

## La producción cinematográfica en Andalucía durante la Guerra Civil

José Patricio Pérez Ruffí<sup>1</sup>; Francisco Javier Gómez Pérez<sup>2</sup>

Recibido: 3 de enero de 2016 / Aceptado: 1 de febrero de 2017

**Resumen.** Este artículo examina la relación de Andalucía con la producción filmica realizada durante la Guerra Civil española. El estallido de la contienda en Andalucía provoca la división tanto de medios como de infraestructuras de la industria cinematográfica, quedando en Andalucía al servicio propagandístico del lado nacional. Andalucía sigue dotando de escenarios a las cintas coproducidas con Alemania. El único filme de producción andaluza registrado durante estos años es *La casa de la Troya* (1936) de Adolfo Aznar y Juan Vilá Vilamala, por parte de Andalucía Cinematográfica (A.C.S.A.), empresa de Málaga.

**Palabras clave:** Cine de la Guerra Civil; cine en Andalucía; propaganda; historia social del cine; memoria colectiva; Cifesa.

### [en] Film Production in Andalucía during the Spanish Civil War

**Abstract.** This article focuses on the relation between Andalucía and the film production in the Spanish civil war. The civil war outbreak caused the division of resources and infrastructures of the cinematographic industry, remaining in Andalucía as a tool that serves to the National faction propaganda. Andalucía continues providing stages to the films coproduced with Germany. The only Andalusian film registered during these years is *La casa de la Troya* (1936) directed by Adolfo Aznar and Juan Vilá Vilamala and produced by Andalucía Cinematográfica (A.C.S.A.), company sited in Málaga.

**Keywords:** Cinema of civil war; Andalusian cinema; propaganda; film social history; commun memory, Cifesa.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La actividad cinematográfica durante la Guerra Civil. 3. Los rodajes interrumpidos en Andalucía. 4. Producción de ficción del bando nacional. 5. Documentales. 6. *La casa de la Troya* (1936-1939). 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas.

### 1. Introducción

Los estudios de la actividad cinematográfica durante la Guerra Civil española, tanto desde aspectos industriales (en la producción, distribución y exhibición) como culturales, sociológicos y otros más relacionados con el análisis del discurso toman

<sup>1</sup> Universidad de Málaga.

Email: patricioperez@uma.es

<sup>2</sup> Universidad de Granada.

Email: frangomez@ugr.es

su interés desde el momento en que el aún joven medio es capaz de registrar o ser permeable a una situación histórica determinante en el país, como industria cultural en la que la sociedad de su momento se representa.

Dicha investigación se origina de un modo específico en la monografía de Fernández Cuenca *La guerra de España y el cine* (1972), en la que, algo más de 30 años después de la conclusión del conflicto, se realiza una aproximación diacrónica a la industria cinematográfica y a las producciones realizadas en ambos bandos, así como a aquella producción posterior acerca de la contienda. Pese al contexto tan concreto de producción de tal investigación, marcado por un carácter conciliador potenciado desde la facción victoriosa, hoy día continúa siendo un referente fundamental para todo estudio acerca de la actividad de los medios de comunicación de masas durante la Guerra Civil, abundante en datos y detalles.

La Transición y el inicio de la democracia traerán consigo un interés renovado por los asuntos de la guerra y del régimen franquista, especialmente en lo referente al bando republicano, antes silenciado por una estricta censura. De esta forma surgen las investigaciones de Caparrós Lera y Gubern acerca del cine republicano de la década de los treinta, la actividad durante la guerra y el cine del régimen dictatorial.

Las décadas de los ochenta y los noventa verán publicar monografías que desarrollan aspectos concretos del cine de la guerra, bien a través de sus fuentes (García Durán), de las connotaciones sociológicas (Crusells, Sala Noguer) o de vivencias personales (García Maroto). La reunión de las fichas y los documentos archivados en las diferentes filmotecas del Estado aportaría el importante *Catálogo General de la Guerra Civil*, hoy referente básico de cualquier investigación del medio durante el conflicto. El nuevo siglo traería, esta vez desde una conciencia de memoria histórica, nuevas aportaciones al estudio del medio, focalizadas desde las inquietudes de líneas de investigación más actuales. En este sentido, es de mención destacar la aplicación de las metodologías de trabajo y de la apertura a objetos de estudio procedentes de la investigación del cine de las autonomías.

La creación de facultades de comunicación en cada autonomía, también como centro promotor de la investigación en torno a los aspectos concernientes a la misma, conllevaría en la última década un fenómeno en cuanto a cantidad y calidad de trabajos específicos de la producción cultural tanto presente como histórica concernientes a la propia autonomía. En el campo de los estudios en materia cinematográfica en Andalucía, el acercamiento a la producción filmica de la Guerra Civil aportaría monografías determinantes como el trabajo de Claver Esteban *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil* (2000) u otros más específicos como *El cine en Cádiz durante la Guerra Civil* (1999) de Amar Rodríguez.

Esta investigación pretende continuar estas líneas de análisis a través del acercamiento a un aspecto concreto, la producción cinematográfica (de ficción e informativa o propagandística), aplicado tanto a las filmaciones realizadas en tierra andaluza durante los años de la contienda militar, como de aquella relativa a la producción originada por una empresa con dirección social andaluza, en concreto en Málaga, la hoy olvidada Andalucía Cinematográfica S.A., responsable del título *La casa de la Troya* (1936-39) de Adolfo Aznar y Juan Vilá Vilamala, desaparecido y con escasas noticias referentes al mismo. Con ello intentamos compilar las informaciones referidas a la historia del medio cinematográfico en Andalucía durante un periodo que, por qué no reconocerlo, hoy día deviene una cuestión también de actualidad informativa fuera del ámbito académico de investigación histórica.

## 2. La actividad cinematográfica durante la Guerra Civil

La Guerra Civil, iniciada apenas seis años después de la llegada del cine sonoro a España, conllevó un estancamiento de la producción cinematográfica, de forma paralela a la ruptura de todas las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales. Gubern (1995: 123) sostiene que el nacimiento del cine sonoro, coincidente con el establecimiento de la República, nació en un clima convulso “que alentó una gran expansión de las industrias del ocio, aunque en el marco de la severa depresión económica”. Caparrós Lera (1981: 2) afirma que durante la Segunda República tuvo lugar el nacimiento de una auténtica industria cinematográfica española: a pesar del desinterés del Gobierno republicano, que incluso lo gravó con cargas fiscales, los productores hispanos lograron la atención del espectador, por encima incluso de la producción extranjera. De igual modo, Gubern (1995: 124) subraya la idea de la escasa sensibilidad de los gobiernos republicanos hacia el cine, desinterés equivalente al que la propia industria muestra hacia el nuevo régimen. Juan B. Heinink (1997: 96) precisa sin embargo la definición de esta época como “dorada”, en realidad circunscrita a la temporada 35-36, momento en que los intereses artísticos confluyeron con los comerciales y salieron a la luz obras maestras muy populares. La contienda supuso el inicio de la decadencia de la incipiente producción española.

La producción comercial de cine de ficción quedaría seriamente afectada ante la división del país con la consecuente reducción del mercado, la dispersión de profesionales y la escasez de medios materiales. Los estudios cinematográficos y los laboratorios quedaron del lado republicano, en Madrid, Barcelona y Valencia, mientras que en el bando franquista apenas sí quedaron dos equipos de rodaje, el desplazado por Cifesa para el rodaje de *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1936-1939) y el dispuesto para el título *Asilo naval* (Tomás Cola y Miguel Pereyra, 1936).

Meseguer apunta, no obstante, que la razón tradicionalmente aceptada de la diferencia en cuanto a cantidad de producciones entre la zona nacionalista y la republicana de la falta de infraestructura y medios técnicos no es suficiente, ya que las instalaciones republicanas también sufrieron importantes daños y restricciones en cuanto a material y energía. Del mismo modo, el bando nacionalista contó desde los primeros meses con algunos medios y el apoyo internacional que le permitiría impulsar una producción propagandística estatal. Meseguer (2004: 48) recoge la idea de que el aparato militar franquista no estaba interesado en un primer momento en las posibilidades comunicativas que el cine le ofrecía. Según García Durán (1985: 347) se tiene la idea de que la actividad cinematográfica quedó poco menos que paralizada, si bien el público mantuvo su afluencia a las salas de tal modo “que la producción cinematográfica no sólo no disminuyó, sino que en algunos aspectos se incrementó y tomó un carácter más social, político e informativo”.

En cualquier caso, Sala Noguer (1993: 17-19) subraya el hecho de que la actividad cinematográfica fue sorprendentemente intensa dadas las circunstancias. Así, una vez aceptado que la España republicana y la España nacionalista eran dos realidades de la conflagración civil, la industria cinematográfica también hubo de pronunciarse a favor de una u otra opción y simpatizar con ésta. En definitiva, el conflicto bélico determinó que la producción cinematográfica española tuviera que paralizar muchos de sus proyectos –apunta Emilio Carlos García Fernández (2002: 40)–, plantearse la continuidad de la producción en estudios europeos y que muchos directores se dedicaran a realizar noticiarios y documentales. Las dificultades halla-

das en la realización de títulos de ficción no hacen más que confirmar que la industria debía dedicarse a la realización de documentales, reportajes y noticiarios de marcado tono propagandístico.

Amar Rodríguez (1999: 19) hace extensiva la sobriedad que experimentaría la vida política en estos años con la filmográfica: llevado al sector de la exhibición, los estrenos de países tradicionalmente exhibidores pasaron a segundo orden, adquiriendo un papel prioritario las afinidades políticas.

### 3. Los rodajes interrumpidos en Andalucía

El comienzo del conflicto bélico afecta a varias producciones en plena filmación, hecho que llevará a diferentes derroteros a cada una de ellas. Así, aquellas que se ruedan en Barcelona consiguen llevar a término el rodaje y llegan a estrenarse, como ocurriría con otras cuatro producciones en curso en Madrid que llegarán a las pantallas al término de la contienda, entre las que se incluye la que aquí comentaremos por el origen andaluz de la producción, *La casa de la Troya*.

Como hemos señalado, en Andalucía se encontraba en pleno rodaje *El genio alegre*, en Córdoba, y *Asilo naval*, en Cádiz, que sufrirán diverso destino. La versión sonora de *El genio alegre*, con producción de Cifesa y rodaje en exteriores en Córdoba (buena parte de los interiores habían sido filmados en los estudios CEA de Madrid), establece el inicio de lo que Jorge Urrutia (1980: 50) denomina “la gran época de adaptación al cine del teatro de los Álvarez Quintero”. Los Quintero ya habían conocido versiones adaptadas a la cinematografía muda, como *La reina mora*, *Malvaloca*, *Cabrita que tira al monte* e incluso *El genio alegre*, en una producción italiana de 1918 (*Anima allegra*, Roberto Leone Roberti).

La interrupción por el conflicto de *El genio alegre* marca un rodaje accidentado, según recoge en sus memorias García Maroto (1988: 107). La actriz Rosita Díaz Gimeno se convirtió en objeto de vigilancia, a raíz de su vinculación con Juan Negrín, hijo del último presidente de la Segunda República. Según recoge Fernández Cuenca (1972: 208-209), Díaz Gimeno fue sometida a vigilancia y fue detenida durante 72 horas, permitiéndosele no obstante trasladarse hasta San Sebastián y más adelante exiliarse a Estados Unidos.

Ésta sería sustituida por Carmen de Lucio, de espaldas o en escorzo, reanudado el rodaje en el 39. Del mismo modo, Edmundo Barbero y Anita Sevilla fueron expulsados del rodaje (Álvarez y Sala, 2000: 103), decidiendo Cifesa, según señala Rafael Jurado, trasladar el equipo de Córdoba a Sevilla para terminar el rodaje. El estreno del film no se produjo hasta 1939, con un éxito de público considerable. “A pesar de que algunos historiadores y críticos han pretendido ver en ella algunos apuntes políticos – sostiene Jurado-, la película no es más que una adaptación de la célebre obra costumbrista” (Jurado, 1997: 170). En ésta se representaría un ambiente andaluz tópicamente cargado de convencionalismos al tiempo que se articularía una trama escapista e indiferente a los problemas reales de su sociedad contemporánea.

Otro título cuyo rodaje, en zona andaluza franquista, se vio interrumpido con la sublevación militar fue *Asilo naval*, producción inconclusa que la empresa Cinematografía Española Americana (CEA) llevaba a cabo en Cádiz en el buque escuela “Juan Sebastián Elcano”, iniciándose el rodaje el 8 de julio, apenas diez días antes

del alzamiento de Franco. El grueso de sus técnicos, tanto de ésta como de *El genio alegre*, pasaría a integrarse en la infraestructura del cine de propaganda rebelde. El grupo electrógeno y el equipo de iluminación se utilizarán en apoyo del desembarco de Algeciras (Fernández Cuenca, 1972: 211-212), mientras que su director, Tomás Cola, moriría en el frente de Córdoba del lado de las filas rebeldes (Álvarez y Sala, 2000:81). A diferencia del anterior título, *Asilo naval* no retomaría las filmaciones con el término del conflicto. La contribución al cine de guerra de CEA fue materialmente inferior al de Cifesa, apuntan Álvarez Berciano y Sala Noguer, reduciéndose en títulos a *Romancero marroquí* (Carlos Velo, 1939).

Sala Noguer (1993: 28) cita el caso del film *Lola Triana*, título producido desde Madrid (por la firma católico-monárquica Ecesa), sobre un guión de José María Pemán con Raquel Meller y José Nieto en los papeles principales. En el mes de febrero de 1936 se anunciaba la filmación en exteriores de la provincia de Cádiz, si bien las frecuentes interrupciones del rodaje y consiguientes cambios en el titular de la dirección (Sáenz de Heredia en sus comienzos, siguiéndole José Nieto y Enrique del Campo), “fueron empantanando la producción, de tal modo que, ya en julio, una vez desencadenada la rebelión militar, aún se planteaba la cuestión de quién sería el realizador que se ocuparía de dar término a la película”, quedando interrumpida.

#### 4. Producción de ficción en el bando nacional

Atenderemos aquí fundamentalmente a la producción del bando nacional, debido a que la contienda ubicó a Andalucía del lado de los insurgentes con rapidez; la producción cinematográfica republicana es mínima en Andalucía durante la guerra. En un primer momento la descoordinación política durante los primeros meses de la guerra, apunta Magí Crusells (2000: 74), provocó que la producción cinematográfica quedara paralizada, siendo su utilización como medio propagandístico inferior a la movilización republicana. A diferencia también de la producción filmica republicana, en la que eran en su mayor parte organismos políticos los promotores de la misma, las iniciativas en la zona nacional fueron principalmente de índole privada. No obstante, la intervención de las fuerzas militares rebeldes en materia de censura se instaura con rapidez: en noviembre de 1936 se instituyó en Sevilla una junta que “pretendía ostentar el monopolio censor en todo el territorio sublevado”, recoge Meseguer (2004: 63), aspecto que viene a subrayar el establecimiento de la capital hispalense como el centro cinematográfico más importante del bando nacionalista.

Dada la limitación de medios dispuestos por los rebeldes, estos atienden a las relaciones internacionales con regímenes aliados para la filmación en Alemania, Italia y Portugal, caso de las coproducciones de la Hispano Film Produktion, empresa española con sede en Berlín tras la que se encuentran Johann Wilhelm Ther, Sergio Otcup y Joaquín Reig Gosálbes. Mediante ésta la cinematografía del alzamiento podía disponer de personal e infraestructura al tiempo que los productores alemanes consideraban las posibilidades de explotación comercial del mercado iberoamericano. De las cinco películas de ficción que produjo la Hispano Film, cuatro tienen como elemento común su ubicación argumental en la ciudad de Sevilla: *El barbero de Sevilla* (Perojo, 1938), *Carmen, la de Triana* (Rey, 1938), *Suspiros de España* (Perojo, 1939) y *Mariquilla terremoto* (Perojo, 1939). De estas, dos

se basan en piezas teatrales de Pierre Auguste Caron de Beaumarchais (*El barbero de Sevilla*) y los hermanos Álvarez Quintero (*Mariquilla Terremoto*). José Luis Navarrete (2003: 53) considera un hecho significativo que en esta masiva exportación de la españolada al extranjero Sevilla sea la ciudad llamada a representar la totalidad de España. Sin embargo, no en todos los títulos se produjo un desplazamiento a la ciudad para la grabación de escenas que contextualizaran la acción, caso de *El barbero de Sevilla*, donde la ciudad es creada a partir de varios esbozos en estudio. Muy poco puede pues decirse acerca de la implicación de la ciudad en la filmación del título.

*Mariquilla Terremoto*, también con Perojo y Estrellita Castro, adapta un libreto de los hermanos Álvarez Quintero recreando una vez más escenarios andaluces, esta vez en los estudios Tobis Johannisthal de Berlín. Meseguer (2004: 162) sostiene que la ausencia de exteriores transmite al espectador “la sensación de que el pueblo de Las Canteras está aislado al mundo”, acercándose de este modo a una concepción de espacio cercano al teatral. El film supone también un aumento en la cotización de Estrellita Castro como actriz; Carmen Rodríguez Fuentes (2001: 295) recoge el dato de que por esta interpretación cobró medio millón de pesetas.

*Suspiros de España*, con Estrellita Castro, aunque ambientado en la capital andaluza, también fue rodada en los estudios alemanes, si bien esta vez se rodaron algunos escenarios en localizaciones andaluzas. Parte de los rodajes exteriores, indica Meseguer (2004: 156), se realizaron en Sevilla, en cuyo hotel Alfonso XIII también se rodaron interiores a principios de 1938. Entre mediados de mayo y finales de junio de 1938 se filmó la mayor parte del film en los estudios Efa-Atelier de Berlín.

También contaría con escenarios reales sevillanos, así como malagueños, *Carmen, la de Triana*. Florián Rey aceptó una invitación del ministro de propaganda del Tercer Reich, Josef Goebbels, para rodar la cinta en Alemania con Imperio Argentina. El título es filmado en los Froelich-Studios de Berlín de forma simultánea a una versión alemana, *Andalusische Nachte*, dirigida por Herbert Maisch y manteniendo a Imperio Argentina en su rol protagonista.

Rafael Jover detalla algunos de los planos rodados en España, en concreto unas vistas generales de la Plaza de Toros de la Real Maestranza “que evidencian la autenticidad de la localización y que se tratan de tomas de una corrida real en el coso sevillano” (Jover, 2001: 17). En este sentido, la edición sevillana del diario *ABC* anunciaba el día 7 de octubre de 1937 el Festival taurino en el que se filmarían los planos para la obra de Rey. Con objeto de mantener una fidelidad estilística con el momento de ubicación de la acción, en 1830, la productora convocó un concurso de mantillas del siglo XIX. La misma información publicada en *ABC* recoge el dato de que la carne de tres toros sería cedida “a los niños pobres”, lo que da cuenta de la autenticidad del festejo. En la Maestranza el torero Fuentes Bejarano doblaría a Manuel Luna en la faena taurina. Según relata Imperio Argentina en sus memorias, los extras eran habitantes de Sevilla que se habían ataviado con sus mejores galas avisados del acontecimiento artístico (Argentina y Villora, 2001: 116).

Rafael Jover (2001: 17) apunta igualmente que al inicio del film, con los títulos en superimpresión, aparece un gran plano general de un pueblo blanco en una ladera, junto a una chumbera, más adelante repetido para presentar el pueblo de Zahara, muy posiblemente ubicado en realidad en Ronda.

La presencia de la UFA en la producción de ambas versiones permitió, señala Meseguer (2004: 136-137), que recibiera un tratamiento publicitario de primer orden

en la prensa cinematográfica del Reich, informándose periódicamente sobre la película desde la llegada de la protagonista a Berlín hasta las incidencias de su estreno, pasando por las circunstancias de su rodaje. Sin embargo, apenas se hizo referencia en la prensa a las otras películas producidas por la Hispano Film Produktion, donde no se realizaron versiones dobles. Sylvia Zierer Melia da cuenta de los problemas del rodaje de *Carmen, la de Triana*, en Sevilla: en un informe encargado por la UFA a la delegación que acompañó a Rey a España se afirma textualmente “Florián Rey no se ha hecho valorar en su trabajo de dirección”. Además, la parte de inversión española no estaba a disposición de la película (Zierer, 1997: 118).

## 5. Documentales

Al margen de la producción de ficción, debemos atender a la producción documental o informativa, al servicio de la causa política nacional como medio propagandístico. Según apunta Manuel Nicolás Meseguer (2004: 70), fueron las empresas privadas las artífices durante la guerra de la producción cinematográfica de propaganda, a diferencia del papel de los organismos políticos y estatales en la producción republicana. Entre estos destaca la función de Cifesa, empresa que con el estallido de la guerra se dividirá en tres facciones (Madrid, Valencia y Sevilla) y que mantendrán una producción paralela e independiente entre sí doblegada a los requerimientos políticos del uso propagandístico del medio cinematográfico. De los 17 documentales producidos por la facción sevillana de Cifesa, con los dispositivos técnicos y profesionales de *El genio alegre*, destacaremos por su relación con Andalucía el título *Sevilla rescatada*, dirigido por Alfredo Fraile en 1937, con una duración de 10 minutos y hoy día desaparecido. Fraile sería operador en la filmografía de la guerra como responsable de la fotografía de muchos títulos, como discípulo de Enrique Guerner (Heinrich Gärtner). Con comentarios de Manuel Lobo, música compuesta por Martínez Peraltó y montaje de García Maroto, hubo de ser revelado, señala Fernández Cuenca (1972: 950), en los laboratorios portugueses Lisboa Filme. Según éste se trata de un “documental sobre la labor social desarrollada en Sevilla por el general don Gonzalo Queipo de Llano durante los primeros meses de la guerra, con la demolición de viejas e inhóspitas chabolas y la construcción de barriadas de casas para obreros, etc.”. Supone éste uno de los motivos propagandísticos más habituales entre los informativos del movimiento nacional, “remacharán una y otra vez esta idea”, indica Claver Esteban, tomando a Queipo de Llano como experto en el trato con el medios para dar cuenta de su labor social en Andalucía o atacar el marxismo revolucionario: “Una de las imágenes más tristes y patéticas, en suma, de toda la iconografía nacional” (Claver, 2000: 223).

Las partes 1 y 2 de la serie *Reconstruyendo España*, producida por Cifesa, contendría imágenes tomadas en Andalucía en la que se vuelve a atender a motivos semejantes. Como una suerte de noticiario editado por el Departamento Nacional de Cinematografía, el primero de ellos abriría con la pieza *Inauguración de obras de viviendas sociales en Sevilla* en el Barrio León en Triana por parte de Queipo de Llano, el cardenal Segura y el coronel Bohórquez. Otra de las piezas, titulada *La obra de Auxilio Social en Málaga*, versaría sobre la actividad de la Falange en la atención de niños huérfanos, hijos de los padres “marxistas” muertos en la guerra.

La segunda parte del noticiario de Cifesa incluiría la pieza titulada *Sevilla. Homenaje a Queipo de Llano*, tomada el 5 de febrero de 1938, donde se recogía una exhibición gimnástica de las organizaciones infantiles de Falange en honor al general, seguida de una merienda y un discurso.

Con producción de Films Nueva España, *La reconquista de Málaga* (1937), titulado en los archivos también como *La toma de Málaga*, es el resultado de un montaje de García Maroto en Lisboa a partir del material filmado por Alfredo Fraile, Mariano Ruiz-Capillas, Andrés Pérez Cubero y Ricardo Torres que, según Fernández Cuenca (1972: 225), adolece de falta de unidad tanto en cuestiones formales como de concepto “al resumir imágenes obtenidas por cada operador en absoluta libertad, sin indicaciones previas que distribuyeran y relacionaran la labor”. El *Catálogo General de la Guerra Civil* editado por Cátedra recoge las descripciones de los fragmentos conservados por la Filmoteca Española y la Filmoteca de Andalucía, secuenciando las escenas de tal modo: tras la cabecera aparecerían imágenes de Franco en su despacho seguidas de otras de Fuengirola, Marbella y la Sierra de Málaga (Del Amo e Ibáñez, 1996: 785). A continuación aparecerían diferentes dispositivos militares, así como del ataque insurgente contra las fuerzas de la República, para mostrar la entrada en la ciudad, la rendición de los milicianos, así como otros planos de Millán Astray, Queipo de Llano y Franco. Son tres, señala Fernández Cuenca (1972: 937) a partir de una copia de sólo ocho minutos, los momentos principales: imágenes lejanas de barcos hundidos, labor de la artillería contra las posiciones enemigas y examen de un tanque ruso abandonado.

El mismo motivo (la preparación del ataque final de las tropas falangistas seguida de las manifestaciones de júbilo popular por la entrada de dichas tropas) sería objeto de una adaptación también en formato documental, titulado *La liberazione di Málaga* (1937), producido por el italiano Istituto Nazionale Luce. Manuel Carlos Fernández aboga por su naturaleza como versión italiana del título anterior, si bien en el *Catálogo General de la Guerra Civil* aparece como director Giorgio Ferroni con cámaras operadas por Santucci, Leoni y Bioli, así como montaje de Giomani.

Producido por Cifesa, el documental dirigido por Fernando Delgado *Hacia la nueva España* (1937), hoy desaparecido, insertará también imágenes tomadas en Andalucía a partir de las filmaciones de Ruiz-Capillas y Alfredo Fraile. Según recoge el *Diario de Cádiz* (29-5-1937), la cinta recogería acontecimientos bélicos como “el alzamiento y defensa de Sevilla, dándolo como iniciación del glorioso movimiento”, así como la “marcha triunfal” desde Cádiz a Toledo. Esta información, recoge Claver Esteban (2000: 191), es completada por el diario jerezano *Ayer* (12-6-1937):

“Contemplamos Carmona, Huelva, la Rábida, Palma del Río, Córdoba y vimos la Fiesta de los Reyes cuando la Señora paseó por las calles de Sevilla y la fiesta andaluza en honor del Califa de Marruecos y los Visires; y a la Macarena al salir de la Universidad para volver a San Gil”.

El documental incluiría igualmente imágenes de la toma de Málaga, como ya hemos apuntado, registrado cinematográficamente con detalle, así como la “visita de los Visires y Moros notables a Andalucía”.

Otro de los títulos destacados dentro de la propaganda nacionalista es *España heroica* (1938) de Joaquín Reig, con producción de la Hispano Film Produktion y que cuenta con dos versiones alemanas y una española. En ella aparecen imágenes



de Queipo de Llano y Franco en Sevilla, así como de los Reales Alcázares, la Plaza de España, los pabellones de la Exposición de 1929, y la toma de Málaga. El número de material documental filmado en Andalucía durante la Guerra Civil es superior, al incluirse los reportajes filmados para la serie *Noticario Español*, así como las producciones extranjeras.

Enrique Colmena (2000: 129) señala el asedio del jienense Santuario de Santa María de la Cabeza, defendido por las tropas franquistas durante nueve meses, como el hecho histórico de guerra en Andalucía mejor recogido por el cine, con el título *El Santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949).

Entre las escasísimas muestras de filmaciones de origen republicano tomados en Andalucía merece ser destacada la cinta ¡¡Pasaremos!! (1936), producido por la Cooperativa Obrera Cinematográfica, en la que se mostraba el frente cordobés, con imágenes de Andújar, Villa del Río, Montoro y El Carpio.

Añadimos en último lugar una referencia a la cinta documental titulada *Guadalquivir*, acerca de la cual Amar Rodríguez (1999: 37) recoge la crítica positiva que el *Diario de Cádiz* le dedica el 22 de febrero de 1937:

“El recorrido no puede ser más sugestivo. Véanse igualmente algunos pueblos de la provincia de Córdoba, entre ellos Montoro, de los conquistados por nuestras gloriosas tropas; de la de Sevilla y Córdoba; excelentes vistas de las salinas de San Fernando y otras muy logradas de Cádiz. Destacan entre otras algunas generales a vista de pájaro de la plaza de las Cortes, Alameda de Apodaca, muelle y una puesta de sol sobre ellos, de gran efecto (...) Explicada con acierto se van haciendo atinadas observaciones sobre aquello que más distinguió las características de los pueblos andaluces”.

Cabe la posibilidad de que se tratara del corto documental de 1935 *El Guadalquivir (Vena lírica del cante jondo)*, acerca de la cual la Base de datos del Ministerio de Cultura afirma tratarse de una producción de Castilla Films dirigida por Enrique Guerner. Amar Rodríguez sin embargo recoge a través de *Diario de Cádiz* el origen del film por Cifesa, si bien mantiene su autoría a Heinrich Gärtner, nombre original del director de fotografía españolizado y habitual en algunos de los títulos de más éxito durante la II República y durante el franquismo. Gärtner, también operador de cámara de *El genio alegre*, llegó a España a comienzos de los años 30 huyendo de la persecución nazi a los judíos. Gärtner fue expulsado de España por petición del cónsul alemán en España, refugiándose en Lisboa, si bien volvería más adelante. Manuel Carlos Fernández (1985: 38) atribuye la autoría de *El Guadalquivir* al director de documentales Ramón Biadiu. En todo caso se trata de un re-estreno de un título previo al inicio del conflicto que, habida cuenta de su carácter folclórico, resultaba neutro desde un punto de vista político.

## 6. La casa de la Troya (1936-1939)

La única filmación de ficción llevada a cabo por una empresa con sede social en Andalucía es el *remake* sonoro de *La casa de la Troya*, producida por Andalucía Cinematográfica (A.C.S.A.), sita en la ciudad de Málaga. Emilio Carlos García Fernández (2002: 124) recoge la procedencia de Málaga de una productora en 1936;

Andalucía Cinematográfica es la única con actividad en la producción durante el año 1936 en Málaga. Caparrós Lera (1981: 287) señala, sin embargo, el origen del film por parte de la empresa catalana Ediciones Vilamala, aspecto que implicaría la procedencia de un estreno de la posguerra franquista de una cinta producida en zona republicana. Encontramos no obstante otras fuentes que señalan a Andalucía Cinematográfica como productora de la cinta, o al menos responsable de su conclusión, entre ellas un programa de mano que la señala como “una producción netamente española de A.C.S.A.”.

Basada en la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín (1915), *La casa de la Troya* será la segunda versión tras la muda dirigida en 1925 por el propio escritor con el asesoramiento de Manuel Noriega, primera aventura cinematográfica de Pérez Lugín para la cual crea la productora Troya Films, promotora asimismo de la posterior *Currito de la Cruz* (1925).

Tratándose Andalucía Cinematográfica de una productora andaluza, resulta cuanto menos insólito que su primera incursión cinematográfica se sitúe en un contexto absolutamente diverso al habitual en las españoladas de la época, que con tanta frecuencia se servían de los escenarios y caracteres estereotipados del sur de la Península para desarrollar sus tramas. *La casa de la Troya* muestra el ambiente estudiantil, próximo a la tuna, de Santiago de Compostela, donde también fue rodada. Gómez Pérez (2013: 44) sostiene que la cinta posiblemente mantendría un tono costumbrista y popular acorde con las filmaciones comerciales del momento y con el referente literario.

Los directores del film serían Adolfo Aznar y Juan Vilá Vilamala. El primero de ellos es un escultor y dibujante aragonés y que accede al medio cinematográfico como director por primera vez en 1928 con la película muda *Colorín* (1928), a la que le siguen la melodramática *Gloria* (1929), el film sonoro *Miguelón (el último contrabandista)* (1933) y la obra infantil *Pupín y sus amigos* (1933). En 1936 inicia el rodaje en Madrid de *La casa de la Troya*, interrumpido por el estallido de la guerra y posponiéndose su término hasta 1939. Según apunta Fernando Ventajas Dote (2006: 187), la producción comenzó a prepararse en marzo de 1936 y el rodaje transcurrió en los Estudios Chamartín de Madrid, interrumpiéndose la filmación durante la guerra y estrenándose con el fin de la contienda. Fernández Cuenca (1972: 107) señala que las circunstancias de la guerra interrumpieron la elaboración, “ya muy avanzada”, de la cinta, si bien no quedaría concluida hasta 1939.

Durante los años de la contienda bélica, Aznar coopera con el bando republicano mediante la realización de dos documentales propagandísticos: *Castilla se liberta* (1937), sobre la colectivización agraria, producida por la Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos de Madrid, y *Olivos y aceite* (1937), para Espartacus Films. Pese a estas actividades, Adolfo Aznar, tras ocuparse como fotógrafo en el Madrid en guerra, mantiene su ocupación como director en los films rodados en la posguerra *El milagro del Cristo de la Vega* (1941), *Todo por ellas* (1942), *Con los ojos del alma* (1943), *Suburbios* (1947), *Dos mujeres y un rostro* (1947) y *El rey de Sierra Morena* (1949).

Torres (1999: 85) afirma que el rodaje de *La casa de la Troya* es concluido en 1939 por Juan Vilá Vilamala, cuya corta filmografía incluye junta a ésta la primera versión (muda) de *Nobleza baturra* (1935) y *Alhambra* (1950), con guión de Luis Fernández de Sevilla. Con respecto a *Nobleza baturra*, Ruíz Álvarez define al director como “un hombre de negocios cinematográficos a la americana, poseedor de una visión comercial pura, donde los valores artísticos apenas tienen cabida. Él mismo

no duda en declarar que el arte es meramente secundario y que su ambición apunta sólo al resultado económico” (Ruiz Álvarez, 2004: 296).

Podemos intuir que su implicación en *La casa de la Troya* responde al deseo de llevar a un buen término una producción que, en plena Guerra Civil, se adivina compleja, del mismo modo que lo fue *El genio alegre*. El libreto es firmado, junto a Vilá, por Carlos Aznar, con ésta como única referencia, y por Carlos Primelles, anteriormente guionista de *José y Quintín el amargao*, ambas dirigidas por Manuel Noriega en 1925.

Los roles principales serían interpretados por el galán Tony D’Algy y la debutante Isa de Navarra. D’Algy es un ciudadano portugués de madre española nacido en Angola que desarrollaría una carrera en Hollywood, dando réplica a Rodolfo Valentino en *Monsieur Beaucaire* (Sydney Oldcott, 1924) y *A Sainted Devil* (Joseph Henabery, 1924), así como en Francia (en los estudios Paramount Joinville) y en España, donde intervino en un amplio número de títulos en los años treinta y cuarenta, entre los que podemos destacar otra adaptación de una novela de Pérez Lugín, *La blanca paloma* (Claudio de la Torre, 1942). No poseemos más datos acerca de Isa de Navarro, cuya única interpretación cinematográfica con este nombre es en este título. Completan el reparto José Algueras, Santiago Barat, Paulino Casado, José Cordero, Lía Emo, Paz Fuentes Collado, Antonio Soto y Chino Unceta, muchos de ellos también con esta única obra en su filmografía y otros, como Paulino Casado o Antonio Soto, sin una clara continuidad profesional en la interpretación.

*La casa de la Troya* de 1936 no se encuentra actualmente localizada (sólo sobrevivieron de Adolfo Aznar *El milagro del Cristo de la Vega* y *El rey de Sierra Morena*), si bien el hecho de que sea posible encontrar referencias con su título en inglés, *College Boarding House*, nos hace pensar que pudiera haber tenido una distribución internacional. Este rastro se pierde al conocer que todas las versiones filmadas de *La casa de la Troya* responden a esta denominación en inglés. Según apunta la Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura español, la duración de la cinta es de 12 minutos, hecho que puede corresponderse con el metraje de celuloide conservado.

A partir de un programa de mano promocional anunciando su exhibición podemos conocer que se proyectó en Málaga entre el 6 y el 9 de febrero de 1941 en el Cine Alkázar, aunque no nos consta que se tratara de un estreno o de un reestreno. En cualquier caso, el citado programa de mano hace destacar el logotipo de la productora como responsable de la cinta.

La obra de Pérez Lugín conoció otras dos adaptaciones con posterioridad, una mexicana en 1947 dirigida por Carlos Orellana con producción de Suevia Ultramar Films y Paramerican Films, y otra en 1950 dirigida por Rafael Gil con Ana Esmeralda y Arturo Fernández en los papeles protagonistas. Con anterioridad, en 1930, Ramón Novarro interpretó al personaje principal en la producción estadounidense *In Gay Madrid*, inspirada directamente en la novela.

## 7. Conclusiones

Concluiremos el comentario sobre la producción en Andalucía apuntando el hecho de que la fatalidad de la guerra y la industria cultural tullida que le siguió no permitió

germinar la que podría haber sido una incipiente producción propia con una vocación comercial y populista. Referido al cine español de la República en general, Heinink realiza un comentario que puede ser aplicado en este caso: “la guerra civil, la muerte y el exilio, el triunfo de la mediocridad y el aislamiento truncaron el brillante porvenir de una cinematografía en vías de expansión cuando empezaba a disfrutar de su incipiente arraigo popular” (Heinink, 1997: 97).

La situación de la industria cinematográfica tras la guerra es cercana a la quiebra, con la destrucción de la infraestructura y el éxodo de profesionales. Según Ángel Comas (2004: 29), la industria no arranca hasta que el estado decide intervenir con la aplicación práctica de una serie de leyes, órdenes y decretos que fomentan la producción de películas, especialmente aquellas que sostienen ideas que convienen al nuevo Régimen. Como dato paradójico, la producción originada desde empresas cinematográficas ubicadas en Andalucía aumenta con respecto a las iniciativas de décadas anteriores. Aun siendo escasa, podemos destacar la aparición de tres productoras, Rafa Films, Sur Films y Andalucía Films, con una escasa continuidad en la producción –la primera sólo con tres títulos de ficción y un documental de medio metraje en su haber, la segunda con una sola obra y la tercera con un largometraje y varios cortos documentales– pero no por ello menos insólito ni reseñable.

En todo caso destacamos la importante presencia del medio cinematográfico en Andalucía durante los años de la contienda, no ya en el terreno de la propaganda y el género periodístico audiovisual, sino también en la ficción. Identificada España con sus motivos folclóricos más tradicionales, se explica así la utilización por parte de la facción rebelde de una imagen estereotipada de Andalucía en su producción filmica. Este hecho conllevaría sin embargo la filmación en escenarios naturales y el registro de imágenes que, al margen de su tendencioso carácter ideológico, poseen un indudable valor documental.

## 8. Referencias bibliográficas

- Álvarez Berciano, R. y Sala Noguera, R. (2000). *El cine en la zona nacional: 1936-39*. Bilbao: Mensajero.
- Amar Rodríguez, V. M. (1999). *El cine en Cádiz durante la Guerra Civil*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Argentina, I. y Villora, P. M. (2001): *Imperio Argentina: Malena Clara*. Madrid: Temas de hoy.
- Caparrós Lera, J. M. (1981). *Arte y política en el cine de la República: (1931-1939)*. Barcelona: Editorial 7 y ½.
- Caparrós Lera, J. M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1939)*. Madrid: Rialp.
- Claver Esteban, J. M. (2000). *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil*. Sevilla: Fundación Blas Infante.
- Colmena, E. (2000). *La historia de Andalucía en la pantalla*, Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- Comas, Á. (2004). *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores.
- Crusells, M. (2000). *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.

- Del Amo, A. (ed.) e Ibáñez, M. L. (colab.) (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.
- Fernández, M. C. (1985). *Hacia un cine andaluz*. Algeciras: Ediciones Bahía.
- Fernández Cuenca, C. (1972). *La guerra de España y el cine*. Madrid: Nacional.
- García Durán, J. (1985). *La Guerra Civil: Fuentes (archivos, bibliografía y filmografía)*. Barcelona: Editorial Crítica.
- García Fernández, E. C. (2002). *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel.
- García Maroto, E. (1988). *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Gómez Pérez, F. J. (2013). *Consolidación industrial del cine andaluz*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Gubern, R. (1986). *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- Gubern, R. (1995). “El cine sonoro (1930-1939)”. En Gubern, R. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra. p. 123-179.
- Heinink, J. B. (1997). “El cine español en la II República”. En: *Cuadernos de la Academia. Un siglo de cine español*, nº1. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. p. 87-97.
- Jover, R. (2001). “Andalucía desde Berlín: Carmen la de Triana”. En Perales, F. (ed.) (2001). *Andalucía, una civilización para el cine*. Sevilla: Padilla. p. 13-34.
- Jurado, R.: *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba: (1896-1936)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1997.
- Langa, C. (2002). “Cine y evasión: Sevilla, retaguardia de la zona nacional”. En Vida Peláez, J. y Rueda, J.C. (eds.) (2002). *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Rialp. p. 156-172.
- Meseguer, M. N. (2004). *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Navarrete Cardero, J. L. (2003). *La española y Sevilla*. Sevilla: Cuadernos de Eihceroa y Padilla.
- Rodríguez Fuentes, C. (2001). *Las actrices en el cine español de los cuarenta*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ruiz Álvarez, L. E. (2004). *El cine mudo español en sus películas*. Bilbao: Mensajero.
- Sala Noguera, R. (1993). *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero.
- Torres, A. M. (1999). *Diccionario Espasa de cine español*. Madrid: Espasa.
- Urrutia, J. (1980) “El cine sobre los Quintero: una visión de Andalucía, una simbolización de España”. En Utrera, R. y Delgado, J. F. (1980). *Cine en Andalucía*. Sevilla: Argantonio. p. 50-55.
- Ventajas Dote, F. (2006). “Historia de los rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga: los largometrajes de los años 1930 y 1940”. En: *Isla de Arriarán*, nº 28. p. 185-222.
- Zierer, S. (1997). “Carmen la de Triana (1938)”. En Pérez Perucha (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra. p. 116-118.