari~~ ^{Nazins} e
che si ~~realizzano~~ ^{realizzano} in Italia o fuori. Colgo pertanto
questa gradita occasione per un appello
elaborativo ~~ad~~ ^{involto a tutti} i nostri Paesi.
Signori, ^{intenzionalmente} voi avete ~~visitato~~ ^{visitato} in questi giorni ~~il~~ ^{denari} ~~nostro~~

Fragmento del
discorso oficial
ante la Cámara
Internacional de
Cine, escrito a
mano por
Alessandro
Pavolini, busta
103, MCP-
gabinetto,
Archivio Centrale
dello Stato, Roma

“El Eje en el pensamiento de los dos pueblos”.
Imagen que evoca la publicación homónima de Paolo
Orano, realizada en 1938 y con motivo de la visita de Hitler
a Italia. Dicho volumen celebraba de forma clara los lazos
de hermandad italo-alemana





EL MINISTRO DE LA GOBERNACION

S.E. Alessandro Pavolini.
Ministro de la Cultura Popular.
Roma.

Mi querido amigo:

D. Benito Perojo, que en época de su antecesor en ese Ministerio expuso el proyecto de llevar a cabo una película de interés político evidente para nuestras dos naciones, le visitará a Vd. para tratar de conseguir la realización de sus planes.

Estoy seguro de que las facilidades y el interés que obtuvo de ese Ministerio le será ratificado ahora.

Aprovecho la ocasión para reiterarle el testimonio de la consideración más distinguida,

Madrid, 30 noviembre 1939.
"Año de la Victoria".

Carta de Serrano Suñer a Alessandro Pavolini del 30 de noviembre de 1939, carpeta Personalità varie, busta 76, MCP-gabinetto, Archivio Centrale dello Stato, Roma.



Cartel de la *Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica de Venezia* de 1942



Cartel promocional de *I figli della notte*



Imagen de *Los hijos de la noche*. Courtesy: Video Mercury Films



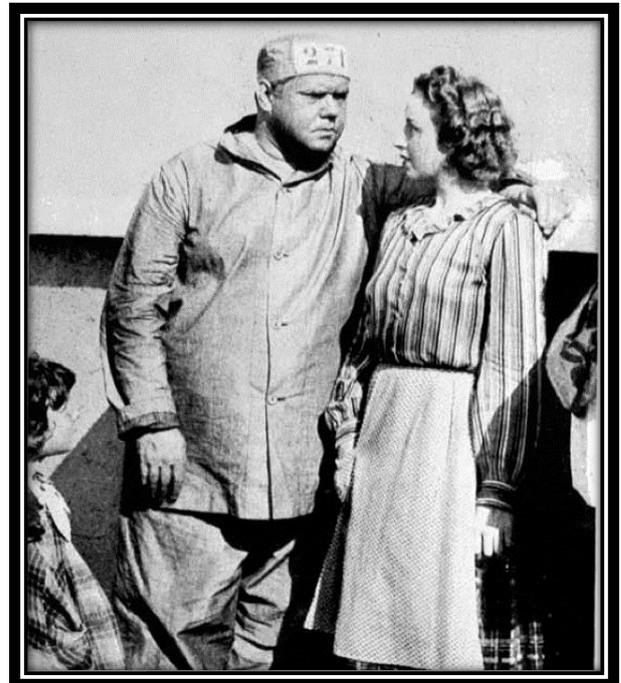
Edgar Neville fríe un huevo en una de las escenas de *Frente de Madrid*



Anuncio del estreno de *Frente de Madrid* en el Cine Cataluña de Barcelona



José Nieto es uno de los protagonistas de *Su mayor aventura*



Juan De Landa y Germana Paolieri en *Santa Rogelia*

N. 30796 di protocollo

FEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA
INDUSTRIALI DELLO SPETTACOLO
SERVIZIO PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA



MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE
DIREZIONE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA

Titolo **IL PECCATO DI ROGELIA SANCHEZ**

Metraggio { dichiarato
accertato 2325

Marca S.A.F.I.C.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Regia: Carlo Borghesio.

Protagonisti: Letizia Bonini — Maria Bonora —
Ugo Cèseri — Giorgio Sinaz.

Da una miniera delle Asturie escono i minatori e gli impiegati. Fra questi Rogelia e Perico che nell'assenza di un altro minatore, Massimo, tipo violento che è in prigione a seguito di un alterco, fa una timida e infruttuosa corte alla ragazza. Ma, contrariamente al previsto, Massimo è stato già rilasciato ed egli che da tempo ha messo gli occhi su Rogelia, le promette che per lei cambierà vita e infatti, da un mese lavora non beve più, persino il suo carattere pare ingentilito. E Rogelia accetta di sposarlo. Dopo il matrimonio però Massimo ritorna quello di prima e una sera provoca Perico. Questi, semiubriaco, al colmo dell'ira, non osando affrontare l'avversario a viso aperto, lo accoltella a tradimento. Fernando Wilches, il giovane medico che cura Massimo è preso da una viva simpatia per Rogelia, simpatia che si muta presto in ammirazione ed amore.

In paese però si è notato l'idillio e Massimo ne è informato come se il tradimento di sua moglie fosse fuori dubbio, e una sera ferisce gravemente il dottore, Massimo viene arrestato e condannato al-

l'ergastolo. Rogelia cura Fernando nella sua lunga malattia, il loro amore, è ormai più forte della loro volontà e partono insieme per Madrid.

Nasce una bambina e la loro vita è felice. Intanto il sogno di Fernando, la fondazione di un nuovo ospedale, sta per avverarsi. Ma quando tutto è stabilito, un gravissimo ostacolo, la presenza e il passato di Rogelia, costituiscono una barriera insormontabile alla nomina di Fernando a direttore dell'ospedale. Rogelia comprende di essere d'ostacolo alla felicità della persona che ama ed i suoi vecchi scrupoli e i rimorsi si ridestano. Il suo peccato le appare più grave che mai, e fugge per raggiungere il marito, relegato ai lavori forzati.

E incomincia il calvario di Rogelia. Massimo invecchiato, incallito nell'odio contro tutti, le grida il suo disprezzo, non crede al sacrificio di Rogelia.

Passa un anno: ha rifiutato ogni aiuto di Fernando, lavora e si priva del necessario per alleviare le pene di Massimo che finalmente è toccato della sua bontà. Frattanto una disgrazia sta succedendo alla casa: uno dei forzati è in pericolo, preso in una gru. Massimo, col sacrificio della propria vita salva il compagno e restituisce a Rogelia la sua libertà. Ove ella raggiungerà Fernando e la sua bambina e ritroverà la pace e la gioia serena di una famiglia veramente sua!

La presente pellicola, riconosciuta nazionale a termini di legge, è ammessa a godere del beneficio delle disposizioni obbligatorie stabilite dall'art. 8 del R. D. L. 5 ottobre 1933-XI, n. 1414 e dall'art. 1 della legge 13 giugno 1935-XIII, n. 1033.

Si rilascia il presente *nulla osta*, a termine dell'art. 19 del regolamento 24 settembre 1923, n. 3287, quale duplicato del *nulla osta* concesso il 28 DIC. 1939 Anno XVIII l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1° di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°

Roma, li 29 DIC. 1939 Anno XVIII

PEL MINISTRO

Ugo Cèseri



Cartel de la edición alemana de *Santa Rogelia*



Anuncio de la proyección de *El hombre de la legión*



Cartel publicitario de *L'uomo della legione*



Una escena de *La última falla*.
 Courtesy: Video Mercury Films



Una escena de *El nacimiento de Salomé*



Cartel de la comedia
La nascita di Salomè



Página promocional italiana de las películas *Fortuna* y *La nascita di Salomè*



Maria Denis y Tony D'Algy en la última escena de *Lluvia de millones*



Sin novedad en el Alcázar. Courtesy: Filmoteca Española



Vivi Gioi, Amedeo Nazzari y Lilia Silvi
en una escena de *Dopo divorzieremo*



Programa de mano de *El último húsar*



Cartel de la película
El inspector Vargas



Publicidad de la película *L'uomo del romanzo*



Cartel de la película
Il pirata sono io



Marcello Marchesi y Mario Mattoli durante el rodaje de *Il Pirata sono io*.
 Courtesy: Massimo Marchesi



Juan De Landa en
El pirata soy yo



Anuncio del estreno en Barcelona de *La fuerza bruta*

N. _____ di protocollo

N° 31 231

MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE
DIREZIONE GENERALE



TITOLO : " T O S C A "

Metraggio dichiarato _____
accertato **28755**

Marca : **ERA - SCALERA FILM**

Num. _____ DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Regia : **CARLO KOCK -**
Interpreti : **IMPERIO ARGENTINA-MICHEL SIMON-ROSSANO BRAZZI-ADRIANO RINOLDI-**

A Roma sul finire del 1800. La celebre cantante Tosca e il pittore Cavarados-
si si amano. Tosca si trova a Roma per una serie di rappresentazioni, il successo
è tale che ha fatto di lei l'idolo della Corte della regina di Napoli, che si tra-
va di passaggio a Roma. Cavaradosi, vive a Roma, perchè proscritto dal Regno di
Napoli per i suoi sentimenti patriottici ed è tenuto d'occhio dal capo della po-
lizia Scarpia, perchè anche lui innamorato di Tosca e non può perdonare alla can-
tante di averlo respinto. Cavaradosi dipinge nella chiesa di S. Andrea, come mo-
dello si vale della marchesa Attavanti. Angelotti, fratello della Attavanti, evade
da Castel S. Angelo dove imprigionato quale cospiratore, si rifugia nella cappel-
la Attavanti dove la sorella ha nascosto gli abiti suoi. Cavaradosi sorprende
il fuggitivo, del quale è amico e lo ospita nella sua villa. Tosca è gelosa per-
chè sospetta che Scarpia se la intenda con Angelotti. Di questo approfitta Scar-
pia sopraggiunto nella chiesa con i suoi sgherri, per catturare Angelotti, trova
nella Cappella un ventaglio e, mostrandolo a Tosca, rinfocola nel suo animo la ge-
losia. Tosca corre alla villa di Cavaradosi, dove Mario le svela il nascondiglio
di Angelotti. Intanto la polizia irrompe nella villa. Cavaradosi è messo alla
tortura. Vinta dalla disperazione, Tosca svela dove si nasconde Angelotti. Cava-
radosi viene tradotto a Castel Sant'Angelo per esservi fucilato. Floria, supplica
Scarpia di salvare Cavaradosi. Scarpia promette a patto che Tosca ceda al suo
amore. E Tosca accetta, il vile mercato, ma appena in possesso del salvacondotto,
Tosca si svincola dalle sue braccia, afferra un coltello e lo uccide, poi corre
da Mario nelle prigioni di Castel Sant'Angelo e lo mette al corrente della fin-
ta fucilazione che dovrà subire. Ma l'ordine di Scarpia era menzognero: Cavaradosi
si viene fucilato. Floria scopre il tragico inganno e imprecando contro Scarpia,
si getta dagli spalti del castello già nel vuoto.

Si rilascia il presente *nulla osta*, a termine dell'art. 10 del regolamento 24 settembre 1923, n. 3287, quale
duplicato del *nulla osta*, concesso **31 GEN 1941 Anno XIX** sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1° di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire
i quadri e le scene relative, di non aggiungerne, altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza
autorizzazione del Ministero.

2° _____

Roma, li **31 GEN 1941 Anno XIX**

p. IL MINISTRO

Verio Quoz



Imperio Argentina y Michel Simon en *Tosca*



Karl Koch, Michel Simon y Ubaldo Arata en el rodaje de *Tosca*



María Mercader y Juan De Landa en *El prisionero de Santa Cruz*



Cartel de la película
Sancta Maria



Programa de mano de
El león de Damasco



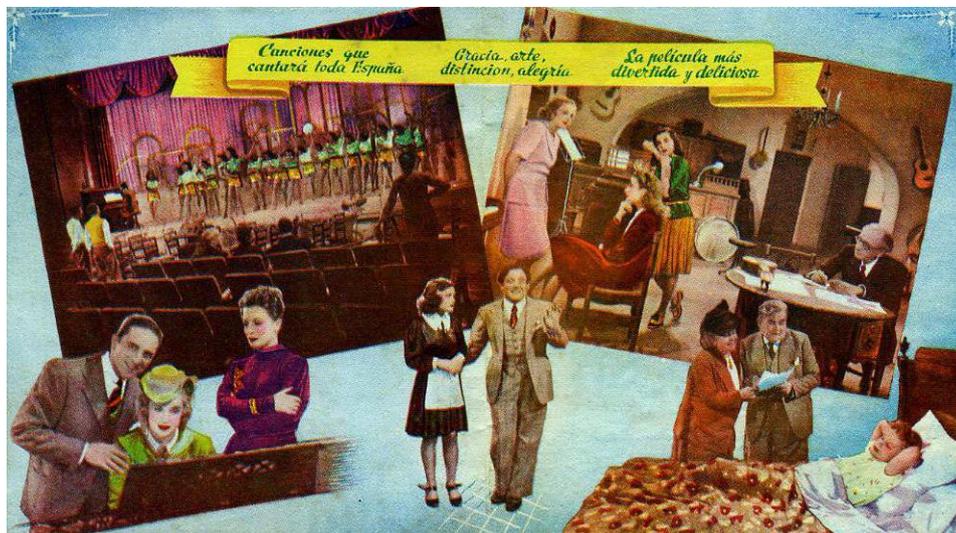
Carla Candiani en
Capitan Tempesta



La actriz
Carla
Candiani
junto al
director
Corrado
D'Errico
durante el
rodaje de
*Capitan
Tempesta*



María Mercader y Giovanni Grasso en una escena de *Madrid de mis sueños*



Material promocional de *Madrid de mis sueños*



Cartel promocional de *Sucedió en Damasco*

SOC. AN. CONSORZIO CINEMATOGRAFICO E. I. A

ne Generale
rot.n.3774
n.2673-25-5-43

Roma, 24 Maggio 1943=XXI

4-6-43

Ente Nazionale Acquisti Importazione Pellicole
Estere - Via Giacomo Carissimi, 37
R o m a

Alla particolare attenzione del Segretario Generale

OGGETTO : IMPORTAZIONE EXTRA CONTINGENTE DEL FILM SPAGNOLO
"IDILLIO A MAIORCA"

A seguito di quanto già esponemmo verbalmente al vs/
Egr.Sig.Segretario Generale ed al vs/Cav.Voltaggio, vi rin-
noviamo formalmente la ns/ richiesta di volerci consentire con c
con cortese urgenza l'assegnazione extra contingente alla ns/
Società e la relativa importazione del film spagnolo : IDILLIO
A MAIORCA", di esclusività della Spett.le S.A.F.E. di Madrid.

Come già comunicatovi, la ns/ richiesta di assegnazione
extra contingente si fonda sui seguenti legittimi motivi:

Vi è noto che il film italiano di ns/ produzione: "Accad-
de a Damasco" è stato dalla nostra Società eseguito in Italia
in compartecipazione con la spett.le S.A.F.E. di Madrid in dop-
pia versione italiana e spagnola ed è stato girato per la massi-
ma parte in Italia e per le scene esterne in Ispagna.

A garanzia e rimborso della anticipazione della sua quota
di capitale da noi fatta alla S.A.F.E. per la fabbricazione del
film e per quanto eseguito in Italia, non essendovi stata espor-
tazione di valuta nè da una parte nè dall'altra la S.A.F.E. ci
ha ceduto la distribuzione esclusiva del film stesso per tutto
il mondo, meno la Spagna e Colonie che si è riservata, autoriz-
zandoci a rimborsarci della ns/ totale esposizione sul 50% del
rendimento netto del film di spettanza S.A.F.E.. In più, e pro-

CONTROLLU

Dattiloscritto del 24 mayo 1943 relativo al largometraje *Idilio en Mallorca* y su vinculación con la coproducción *Sucedió en Damasco*, fascículo 777, busta 7, ENAIPE, Archivio Centrale dello Stato, Roma.



Anuncio del estreno en Roma de *Idillio a Majorca*



Antoñita Colomé en una escena de *Idilio en Mallorca*



Cartel promocional de *Fiebre*



Cartel promocional del estreno del largometraje *Dora la espía* en Barcelona



Programa de mano del largometraje *Piruetas juveniles*