

Recibido en: 07/03/2011

Aceptado para revisión en: 31/05/2011

¿UN “PROGRESO EN EL ARTE NACIONAL”? IBÉRICA FILMS EN ESPAÑA, 1933-1936

A “PROGRESS IN THE NATIONAL ART”? IBÉRICA FILMS IN SPAIN, 1933-1936

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA Y VALERIA CAMPORESI**
Universidad de Salamanca y Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

El artículo analiza de manera detallada las estrategias y las actividades (en el ámbito de la producción y distribución cinematográfica) de una compañía transnacional, Ibérica Films, que un grupo de profesionales alemanes judíos fugitivos del nazismo constituyó en Barcelona en 1933. El objetivo es no tanto medir el peso relativo de Ibérica en la industria nacional, como estudiar su impacto en la cultura cinematográfica, en sus implicaciones empresariales, creativas y de hábitos de recepción.

Palabras clave

Historia del cine en España. Cine transnacional. Emigrados judíos. Glocalización¹.

Abstract

The essay explores in detail the strategies and activities (in film production and distribution) of a transnational cinematographic enterprise, Ibérica Films, which was set up in Barcelona in 1933 by a group of German Jewish professionals who had to leave their country and jobs due to Nazi persecutions. The article's basic aim is not only, nor mainly, to assess Iberica's relative weight within the national industry, but, above all, to study its impact on the cinematographic culture, in its entrepreneurial, creative and of habits of reception implications.

Keywords

Spanish film history. Transnational cinema. Jewish emigrés. Glocalization.

* Cita extraída de una reseña a *Doña Francisquita* (ABC, Ed. de Andalucía, 5 de mayo de 1934, p. 34).

** Nuestro artículo se encuadra en el proyecto HAR2008-00539/ARTE “Profesionales europeos huidos de las persecuciones antisemitas: presencias y aportaciones al cine hecho en España 1933-1949” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Programa Plan Nacional I+D 2008-2011).

¹ Se trata de plantear productos susceptibles de aunar características locales y alcance global.

En el *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, Juan Heinink y Alfonso Vallejo dedican unas líneas a la reconstrucción de las primeras actividades de una “compañía anónima de edición y distribución de películas constituida en Barcelona el 12 de septiembre de 1933”, Ibérica Films². En las páginas que siguen se intentará reconstruir de la manera más completa y articulada posible la trayectoria de esa empresa, desde finales de 1933 hasta el estallido de la Guerra Civil, en la convicción de que se trata de un ejemplo muy significativo de un modelo de cine industrial y transnacional³ europeo que merece la atención de los historiadores. Nuestra hipótesis es que en la pequeña historia de Ibérica se pueden encontrar pistas reveladoras para ayudar a definir la compleja interacción, que el cine genera y nutre, entre lo local y lo transnacional, tanto en el nivel industrial y económico, como en el de la cultura popular.

1. PRIMERA PARTE: DE SEPTIEMBRE DE 1933 A FEBRERO DE 1934, ANTES DE *DOÑA FRANCISQUITA*

En septiembre de 1933, *La Vanguardia* informaba que “los propósitos de esta nueva entidad” eran “los de la distribución en España de películas cinematográficas de carácter internacional; la explotación de teatros; la producción en España y distribución en el mundo entero de películas habladas en español y la fabricación y distribución en España de películas de propaganda comercial”⁴. Se trataba, sin duda, de un programa ambicioso, presentado a la opinión pública catalana como una iniciativa industrial sólida, con recursos suficientes para realizar una atractiva aportación al cine en español.

Un repaso de las personas que iban a hacerse cargo de la empresa confirma esa imagen de solvencia. David Oliver, presidente del Consejo de Administración de la nueva empresa, era el *Herr Oliver*, que Francisco Elías describe como “un

² HEININK, J. B. y VALLEJO, A. C., *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940. Volumen F-3*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2009, p. 109. Véase también BORAU, J. L. (ed.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza/SGAE/Fundación Autor, 1998, p. 462. Quisiéramos dar las gracias aquí a Juan Heinink, que antes de la publicación del catálogo, nos facilitó generosamente todos los datos que había recopilado en su investigación, relativos a la presencia de profesionales judíos en la industria cinematográfica española en la década de los Treinta. Aunque no se haya podido sistematizar esa documentación hasta fechas recientes, la ayuda que nos prestó fue fundamental para la investigación que se presenta en estas páginas.

³ Con el término “transnacional” se quiere hacer referencia a la que Higson llama “the experience of border-crossing”, en sus dos niveles, “the level of production and the activities of film-makers” e “in terms of the distribution and reception of a film”, aunque el mayor énfasis aquí será en el primer aspecto. HIGSON, A., “The Limiting Imagination of National Cinema”, en EZRA, E. y ROWDEN, T. (eds.), *Transnational Cinema. The Film Reader*, Londres, Routledge, 2006, p. 19.

⁴ *La Vanguardia*, miércoles, 20 de septiembre de 1933.

dignísimo caballero judío⁵, y también como “un judío alemán muy acaudalado y de trato caballeroso”⁶. Algunas noticias aparecidas en la prensa española durante 1934 avalarían la hipótesis que se trata del mismo David Oliver que fuera propietario de la Oliver Films durante el período de la Primera Guerra Mundial. Judío procedente de la Galizia eslava, distribuidor en Alemania de las películas de la Nordisk a través de la Nordische Films, propietario de una amplia cadena de salas y más tarde alto directivo en Decla-Bioscop y en la UFA, Oliver creó en esos años también Russo-Film, junto con Pommer y Meinert, con el propósito de realizar filmes con temáticas, técnicos y actores rusos y colocarlos en el mercado de ese país⁷. Según Evelyn Hampicke⁸, poco es lo que se sabe de sus actividades desde que abandonó sus cargos directivos en Decla-Bioscop y en la UFA en 1920, hasta la segunda mitad de la década, salvo que participó en distintos proyectos, entre otros, la construcción de teatros cinematográficos, especialmente para Phoebus Co. Después de ese período de opacidad, reapareció como personaje público en 1927, cuando, al tiempo que construyó en Hamburgo el mayor palacio cinematográfico de Europa, desempeñó el cargo de director del grupo de inversiones inmobiliarias Grundwert AG. Según parece, en todo este período, y hasta la llegada al poder de Hitler, mantuvo estrechas relaciones con la banca alemana. De una forma quizás un poco episódica, pero que no deja de tener importancia en el marco de las circunstancias y condiciones de la llegada de Oliver a España, el semanario satírico barcelonés *El Be Negre* facilitó en este sentido una información bastante más precisa cuando relacionó de forma directa a Ibérica Films, y consecuentemente a Oliver, con la Banca Hardy⁹. Se trataba por lo tanto de un personaje cuya solidez

⁵ ELÍAS, F., “El cine español y yo”, en CAPARRÓS LERA, J. M^a, *Memorias de dos pioneros: Fructuós Gelabert, Francisco Elías*, C. I. L. E. H. Madrid, 1992, p. 44.

⁶ SÁNCHEZ OLIVEIRA, E., *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme*, Universidad de Sevilla, 2003, p. 97. Acerca de Ibérica Films, escribe “Esta empresa dio trabajo a varios judíos centroeuropeos que recalaron en España en su huida del exterminio nazi”. Véase también GUBERN, R., “El cine sonoro (1930-1939)”, en VVAA, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 153.

⁷ Parecería por lo tanto que se iba a plantear una estrategia muy similar en España. MÜHL-BENNINGHAUS, W., *Von Augusterlebnis zur Ufa-Gründung*, Taschenbuch, 2004, p. 202. HARDT, U., *From Caligari to California. Erich Pommer's Life in the International Film Wars*, Berghahn Books, Providence (USA)/Oxford (UK), 1996, p. 52.

⁸ HAMPICKE, E., “The Danish influence: David Oliver and Nordisk in Germany”, en ELSAESSER, T., *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, 1996. pp. 77-78 y p. 298, nota 5.

⁹ “Doña Francisquita, gran negoci”. 16 de mayo de 1934, p. 3. Ignoramos cuál fue la fuente, en aquel momento, de los redactores del semanario, quizás la propia Ibérica. HAMPICKE, E., (*ob. cit.*, p. 77) afirma que un banco de Westphalia estuvo relacionado con las actividades de Oliver hacia 1917. A partir de MÜHL-BENNINGHAUS, W., *ob. cit.*, HAMPICKE, E., *ob. cit.* y de HENKE, K-D. (ed.), *Die Dresdner Bank im Dritten Reich*, Oldenburg Wissenschaftsverlag, 2006, puede reconstruirse lo siguiente. Oliver tuvo un papel importante en la constitución de la UFA, entre cuyos altos cargos y jugando un papel muy activo encontramos a Herbert Gutmann, director del Dresdner Bank (FELDMAN, G. D., “Die Deutsche Bank vom Ersten Weltkrieg bis zur Weltwirtschaftskrise”, en VV.AA., *Die Deutsche Bank 1870-1995*, Oscar Beck, München, 1995, p. 166), entidad que ha absorbido a otras más pequeñas, como el Rheinisch-Wesphälische Disconto

financiera y experiencias anteriores en las distintas ramas del negocio cinematográfico eran coherentes con el programa descrito en el artículo de presentación de *La Vanguardia*: la creación de una empresa que se ocupara a la vez de distribución, doblaje, producción y explotación de salas, un patrón que Oliver había seguido en Alemania y del que había comprobado la eficacia a la hora de adaptarse a los vaivenes de la industria.

En cuanto a las otras personas involucradas, Kurt Flatau, socio fundador junto con Mariano Rubió i Tudurí, era también judío y alemán. Doctor en Filosofía por la Universidad de Göttingen, había escrito para varios periódicos y era, en 1933, director del importante Marmorhaus Theater de Berlín. Según su nieta¹⁰, Flatau abandonó Alemania inmediatamente tras la llegada de Hitler al poder, y se trasladó a España con el fin de trabajar para una empresa cinematográfica alemana. No parece, pues, que se tratara de un socio capitalista, sino más bien un hombre de confianza de Oliver en la junta directiva. Por otro lado, Rubió i Tudurí cumplía probablemente con el papel de facilitar las buenas relaciones con las instituciones catalanas: abogado, escritor y político de familia ilustre, poco menos de un mes después de la creación de Ibérica Films fue elegido diputado en Cortes por Esquerra Republicana¹¹. El cuadro directivo se completó poco después de la creación de la empresa, cuando, a primeros de octubre, se incorporó como Director General, J. J. Letsch, judío estadounidense¹² que había sido gerente de la Metro

Gesellschaft (se trata de un banco aglutinante de diferentes bancos pequeños entre los que se encontraba la Bankhaus Hardy). En 1917 todo será absorbido por el Dresdner Bank, quedando la Bankhaus Hardy como entidad independiente. En 1920, Henry Nathan, heredero del fundador de la Banca Hardy, será presidente del Dresdner Bank hasta 1932. En 1933, el Dresdner Bank entra a participar en once instituciones, entre ellas la Hardy Bankaus (HENKE, K-D. (ed.), *ob. cit.* p. 33). En cuanto a Oliver, que durante la Gran Guerra fue capaz de prestar al Estado 1.250.000 marcos (HAMPICKE, *ob. cit.* p. 77), y que, al menos hasta 1935 fue director de la importante firma de inversiones inmobiliarias Grundwert AG (cuyo capital, en 1944, ya absorbida por el Dresdner Bank, era de siete millones y medio de marcos, según HENKE, K-D. (ed.), *ob. cit.* p. 39) tenía que estar necesariamente vinculado con la gran banca. Agradecemos a Marta Muñoz Aunión su aportación al artículo con datos para este resumen.

¹⁰ GOODE, K., "The life of an unwitting feminist", *The age*, 26 junio 1985. <http://news.google.com/newspapers?nid=1300&dat=19850626&id=HFARAAAIBAJ&sjid=ApUDA AAAIBAJ&pg=3329,4976944> (f.c. noviembre de 2009). Goode escribe: "When Hitler came to power in 1933, my grandparents and mother moved to Spain. My Grandfather began producing films for a German film company. Later he formed an independent company and made his own films" (p. 28).

¹¹ MASSOT I MUNTANER, J., *Escriptors i erudits contemporanis*, Biblioteca Serra D'Or. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003. p. 267. No ha sido posible reconstruir con precisión cuáles eran las relaciones de Oliver y Flatau con Tudurí antes de septiembre de 1934. Pero en un artículo publicado en Estados Unidos, adonde se fué cuando estalló la Guerra Civil, en diciembre de 1944 Flatau, comentando su presencia en el grupo de exiliados implicados en la constitución de un gobierno español republicano en el exilio, escribe: "It so happen that Mariano Rubio is one of my very best friends." ("Putting the Spotlight on Spain", *Los Angeles Times*, 3 de diciembre de 1944, p. 4 (agradecemos a Jenny Romero su ayuda para encontrar información acerca de Flatau en EE.UU).

¹² STERN, W., "Jewish Surnames-further Researches", en *Leo Baeck Institute Yearbook*, 22 (1977), pp. 221-236.

Goldwyn Mayer en España¹³ y América Latina¹⁴, hombre pues de “gran experiencia de los negocios en general en los países hispanoparlantes”¹⁵.

En síntesis, el grupo directivo de Ibérica reunió una plantilla que, además de disponer de un cierto capital, representaba una interesante concentración de experiencias y habilidades cuyas principales características residían en su potencialidad para elaborar estrategias industriales de penetración en mercados extranjeros, cierto arraigo en el ámbito local, y especialización en lo “hispanico”. La decisión de Oliver, y de Flatau, de implantarse en España a través de Ibérica, aunque fuera directa consecuencia de las políticas antisemitas en Alemania¹⁶, aparece como algo más que una aventura. A juzgar por el grupo directivo de la nueva empresa, Ibérica films reunía las condiciones para constituirse como una iniciativa cuyo significado cultural no se limitaba a una estrategia de supervivencia personal.

Más allá de los indicios mencionados que parecen sufragar la idea de una cierta solidez, no hay tampoco que olvidar que esta iniciativa se encuadra en un contexto que propiciaba proyectos de este tipo. La historiografía cinematográfica ha demostrado que el surgimiento de un cine transnacional europeo en los años Treinta se debe principalmente a dos causas: la reconversión industrial generada por la llegada del cine con sonido sincronizado¹⁷, y los movimientos de profesionales provocados por la llegada de

¹³ Enviado a España en 1928, en marzo de 1929 Letsch se había incorporado a la junta directiva de la “Mutua de defensa Cinematográfica Española” (*La Vanguardia*, 9 de marzo de 1929, p. 20). En el texto de la noticia de su marcha a Nueva York, en noviembre de 1930, se comenta: “Durante su estancia en España, Mr. Letsch se ha compenetrado hondamente de la ideología española y ha sido un gran orientador para los estudios de Norteamérica a los fines de la nueva producción hispanoparlante” (*La Vanguardia*, 11 de noviembre de 1930, p. 14). “Con sus grandes dotes de organizador, con su poderosa inteligencia y gran energía, Mr. Letsch ha dado a la gran organización M.G.M. en nuestro país un impulso insuperable” (*El mundo deportivo*, 21 de noviembre de 1934, p. 4).

¹⁴ Según varias noticias aparecidas en la prensa, sin embargo, parecería que las actividades de Letsch en Argentina, justo antes de volver a aparecer en España para dirigir Ibérica Films, suscitaron una cierta polémica y despartaron recelos en contra de MGM. “¿Qué pasa con la Metro en la Argentina?”, *El mundo deportivo*, 25 y 28 de noviembre de 1932, pp. 4 y 5 respectivamente, y 2 de diciembre de 1932, p. 4.

¹⁵ “J. J. Letsch se hace cargo de la dirección de Ibérica Films”, *La Vanguardia*, 4 de octubre de 1933, p. 4. Ver también *Films Selectos*, 28-10 de 1933.

¹⁶ Según las declaraciones de su nieta (véase nota 10), la de Flatau fue una verdadera fuga.

¹⁷ Para una reconstrucción de esta historia desde el punto de vista de las relaciones franco-alemanas, PHILLIPS, A., *City of Darkness, City of Light. Emigré Filmmakers in Paris, 1929-1939*, Amsterdam UP, 2004, pp. 29-33; véase también el estudio clásico de HIGSON, A. y MALTBY, R. (eds.), “*Film Europe*” and “*Film America*”. *Cinema, Commerce and Cultural exchange 1920-1939*, University of Exeter Press, 1999, p. 17; y el más reciente de BERGFELDER, T., HARRIS, S. y STREET, S., *Film Architecture and the Transnational Imagination. Set Design in 1930s European Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

Hitler al poder¹⁸. Ambos factores juegan un papel importante en el incremento de presencias extranjeras en el cine español de la Segunda República¹⁹, y así como ocurre en otros países, están bastante interconectados.

En términos generales, entre septiembre de 1929, cuando se exhibió la primera película sonora en Barcelona, y 1932, cuando las productoras empiezan a recuperarse del trauma, el peso del capital y de la infraestructura extranjera fue tan aplastante en España que Juan Heinink ha puesto en duda que se pueda hablar de la existencia de un cine español para esos años. No es sólo que “la cinematografía española” fuera “incapaz de poner en circulación ningún film parlante fabricado integralmente en el interior del país”²⁰. Un importante problema añadido fue la presencia masiva de versiones locales de películas de Hollywood, que además de ser habladas en español, y con actores españoles, en algunos casos alcanzaban un “grado de afinidad cultural” con el cine de este país tan elevado, como para poder ser consideradas “españolas” a todos los efectos, a pesar de su “nacionalidad administrativa”²¹. En este marco, cuando en 1932 los estudios de Hollywood comenzaron a abandonar la práctica de las versiones múltiples²², y reenviaron a sus lugares de origen a un grupo importante de profesionales europeos que habían estado trabajando en ellas, se puede afirmar que sembraron las semillas para futuras hibridaciones. Los actores, guionistas y cineastas que habían trabajado en el extranjero trajeron consigo contactos y prácticas que iban a cambiar los márgenes del cine español. Por otro lado, la política de implantación de agencias locales de los estudios extranjeros, de Europa y EE.UU., hizo que algunos productores empezaran a ver la tradicional debilidad de la industria española como una oportunidad para sus planes de expansión y consolidación en el mercado de habla hispana²³. No puede extrañar que esta situación, de escasa consolidación de la industria local y

¹⁸ Phillips la define como la “política de partida” (“the politics of departure”), *ob. cit.* p. 50; Horak como “cine alemán del exilio” HORAK, J. C., “German exile cinema”, *Film History*, 8 (1996), pp. 188-207; mientras que Bergfelder y Cargnelli hablan de “emigrados de habla alemana” (“German speaking emigrés”), en BERGFELDER, T. y CARGNELLI, C. (eds.), *Destination London. German Speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1940*, London, Berghahn Books, 2008, pp. 1-23). Véase también GOUGH-YATES, K., “Jews and exiles in British cinema”, *Leo Baeck Institute Yearbook*, 37 (1992), pp. 517-541.

¹⁹ GUBERN, R., “El cine sonoro...”, pp. 153-155.

²⁰ HEININK, J. B., “El transcurso del cine mudo al sonoro como motivo generador de contradicciones”, en *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 37.

²¹ *Id.*, p. 41.

²² GUBERN, R., “La traumática transición del cine español del mudo al sonoro”, en *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 16-19; y, sobre los españoles en Hollywood, HEININK, J. B. y DICKSON, R. G., *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Mensajero, 1990.

²³ GUBERN, R., “La traumática transición...”, pp. 3-24.

boyantes perspectivas de negocio, favoreciera la aparición de varios ejemplos de la que Luis Fernández Colorado describe muy apropiadamente como “feliz contaminación”²⁴ con empresas extranjeras, y multiplicara su influencia y visibilidad. Y esto en un doble sentido: por un lado, las empresas españolas conocerían mejor lo que estaba ocurriendo en el resto del mundo con vistas a elaborar sus estrategias industriales y modelos de cine popular y, por el otro, empresarios y profesionales extranjeros verían con más claridad las perspectivas de negocio que se estaban abriendo en España.

Ibérica aterrizó en el mercado español de una manera estratégicamente sensata, explotando los derechos de distribución de películas internacionales de éxito seguro para ir generando un capital que permitiera posteriores movimientos. Así, a poco menos de un mes de su fundación, a mediados de octubre de 1933, llevó a las salas, en Barcelona, en versión subtitulada, *La gran duquesa Alexandra*²⁵ (*Grossfürstin Alexandra*, Wilhelm Thiele, Austria, Projektograph Film, 1933), una opereta vienesa que estrenaría posteriormente también en Madrid²⁶. En el plazo de un año, la empresa se demostró capaz de ofertar y exhibir, al menos en Barcelona y Madrid, tanto en versión doblada como original con subtítulos, *El ordenanza* (*L'ordonnance*, Victor Tourjanski, Francia, Capitole-R.P. Films, 1933)²⁷, *La novela de una noche* (*Roman einer Nacht*, Carl Boese, Alemania, Atalanta Film, 1933)²⁸, *El adversario invisible* (*Unsichtbare Gegner*, Rudolf Katscher, Austria/Alemania, 1933)²⁹ y *La batalla* (*La bataille*, Farkas-Tourjanski, Francia/Reino Unido, Liano Films/Gaumont, 1933)³⁰. El detalle de la disponibilidad de las dos versiones para muchas de las películas parece demostrar que se trataba de una empresa moderna en sus planteamientos y familiarizada con las técnicas más recientes: al fin y al cabo, no hacía mucho que las salas europeas habían sido acondicionadas para proyectar películas con sonido sincronizado³¹.

²⁴ FERNÁNDEZ COLORADO, L., “Il suono e la furia. Cinema spagnolo, 1929-1939”, en BRUNETTA, G., *Storia del Cinema Mondiale. III L'Europa. Le cinematografie nazionali*, vol. 1, Einaudi, Turín, 1999, p. 336.

²⁵ *La Vanguardia*, miércoles, 15 de octubre de 1933.

²⁶ *ABC* Madrid, lunes, 18 de diciembre de 1933

²⁷ *La Vanguardia*, 18 de octubre de 1933; *ABC*, 2 de enero de 1934.

²⁸ *La Vanguardia*, 11 de enero de 1934, p. 15 (cartel y texto); *ABC*, 24 de febrero de 1934.

²⁹ *La Vanguardia*, jueves, 13 de septiembre de 1934. No parece que llegase a Madrid la versión doblada de Ibérica.

³⁰ *La Batalla* se presentó sólo subtitulada. *La Vanguardia*, 8 de noviembre de 1934, p. 17 (cartel y texto), *ABC*, 18 de diciembre de 1934.

³¹ *Arte y Cinematografía*, Marzo-Octubre de 1933. Por otro lado, unos meses después se publicó la información de la apertura por parte de Ibérica en la c/Londres 90 en Barcelona, de un estudio para doblaje de películas extranjeras y rodaje de films de propaganda comercial (*La Vanguardia*, 13 de febrero de 1934, p. 13).

Pero la distribución de películas ajenas no iba a ser la única actividad de la compañía. Así, ya en diciembre de 1933 empezó a circular la noticia de la inminente producción por parte de Ibérica de la adaptación de “la obra del inmortal maestro Amadeo Vives *Doña Francisquita*” con la dirección conjunta de Hans Behrendt y Francisco Elías. “Es indudable,” se señalaba “que de semejante colaboración habrá de resultar una magnífica producción. Una gran experiencia en la industria cinematográfica se unirá a un profundo sentido de las gracias típicas de nuestro país”³². En ese mismo mes, Ibérica anunciaba además su intención de rodar otra película, de ambiente vasco, titulada *Cancha*, que iba a protagonizar Juan de Landa³³, y cuyo director sería el internacional realizador Constantin David³⁴.

2. DOÑA FRANCISQUITA

En realidad, el proyecto de adaptar a la pantalla cinematográfica la zarzuela parece haber tenido su origen en un deseo del compositor Amadeo Vives que su hijo, Josep, asumió como suyo a la muerte del padre³⁵. De hecho, unas semanas antes de la constitución de Ibérica Films, *La Vanguardia* anunciaba que “el hijo del maestro Vives va a emprender la filmación de *Doña Francisquita*”³⁶. Con vistas a la realización de la película, así como a la explotación de teatros, se habían formado las sociedades Oro-Cinematográfico y Oro-Teatral³⁷, constituidas por Vives Giner y Constantin David. Siguió semanas de confusión, en las que

³² “Doña Francisquita”, *La Vanguardia*, 26 de diciembre de 1933, p. 18. Véase también *El Cine*, 4 de enero de 1934. Por otro lado, ya en octubre, *La Vanguardia* anuncia que Ibérica se ha hecho con los derechos de distribución de *Doña Francisquita* para todo el mundo (“En breve empezará la filmación de ‘Doña Francisquita’”, *La Vanguardia*, 28 de octubre de 1933, p. 15).

³³ *El Cine*, 7 de diciembre de 1933.

³⁴ *El Cine*, 14 de diciembre de 1933. Periodista, director y productor, David, también de origen judío e hijo de española y alemán, antes de llegar a España había trabajado en la industria cinematográfica alemana e italiana. En España, pero ya no con Ibérica, realizó, en 1935, cuatro cortometrajes. Uno de ellos de ficción, *La musa y el fénix* (1935) -reseñado en HEININK, J. B. y VALLEJO, A. C., *ob. cit.*, p. 202-, y otros tres de carácter documental: *Madrid* (1935), *La romería del Rocío* (1935), y *Una visión de Baleares* (de éste se habla únicamente en *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1935). A propósito de *La musa y el fénix*, HERNÁNDEZ GIRBAL escribió: “¿Quieren decirnos ... quién es Constanin J. David, realizador alemán desconocido para todos que ahora dirige un film corto ... nada menos que sobre Lope de Vega?”, en “Los elementos españoles y la nueva ley”, *Cinegramas*, II, 33 (15 de septiembre de 1935). Se analizará este tipo de apreciaciones hacia el trabajo de profesionales extranjeros en las páginas siguientes. Por razones que no ha sido posible reconstruir, el proyecto de *Cancha* se descartó en el momento en que empezó el rodaje de *Doña Francisquita*, *El Cine*, 8 de febrero de 1934.

³⁵ “Si él viviera...”, *La Vanguardia*, 22 de marzo de 1934, p. 14.

³⁶ Y se añadía: “La noticia ya corre por las peñas de cineastas y por los círculos de actores ... Lo que ha hecho furor entre éstos es su decisión de no valerse de ninguno de ellos para realizarla. Quiere gente nueva, gente no viciada todavía por modos y modas”, en “Proyector”, *La Vanguardia*, 4 de agosto de 1933, p. 10.

³⁷ *El Cine*, 14 de septiembre de 1933.

aparecieron noticias contradictorias acerca de *castings* y otras actividades relacionadas con el inminente rodaje de *Doña Francisquita*, pero sólo cuando Ibérica entra en liza el proyecto comienza a hacerse realidad. En un primer momento, Ibérica adquiere los derechos para la distribución mundial de la película³⁸ y, muy poco después, se hace cargo también de la producción, aprovechando la falta de inversores para el proyecto de Vives Giner. Así según Josep Vives, después de haber intentado encontrar capital en España y en el extranjero, encontró finalmente el apoyo que necesitaba en David Oliver, “predilecto hispanófilo muy versado en los negocios cinematográficos internacionales, que le dio su entusiasmo y aportó el capital”³⁹. Aunque tras la entrada de Ibérica en el proyecto se mantuvo que sería Constantín David quien dirigiría la película en los recién creados estudios CEA, de Madrid⁴⁰, muy poco después se afirmó que el director sería el peruano Richard Harlan⁴¹, quien acababa de cosechar un éxito indiscutible con *Odio*⁴², una película “internacional” en cuanto a su concepción y equipo, y local en lo que atañe a su asunto gallego. Harlan, al menos por lo ya demostrado con *Odio*, parecía ser el cineasta apropiado para dirigir una película de fuerte carácter nacional con proyección internacional, pero abandonó el proyecto para irse a Hollywood a realizar la versión española de dos películas⁴³. Finalmente, será Hans Behrendt quien se encargará del proyecto. Junto a él, en el equipo técnico y artístico iban a figurar varios profesionales de origen judío que habían tenido que huir de Alemania⁴⁴. Algunos venían de participar en el rodaje y la producción de la película portuguesa *Gado Bravo*⁴⁵.

³⁸ *La Vanguardia*, 28 de octubre de 1933.

³⁹ “Si él viviera...”, *La Vanguardia*, 22 de marzo de 1934, p. 14. “Ibérica Films ha puesto a mi disposición todos los medios necesarios, más de los que yo nunca imaginé, y ello ha permitido que en tan corto plazo sea una realidad lo que ambicionó mi señor padre”³⁹. *El mundo Deportivo*, 30 de marzo de 1934.

⁴⁰ *Heraldo de Aragón*, 27 de octubre de 1933.

⁴¹ *El cine*, 9 de noviembre de 1933.

⁴² Una producción Star Film/Orpheo Film de 1933, adaptación del texto de Wenceslao Fernández Flórez.

⁴³ *El cine*, 8 de febrero de 1934.

⁴⁴ Además del director, Hans Behrendt, que iba a terminar sus días en Auschwitz, participaron en la producción Hans Jacoby (ayudante de dirección y responsable de la adaptación), Jean Gilbert, cuyo nombre de nacimiento era Max Winterfeld y que después del rodaje se fue a Argentina (para la adaptación musical), Heinrich Gärtner (director de fotografía), Isy Goldberger (operador de cámara), Paul Falkenberg (montador), Herbert Lippschitz (decorador), y Edith Oliver (jefe de producción).

⁴⁵ En el equipo de *Gado Bravo* participaron António López Ribeiro como director y Max Nosseck como supervisor, Hans May como compositor junto con Luís de Freitas Branco, Herbert Lippschitz como decorador, su hermano Erich Phillippi como guionista, Heinrich Gaertner como director de fotografía, el español Fernando Bernaldez como técnico de sonido, y entre los actores principales encontramos a Olly Gebauer, esposa de Nosseck y a Sigfried Arno. Según FÉLIX RIBEIRO, M., *Filmes, figuras e factos da história do Cinema Português. 1896-1949*. Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, pp. 328-331). Muchos

La zarzuela *Doña Francisquita*⁴⁶ era a su vez una adaptación libre de la comedia de Lope de Vega, *La discreta enamorada*, y se planteó, desde su misma concepción, en el inicio del XX, como una revisitación, literaria y musical, del imaginario popular madrileño de los siglos XVII y XVIII⁴⁷. Concebida como un intento de restituir grandeza e inventar una dignidad para el teatro musical popular representó, con éxito de crítica y público, un proyecto de integración de lo popular y lo local con pretensiones de perfección técnica y proyección internacional⁴⁸. En este sentido, no extraña que los promotores de Ibérica vieran en la propuesta de Josep Vives un proyecto comprensible e interesante: se trataba en realidad de un texto perfectamente integrable en un modelo cinematográfico muy frecuentado en los inicios del sonoro, el de la comedia musical en versión europea, que justo en estos años empezaba a incluir rasgos más locales⁴⁹.

de ellos -Nosseck, Gebauer, Phillippi, Gaërtner, Lippschitz- participarán en producciones de Ibérica. Es complicado establecer los vínculos entre *Gado Bravo* y *Doña Francisquita*. Según HAGENER, M., voz *Gado Bravo*, en OVERHOFF FERREIRA, C. (ed.), *O cinema português através dos seus filmes*, Campo das Letras, Porto, 2007, p. 32, “Ribeiro comentó que Nosseck le dejó a él la conclusión de la película porque los alemanes tenían que irse al rodaje de una nueva película en Barcelona”. Como sabemos, Nosseck no participa en *Doña Francisquita*, de modo que es posible pensar que Ibérica estuviera estudiando la posibilidad de una segunda producción con él como director, como así será. SEMPERE SERRANO, I. apunta al portugués Arthur Duarte como vínculo entre el equipo de *Gado Bravo* e Ibérica, “La aventura hispano-lusa”, en *Film-Historia*, vol. XIII, 2003 http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2003/aventura_hispano_lusa_1_index.htm#3. Sin embargo, se podría pensar quizás también en Félix de Pomés -actor en *Doña Francisquita*- quien había participado en varias películas alemanas, entre ellas *Die Schmugglerbraut von Mallorca* (1929), con música de Hans May, y *Der Hender* (1928, Theodor Sparkuhl y Adolf Trotz), con guión de Hans Jacoby. Por último, no hay que subestimar la calidad de la información que pudieran manejar Oliver y Letsch, buenos conocedores del negocio cinematográfico. En cuanto a Behrendt, no sabemos cómo se produjo el contacto con Ibérica.

⁴⁶ “Doña Francisquita”, música: Amadeu Vives, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw a partir de la obra “La discreta enamorada” de Félix Lope de Vega, 1923. Publicada con análisis y comentario de AVIÑO A, X., Daimon, Madrid, 1986.

⁴⁷ Un resumen muy acertado de las características esenciales de la zarzuela se puede encontrar en TÉLLEZ, J. L., “Doña Francisquita 1952”, en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Filmoteca Española/Cátedra, 1997, pp. 327-330.

⁴⁸ Para la historia de las primeras representaciones teatrales de *Doña Francisquita* (zarzuela), véase CASARES, E. y otros, *Diccionario de la zarzuela*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, p. 671: “el éxito hizo que alcanzara una de las mayores cifras de difusión. En 20 años se representó 5210 veces” (682 en Madrid, 896 en Barcelona, y 982 en Buenos Aires). “El éxito en Buenos Aires, casi sin precedentes en el género, suscitó una parodia, *Doña Francisquita, la maleva* de Ivo Pelay, una adaptación al ambiente del arrabal porteño”. El éxito de la zarzuela se mantuvo en el tiempo, y en 1933, en Barcelona, se siguen agotando las entradas para oír cantar *Doña Francisquita* al célebre tenor Miguel Fleta. (*La Vanguardia*, viernes, 31 de marzo de 1933, p. 25)

⁴⁹ Para un completo panorama general, véase FARASSINO, A. “Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre”, en BRUNETTA, G. (ed.), *Storia del cinema mondiale*, vol. 1. *L'Europa. I. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 485-499.

El argumento de la zarzuela está basado en el enredo y el equívoco: Francisquita ama a Fernando, quien a su vez está enamorado de Aurora la Beltrana; el padre de Fernando quiere casarse con Francisquita y obtiene su mano de una madre a la que le hubiese gustado encontrar en él un marido en segundas nupcias. Francisquita, para dar celos a Fernando, finge aceptar la proposición de boda de su padre, pero Fernando quiere dar a su vez celos a Aurora y finge que le atrae Francisquita. Al final, como era de obligado cumplimiento en este tipo de enredos, todo vuelve a su cauce, y los jóvenes pueden cumplir sus deseos mientras los mayores aceptan la realidad.

La sencillez argumental, todavía más acusada en la adaptación cinematográfica, ya se había visto enriquecida y transfigurada en el teatro por la suntuosidad y el preciosismo de la reconstrucción de la ambientación popular; hecha película, adquirirá una notable complejidad visual que parece dirigida a mostrar al público el virtuosismo de la técnica. En este sentido, hay algunos momentos especialmente llamativos. Uno de ellos es una secuencia de animación de objetos: el padre de Fernando, tras la pedida de mano, decide adelgazar, y las viandas colocadas por el criado en su mantel van desapareciendo, hasta quedar sólo lo que va a ser la base de su régimen: una pera⁵⁰. Otro se produce cuando Fernando rompe con la Beltrana y ella se ha quedado sola en el teatro: allí, una panorámica barre distintos objetos e instrumentos, deteniéndose al final en un violín, una de cuyas cuerdas se rompe, finalizando la secuencia de manera más irónica que dramática. También, cuando Fernando requiebra a Francisquita bajo su balcón, subido en una escalera, se recrea un teatro de sombras que las manos de Fernando y una farola de la calle proyectan sobre la pared de Francisquita. Y no faltan las deformaciones ópticas, especie de subjetiva del amigo cómico de Fernando durante la fiesta, debidas o al vino o al exceso de estímulos de la fiesta misma.

Cada plano, por lo general, es rico en gradaciones y contrastes, y en luces de procedencia diversa, aparte de la cantidad de objetos que, además de los personajes, los pueblan. Es bastante habitual que aparezcan encuadres secundarios dentro del principal, así como objetos que se interponen entre la cámara y la acción, algunos de ellos luminosos (estrategia que Gaërtner repetirá en algunos momentos de *Morena Clara*⁵¹). Gaërtner es también responsable de una serie de sugerentes imágenes de Madrid –monumentos, casas populares, tejados y cielo- tomados con la luz del alba. Esa serie de panorámicas, todas de izquierda a derecha, son el fondo visual sobre el que se desarrolla el aria de

⁵⁰ Como comentario a una secuencia parecida de *Los hijos de la noche* (B. Perojo, 1939), la de las cajas de la ropa que se mueve, Gubern considera que está inspirada en una “nostalgia vanguardista” (GUBERN, R., *Benito Perojo. Pionierismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, p. 326).

⁵¹ En particular la secuencia de la coreografía del estanque, de la que decía sentirse especialmente satisfecho, en LLINÁS, F., *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid, 1989, p. 337.

Fernando ante su ventana, aria que comenzaba -y terminará- con el personaje al lado de un gran candelabro encendido a su izquierda.

También llaman la atención, por su creatividad, los decorados contruidos por Lippschitz. Además de la calle donde vive Francisquita, por la que pasa un carnaval goyesco, son interesantes las arquitecturas de interiores, donde se juega muchas veces con un único decorado dividido en distintas alturas, enriqueciendo la posibilidad de movimiento de los personajes en el plano.

A pesar entonces de algunos planos con composiciones excesivamente frontales y estáticas, sobre todo al inicio de la película⁵², y, ocasionalmente, una cierta rigidez y poca naturalidad en la actuación⁵³ -lo que no escapó a algún crítico-, en su conjunto el estilo y el montaje, sobre todo en la parte de los dúos y de las secuencias musicales en general, revelan una gran agilidad y un hábil juego con el fuera de campo sonoro. La película, para terminar, plantea su desarrollo desde una boda -aquella de la que Francisquita es espectadora a la salida de la iglesia-, a otra, con la promesa del padre de Fernando de apadrinarlos, y se revela como un crescendo que culmina en la apoteosis de la secuencia de la fiesta del fandango.

En cuanto a su recepción por la prensa, ya antes del estreno, el proyecto, las cualidades del reparto y el rodaje fueron seguidos con curiosidad e incluso entusiasmo, entre otras cosas por tratarse de una de las primeras películas rodadas en los estudios CEA, inaugurados en octubre de 1933⁵⁴. Ibérica no utiliza más que puntualmente el prestigio previo de los miembros no españoles del equipo⁵⁵, y esto es muy interesante, porque sí será parte de la estrategia de promoción de la empresa después del estreno y para películas posteriores. Por el contrario, se insiste en que la película será muy española, racial incluso, y en que, además de figuras como Vives, Francisco Elías y Marquina: “intervienen infinidad de elementos, todos ellos de la Asociación Profesional Cinematográfica Española”⁵⁶.

Poco después del rodaje, en abril de 1934, *Doña Francisquita* se estrenó simultáneamente en veintiséis salas cinematográficas, distribuidas por todo el

⁵² Por ejemplo, en el tratamiento dado a la entrevista que mantienen el padre de Fernando y la madre de Francisquita.

⁵³ El montaje de los diálogos resulta a veces pesado, con largos silencios desde que un personaje habla hasta que otro le da la correspondiente réplica.

⁵⁴ “La Verbena de la Paloma en acción”, *La Vanguardia*, 10 de febrero de 1934, p. 13. “Carnaval cinematográfico”, *La Vanguardia*, 17 de febrero de 1934, p. 13. Véase también “Filmación de ‘Doña Francisquita’ en Madrid”, *La Vanguardia*, 18 de febrero de 1934, p. 16.

⁵⁵ Pero los actores Fernando Cortés, Antonio Palacios y Félix de Pomés, elogian en una entrevista posterior al final del rodaje, a Hans Behrendt y a Gäertner, y afirman que la técnica es de tal calidad que asombrará a nuestros cineastas. *Cine Español*, 2 (abril de 1934).

⁵⁶ “Societarias”, *Cine Español*, 1 (marzo de 1934).

país⁵⁷. Aunque haya habido críticas negativas⁵⁸, en general, la opinión publicada se mostró muy favorable⁵⁹, y el tiempo de permanencia en cartel la situó como la tercera, por duración en pantalla, de las películas españolas de su temporada⁶⁰, después de *Bolicho* (F. Elías, 1933) y *Susana tiene un secreto* (B. Perojo, 1933). Destaca, en las reseñas, el casi unánime elogio de los valores técnicos, y muy especialmente la fotografía, que, según los críticos, acercan esta producción a la calidad del cine extranjero⁶¹.

3. EPÍLOGO: DESPUÉS DE DOÑA FRANCISQUITA

A partir de la primavera-verano de 1934, con su primer largometraje ya listo para la explotación comercial, Ibérica entró en una nueva fase de actividad, que se podría caracterizar como la culminación de un proyecto auténticamente “glocal”. Así, mientras por un lado, anunciaba su intención de seguir produciendo películas en España, “con el mayor número de artistas españoles posible”⁶², paralelamente renovó su estrategia de distribución en el mercado local asociándose con Atlantic-Films y Equitable-Films y creando así DASA⁶³, y se lanzó a tantear el mercado sudamericano⁶⁴. En un viaje que le llevó a distintos países de América Latina, Letsch, que había mediado en la creación del Consorcio Argentino de Espectáculos, se hizo con la exclusiva para exhibir películas españolas en esa red de salas y logró el compromiso de que este

⁵⁷ *Arte y Cinematografía*, marzo-abril de 1934.

⁵⁸ Véase, por ejemplo, la de Mateo Santos en *Popular Film*, 400 (12 de abril de 1934).

⁵⁹ Como por ejemplo la de RUIZ DE LABIOS, I, “Una adaptación cinematográfica de ‘Doña Francisquita’”, *La Vanguardia*, 6 de abril de 1934, p. 13. Véase también “Opiniones autorizadas sobre ‘Doña Francisquita’”, en el que se recogen reseñas positivas publicadas en varios periódicos: *La Vanguardia*, 11 de abril de 1934, p. 14; *Cine español*, 3 (mayo de 1934); *Films Selectos*, 21 de abril de 1934.

⁶⁰ *Popular Film*, nº catálogo 1934.

⁶¹ “Esmerada la dirección y perfectamente matizados los planos fotográficos,” resume el *ABC* en ocasión del estreno en Sevilla, “*Doña Francisquita* revela en el arte nacional un considerable progreso”, *ABC*, 5 de mayo de 1934, p. 34 (edición de Andalucía).

⁶² *Cine Español*, 2 (abril de 1934).

⁶³ *Sparta*, 8 de agosto de 1934. *Cine Español*, 7 de septiembre de 1934, anuncia las diecisiete “superproducciones” que DASA oferta: de ellas, una es producción de Ibérica (*Una semana de felicidad*), y cuatro (*La batalla*, *El mundo sin careta*, *Paganini*, y *Madre*) pertenecen al catálogo de Ibérica. DASA se convierte así en una distribuidora nacional de tamaño mediano que promete que la mayor parte de su oferta será doblada. Ignoramos las causas por las que se disuelve la sociedad en un plazo tan breve, a mediados de octubre (*Sparta*, 28 de octubre de 1934). Es posible que hubiese algún conflicto por lo relativo al mercado sudamericano, ya que Ibérica comparte mercado en España con las otras dos empresas, pero tras las gestiones de Letsch pretende ser el principal puente para la distribución de cine español en Sudamérica. Inmediatamente tras la disolución de DASA, Ibérica vuelve a distribuir, e inaugura una oficina en Madrid, en la Plaza del Callao.

⁶⁴ *Arte y Cinematografía* anuncia que Letsch ha regresado de América dejando allí instalada una organización de Ibérica Films, S. A., para la distribución de películas en la República Argentina, y de establecer relaciones comerciales directas en Uruguay, Chile, Perú, Bolivia y Ecuador.

Consorcio coprodujera en España, y con Ibérica, películas de tema argentino, la primera de las cuales sería *El último tango*, cuyos derechos poseía Ibérica⁶⁵.

Mientras tanto, seguía, como estaba anunciada, la actividad de producción, diversificada entre vistas y documentales⁶⁶, películas publicitarias, y proyectos de mayor envergadura. Entre estos últimos, en la primavera de 1934, Ibérica pone en marcha el rodaje de una película que bien refleja su lado transnacional, *Una semana de felicidad*, comedia musical de rasgos universales, tercera versión de un argumento original del escritor Erich Philippi⁶⁷. Aunque sin la aportación de Hans Behrendt, que abandonó España poco después del rodaje⁶⁸, Ibérica siguió contando con parte del equipo, fuertemente internacional, reunido para *Doña Francisquita*: además de la visible presencia de Raquel Rodrigo, se vuelve a contar con Lippschitz y Gilbert, que repiten, respectivamente como director artístico y compositor. En lugar de Behrendt entra, como director, otro judío expatriado, Max Nosseck, que venía de la producción de *Gado Bravo*, junto con el guionista y autor del texto original, Erich Philippi. El rasgo global queda especialmente reflejado en uno de los elementos más importantes a la hora de decretar el recorrido comercial de una película en la primera década del sonoro, la música. Escrita por Gilbert, fué juzgada “una partitura exquisita. Música moderna, cadenciosa y agradable. Un vals, un ‘fox-slow’ y un tango-canción, que pronto cantará todo el mundo”⁶⁹.

⁶⁵ *Sparta*, 28 de octubre de 1934. Tras el rodaje de *Doña Francisquita*, e inmediatamente antes del estreno, Ibérica anuncia en *Cine Español*, 2 (abril de 1934), la compra de los derechos de la obra de Muñoz Seca *Los cuatro Robinsones*, así como de “la obra que ha revolucionado el campo literario, titulada *El tango en París*, cuyo autor resulta ser el prestigioso escritor argentino García Belloso”. Según *El cine*, 22 de febrero de 1934, participarían en él el trío protagonista de *Boliche* -Irusta, Fugazot y Desmare-, además de Conchita Piquer, Antonio Palacios y Enrique de Rosas. Como se ve, un proyecto destinado al mercado hispanohablante en su conjunto, en la estela del éxito de *Boliche*.

⁶⁶ “La producción española”, *La Vanguardia*, 16 de diciembre de 1934, p. 19, donde se informa que Ibérica acababa de terminar el cortometraje “Vistas de Barcelona” y estaría rodando “Los caminos de Juan de Serrallonga”, “que tiene por escenario los magníficos paisajes donde vivió el popular bandolero catalán”.

⁶⁷ HEININK, J. B. y VALLEJO, A. C., *ob. cit.*, explican que la película se rodó entre junio y julio de 1934 en Madrid (CEA) y Barcelona (exteriores). Según Miquel Porter, “*Una semana de felicidad*, basada en una novel·la rosa de Concha Linares Becerra, era una comedia musical força moguda”. PORTER I MOIX, M., *1895-1990 Historia del cinema a Catalunya*, Barcelona, Generalitat/Departament de Cultura, 1992, p. 198.

⁶⁸ Según *Cine Español*, 10 (diciembre de 1934), tras el éxito de su labor en *Doña Francisquita*, Behrendt hizo un intento de intervención en *Miguelón*, de Adolfo Aznar, pero frente a los que consideraba medios técnicos insuficientes, se marchó a a rodar a Viena. Para su historia posterior, que acabó con la muerte en Auschwitz, véase *Hans Behrendt. Ein Unbekannter aus dem Holocaust* (Fernsehdokumentation), KASTEN, U., DFF 1990; y BOCK, H-M. (ed.): *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Munich, 1984.

⁶⁹ “Canciones que se harán populares”, *La Vanguardia*, 9 de septiembre de 1934, p. 12.

Posiblemente debido a algún problema relativo a los derechos de distribución, el estreno de *Una semana de felicidad* se atrasó hasta el otoño de 1934. La reacción de la crítica fue relativamente amable⁷⁰, y el público, al menos según los datos recogidos en la prensa, la recompensó en la taquilla⁷¹.

Aunque no faltaran problemas, como se ha visto, en el sector de la producción y distribución, es sobre todo en relación con su tercer ámbito de actividades, el doblaje de películas, donde Ibérica experimentó su primer gran revés cuando, la noche del dos al tres de julio de 1934, un incendio arrasó completamente sus estudios de doblaje de la calle Londres de Barcelona. Sin que se hayan podido establecer las causas y los eventuales culpables, el accidente supuso unas pérdidas estimadas en doscientas mil pesetas⁷². Este desastre cercena una de las claves que Ibérica tenía para su estrategia de rápida expansión: la distribución de películas dobladas, en un momento en que la demanda en el mercado español estaba subiendo de forma espectacular⁷³. En este sentido, es significativo que dos de las películas dobladas que Ibérica iba a aportar al consorcio DASA fueron finalmente las mismas que explotaría más tarde en solitario⁷⁴, a las que sólo se añade una nueva doblada⁷⁵, una vez

⁷⁰ *Cine Español*, nº 10, diciembre de 1934, *Films Selectos*, 26 de enero de 1935; *La Vanguardia*, 16 de enero de 1935. En *Cinegramas*, 30 de diciembre de 1934, Ibérica se encarga de amplificar esta buena recepción integrando en la publicidad de su película críticas elogiosas para con la obra, la dirección, la música y los intérpretes, provenientes de los diarios madrileños *Ahora*, 18 de diciembre de 1934, *La Nación*, 18 de diciembre de 1934, *La Voz*, 18 de diciembre de 1934, y *Heraldo de Madrid*, 19 de diciembre de 1934.

⁷¹ *Popular Films*, sección Pantallas de Barcelona, 24 de enero de 1935. Finalmente, podemos encontrar una noticia que da cuenta de la buena acogida por parte del público: se dice allí que *Una semana de felicidad* ha llegado a su cuarta semana: sin batir los récords de recaudación ni los días de permanencia de *Sor Angélica*, la sigue en primer lugar entre los éxitos de taquilla “prueba de que la opinión de los críticos no sirve para nada”.

⁷² “Incendio en una casa de películas”, *La Vanguardia*, 3 de julio de 1934, p. 27. En el mismo periódico, menos de un mes antes, se señalaba que Ibérica había hecho un donativo a la Caja de Hermandad del Cuerpo de Bomberos de Barcelona “en agradecimiento a los buenos servicios prestados por el cuerpo de bomberos en el incendio ocurrido el día 5 del actual en la rambla de Cataluña, 84”. *La Vanguardia*, 10 de junio de 1934, p. 6. Por otra parte, el 21 de marzo, había tenido lugar un atentado en Berlín contra David Oliver, con una granada de mano lanzada contra su coche, *ABC* de Madrid, viernes, 23 de marzo de 1934. Es difícil no sospechar en una cadena de atentados contra la persona o los intereses de un ciudadano austríaco capaz todavía de sacar capitales de Alemania, y que parece haber fijado de momento su residencia en Barcelona, *Cine Español*, 2 (abril de 1934).

⁷³ En la primera plana de *Cine Español*, junio de 1934, F. Montagud, insta a doblar las películas y recuerda que son las dobladas las que más tiempo consiguen estar en cartel. *Arte y Cinematografía*, 5 de diciembre de 1934, da cuenta, por su parte, del viaje a España del directivo de la UFA Konrad Kluetzke, con el fin de “estudiar sobre el terreno la situación del cine en España para orientar las actividades de aquella importante firma europea a favor de la producción en idioma español”.

⁷⁴ *El mundo sin careta* (*Welt Ohne Maske*, Harry Piel, 1934), un thriller cómico, *Madre* (*Mutter und Kind*, Hans Steinhoff, 1933).

⁷⁵ La comedia *Cinco muchachas* (*5 raske piger*, A. W. Sandberg, Dinamarca, 1933).

disuelta de mutuo acuerdo la sociedad sólo dos meses después de su fundación⁷⁶, sin que conste en la prensa consultada que Ibérica vuelva al doblaje, ni a explotar otro material doblado. Todo hace pensar, por lo tanto, que esta faceta de su actividad quedara drásticamente redimensionada a consecuencia del incendio.

Por otro lado, en diciembre de 1934 la prensa informó que Letsch dejaba la compañía⁷⁷, sin que podamos conocer las razones⁷⁸. El nuevo director gerente, Rafael Herrero Revilla, en una larga entrevista⁷⁹, explicó que, en sustitución de aquél, Kurt Flatau iba a supervisar las actividades de distribución de la empresa, en el marco del proyecto de creación de una red de sucursales por toda la geografía española. En esa misma entrevista, además, Herrero Revilla tuvo que contestar a una posiblemente mal intencionada pregunta acerca de cómo un extranjero podía conocer los gustos españoles. Parece importante resaltar este detalle ya que se puede considerar síntoma de una postura que, como se argumentará más adelante, iba ganando peso en la prensa, y que, al menos de cara a la opinión pública, iba a generar ciertas dificultades a la hora de promocionar en el mercado local películas españolas en cuya producción hubiesen participado profesionales extranjeros. Lo cierto es que, finalmente, la red de distribución de la que habló Herrero no se creó nunca, así que también en este ámbito la actividad de Ibérica quedó, en 1935, bastante reducida⁸⁰.

Aunque poco después, la empresa hiciera un “aumento de capital” para continuar produciendo nuevas películas en España⁸¹, a partir de los primeros meses de 1935, se entra de forma bastante clara en la fase de declive de Ibérica, y los síntomas de su inminente abandono del país se multiplican. Sin embargo, antes de hablar de las últimas dos películas que llega a producir, es importante hacer al menos una rápida alusión a las nuevas circunstancias en las que se encuentra la industria cinematográfica española, muy distintas a las que se encontró Ibérica tan sólo quince meses antes, sobre todo en relación con la permeabilidad del tejido local con respecto a iniciativas empresariales

⁷⁶ *Sparta*, 7 de enero de 1935. Entrevista con el Dr. Gerente de Ibérica Films D. Rafael Herrero Revilla

⁷⁷ La noticia aparece en *La Vanguardia*, 6 de diciembre de 1934, p. 15, y en *Sparta* 17 de enero de 1935.

⁷⁸ En una entrevista publicada en *La Vanguardia* pocos meses antes, Letsch hacía un análisis bastante negativo acerca de la situación comercial de la temporada, que achacaba a un exceso de oferta en los locales de estreno. *La Vanguardia*, 24 de noviembre de 1934, p. 14.

⁷⁹ *Sparta* 17 de enero de 1935.

⁸⁰ De los títulos del catálogo que aportó a DASA, sólo añaden *Cinco muchachas*, doblada, y *La canción del sol*, subtitulada. El 14 de abril, anuncia en *Cine Español* que ha adquirido para España la película alemana *El viejo y el joven rey*, con Emil Jannings, de la NDSL, premiada por Goebbels por su singular valor artístico. Menos de dos meses más tarde, el 18 de junio, *Sparta* anuncia que Ibérica ha cesado como entidad distribuidora, transfiriendo a los Artistas Asociados todo su material.

⁸¹ *Cine Español*, 11 de enero de 1935.

extranjeras. Como es bien conocido, la temporada 1935-36 representa el punto más alto del cine de la etapa republicana: la producción española ha aumentado cuantitativa y cualitativamente, y muchas películas de producción local se convierten en grandes éxitos de taquilla, superando incluso a algunas grandes producciones norteamericanas. Buena parte de esta situación se debe al trabajo de productoras, como Cifesa y Filmófono, con estrategias empresariales serias y con visión de futuro. Por otro lado, y para completar el cuadro de la situación industrial y comercial del cine en España en este momento, a esta mejorada situación de las empresas locales hay que añadir la creciente influencia que pudo tener la política de penetración del mercado español mantenida por las empresas alemanas e italianas, apoyadas por sus gobiernos⁸². No deja de ser significativo que poco antes de que Ibérica cese como entidad distribuidora, el director de UFA en España, Manuel Carreras Macaya, entre en el Consejo de Cinematografía, en representación de los distribuidores importadores de películas. En paralelo, y quizás no sorprendentemente, parece acentuarse un cierto clima de rechazo hacia los profesionales extranjeros. Un artículo que Rafael Gil publica en marzo de 1935, es sintomático de un estado de opinión⁸³. Comienza Gil recordando que la situación alemana ha producido una diáspora de profesionales judíos, muchos de ellos excelentes. Unos han ido a Hollywood, otros han contribuido a relanzar la industria británica. Algunos, añade, han recalado en España. Gil se proclama en desacuerdo con los que opinan que todos los extranjeros llegados a España son peores profesionales que los españoles, o que simplemente vienen a quitarles sus puestos de trabajo. E intenta distinguir entre los que pueden aportar algo al relanzamiento de la industria española, como ocurrió en Inglaterra, entre los cuales coloca a D'Arrast y Gremillon, y los que en su opinión no pueden compararse con aquéllos, como Harlan, Trotz, Behrendt y Nosseck y de los cuales –según él– bastaría con conocer su obra previa para darse cuenta de que su aportación a la cinematografía española no pasará de ser de segunda.

Puede considerarse más o menos acertada su opinión acerca de la valía relativa de los directores citados, pero lo que resulta interesante es que, a pesar de la postura conciliadora que se refleja en el artículo, todos los que han trabajado con Ibérica son clasificados en el grupo de los menos deseables. Por

⁸² Para una reconstrucción inicial de la estrategia de promoción comercial de las películas alemanas en la Segunda República, véase PAZ, M. A. y MONTERO, J., “German films in the Spanish market before, during and after the Civil War, 1933-45”, en VANDE WINKEL, R. y WELCH, D. (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, Nueva York, Palmgrave, 2007, pp. 253-264. Con respecto al cine italiano, véase CABRERIZO, F., *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Diputación de Zaragoza, 2007.

⁸³ “Realizadores extranjeros en los estudios de España”, *ABC* (ed. de Sevilla), 7 de marzo de 1935.

otro lado, también hay que reseñar la paralela existencia de opiniones mucho más agresivas. Varios artículos firmados por Capitán Veneno, aparecidos entre febrero y abril de 1936 en *Super Cine*⁸⁴, por ejemplo, atacan de una manera frontal a los extranjeros, y se llega a decir que

“se está creando un *bloque de resistencia* contra la invasión de cinematografistas extranjeros en España. Por lo pronto, hay que decir que serán pocos los ayudantes y demás elementos que actúen en las películas hechas en Madrid, pues están dispuestos los obreros y artistas a no trabajar con ellos”⁸⁵.

En este clima que parece ir enrareciéndose cada vez más, Ibérica responde con una política publicitaria a base de entrevistas a sus directivos (Lippschitz, Flatau)⁸⁶, directores (Nosseck⁸⁷), y técnicos (Schlassy⁸⁸), mediante la que se propone a la vez, promocionar la dimensión internacionalista de su empeño, asociar la presencia de un equipo técnico extranjero con garantías de calidad y, finalmente, reafirmar la españolidad de sus productos y su aceptación por el público nacional. Especialmente interesante es, en este sentido, una entrevista con Lippschitz, jefe de producción, que *Cinegramas* publica poco después de que Ibérica haya acometido la ampliación de capital⁸⁹. Coherentemente con las que han sido las directrices de sus proyectos de producción, Lippschitz vuelve allí a referirse al enorme mercado hispanoamericano, cuyo potencial de espectadores debía, según él, permitir que la producción española tuviese el impulso artístico y económico de las grandes producciones extranjeras. No deja pasar la oportunidad de promocionar el alto nivel técnico y artístico de los equipos de Ibérica, y de proclamar la intención de la compañía de alcanzar una producción continuada y de calidad. En el mismo sentido se pronuncia más tarde Kurt Flatau, cuando se acaba de rodar en Montjuich *Poderoso Caballero*: en esa entrevista, el responsable de Ibérica afirma rotundamente que su actividad no es producto del aventurerismo, y que la estrategia de inversión está pensada de manera que las ganancias de un film puedan suplir las posibles pérdidas de otro. Sobre la importante presencia de técnicos extranjeros en *Poderoso caballero*, Flatau se defiende, diciendo que Ibérica tuvo que recurrir a un director de fotografía y a un director extranjeros “por imposibilidad de disponer de los que del país podían satisfacernos”, ya que aunque empiezan a destacarse algunos, “los buenos son pocos y, desde luego, insuficientes”⁹⁰.

⁸⁴ L, febrero de 1936, LIII, abril de 1936 y LIV, abril de 1936

⁸⁵ LIV, abril de 1936.

⁸⁶ Respectivamente: *Cinegramas*, 27 de enero de 1935 y *Films Selectos*, 11 de mayo de 1935.

⁸⁷ *Cinegramas*, 14 de abril de 1935.

⁸⁸ *Popular Film*, 7 de marzo de 1935.

⁸⁹ *Cinegramas*, 27 de enero de 1935.

⁹⁰ *Films Selectos*, 11 de mayo de 1935. Como parte de esta estrategia publicitaria, en la que se insiste, por parte de Ibérica, en la competencia técnica y la profesionalidad de sus equipos de rodaje, hay que entender también la citada entrevista con Max Nosseck. En ella, Nosseck se presenta a sí

Bien sea por dificultades económicas, bien por otras razones, las dos últimas películas de Ibérica se filmaron en Barcelona, en los Estudios Orphea. De hecho, el inicio del rodaje de *Poderoso Caballero*⁹¹ se atrasó precisamente por la remodelación de las instalaciones de Orphea, y empieza sólo en febrero de 1935. Terminado el trabajo en exteriores a finales de abril, su estreno, primero en Bilbao y más tarde en Madrid y Valencia, se demora hasta 1936⁹², llegando a coincidir con el de la película siguiente de Ibérica, *Una aventura oriental*⁹³. Ambas tienen en común, además del protagonismo de Casimiro Ortas, famosísimo actor cómico teatral, la colaboración del prolífico dramaturgo Antonio Paso, especializado en revistas, zarzuelas y humoradas líricas, y que es el director de los diálogos en la primera, y el autor de argumento y diálogos en la segunda, junto con Joaquín Abati. De esta película se desconoce incluso el argumento, pero cabe pensar, por el equipo de libretistas, músico y actor, que se buscara relacionar esta película con el éxito popular de la zarzuela cómica y ambientada en Oriente, estrenada en 1910, y titulada *El asombro de Damasco*⁹⁴, en la que había participado como actor Casimiro Ortas y en la que colaboraron Paso y Abati, así como Pablo Luna, que compone también la música de *Una aventura oriental*.

Intentando resumir el nivel de correspondencia con la realidad de las pretensiones de proyección *glocal* del trabajo de Ibérica, hay que añadir que tres de sus cuatro películas, *Doña Francisquita*, *Una semana de felicidad*, y *Poderoso caballero* llegaron a estrenarse en Estados Unidos⁹⁵. En cuanto a la respuesta que recibieron en España, fue bastante desigual. *Aventura Oriental* aguantó en la cartelera madrileña, pasando por distintos cines, y siempre con buena respuesta por parte del público, hasta el 21 de junio de 1936. En Barcelona, se exhibió, siempre en programas dobles, hasta el 1 de julio⁹⁶. En

mismo como el director de la primera comedia alemana de envergadura, en 1921, en la que utilizó por primera vez en el país la *técnica americana*, de *Gado Bravo*, la primera gran producción sonora que según él se hacía en Portugal, y que fue llamado por Buster Keaton para dirigir *El rey de los Campos Eliseos*, en *Cinegramas*, 31 de marzo de 1935. Véanse también otras entrevistas en *Popular Film*, 7 de marzo de 1935.

⁹¹ “*Poderoso Caballero ... o Alegre voy* feu una sàtira de la societat, basada en uns sodamons esdevinguts milionaris, a la manera d’un René Clair” (PORTER I MOIX, M., *ob. cit.*, p. 198). Para un resumen más detallado de la película, véase HEININK, J. B. y VALLEJO, A. C., *ob. cit.*, p. 232.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *ABC*, 2 de junio de 1936.

⁹⁴ Éxito no olvidado, ya que se repone en Barcelona en 1934. *La Vanguardia*, 13 de julio de 1934, p. 13.

⁹⁵ Agradecemos a Román Gubern la información y la documentación acerca de estos estrenos, reportados en el *New York Times* del 2 de mayo, p. 1170, 17 de junio de 1935, p. 1185, y del 28 de octubre de 1936, p. 1331.

⁹⁶ Según *Super Cine*, nº LIV, 15 de abril de 1936.

cuanto a la crítica⁹⁷, se mostró desigual, tendiendo en ocasiones a denostar las dos últimas películas de Ibérica por su excesiva dependencia del retruécano y del diálogo, achacando estos defectos al director y alabando sin embargo a los intérpretes, o bien a mostrarse disgustada con los chistes de mal gusto y la excesiva gestualidad de los intérpretes, para reconocer por el contrario los aspectos técnicos. En cualquier caso, siempre se interpretaron las producciones de Ibérica en clave nacional, ignorando de manera absoluta el *paratexto* internacionalista que intentaba crear Ibérica en su política de promoción publicitaria. El público, sin embargo, aceptaba bien las películas. En Madrid, *Poderoso caballero* aguantó en el cine Bilbao desde su estreno hasta el 29 de mayo de 1936 despertando a diario, según Rafael Gerona, del *ABC*, la hilaridad del público⁹⁸. En Barcelona, estuvo en cartelera hasta el 28 de junio.

El estallido de la Guerra Civil interrumpió, de forma violenta, los intentos de Ibérica para arraigar en España. El conflicto primero, y la agresiva retórica nacionalista del régimen franquista después⁹⁹, borrarón su trayectoria y asentaron las bases de un discurso que ignoraba su aportación y negaba su relevancia. Con este ensayo en cambio se ha querido reafirmar la importancia de estas contaminaciones y mestizajes¹⁰⁰ y su valor como fragmentos de una cultura cinematográfica moderna y sugerente, perfectamente capaz de integrarse y dialogar en el tejido social e industrial de España. En la historia que hemos intentado reconstruir, varios son los elementos significativos en este sentido. El

⁹⁷ *Una aventura oriental*, *ABC*, 1 de enero de 1936; *La Vanguardia*, 25 de febrero de 1936.

Poderoso caballero, *ABC*, 13 de mayo de 1936, *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1936, *Cine Español*, 28 de junio de 1936.

⁹⁸ *ABC*, 28 de mayo de 1936.

⁹⁹ “Agonizaba la Ibérica Films, fundada por elementos hebreos huidos de Alemania, y su última producción fue *Poderoso caballero* (...). El argumento, por su vulgaridad, no interesó a nadie. Convencidos de que en España se habían acabado para ellos los tiempos de Jauja, los fundadores de la editora hicieron las maletas y partieron para los Estados Unidos”, en MÉNDEZ LEITE, F., *Historia del cine español*, Rialp, 1965, vol. I, p. 364. El *ABC* de Sevilla (zona nacional), del 16 de febrero de 1937, condena sin paliativos *Poderoso caballero*: “modesta la foto, irregular el sonido y vulgar la interpretación, no es un avance precisamente en la ruta nacional hacia la meta de la profesión cinematográfica”: según este diario, si algo salva la película son un par de buenos momentos de Ortas, y alguna observación ingeniosa en el diálogo de Suárez de Deza. *Una aventura oriental* se prohibió en la zona nacional en agosto de 1938, y se autorizó con cortes al año siguiente (HEININK, J. B. y VALLEJO, A. C., *ob. cit.* p. 47).

¹⁰⁰ La bibliografía acumulada sobre la relevancia de estudios de este tipo es muy amplia e incluye GUBERN, R., “El cine sonoro (1930-1939)”, pp. 123-180; PÉREZ PERUCHA, J., *Mestizajes. Realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973*, Valencia, 1990; BORAU, J. L. (ed.), “Extranjeros en el cine español”, *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 336, 415-6 (G. Golderberger), 462 (Ibérica Films), 655 (T. Pahle), 808 (P. Schild); LLINÁS, F. (ed.), *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid, 1989; CAMPORESI, V., “Para una historia de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España”, en SEGUIN, J. C. y BERTHIER, N., *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 61-74.

primero es el que señala España como un país perfectamente integrado en los movimientos cinematográficos internacionales, que participa de ellos desde su particularidad histórica y con sus peculiaridades culturales e industriales, pero sin por ello, quedarse aislada. Desde este punto de vista, hasta el cambio en la percepción y la disponibilidad de acogida hacia los profesionales extranjeros detectado en 1935-36 puede ser leído como una confirmación de una cierta internacionalización y homologación a lo que ocurre en otros países avanzados. El segundo, al que hemos hecho sólo una esquemática alusión por las dificultades que entraña su estudio exhaustivo, alude a la existencia no sólo de personas, técnicos y profesionales del cine que, expulsados de la Alemania antisemita, luchan por abrirse camino en otras industrias cinematográficas, sino también de capitales, para los que los judíos fugitivos buscan oportunidades de inversión¹⁰¹.

Se ha contado aquí un relato a final abierto. Son todavía muchas las incógnitas e innumerables las experiencias puntuales que, alrededor de Ibérica, otros cineastas, acosados por las persecuciones raciales, realizan en España en estos años, y durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, poco a poco va emergiendo un tejido que, a pesar de los muchos hilos rotos, y aparentes o reales incongruencias, va adquiriendo un sentido claro, en el que se detecta una historia viva, que merece ser reconstruida e interpretada.

¹⁰¹ El mismo intento es el que describe Ludovico Toeplitz cuando decide abandonar la dirección de Cines en Italia y entra en contacto con Alexander Korda con el que crea “London Film” (TOEPLITZ, L., *Ciak a chi tocca*, Milán, Edizioni Milano Nova, 1964, pp. 135-137). En cuanto a David Oliver es interesante ver sus negocios con Korda: en junio de 1935, Alexander Korda se convierte en director de London Films, tras la muerte de George Grossmith, en septiembre entra en la junta de United Artists, construye los estudios Denham, y en enero de 1936, Denham Laboratories es registrada como compañía privada con capital de 100 000 libras, que proviene de la familia Warburg, y de Grundwert Film AG, de Hamburgo. (Resumido de LOW, R., *The History of British Film*. Routledge, Londres, Vol VII, p. 171) Según KLINGENDER, F. D., Arno Press, USA, 1978, reimpresión de la edición de LAWRENCE y WISHART, Londres, 1937, preparada con el Film Council, *Money behind the screen*, p. 34, “la reciente reorganización de Denham Laboratories quizás pueda aportar pistas sobre las fuentes de financiación de Korda en estos momentos. Aparte de A. Korda, E.H George, y C.H. Brandt, los directores de esta compañía son S.G. Warburg (un partner de M.M. Warburg & Co., Hamburg, y Warburg & Co., Amsterdam, los bancos continentales relacionados a través de la familia Warburg con los banqueros neoyorquinos Kuhn, y Loew & Co.), y D. Oliver (Director de Grundwert A.G., Hamburg). D. Oliver y A. Korda eran también, respectivamente, director y presidente de Harefield Investments Trust, Ltd.” Puede establecerse, al menos provisionalmente, la hipótesis de un traslado de intereses y de capitales de Oliver hacia el mercado anglófono, en vistas de los problemas que se encuentra en España, aunque sin abandonar del todo la empresa hispanohablante.