



## Aitortu-EzKomertziala-LanEratorririkGabe 2.5 Espainia

### Aske zara:

- lan hau kopiatu, banatu eta jendaurrean hedatzeko

### Baldintza hauetan:



**Aitortu.** Lanaren kredituak aitortu behar dituzu, egileak edo baimendunak zehaztutako eran.



**Ez merkatarizarako.** Ezin duzu lan hau merkataritza xedetarako erabili.



**Lan eratorririk gabe.** Ezin duzu lan hau bestelakotu, eraldatu edo lan eratorririk sortu hartatik abiatuta.

- Lana berrerabili edo banatzerakoan, argi eta garbi utzi behar dituzu lan honen baimenaren baldintzak.
- Baldintza hauetakoren bat ezarri gabe utz daiteke, egile eskubideen jabeak hartarako baimena emanaz gero.

### Aurrekoak ez die eragiten erabilera zilegien eskubideei edo legez aitortutako beste mugakizunei.

Hau gizakiek irakurtzeko erako laburpen bat da.

Lege balioko testua ([baimen osoa](#))

## Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

### Usted es libre de:

- copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra

### Bajo las condiciones siguientes:



**Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



**No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



**Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor

### Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Esto es un resumen legible por humanos del texto legal.

([la licencia completa](#))

## CAPÍTULO 5

---

# LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DE FICCIÓN EN GIPUZKOA



## **5.1 La abortada centralización de Gipuzkoa como centro de producción cinematográfico**

---

La veloz caída de Gipuzkoa en manos nacionales dejará a la provincia fuera de los caóticos pero siempre activos proyectos de producción republicanos. Con la práctica totalidad del territorio bajo control de las tropas de Franco en una fecha tan temprana como septiembre de 1936, Gipuzkoa había quedado también fuera de la producción del servicio de propaganda del Gobierno Vasco y no existió tiempo material para la posible realización de algún material promovido por las instituciones republicanas.

Sin embargo, la caída de Gipuzkoa en manos nacionales había creado una cierta expectación en la provincia ante la posibilidad de convertirse en el punto que centrara la actividad cinematográfica de la España nacional. Madrid y Barcelona, únicos centros reales de producción hasta 1936, permanecían sólidamente en territorio republicano, y todo hacía indicar que la zona nacional necesitaría pronto un nuevo punto geográfico que centralizara la actividad cinematográfica. Y dos serán las ciudades que parecen llamadas a convertirse en los centros activos de la zona nacional: Sevilla y San Sebastián.

Tras unos primeros meses de incertidumbre, la propia lógica de la guerra parece trasladar hacia San Sebastián este nuevo centro productivo. La rápida pacificación de la provincia, la escasez de represalias y de combates de resistencia, y sobre todo la cercanía de Pamplona, que se había convertido en la principal capital cultural de la España de Franco, va a convertir a la ciudad donostiarra en un balneario de lujo en el que la mayor parte de artistas y cineastas simpatizantes del bando rebelde pasen la mayor parte de la guerra a la espera de los escasos cometidos que les pudiera asignar el gobierno. La capitalidad de San Sebastián en el terreno cinematográfico parece inminente, como muestra el hecho de que pocos meses después de su *liberación* ya se habían establecido en la ciudad los dos empresarios más importantes del mundo del cinema: Vicente Casanova, presidente de CIFESA, y Saturnino Ulargui, director de U-Films. Las previsiones nunca llegaron a cumplirse completamente, y bien es cierto que los planes de producción centrados en la capital donostiarra nunca van a ser numerosos, pero también lo es que Gipuzkoa fue la única provincia capaz de



mantener una actividad filmica continua a lo largo de los restantes años de contienda.

Entre los numerosos problemas con que se encuentran los cineastas de la zona nacional, uno va a cobrar especial protagonismo: la ausencia de estudios de rodaje. Esto va a dar a Gipuzkoa un protagonismo completamente nuevo, pues los cineastas que se mueven por zona nacional se ven obligados a buscar nuevos lugares de filmación y revelado. Y los únicos que existen en territorio franquista son los pertenecientes a Cine Requeté, sección de la Delegación de Prensa y Propaganda de la Comunicación Tradicionalista que mantenía un pequeño estudio en las cercanías de Loiola. De tal modo que este minúsculo laboratorio, completamente desconocido e insignificante hasta entonces, se convierte en el único lugar de la España de Franco donde se podían realizar acciones básicas para los rodajes, desde el revelado hasta el montaje. Loiola se convierte, de esta paradójica manera y durante unos pocos meses, en el centro cinematográfico nacional.

Descubiertos los estudios, raquíuticos pero a fin de cuentas en funcionamiento, faltaba localizar la maquinaria para rodar. Que no sobraba en el territorio nacional: la única que existía en los primeros meses de guerra era la que se estaba utilizando en el rodaje de *Asilo naval*, que si había llegado a formar parte de la infraestructura cinematográfica franquista había sido de manera notablemente pintoresca. El 18 de julio de 1936, un equipo de la productora CEA se encontraba en San Fermín (Cádiz) rodando las primeras escenas de la película. Al escuchar las primeras noticias de la rebelión militar, su director, Tomás Cola, optó por interrumpir el rodaje de la cinta y acudir a ofrecer al comandante militar de San Fernando su apoyo "*incondicional y desinteresado al glorioso Movimiento Nacional*". Parte del equipo de la película optará por unirse al ejército insurgente (Cola incluso morirá poco después en el frente de Córdoba), que se apropiará igualmente del material técnico de la película con la única intención de utilizarlo con fines militares en las operaciones de traslado de tropas a Algeciras desde África. Es el primer asomo de equipo cinematográfico existente en la España nacional, al que poco después se unirá el que aporten las compañías CIFESA y CEA, simpatizantes del movimiento fascista.

La historia sobre el equipo de *Asilo naval* es sintomática sobre el desdén con el que fue tratada la industria cinematográfica por las autoridades franquistas en estos primeros meses de guerra. La contienda se prevé corta y a su finalización sobrará el tiempo para



restablecer el orden anterior. Pero las previsiones no son acertadas: pronto se comprobará que la guerra no va a ser breve y las autoridades franquistas comprenden que la producción cinematográfica nacional debe reanimarse para recoger parte de los beneficios que, pese a todas las dificultades, sigue aportando la exhibición de películas. Especialmente desde las filas de Falange, las más atentas a la importancia dada al material audiovisual en Italia y Alemania, se alienta el reinicio de una cierta producción cinematográfica. Y si por un lado los estamentos oficiales del franquismo siguen centrándose en su vertiente propagandística, favoreciendo la creación de documentales y noticiarios que pudieran favorecer a su causa no sólo en territorio nacional sino sobre todo en el extranjero, lentamente se va dando espacio a la iniciativa privada, que retomaría la producción de ficción, principal aliciente para el público cinematográfico. Pequeños planes de producción van tomando forma en la España de Franco, muchos de ellos con base en Gipuzkoa.

Los problemas existentes a principios de la guerra, sin embargo, no habían desaparecido y la producción privada se ve obligada a lanzar diversas iniciativas para solventarlos. Y algunos empresarios, que se ven forzados a trasladarse al extranjero (las alianzas políticas marcan Berlín, Roma y Lisboa como principales destinos) para utilizar unos estudios cinematográficos con garantías, comienzan a pensar en levantar desde cero una industria en la zona nacional. Será el caso de la productora donostiarra SAICE, que intentará levantar unos estudios cinematográficos bien equipados en su sede.



## **5.2 CEA y los Celuloides cómicos de Jardiel Poncela**

De todas las compañías cinematográficas que centraron sus actividades en San Sebastián, CEA (Cinematografía Española y Americana, S. A.) fue la que contó con mayor importancia, al ser la casa que hizo llegar por primera vez equipos de filmación a Gipuzkoa y que dio lugar a la única producción de ficción rodada en la provincia durante la guerra.

CEA había nacido en 1932 con la intención de desarrollar el todavía balbuciente cine sonoro en España. La compañía había sido impulsada por importantes hombres de negocios, principalmente el presidente de la Cámara de Comercio Rafael Salgado Cuesta, e incluía en su nómina a reputados técnicos cinematográficos (Eusebio Fernández Ardavín o Miguel Pereyra) y sobre todo a conocidos artistas e intelectuales (los dramaturgos Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Muñoz Seca, Eduardo Marquina o los hermanos Álvarez Quintero, por señalar sólo los más populares) que cedieron a la empresa su obra inédita. La producción cinematográfica de CEA, sin embargo, fue siempre secundaria, pues la compañía centró su actividad principalmente en explotar los estudios que había construido en la Ciudad Lineal madrileña, los más modernos y solicitados del país.

En el momento del estallido de la contienda, CEA rodaba en Cádiz la película *Asilo naval*. Como se ha señalado anteriormente, la compañía se ofreció a colaborar con los golpistas, pero las tropas de Franco no ofrecieron a cambio ninguna vía de desarrollo a CEA. Y la empresa se vio obligada a buscar otros puntos de apoyo en Falange Española y Comunión Tradicionalista, que sí dieron cierto eco a su oferta. Especialmente la segunda: Rafael Salgado y Miguel Pereyra, presidente y director técnico de la compañía, eran destacados miembros de CT. Su posicionamiento ideológico favoreció la supervivencia de CEA (Pereyra llegará incluso a dirigir la Sección de Cinematografía del Departamento de Prensa y Propaganda de las JONS), que se limitó durante la contienda a realizar proyectos que financiaban Cine Requeté, Falange o la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda.

Gran parte de la actividad de CEA se va a centrar en San Sebastián durante la contienda. Al inicio de la guerra, Rafael Salgado se traslada a Sevilla junto con el técnico de sonido León Lucas de la



Peña con la intención de buscar el equipo de rodaje de *Asilo naval* y *El genio alegre*, producciones de CEA y CIFESA cuya filmación había sido interrumpida el 17 de julio. Allí, pese a todas las dificultades burocráticas posibles, consiguen localizarlo y Lucas de la Peña decide llevarlo a San Sebastián, apenas caída en manos de los nacionales. Tras un largo y dificultoso viaje hasta el norte, el técnico consigue llegar con el material intacto, que almacenará en el garaje que en la ciudad tenían sus padres. Y tras cumplir con diversos cometidos en Donostia, como poner en marcha la emisora de radio del Monte Igueldo destrizada por los republicanos en su retirada, Lucas de la Peña se traslada a París por encargo de Cine Requeté para adquirir material cinematográfico de todo tipo, muy escaso en la zona nacional. Los contactos del técnico en la capital francesa facilitaron su localización en menos de una semana e incluso su obtención de manera gratuita, al ser regalados por simpatizantes franceses de la causa nacional, y con todo ello volvió a San Sebastián<sup>262</sup>.

Allí le esperaban Ricardo Torres y Miguel Pereyra, convertido ya en director de la Sección de Cinematografía de Comunión Tradicionalista. Los tres formaron un pequeño equipo de rodaje móvil que, tras rodar escenas en los frentes de Málaga, Sigüenza y Cogolludo, se dirigen al frente de Bizkaia<sup>263</sup>, estabilizado en la cuenca del río Deba. Asentados en Gipuzkoa, desde donde se trasladaban continuamente a la provincia vecina, se encargarán de realizar los dos cortometrajes de propaganda que puso en marcha la fugaz Cine Requeté: *Con las Brigadas Navarras* (1936) y *La toma de Bilbao* (1937). Durante la realización de este último, el equipo entró en contacto con la Delegación de Prensa y Propaganda de FET de las JONS, que actuaba bajo la dirección del propio Pereyra, y Salgado volvió a ofrecer gratuitamente su colaboración, contando con que su equipo se integraría en la recién unificada línea política orquestada por Franco. Pero el grupo de colaboradores se orienta hacia nuevos proyectos: Pereyra se dedica al trabajo burocrático en Falange, y Lucas de Peña, Ricardo Torres y Cecilio Paniagua se embarcan en el rodaje de uno de los proyectos más confusos del cine franquista, *Romancero marroquí*, documental sobre el territorio africano que, por estos misterios de la supervivencia en tiempos de guerra, era dirigido por un reconocido militante izquierdista como Carlos Velo.

<sup>262</sup> Fernández Cuenca, Carlos: *Op. cit.*, p. 213.

<sup>263</sup> AGA (03)049.001 21/00266.





Concluido el rodaje de *Romancero marroquí*, el equipo técnico de CEA que procedía de *Asilo naval* y *El genio alegre* volverá a San Sebastián. Allí se va a encargar de la realización de un curioso proyecto cinematográfico, completamente alejado de la temática habitual del tiempo de guerra y que será el primer material de ficción que se afrontará en Gipuzkoa: la serie de cortometrajes *Celuloides cómicos* que realizaría el escritor y cineasta Enrique Jardiel Poncela.

*Celuloides cómicos* estaba constituido por una serie de cortometrajes humorísticos que al parecer la productora CIFESA había comenzado a rodar en los madrileños estudios CEA en junio de 1936. Los dos iniciales respondían a los títulos *Definiciones* y *Ocho gotas de risa*, a los que rápidamente se añadió un nuevo título, *Un anuncio y cinco cartas*, cuyo guión y dirección habían sido ya preparados por Jardiel Poncela. *Celuloides cómicos* era la continuación de otra serie que en 1933 había realizado el mismo Jardiel Poncela para la Fox Movietone, *Celuloides rancios*, en la que el autor sonorizaba de forma paródica viejas películas mudas de intención melodramática que habían arrasado entre el público de las primeras proyecciones cinematográficas y que con la llegada del sonoro habían quedado ya anacrónicamente desfasadas. Así lo señalaba el propio Poncela: “*Es preciso (...) encontrar una cinta del año 14 al 20, muy dramática, con mucho asunto y lo más desconocida posible del gran público; a poder ser, una película fracasada en su estreno*”<sup>264</sup>.

El estallido de la guerra interrumpió el rodaje y los materiales, según señala Carlos Fernández Cuenca, desaparecieron<sup>265</sup>. En efecto, no existen más noticias sobre *Ocho gotas de risa*, cuyo rodaje se canceló definitivamente o cambió de título sin dejar constancia de ello. *Definiciones* y *Un anuncio y cinco cartas*, sin embargo, habían sido ya filmadas antes del estallido de la guerra, y posiblemente Poncela terminó su montaje en Barcelona con anterioridad al inicio de la contienda. Aunque Fernández Cuenca y el propio Jardiel Poncela datan su conclusión en momentos finales de guerra, existe

---

<sup>264</sup> Jardiel Poncela, Enrique: *Obras completas*, tomo II. Nos dan una idea de las intenciones del autor los títulos que utilizaría para la realización de *Celuloides rancios*: *Emma, la pobre niña rica* (*Emma's dilemma*, 1906), *Cuando los bomberos aman* (*The chorus girl*, 1908), *El amor de una secretaria* (*For the man she loved*, 1906), *El calvario de un hermano gemelo* (*Twin dukes and the duckes*, 1905), *Los ex presos y el expreso* (*The great robbery*, 1903) y *Ruskaia gunai zominovitz* (*The heart of Waleska*, 1905),

<sup>265</sup> Fernández Cuenca, Carlos: *Op. cit.*, p. 527.





en Filmoteca Española una “guía de censura” para esta última película fechada el 9 de septiembre de 1937.

¿Qué había sido de Jardiel durante la guerra? El escritor, que había pasado una larga temporada en Hollywood trabajando como guionista para los estudios norteamericanos, había regresado a España poco antes del estallido de la contienda. El inicio de las hostilidades le encuentra en Madrid, donde será acusado de derechista. Posiblemente no sin razón, aunque lo cierto es que los planteamientos políticos siempre habían sido algo secundario y no muy definido en la vida del escritor (*“jamás he sido hombre de derechas o de izquierdas. Me gustaron siempre las ideas inherentes a los dos bandos y con su mezcla estaba hecha mi ideología ecléctica”*<sup>266</sup>). Jardiel pasa el primer año de guerra viajando entre Madrid, Barcelona y Valencia, donde se había visto obligado a vivir rodeado de suspicacias y sufriendo continuos interrogatorios. Pero la CNT, quizás recordando que era hijo de uno de los miembros fundadores del PSOE, pensó que el autor que había renovado el humor durante la década de los treinta podría ser la figura destinada a crear un teatro popular que, sin dejar de lado óptimos niveles de calidad, atrajera a las salas al público e incluso salpicara sus obras con un cierto espíritu revolucionario. El sindicato le encargó formar compañía y le dio para ello todo tipo de facilidades, incluidos el dinero y el pasaporte con los que Jardiel huyó a las primeras de cambio en dirección a Marsella. Y desde allí, gracias a la ayuda burocrática de Ramón Gómez de la Serna, embarcaría hacia Buenos Aires. Llegado a América, el escritor todavía temía las consecuencias que pudiera acarrearle esta fuga, por lo que se dedicó a cumplir el papel de doblejuegoista. Pero pocos meses después, viendo el aire más tranquilo que se respiraba por el cono sur, comenzó a no ocultar sus simpatías por el bando franquista.

Evidentemente, la conclusión de la serie de cortometrajes que formaban *Celuloides cómicos* quedaba lejana desde tierras americanas. Sin embargo, durante el verano de 1938 Jardiel comprende que la guerra se acercaba invariablemente a su final y decide regresar a España, donde se había visto obligado a dejar a su familia<sup>267</sup>. Tras un largo viaje en barco hasta Portugal, Jardiel

---

<sup>266</sup> Carta de Jardiel al periodista mexicano De María y Campos, de fecha desconocida pero evidentemente posterior a la guerra. En Jardiel Poncela, Evangelina: *Op. cit.*, p.124.

<sup>267</sup> Se desconoce con exactitud la fecha de regreso de Jardiel Poncela a España. Sin embargo, conocemos por el periódico *El Diario Vasco* que el 23 de septiembre de 1938



termina asentándose en San Sebastián, donde concluye la edición de su libro *El naufragio de Mistinguett*<sup>268</sup> y comienza a plantearse la posibilidad de concluir los cuatro cortometrajes que finalmente terminarían integrando *Celuloides cómicos* (es decir, los ya señalados *Definiciones* y *Un anuncio y cinco cartas* junto a los posteriores *El fakir Rodríguez* y *Letreros típicos*). Paradójicamente, en la ciudad donostiarra el autor afrontaba la finalización de un proyecto cinematográfico para la España nacional mientras veía cómo en las pantallas republicanas una película basada en una de sus obras, *Las cinco advertencias de Satanás* (Isidro Socias Nave, 1937) no sólo se estrenaba superando todas las reticencias oficiales (si el diario *Mundo Obrero* hablaba en su crítica del estupor que había supuesto al cronista el estreno de la película dado el “*superfascismo de su autor*”<sup>269</sup>, el periódico *Claridad* preveía que “*el film no durará mucho en la cartelera, dada su abrumadora pesadez*”<sup>270</sup>) sino que se convertía en uno de los grandes éxitos de taquilla del último cine republicano.

Jardiel contó con un competente equipo que residía en San Sebastián en aquel momento: el fotógrafo Cecilio Paniagua, el operador de sonido León Lucas de la Peña (provenientes ambos del rodaje de *Romancero marroquí*), el ayudante Jesús Rey, el músico Jacinto Guerrero, y el joven ingeniero de sonido Luis Marquina, hijo del poeta y dramaturgo oficial del nuevo régimen Eduardo Marquina, que es contratado por Jardiel como ayudante de dirección. Figura completamente inclasificable, Marquina hijo había comenzado su carrera en tiempos de la República trabajando como técnico de sonido en París y Berlín y pasando pronto a la dirección de la mano de Luis Buñuel, que le confía la producción de Filmófono *El bailarín y el trabajador* (1935). Exiliado voluntariamente durante la guerra en Argentina (donde con toda probabilidad conoció a Jardiel Poncela), había decidido volver a España, aunque su antigua militancia sindical había levantado numerosas suspicacias en el gobierno de Burgos<sup>271</sup>.

---

se encontraba ya en San Sebastián, donde escribía una obra para la compañía teatral que en esos momentos organizaban Raquel Rodrigo y Vicente Soler.

<sup>268</sup> El libro será publicado en la capital donostiarra en la colección *Los novelistas – Las novelas de guerra* y estampado por la imprenta de Higinio Coronas, situada en el número de 10 de la calle Padre Larroca. El director de la colección era José Simón Valdivieso, periodista también residente en la ciudad y viejo amigo de Jardiel.

<sup>269</sup> “Y también un cine de urgencia”. *Mundo Obrero*, 15 de julio de 1938.

<sup>270</sup> “Las cinco advertencias de Satanás”. Diario *Claridad*, 3 de marzo de 1938.

<sup>271</sup> “*Debemos manifestar que dicho Sr. se afilió a la U.G.T. mucho antes del Movimiento Nacional, extrañándonos que dada su edad y circunstancias se halle en la Argentina en estos momentos*” rezaba un documento que circulaba por el gobierno de



Tras la formación de este solvente equipo de trabajo y la localización de dos socios capitalistas, Luis Días Amado y Ángel Baselga, *Celuloides cómicos* se había encontrado con una nueva dificultad: la ausencia de estudios de filmación en la capital donostiarra. Para suplirlos, se habilitó como tal un local comercial de la calle Usandizaga, posiblemente el mismo garaje de los padres de Lucas de la Peña en el que éste había guardado el material de CEA dos años atrás. Es allí donde se concluye *Definiciones*, probablemente utilizando el material ya rodado previamente, y se realizan *El fakir Rodríguez* y *Letreros típicos* de manera cuanto menos artesanal: el mismo Jardiel sonorizaría las películas, realizaría los decorados y montaría las cintas en el estudio de Cine Requeté del barrio de Loiola<sup>272</sup>, posiblemente no más que un pequeño set fotográfico organizado por Nilo Masó en la villa Toki-Gotxo de las afueras de Donostia<sup>273</sup>. La interpretación corrió a cargo de varios actores que se encontraban de gira por San Sebastián (como Lola Bremón, Joaquín Almerche o Conchita Leonardo), y el maestro Guerrero, por su parte, realizó la grabación de la banda sonora (gratuitamente) en el Kursaal en una única mañana. Las películas, sin embargo, no fueron concluidas completamente hasta el final de la guerra, cuando se finalizará la postproducción de las mismas en los estudios de la productora CEA<sup>274</sup>. Desgraciadamente, sólo se conservan copias de dos de ellas, *Un anuncio y cinco cartas* y *El fakir Rodríguez*, esta última incompleta.

*Celuloides cómicos* muestra evidentemente numerosas carencias, motivadas principalmente por la falta de medios para su realización y por el estatismo de Poncela a la hora de dirigir el proyecto. Pero tiene el indudable valor de suponer un ejemplo de producción de cine de ficción en tiempos de guerra, con un carácter completamente inédito al alejarse del cine de propaganda habitual en la época. Una iniciativa ciertamente interesante pero completamente aislada: las productoras de la España nacional no encontraron nunca la posibilidad de levantar en suelo franquista cintas de ficción y, de este modo, *Celuloides cómicos* se consolida

---

Burgos. Carta para el Departamento de Extranjero de la Sección de Cinematografía de la Delegación del Estado para la Prensa y Propaganda del 8 de octubre de 1937. AGA (03)049.001 21/0266.

<sup>272</sup> Gubern, Román: "El cine sonoro (1930-1939)", en VV.AA.: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 177.

<sup>273</sup> Pablo, Santiago de: "La Guerra Civil (1936-1939)". En *Los cineastas. Historia del cine en Euskalerría*. Fundación Sancho el Sabio, Vitoria, 1998, pp. 117-150.

<sup>274</sup> Así lo demostraría el acta de la Junta de Censura que permitirá la exhibición de las películas: fechada en noviembre de 1939, la autorización aparece a nombre de CEA.



como un proyecto absolutamente pionero en la España nacionalcatólica que desgraciadamente nunca encontró continuidad.



### **5.3 CINA**

---

El plan de producción más ambicioso de entre los levantados en Gipuzkoa durante los años de la guerra fue sin duda alguna el propuesto por CINA, que se saldó con un acto de picaresca de altos vuelos que incluyó una estafa directa a los altos dirigentes del III Reich.

La CINA (Cinematográfica Nacional S. A.) fue una sociedad levantada en San Sebastián por los más importantes nombres de la cinematografía española de la II República. Bajo la presidencia de Joaquín Melgarejo, Conde del Valle de San Juan, contaba entre sus principales miembros a Benito Perojo y Florián Rey, los dos directores de mayor importancia y éxito popular del cine español, al también realizador Enrique del Campo o a Johann W. Ther, propietario de la Hispano-Film-Produktion. La firma, establecida el 24 de junio de 1937 en San Sebastián ante el notario Rafael Navarro Díaz, comenzaba su andadura con un capital de quinientas mil pesetas y partía con la finalidad de *“producir, comprar, vender, distribuir, etc., toda clase de cintas cinematográficas de cualquier paso y longitud, artísticas, comerciales, culturales y de propaganda”*, así como de contribuir a la *“elevación técnica y artística de la producción española, difusión de nuestra lengua y exaltación de las virtudes de la Raza”*. Más allá de la oratoria propia del momento, lo cierto es que la CINA se constituía desde su nacimiento como una de las principales compañías cinematográficas que operaban en el territorio nacional. La empresa domicilia su sede social en Burgos, pero es dirigida desde San Sebastián, lugar de residencia de casi todos los miembros de la compañía, y cuenta con sucursales en Bilbao y Sevilla e incluso preveía por primera vez trabajar en carácter de coproducción con los países aliados ya que preveía realizar *“producciones españolas que accidentalmente han de rodarse en estudios de Italia y Alemania”* para las que se preveía constituir sucursales de la empresa en ambos países. Pero la apuesta fuerte de la nueva sociedad eran los beneficios que podrían obtenerse en Sudamérica, por lo que entre los fundadores de la firma se encontraba un vocal gerente para América, Norberto Soliño, que contaba con una larga experiencia como delegado en Cuba de la mayor compañía cinematográfica española, CIFESA, amén de una excelente relación con su presidente Vicente Casanova. La casa CINA, en consecuencia, preveía a lo largo del mes de agosto del



mismo año la apertura de sucursales en La Habana, Méjico y Buenos Aires.

La firma, que se ofrece desde su mismo nacimiento al gobierno de Burgos *“para todo lo que pueda suponer colaboración con el Glorioso Movimiento Nacional y a la formación de la conciencia pública”*<sup>275</sup>, cuenta con las mejores previsiones mercantiles, pues según da a conocer, *“cuenta con la exclusiva para el Mundo entero de las producciones dirigidas por los dos más eminentes directores cinematográficos españoles: Florián Rey y Benito Perojo”*, realizadores de inmenso calado popular cuyas películas se vendían en España e Hispanoamérica por unas cifras sólo comparables a las de las mayores producciones de Hollywood. Pero la auténtica garantía de éxito de CINA era contar en exclusividad con *“la excelsa artista Imperio Argentina, una de las primeras del Mundo”*.

CINA, como se señalaba anteriormente, comenzaba a apuntar hacia un camino novedoso y muy frecuentado posteriormente por la cinematografía española, la coproducción con Italia y Alemania. Así lo señalaba la compañía en su primer anuncio al gobierno de un plan de producción ya establecido: *“nuestro Consejo de Administración ha decidido editar inmediatamente cuatro producciones españolas, con interiores rodados para dos de ellas en Alemania y para las otras dos en Italia”*, así como *“el estudio de algún asunto corto”*. CINA incluso adelanta tres de los títulos ya escogidos: *Carmen, Lola Montes y Goyescas*<sup>276</sup>. Si bien esta última entraba dentro de las posibles producciones de CINA<sup>277</sup>, las dos primeras serían únicamente distribuidas por la compañía, ya que eran producciones previstas por la empresa alemana Hispano-Film-Produktion, propiedad del socio de CINA William Ther.

Pero la distribución de estas películas creó un considerable embrollo que terminaría con CINA. A mediados de 1937, cuando en Berlín se está poniendo en marcha la película *Carmen la de Triana* llegan a Berlín dos representantes de la CINA, que ofrecen a la Hispano-Film-Produktion 250.000 pesetas a cambio del 35% de los

<sup>275</sup> Datos provenientes de la carta de José Muñoz Rodríguez de Laborda, consejero delegado de CINA, para el Delegado del Estado para Prensa y Propaganda, fechada en Burgos el 31 de julio de 1937. AGA (03)049.001 21/00266.

<sup>276</sup> Carta de José Muñoz Rodríguez de Laborda, consejero delegado de CINA, para el Delegado del Estado para Prensa y Propaganda, fechada en Burgos el 31 de julio de 1937. AGA (03)049.001 21/00266.

<sup>277</sup> La película, sin embargo, no sería rodada hasta 1942, financiada por la productora madrileña Universal Iberoamericana de Cinematografía y bajo la dirección de Benito Perojo.





beneficios que la cinta obtenga en España<sup>278</sup>. La oferta incluye también el ofrecimiento a Ther de entrar en la sociedad. Ther acepta la generosa oferta, pero pocos meses después Erwin Graf, abogado berlinés del propietario único de la Hispano-Film-Produktion, señala cómo en Sevilla su cliente ha abierto el 18 de mayo de 1938 “una diligencia judicial por fraude”. Según narra el abogado, en “Julio del año 1937 se presentaron (...) los señores D. José Muñoz Rodríguez [futuro consejero delegado de CINA] y el Sr. Portal [futuro secretario de la misma]”, que al parecer “proyectaban fundar en España una organización de distribución”. Al parecer, éstos habían ofrecido a Ther a participar en la misma como “miembro del Consejo de Administración de la sociedad”, evitando sus posibles reparos con la oferta de “algunas acciones gratis”. Evidentemente, “esta sociedad era la Cinematografía Nacional S.A.”, que el 10 de Julio de 1937 firmó un contrato con la empresa de Ther que “obligaba de pagar a la Hispano-Film-Produktion un anticipo por los costos de producción, que se fijaba en Ptas.-250.000.- usándolas para la película «Carmen»”. Muñoz, encargado de la entrega de la cantidad acordada, acudió a Berlín, pero no pagó más que 5.000 pesetas, tras lo cual comunicó a Ther que “se tendría que trasladar a Salamanca para buscar a su familia (...) Pero el sr. Muñoz no volvió desde Salamanca, ni dio señal de vida alguna ni verificó más pagos. Pero al contrario, mi cliente, para su mayor sorpresa, supo algún tiempo más adelante por los Sres. Rey y Perojo, los que llegaron a Sevilla viniendo desde San Sebastián, de que el Sr. Muñoz respectivamente la CINA hubiese vendido los derechos de explotación de 4 películas a un tal Sr. Ortiz, al precio de Ptas 40.000.- (...) El Sr. Perojo, Sr. Rey así como mi cliente, no sabían absolutamente nada de un convenio entre Muñoz-Ortiz ni tampoco supusieron de donde sacaba el señor Muñoz las 5.000.- pesetas que pagó a mi cliente, y las otras 15.000.- que pagó a Florián Rey. De las restantes Ptas. 20.000.- ni mi cliente, ni D. Florián Rey ni el Sr. Perojo habían visto algo jamás..”<sup>279</sup>. La CINA, evidentemente, queda bajo sospecha, el contrato con Alemania se anula y las consecuencias no se harán esperar.

Ajenos a todas estas complicaciones, Florián Rey e Imperio Argentina viajan hacia Alemania en el mes de mayo, donde son

<sup>278</sup> Díez Puertas, Emeterio: *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine*. Institut Valencia de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2000, p. 120.

<sup>279</sup> Copia de la carta escrita por el abogado Erwin Graf y fechada el 2 de junio de 1938. AGA (03)049.001 21/00267 (carpeta Hispano-Films).





recibidos por el mismo Hitler y el Ministro de Propaganda Goebbels en audiencia especial. Al parecer, “*ambos conocen «Morena Clara» y «Nobleza baturra» (Hitler las ha visto tres veces en el salón de proyecciones de su Cancillería)*”, y según señala la prensa de la época, “*Imperio, mujer al fin, da rienda suelta a su entusiasmo*”, pues “*es increíble el tono de camaradería con que nos trató el Ministro. Y luego Hitler... nada más bueno, más caballeroso, más humano y más sencillo que este hombre. (...) Y esto, tanto él como el Dr. Goebbels, con un calor y una simpatía que hoy más que nunca nos hemos sentido doblemente orgullosos de ser españoles*”<sup>280</sup>. Pero el fraude ha levantado una auténtica polvareda en la que pronto se ve implicado el gobierno español. El 28 de junio de 1938 la Hispano-Film-Produktion escribe a José Manuel Goyanes, Jefe Nacional de Cinematografía, para señalarle que “*han llegado a Berlín la Sra. Imperio Argentina y Don Florián Rey, pero francamente dicho de momento no estamos dispuestos a seguir nuestras producciones hasta saber el punto de vista que tienen las instancias oficiales españolas sobre este asunto*”. El posible plan de coproducciones que ambos gobiernos manejaban desde hacía unos meses se tambalea, y la posible colaboración quedará en suspenso. Así hasta que el 14 de septiembre la Hispano-Film-Produktion, desde Berlín, escribe para señalar escuetamente su satisfacción porque “*la discrepancia planteada se haya compuesto ya. Solamente no sabemos, en que forma se llegó a tal arreglo y lo esperamos saber por información verbal*”<sup>281</sup>. No sabemos si Florián Rey decidió abonar parte del dinero debido a su llegada a Berlín, ni mucho menos dónde fueron a parar las 40.000 pesetas que desaparecieron con Muñoz y Portal, pero la CINA quedó condenada a su desaparición y Ther, Perojo y Rey la abandonaron poco después. La producción de *Carmen la de Triana*, que contaba con el dinero que debía aportar CINA, queda en una difícil situación, y sólo consiguió salir adelante gracias a la intervención directa del Ministerio de Propaganda del Reich<sup>282</sup>. Los derechos de distribución de la cinta en España terminarían siendo vendidos a U-Films, lo que terminó provocando un largo conflicto judicial con Ortiz, el empresario sevillano que había comprado los derechos de las coproducciones a CINA mucho antes del inicio de las dificultades.

<sup>280</sup> Documento anónimo, al parecer transcripción de un artículo de prensa, que posiblemente había enviado la embajada de España en Berlín al gobierno de Salamanca bajo el asunto “Misión españolista”. AGA (039)049.001 21/00266.

<sup>281</sup> Documentación agrupada en AGA (039)049.001 21/00267, carpeta “Hispano-Films”.

<sup>282</sup> Zyerer, Sylvia: “Carmen, la de Triana”, en Pérez Perucha, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Cátedra y Filmoteca Española, Madrid, 1996.



## **5.4 SAICE**

---

La última productora asentada en San Sebastián durante los años de la guerra fue la Sociedad Anónima Cinematográfica Española (SAICE), que preveía un plan de producción importante no sólo por sus posibles realizaciones cinematográficas sino sobre todo porque, por primera vez, planteaba la posibilidad de construir unos estudios y laboratorios cinematográficos en Gipuzkoa. El final de la guerra, sin embargo, supuso el cierre de la compañía y el abandono definitivo de la idea.

La notificación de la creación de la sociedad llega a Burgos el 2 de abril de 1938. SAICE basa su existencia en la presencia de los tres principales dirigentes de CIFESA, los hermanos Luis y Vicente Casanova y Cristóbal Colón Lapuente, todos ellos viviendo en el exilio en San Sebastián. CIFESA era la mayor productora española de la II República y pese a sus tensiones con el gobierno nacional, se había convertido desde los primeros días de la guerra en colaboradora intachable del mismo. La administración franquista, sin embargo, vio siempre con reticencia los movimientos de la compañía, y por ello los Casanova intentaron desligarse del nombre de la misma y abrir nuevas vías de inversión para sus proyectos. El Consejo de Administración de SAICE se completa con otros siete socios: tres miembros de la fantasmal Soriano Films entre los que se encontraba Ricardo Soriano, Marqués de Ivanrey; Enrique Blanco, de la no menos desconocida Madrid Films, Ezequiel de Selgas, miembro del Sistema Sonoro Lafón Selgas, y otros dos miembros, Antonio Noguera Bonora y José López de Carriyosa y Martel, que declaran no pertenecer a sociedad alguna. Y pese a que en los documentos enviados a Burgos se señala que *“todos los elementos son personalidades destacadas de la Cinematografía Española”*, en realidad los contactos de la mayoría de ellos con el mundo cinematográfico eran escasos y no parecen ser más que socios capitalistas tentados por la aventura del cine que han conocido a los Casanova durante su estancia donostiarra. Dada la *“indudable importancia que la Cinematografía ha de tener en el Nuevo Estado, lo mismo en su aspecto de espectáculo que de educación y propaganda”*, los socios han fundado SAICE con la intención de *“tener preparados, para funcionar inmediatamente después de terminado el Movimiento, todos los elementos de maquinaria para montar un Estudio verdaderamente moderno y a la altura de los*



*mejores extranjeros*<sup>283</sup>. Objetivo de indudable importancia, pues por primera vez una compañía establecida en Gipuzkoa no se limita a labores de producción y distribución sino que planeaba la construcción de unas infraestructuras estables que pudiera atraer la filmación de futuros proyectos a la provincia.

La compañía encuentra todos los apoyos posibles en el gobierno franquista, que sabe de los beneficios que reportaría SAICE a la España nacional, pues pese a los dos años de guerra ya transcurridos ninguna de las ciudades ocupadas contaba con un estudio cinematográfico competente y en Burgos se conocen perfectamente las pérdidas que supone la dependencia del extranjero para cualquier actividad filmica. El Jefe del Departamento de Cinematografía da todos sus parabienes a la empresa, pues *“considera de interés nacional y uno de los servicios más eficaces al Estado en las ciudades liberadas la preparación de todos aquellos elementos necesarios para los laboratorios”*, y decide considerar *“de interés nacional su propuesta, gestionada con todas las garantías personales dentro de la cinematografía española dignamente representada en el Consejo de Administración de dicha Sociedad”*<sup>284</sup>. El interés de Burgos es tal que pronto el gobierno comienza a hacer la cuenta de la lechera sobre los posibles resultados de la sociedad, pensando en *“un balance en el que se dice que si se produce un millón de metros de positivo se gastarían unos dos millones de pesetas; que si se venden al extranjero darían en divisas unos doce millones de pesetas”*, mientras que en aquel momento *“sucede exactamente lo contrario”*<sup>285</sup>. Y comienzan a llegar a la calle Aldamar, lugar de residencia de Enrique Blanco, todo tipo de permisos, facilitados por el mismísimo Ministro del Interior en persona, que facilitan la importación de maquinaria e incluso autorizan a Ricardo Soriano *“para que disponga de varias fincas que posee en Francia con objeto de que le sirvan de garantía a créditos en moneda extranjera para la adquisición”*<sup>286</sup>. Pero el

---

<sup>283</sup> Informe realizado por el Consejo de Administración de SALCE y firmado por Ricardo Soriano presentado en Burgos el 2 de abril de 1938. AGA (03)049.001 21/00267 (sobre SAICE).

<sup>284</sup> Carta del Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, fechada en Burgos el 10 de mayo de 1938. AGA (03)049.001 21/00267 (sobre SAICE).

<sup>285</sup> Informe del Departamento de Cinematografía *Sobre la necesidad de establecer en España unos laboratorios cinematográficos*. AGA (03)049.001 21/00267 (sobre SAICE).

<sup>286</sup> Carta del Jefe del Servicio Nacional de Propaganda para el Jefe del Departamento de Cinematografía, fechada en Burgos el 12 de diciembre de 1938. AGA (03)049.001 21/00267 (sobre SAICE).



balance previsto por el gobierno franquista nunca terminó de hacerse efectivo: los inevitables retrasos para poner en marcha efectiva la compañía habían llevado al inicio de 1939. La situación del momento, con Franco inmerso en la ofensiva de Cataluña, hacía prever que no faltaba mucho tiempo para la toma de Barcelona y Madrid, donde se esperaba que pudieran rehabilitarse sin mayores problemas los estudios y laboratorios cinematográficos allí existentes. La llegada de una posible competencia va retrasando *sine die* el proyecto de SAICE, que finalmente nunca llegará a hacerse efectivo y hasta día de hoy aleja de Gipuzkoa la posibilidad de creación de una industria cinematográfica estable.



## 5.5 Las coproducciones con Italia

---

El intento más consistente de la administración franquista para impulsar el cine nacional vino por la vía de las coproducciones. Con la industria completamente destrozada, Falange optó por plantear la producción de una serie de largometrajes gracias a los estudios extranjeros. El gobierno portugués había ofrecido su apoyo al inicio de la guerra, pero Lisboa Films nunca fue capaz de albergar más que el montaje de algunos breves noticiarios y documentales. La realización de un largometraje de ficción necesitaba una infraestructura mucho mayor, que el gobierno franquista intentó obtener en Italia y Alemania, dos países con una industria cinematográfica ya consolidada.

Con ambos se pondrían en marcha una serie de coproducciones con desigual resultado. Con Alemania no se llegó a materializar más que un número limitadísimo de películas, pero las coproducciones realizadas con Italia alcanzaron un mayor desarrollo, dando lugar a una veintena de largometrajes, algunos de ellos de indudable interés.

El gobierno franquista había comenzado a tantear la posibilidad de poner en marcha estas coproducciones con varios países. Serafín Ballesteros, miembro de la Sección de Cine de la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda, pregunta a sus embajadas en Berlín y Roma sobre *“la forma que se rige para la propaganda cinematográfica, es decir, si son las casas productoras las que la hacen por las normas que da el Estado, o es el Estado el que tiene elementos y dirige las películas de propaganda, así como, si éstas son por cuenta del Estado o de las casas productoras, con o sin subvención”*<sup>287</sup>. Frente al mutismo alemán, la respuesta dada por Roma es más detallada, aunque sin aclarar realmente la información demandada: *“no existen normas especiales o reglamentos para la propaganda cinematográfica en la forma a la que usted alude. El Estado italiano no tiene a su cargo la fabricación de películas de propaganda con elementos propios”*<sup>288</sup>. Se señala, sin embargo, como las películas de ficción *“teniendo un carácter eminentemente artístico, tratan de inculcar en las masas ideas y tendencias derivadas del régimen. Tal es el caso de las últimas grandes películas lanzadas por la cinematografía italiana que tiende a*

<sup>287</sup> AGA (03)049.001 21/00001.

<sup>288</sup> AGA (03)049.001 21/00266.





*exaltar sentimientos básicos: el patriotismo, el honor nacional, el valor, la tradición (...) El apoyo económico del estado, directo o indirecto, permite a los organismos competentes marcar pautas y orientaciones para la producción de las empresas privadas. Es de notar además que la intervención del Estado se manifiesta en todo momento en la producción, ya que con objeto de evitar gastos inútiles y de que queden inutilizados fragmentos de películas, los productores someten el desarrollo de las mismas en todo momento a los Organismos aludidos cuyos consejos sigue [en referencia a la Banca Nazionale del Lavoro y al Ministero della Cultura Popolare]”<sup>289</sup>.*

Todo ello lleva a Dionisio Ridruejo, director general de Propaganda de la España franquista, a trasladarse a Roma en octubre de 1938 para entrevistarse con Dino Alfieri, ministro de Cultura Popular de la Italia fascista, intentando buscar un acuerdo de cooperación entre ambos países: “*me interesaba saber la ayuda que podían darnos para el desarrollo de nuestro cine incipiente, por el que los alemanes, la UFA, ya habían comenzado a interesarse un poco*”<sup>290</sup>. Las ventajas que podía alcanzar mediante estos acuerdos la cinematografía española eran notables, pero mucho mayores lo eran para la italiana. Mussolini acababa de establecer la *quota cento*, la realización de cien largometrajes anuales, como objetivo para la industria, lo que había abierto un mercado necesitado de nuevos métodos de expansión. Y la posibilidad de rodar películas en castellano ampliaba inmensamente las posibilidades de expandir el cine italiano no sólo por España sino sobre todo por Sudamérica, regida por unas redes de distribución controladas por empresas españolas

El interlocutor del encuentro entre Ridruejo y Alfieri será Renato Bassoli, encargado desde 1934 de la sección italiana de la Metro-Goldwyn-Mayer. Desgraciadamente, no se ha conservado ningún documento que muestre los términos reales en los que se cerraron las diversas conversaciones, aunque 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, en Sudamérica. Así lo explica que los numerosos documentos del gobierno italiano conservados hablen de manera casi exclusiva de las posibilidades de exhibición en España

<sup>289</sup> Carta fechada el 15 de julio de 1937. En AG.A. (03)049.001 21/00266.

<sup>290</sup> Ridruejo, Dionisio: *Op. cit.*, p. 196.



de la práctica totalidad de la producción de Cinecittá. Y lo atestigua que como mediador figurara Renato Bassoli, importante distribuidor italiano, y que los documentos internos del gobierno de Mussolini hicieran insistentemente referencia a CIFESA, principal compañía distribuidora en España y con una importante presencia en Hispanoamérica.

Y junto a este acuerdo llegan las primeras negociaciones para la producción de los largometrajes acordados en carácter de coproducción. El 17 de agosto de 1938 Dino Alfieri escribe una carta al Duce en la que se anuncia su conclusión, materializada en tres propuestas<sup>291</sup>. Las tres pivotarán en torno a San Sebastián.

- 1) *“La empresa C.I.F.E.S.A. de Sevilla [desea llegar a un] acuerdo con una empresa seria italiana para la producción en coparticipación de al menos 4 películas españolas o en doble versión”.*

CIFESA, empresa sevillana pero que centraba su actividad en Donostia, lugar de residencia de su director Vicente Casanova, era la casa que mayores garantías ofrecía al gobierno italiano al ser la principal distribuidora de material europeo en Sudamérica. Casanova habla de esta posibilidad de producción con otro residente en San Sebastián, el realizador Benito Perojo, que pronto parte en dirección a Italia provisto de todas las recomendaciones del Embajador español en Roma. Las negociaciones concluyen con varias conclusiones: en caso de filmarse la película en España, CIFESA propone correr con todos los gastos de producción; si se realiza en Italia, la compañía pagará un tercio del salario de parte del equipo artístico. CIFESA realiza una segunda propuesta: limitarse a anticipar una suma entre 200 y 300.000 pesetas por película, pero con la condición de que la cinta, una vez realizada, quede bloqueada en España. Los beneficios de explotación en ambos países se distribuirían entre la empresa italiana que entrara finalmente en el trato y CIFESA. En todo caso, la compañía

---

<sup>291</sup> La documentación señalada a continuación proviene de las cartas de Dino Alfieri, ministro della Cultura Popolare, a Galeazzo Ciano, Ministro de Asuntos Exteriores, y el propio Mussolini, fechadas respectivamente los días 19 y 17 de agosto de 1938 – anno XVI, así como del documento interno del *Ministerio di Cultura Popolare* “Appunto per il Ministro – Produzione spagnola in Italia”. Archivo Central del Estado, Roma. Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, *busta 75, fascicolo 504*. Los dos primeros se encuentran en este mismo apartado, en su *sottofascicolo 1*.





sevillana aportaría 200.000 dólares por película a cuenta de su explotación en Cuba, Argentina y México.

No se conocen los resultados de la negociación, pero no resulta difícil adivinar sus conclusiones: eliminadas las posibilidades de rodar en España (no existían estudios operativos en zona nacional) o de que CIFESA adelantara un dinero que bloquearía la cinta en territorio español, los rodajes tendrían lugar en Italia bajo las condiciones propuestas por la compañía sevillana. El gobierno italiano correría, asimismo, con los gastos de “*aseguraciones particulares y facilitaciones [de] cambios, costes de producción, estancia de los actores y técnicos en Italia, transportes e importación de película virgen*”. Aún así, las condiciones parecieron oportunas al Ministerio di Cultura Popolare, que dio órdenes de “*consultar a los Ministerios competentes*” para poner en marcha los rodajes.

Las condiciones de producción eran, indudablemente, ventajosas para la parte española. Pero por razones desconocidas CIFESA no terminará formando parte del proyecto. Casanova negocia con Saturnino Ulargui, otro de los productores con residencia en San Sebastián, y la película pasa a su compañía U-Films. La cinta resultante será la notable *Los hijos de la noche / I figli della notte*, que realizará Benito Perojo en los estudios de Cinecittá en 1939 y que será la primera de las coproducciones hispano-italianas materializadas.

- 2) “Se constituye la «*Sevilla film*» con un capital de 5.000.000 de pesetas. El primer proyecto de producción de esta sociedad concierne a una película sobre un argumento del periodista Luca de Tena. La producción de la película se desarrollaría en sus tres cuartas partes en exteriores en España y se completaría con 15-20 días de interiores en Italia. La *Sevilla film* ha sido puesta en relación con la «*Scalera film*»”.

El empresario sevillano Manuel Beca Mateos anuncia en la Direzione Generale di Cinematografia la creación de Sevilla Films para la producción de películas en Italia. Su primer proyecto es “*una película sobre un argumento, relativo a la revolución nacional española, del conocido periodista Marqués Luca de Teña [sic], director del periódico A.B.C. de título «A MADRID 682»*”. El guión, escrito en San Sebastián y



llamado a ser una de las grandes películas del primer franquismo, es analizado en el siguiente apartado.

- 3) La última iniciativa para la realización de coproducciones proviene también de San Sebastián: *“Un grupo financiero, cuyo exponente es el Marqués de Villagracia, ha propuesto la producción de una película a rodarse en parte en Italia. Tal grupo ha sido puesto en contacto con la Generalcine”*.

El susodicho Marqués de Villagracia, uno de tantos ilustres residentes en Gipuzkoa durante los años de la contienda, viajó a Roma acompañado por Daniel Falcó Gil, que al parecer contaba con experiencia cinematográfica. Su proyecto, desconocido, parecía estar bastante avanzado, pues no sólo existía un guión sino también diversos acuerdos con actores. La propuesta económica, sin embargo, no convenció a los productores italianos: se pretendía que éstos cubrieran todos los gastos de la película en el más que probable caso de que ésta fuera rodada en Italia. La Generalcine, finalmente, aceptó realizar un plan de producción con la condición de la *“cesión de la película o películas para los países de Sudamérica, tras un adecuado anticipo en libre divisa”*.

Las tres iniciativas, según señalaba el Ministro di Cultura Popolare, *“parecen igualmente serias”*. Pero se acepta que sólo la primera es *“particularmente importante, sea porque la C.I.F.E.S.A. está actualmente produciendo en Alemania; sea por la importancia de esta empresa distribuidora, sólidamente organizada no sólo en España, sino en América Latina; sea en resumen por el valor comercial de los trabajos de Perojo, películas que se venden a puñados en Sudamérica”*. No alberga ninguna duda, por lo tanto, el interés del gobierno italiano de penetrar en el mercado sudamericano. El propio Mussolini lo ve claro, cuando el 22 de agosto de *“Su alta aprobación a las varias iniciativas de producción cinematográfica española en Italia”* y disponga *“que sea activada al máximo la colaboración italo-española en el campo de la industria cinematográfica”*<sup>292</sup>. Y comenzó de este modo un largo proceso de coproducciones que terminaría dando un total de 23 largometrajes.

---

<sup>292</sup> Documento “Appunto per l’On.le Direzione Generale della Cinematografia” redactado por Luciano, jefe del Gabinete del Ministerio y fechado el 22 de agosto de 1938 – anno XVI. *Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 504, sottofascicolo 1*. Archivo Central del Estado, Roma.



Pero Gipuzkoa quedaría nuevamente fuera de ellos: pese a haber nacido los primeros proyectos en San Sebastián, todos terminarían realizándose con posterioridad a la finalización de la Guerra Civil. Para entonces, la industria cinematográfica se había trasladado ya a Madrid y la realización de estas películas terminaría siendo dirigida desde la capital.



## 5.6 A Madrid, 682

---

De entre todos los guiones que circularon por el mundillo cinematográfico del primer franquismo, *A Madrid, 682* parecía el más indicado no sólo para convertirse en película sino también para transformarse en uno de los puntos centrales de la propaganda del nuevo régimen. Proyecto largamente gestado, en el que participan directamente algunas de las primeras espadas de la cultura franquista y que encuentra un apoyo sin reservas entre los principales intelectuales del nuevo gobierno, nunca va a llegar a transformarse en celuloide por razones bastante confusas y quedará como uno de los grandes proyectos frustrados del cine del primer franquismo.

La conclusión del episodio bélico del Alcázar toledano había supuesto el primer gran hito mediático de la contienda, dando lugar, amén de a numerosas crónicas periodísticas, a diversas obras literarias que circularon con gran éxito por todo el planeta. La de mayor difusión fue sin duda alguna, *Les cadets de l'Alcazar*<sup>293</sup>, obra de Robert Brasillach y Henri Massis escrita en el mismo 1936 como abierta réplica al film soviético *Los marinos de Kronstad* (*My iz Cronstadia*, Efim Dzigán, 1936), que había alcanzado una gran notoriedad en la convulsa Europa de mediados de los años 30. Igualmente, en Estados Unidos se pusieron en marcha dos proyectos sobre el episodio que nunca llegaron a buen término. El primero de ellos, producido por el magnate de la prensa W.R. Hearst posiblemente como película de lucimiento para su amante Marion Davies, contaba con el asesoramiento de Knickerboker, periodista que había seguido la Guerra española como enviado especial de la International News Service de Hearst. El segundo fue anunciado en noviembre de 1936 por la Twentieth Century Fox, un proyecto de película sobre el episodio dirigida por Henry King con guión de Laurence Stelling que contaría con la interpretación de Barbara Stanwyck y Robert Taylor. Sin embargo, la película tampoco se llevó a cabo, ya que al parecer la izquierda norteamericana, temerosa ante un proyecto de este tipo llevado a cabo por un notorio simpatizante fascista como Darryl F. Zanuck, presionó hasta conseguir la cancelación del proyecto.

---

<sup>293</sup> Brasillach, Robert y Massis, Henri: *Les cadets de l'Alcazar*. Librairie Plon, París, 1936. Al finalizar la contienda el libro tuvo una reedición corregida, *Le siège del Alcazar*. Le Presse d'Aulard, París, 1939, que fue traducida a numerosos idiomas, entre ellos, por supuesto, el castellano y el italiano.



Y en España, el filón del Alcázar será inagotable: a la rápida transmisión del episodio por vía periodística se sumaron numerosos relatos novelados, poemas, documentales y obras plásticas que recreaban el suceso. La mitología franquista había encontrado en el asedio su hecho simbólico referencial, y ya en 1938 comienzan a circular apuntes y bocetos de lo que el año siguiente se convertiría en dos guiones sobre la historia. El primero, que provenía de la pluma del poeta oficial del régimen Eduardo Marquina, era un retórico guión literario titulado *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España). Acción para una película*<sup>294</sup>. En él establecía una continuidad entre el episodio toledano y la *gloriosa* historia española a través de una lanza entregada por Carlos V a su paje que se transmitirá de generación en generación hasta llegar a un militante franquista, y que se cerraba en una bizarra apoteosis celeste que engloba al Cid, Alfonso el Sabio, Isabel la Católica, Carlos V, Felipe II y el alcalde de Móstoles durante la invasión napoleónica junto a Cervantes, Juan de Herrera, Velázquez y Zorrilla.

Como toda la España nacional, Juan Ignacio Luca de Tena había seguido con pasión el episodio toledano. Hijo del fundador del periódico monárquico y conservador *ABC* y desde 1929 director del mismo, el periodista se había trasladado a San Sebastián en noviembre de 1936<sup>295</sup>, donde será parte activa de la vida cultural de la ciudad y formará parte de diversos comités, como el directivo de la Asociación de Amigos de Alemania fundada bajo auspicio del Partido Nacionalsocialista<sup>296</sup>. En la ciudad leerá las puntuales crónicas que la prensa ofrecía del asedio a la fortaleza toledana y asistirá a las diversas proyecciones que ofrecían los cines donostiarras con filmaciones del Alcázar: aparte de los numerosos noticiarios que recogieron la noticia, en diciembre del mismo año se exhibieron en la ciudad dos documentales de gran éxito popular que se centraban en la batalla por la fortaleza, *Toledo (la ciudad heroica)* y *Toledo (los héroes del Alcázar)*. Viendo las posibilidades cinematográficas que ofrecía el episodio, Luca de Tena decidió comenzar a escribir un guión de alto contenido simbólico sobre la guerra que tuviera uno de sus momentos centrales en el asedio toledano. La primera redacción del texto estará ya concluida en abril

---

<sup>294</sup> Marquina, Eduardo: *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España). Acción para una película*. Imprenta Cabrero y Guevara, 1939.

<sup>295</sup> *El Diario Vasco*, 24 de noviembre de 1936.

<sup>296</sup> *El Diario Vasco*, 18 de febrero de 1936.



de 1937<sup>297</sup> bajo el título *A Madrid: 682*, en referencia a la distancia kilométrica que separaba la capital de Cádiz, primer punto de la península en el que puso pie el ejército sublevado tras el intento de golpe de estado.

Luca de Tena no tardó en encontrar un productor interesado en la plasmación cinematográfica del mismo: poco tiempo después, el empresario Manuel Beca Mateos, representante de la *Sevilla Film*, establece contactos con el autor para hacerse con los derechos del texto. Que al parecer va a dar lugar a una película de unas ambiciones desconocidas para el cine español de la época: como se ha señalado anteriormente, la *Sevilla Films* se había constituido con el astronómico capital de cinco millones de pesetas y Beca buscaba un director que garantizara el éxito del proyecto.

El realizador elegido será Benito Perojo, una de las principales figuras de la cinematografía española. A finales de abril de 1938, Perojo, junto con el cómico Miguel Iguero, salen de Berlín, donde filmaban *Suspiros de España*, para trasladarse a Sevilla y concluir la filmación de exteriores de la cinta. En su viaje, hacen una escala de varios días en San Sebastián, lugar de residencia de ambos durante gran parte de la guerra, y Perojo ofrece una entrevista exclusiva a *El Diario Vasco*. En ella, el director habla de sus proyectos laborales. Explica las intenciones de su nueva película (“una firme exaltación y recuerdo de la Patria, de los hombres y las mujeres que trabajan y sueñan en la misma, en las tierras de América española”), y anuncia que entre sus próximos proyectos se encuentra dos cintas de guerra: “dos grandes películas, una de ellas con guión de Manuel de Góngora [en referencia a *La canción de Aixa*, escrita por este autor donostiarra] y la otra de Juan Ignacio Luca de Tena. Ambas son magníficas y espero tendrán un éxito grande”<sup>298</sup>.

Todo parece indicar que *A Madrid, 682* va a dar lugar a la primera película realmente importante del primer franquismo. Y la máquina publicitaria oficial no tarda en ponerse en marcha: en marzo Luca de Tena ofrece una lectura del guión en el paraninfo del Instituto Peñaflorida, y el hecho es recogido en portada por el Diario Vasco, que no duda en considerarlo “una de las páginas más emocionantes y bellas de la Literatura del Movimiento”. La lectura, como era de esperar, había sido “brillantísima de público, figurando

<sup>297</sup> *El Diario Vasco*, 19 de marzo de 1938.

<sup>298</sup> Sampelayo, Juan: “El cine en la Nueva España. Proyectos y esperanzas de Benito Perojo”. En *El Diario Vasco*, 29 de abril de 1938.





en la concurrencia una numerosa representación del sexo femenino”, y había dado lugar a escenas de extrema emotividad como la que protagonizaba “un glorioso general laureado, que la escuchaba, [que] hacía trencilla con los cordones de la borla del gorro de campaña para disimular su emoción. «¡Que esto lo vi yo!», decía”. El acto supuso un gran éxito y el escritor “fue ovacionadísimo en diversos pasajes de su guión y al final recibiendo también muchísimas felicitaciones”<sup>299</sup>.

El proyecto parece ya imparable. Llegado el verano de 1938, Beca oye hablar de las conversaciones entre España e Italia para la realización de largometrajes en coproducción y se anima a solicitar colaboración con la mucho más asentada cinematografía del país aliado para levantar un proyecto que ya se anuncia colosal y que preveía dos largos meses de rodaje. Los cinco millones de capital de la empresa española animan al gobierno italiano a ponerla en contacto con la Scalera film, gran productora italiana del momento que había sido levantada sobre el turbio capital que habían hecho los hermanos Scalera construyendo carreteras en Abisinia. El proyecto encajaba perfectamente en los planes de producción de la compañía italiana, especializada en grandes superproducciones y muy interesada en levantar proyectos propagandísticos como éste que le permitieran seguir contando con todos los beneplácitos de la administración fascista italiana.

Las puertas parecen definitivamente abiertas para *A Madrid 682*. En el archivo de Alcalá se encuentra un documento manuscrito en lápiz rojo, sin firma ni fecha, escrito sobre hojas promocionales del Hotel Condestable, en Burgos<sup>300</sup>. Todo parece indicar que allí se han reunido las principales personas interesadas en la materialización del guión, con la intención de preparar el largo listado de condiciones que Beca debe exigir en su cercano viaje a Roma. El proyecto ya no es un texto apreciado por un grupo de amigos sino una fructífera aventura empresarial, y de hecho encabeza el folio el escrito “*empresa de Juan Ignacio Luca de Tena*”. En el listado de miembros de la misma (la mayoría de nombres son, por desgracia, ilegibles) se encuentran Luis M. de Zunzunegui, José María Pemán, Eduardo Luca de Tena o el mismo Manuel Beca. Y sus previsiones incluyen la importación de material para la filmación de la película, el nombramiento de un delegado español en Italia, la realización de una doble versión de la película (esto es, filmada

<sup>299</sup> *El Diario Vasco*, 19 de marzo de 1938.

<sup>300</sup> AGA (03) 049.001 21/00267.





simultáneamente en español e italiano) y el doblaje de la misma al inglés, alemán y sobre todo (subrayado en el original) francés: la popularidad de la novela *Les cadets de l'Alcazar*, se pensaba, abriría todos los salones del país vecino a la película.

Pero la escasa definición del proyecto y el interés prioritario del gobierno de Mussolini por colaborar con una empresa de garantías como CIFESA y no con productores independientes termina frustrando la posible coproducción. Beca y Scalera no llegan a ningún acuerdo y el guión de Luca de Tena sigue parado. El escritor comienza a ver que las dificultades para levantar una película como ésta son mayores de las previstas<sup>301</sup> y, comprendiendo que la cinta nunca llegará a ver la luz, decide publicar el guión como libro y al menos conseguir alguna rentabilidad económica con el proyecto. En septiembre de 1938 sale a la venta por diez pesetas una primera tirada del mismo realizada por la editorial vallisoletana Santaren, en edición de lujo y con ilustraciones del dibujante Kemer<sup>302</sup>, que va a ser enormemente publicitada en la prensa de la época (la noticia de su edición ocupará la primera página de *El Diario Vasco* durante ¡cinco días seguidos!<sup>303</sup>). Y a las altas figuras del periodismo nacional sólo les quedaba ya el recurso al pataleo al que acudirían aparatosamente poco después: de poco más podía calificarse el artículo que poco después publicaba José María Salaverría en el periódico local (de nuevo en portada) bajo el título “*La guerra en película*”, en la que entre divagaciones sobre cómo “*la guerra ha sido siempre para el Arte una de las causas más fecundas*” reflexionaba sobre este “*film en busca de cameraman*”, lamentaba cómo “*la lástima es que, por dificultades del momento, el guión de la película que ha estudiado y trabajado tan a conciencia se quede en promesa de ejecución y haya de salir en forma de libro*” y realizaba un nuevo llamamiento a cualquier productor que “*pensase en la posibilidad cinematográfica que brinda este episodio; hay ahí una gran película de ritmo lento por hacer*”<sup>304</sup>. Un tono muy similar al que dedicó pocos días después al guión el diario

<sup>301</sup> Algunas de ellas son las narradas, o al menos intuidas, en diversos artículos aparecidos en la prensa cinematográfica de la época. Ver Romero-Marchent, J.: “Cinema nacional. Comentarios al margen. La industria – El control – Los Argumentos. IX”, en *Radiocinema* num. 9, 30 de julio de 1938; González Castillo, H.: “La guerra en película. A Madrid, 682”. *Radiocinema* num. 15, 30 de octubre de 1938.

<sup>302</sup> La obra conocerá una nueva edición, en formato sencillo, al año siguiente. Contará con el título *A Madrid: 682. Escenas de guerra y amor*, y será publicado por la editorial santanderina Altius.

<sup>303</sup> *El Diario Vasco*, 10, 13, 14 y 15 de septiembre de 1938.

<sup>304</sup> Salaverría, José María: “La guerra en película”. *El Diario Vasco*, 25 de septiembre de 1938.



*El Heraldo de Aragón*<sup>305</sup>. Pero pese a este apoyo público, Luca de Tena nunca consiguió materializar la película y el texto quedó como el gran proyecto frustrado de la primera posguerra.

---

<sup>305</sup> “A Madrid 682: Juan Ignacio en un libro”. *Heraldo de Aragón*. Reproducido en la contraportada de *El Diario Vasco*, 25 de octubre de 1938.

