

HISTORIA DE LOS RODAJES CINEMATOGRAFICOS EN LA PROVINCIA DE MÁLAGA: LOS LARGOMETRAJES DE LOS AÑOS 1930 Y 1940

Fernando Ventajas Dote

Doctor en Historia, Profesor asociado de la Universidad de Málaga.

RESUMEN:

En los años 1930 se produjo un significativo descenso del número de rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga si comparamos las cifras con la década anterior, que se cerró con un excelente balance. Sólo hemos documentado en esta época la grabación de tres largometrajes, todos filmados parcialmente en Ronda. En la posguerra se inicia una cierta recuperación, aunque no será hasta los años 1950 cuando se produzca un cambio importante, con un incremento del número de rodajes a un ritmo desconocido hasta entonces, que culminará en la década de los sesenta. En efecto, ésta será la “época dorada” de la producción cinematográfica en nuestra provincia, que correrá paralela al desarrollo turístico de la Costa del Sol.

Palabras claves: Historia del Cine, sector de la producción, rodajes cinematográficos, provincia de Málaga, Siglo XX, años 1930-1949.

Rodajes durante la II República y la Guerra Civil

En el período republicano se adoptaron varias medidas legislativas en nuestro país con respecto a la industria del cine, entre ellas hay que destacar las Órdenes de 20 y 22 de marzo de 1932 que gravaban con aranceles la importación de cintas extranjeras; la Orden de 14 de marzo de 1933 que creaba el Consejo de la Cinematografía, dependiente de la Dirección General de Industria (Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio), primer intento de establecer en España una institución gestora de la política cinematográfica, entre cuyas atribuciones se encontraban el control de la distribución y exhibición de películas y el fomento de la producción y difusión de noticieros como medio cultural, educativo y de desarrollo del turismo, aunque finalmente este órgano no resultó operativo; y la aprobación

en mayo de 1935 del “Reglamento de policía de espectáculos públicos”, que encargaba la censura cinematográfica a funcionarios dependientes de la Dirección General de Seguridad, sin ninguna otra normativa que especificase el criterio moral a seguir por el censor, cuya calificación tendría vigencia en todo el territorio nacional. En este último año existían en nuestro país unas 2.500 salas, y para esas fechas el cine ya se había convertido en uno de los más importante instrumentos de comunicación de masas, con lo que adquiriría una notable importancia política¹.

En los primeros años de la etapa republicana tuvo lugar la implantación del cine sonoro. Ante el vacío creativo que se produjo en nuestra cinematografía, las pantallas se nutrieron en una elevada proporción de películas extranjeras, principalmente norteamericanas. Algunos autores han puesto de relieve que España era una verdadera “colonia cinematográfica” de Estados Unidos, pues de ese país procedía el sistema de patentes para los aparatos o el alquiler de los mismos, que además condicionaba la instalación y venta de equipos sonoros a la adquisición de sus películas y al monopolio de la distribución². Proliferaron entonces versiones en castellano de películas originariamente norteamericanas, que tenían su base en la masiva contratación de actores y directores españoles sobre todo por parte de la Metro-Goldwyn-Mayer (Hollywood) y la Paramount (estudios franceses de Joinville)³. A lo largo del período republicano aparecieron diversas empresas como CEA (Cinematografía Española Americana), ECESA (Estudios Cinema Español S.A., embargados en 1934 por la compañía Philips y otros acreedores, pasando a convertirse en Estudios Aranjuez), Exclusivas Diana, Ibérica Films, Atlantic Films, Filmófono y CIFESA (Compañía Industrial Film Española S.A.), y junto a ellas los estudios Orphea, los primeros que se crean en Barcelona, y los estudios Ballesteros Tona Film y Roptence en la capital madrileña. Las mencionadas productoras configuraron un tejido industrial de cierta solidez, iniciándose un resurgimiento del cine español –también gracias a la ampliación de nuevos mercados en los países de habla hispana–, que alcanzará sus máximas cotas en 1935 con 37 películas producidas, cifra que no será superada hasta después de la Guerra Civil. Precisamente en la temporada 1935-1936, en la que el coste medio de un largometraje nacional oscilaba entre las 400.000 y 500.000 pesetas, las carteleras registraron numerosos éxitos, de ahí que esos años hayan sido calificados como una auténtica “época dorada” del cine español. Cabe indicar que en la nómina de productoras que hemos citado destacaron dos sobre las demás: Filmófono, de la familia Urgoiti –representante de la burguesía ilustrada y liberal vasca–, y CIFESA, constituida por la familia Casanova en Valencia en 1932, consiguiendo al año siguiente la exclusiva de distribución en España de la firma norteamericana Columbia Pictures. Esta empresa puso en marcha la estrategia que habían seguido las productoras de Hollywood con respecto al “acaparamiento de talentos”, especialmente de directores e intérpretes, así como la producción continuada y una red de distribución internacional que daba prioridad al mercado iberoamericano.

Cuando se produjo la llegada del sonoro muy pocos realizadores de la etapa del cine mudo o silente se adaptaron a la nueva situación, entre ellos hay que mencionar a Benito Perojo, Florián Rey –sin duda, ambos fueron los dos grandes directores del cine republi-

cano— y Francisco Elías, mientras que las carreras de Fernando Delgado, José Buschs y Eusebio Fernández Ardavín, entre otros, declinaron de manera irremisible. Junto a los cineastas veteranos, en este período surgieron nuevos y destacados realizadores como Edgar Neville, Eduardo García Maroto, José Luis Sáenz de Heredia y Luis Marquina. Frente a las películas de Hollywood que triunfaban en las salas de nuestro país, en el cine español el género que más se cultivó fue la comedia, junto al musical folclórico y costumbrista. También se produjo una tendencia a realizar adaptaciones literarias o escénicas con el fin de aprovechar el tirón de éxitos previos. El cine sonoro posibilitó un nuevo género musical con diversas facetas (opereta, zarzuela, española andaluza con canciones, etc.).

En estos años llegaban a las pantallas españolas las primeras experimentaciones con el color. Por otra parte, funcionaron en nuestro país una treintena de cineclubs, que cubrieron una amplia gama ideológica que iba desde el comunismo al falangismo. Así, por un lado comenzó a aflorar un movimiento cineclubista de tendencia izquierdista que a través de sus proyecciones intentaba cubrir el vacío que dejaba el cine comercial, en relación con la voluntad política o social de determinadas áreas de la sociedad española. Con este afán de tendencias absolutamente populares nacieron varios cineclubs como el del Socorro Rojo Internacional, el perteneciente al Partido Comunista, el Cineclub SEU y el Studio Nuestro Cinema, que marcó las pautas a seguir por los denominados “cineclubs proletarios”. Pero también existieron centros de reunión y exhibición cinematográfica con un carácter marcadamente tradicional, e igualmente grupos, en su mayoría amparados por entidades privadas, que buscaban en el cine una cierta motivación intelectual. Estas asociaciones revelan la importancia que el fenómeno cinematográfico había alcanzado en el contexto general de la sociedad española de los años treinta⁴.

Entre los aspectos más destacados del panorama cinematográfico en el marco geográfico objeto de nuestro estudio hay que mencionar la visita que realizó Buster Keaton a Málaga y Vélez-Málaga en agosto de 1930. Se encontraba de vacaciones en España, acompañado de su esposa Norma Talmadge y de sus cuñados Natalia Talmadge y Gilbert Roland. Unos años más tarde, en octubre de 1933, Douglas Fairbanks pasaba por Ronda, después de una breve estancia en Sevilla adonde había llegado con el fin de localizar exteriores para el rodaje de una película. En 1932 se constituyó la Asociación Cinematográfica de Málaga, de efímera trayectoria, que tuvo su domicilio social en el número 32 de la calle Postigos. Según indica el artículo primero de su Reglamento se trataba de “una entidad local, cuyo objeto es mantener la unión y la ampliación de conocimientos de las diferentes especialidades cinematográficas, entre los aficionados al Arte”. A finales de 1935 se funda en la capital malacitana la productora Andalucía Cinematográfica S.A., que tendría una corta existencia. La primera película que acometió fue *La Casa de Troya*, una adaptación de la obra homónima de Alejandro Pérez Lugín, dirigida por Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar. La producción comenzó a prepararse en marzo del año siguiente, y el rodaje transcurrió principalmente en los estudios Chamartín de Madrid, pero al iniciarse la guerra aún estaba sin terminar, y no llegó a estrenarse hasta que finalizó la contienda.

En lo que se refiere a rodajes cinematográficos, sabemos que en el verano de 1933 se grabaron exteriores en la zona rondeña para la producción española *Sierra de Ronda* de Florián Rey. En ese mismo año también se filmaron allí unas secuencias de la película alemana *Schönen tage von aranju* (estrenada en nuestro país con el título *Un amor en España*), dirigida por André Beucler y Johannes Meyer. Aparte de estos dos largometrajes de ficción durante este período se rodaron algunos documentales en Málaga, concretamente uno titulado *La Semana Santa malagueña* y otro sobre la llegada a la ciudad del obispo entrante Balbino Santos Olivera, ambos en 1935⁵, y el cortometraje *Viaje por España*, un trabajo de 9 minutos de duración en blanco y negro que realizó CIFESA por encargo del Gobierno republicano, filmado en Valencia, Sagunto, Elche, Málaga y Sevilla durante los primeros meses de 1936. Manuel Villegas López confeccionó el guión, Quintín Esquembre compuso la música y Heinrich Gaertner (Enrique Guerner) se hizo cargo de la fotografía.

El estallido de la Guerra Civil (1936-1939) provocó una paralización en la industria cinematográfica, que fue superada más rápidamente en la zona republicana, ya que en su territorio se encontraban casi todos los estudios y empresas importantes, concentradas en Madrid y Barcelona. En la zona nacional la censura cinematográfica apareció muy pronto y se mantuvo en un primer momento dependiente de los poderes militares locales o regionales. Una Orden de 21 de marzo de 1937 creaba los Gabinetes de Censura Cinematográfica con sedes en La Coruña y Sevilla, pero en noviembre de ese año se estableció la Junta Superior de Censura Cinematográfica en Salamanca, de la cual iba a depender el Gabinete censor sevillano, a la vez que se extinguió el de La Coruña. Aunque la vigilancia censora se ejercía con especial celo en el ámbito político, religioso, militar y en el de la moral sexual, con esa disposición se instauró el principio de la arbitrariedad, ya que no ofrecía criterios ni instrucciones concretas a los que atenderse acerca de temas o escenas censurables. Por la Ley de 30 de enero de 1938 se configuró la administración central del Estado, constituyéndose once departamentos ministeriales a la vez que el jefe del Estado asumía la suprema potestad legislativa. A comienzos de abril de ese año se creó el Departamento Nacional de Cinematografía, dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio del Interior, uno de cuyos fines consistió en impulsar la producción cinematográfica nacional, buscando los correspondientes apoyos en Lisboa, Berlín y Roma. La Orden de 2 de noviembre de 1938 contemplaba la existencia de dos organismos distintos, ambos dependientes de dicho Ministerio: la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica, ésta de mayor rango que la primera⁶.

En la zona republicana se efectuaron numerosos filmes de propaganda, especialmente a cargo de la CNT, y películas de entretenimiento, pero sobre todo documentales bélicos. En el bando franquista se rodaron principalmente documentales de propaganda y ante la falta de instalaciones se recurrió a los países aliados de los sublevados (Alemania e Italia) para realizar allí largometrajes de ficción, desplazando a los equipos técnicos y artísticos. Ese fue el caso, por ejemplo, de *Carmen la de Triana* dirigida por Florián Rey, película para la que se grabaron exteriores en la ciudad de Ronda en el otoño de 1937. José María

Caparrós Lera señala que en el período bélico se llevaron a cabo en la zona republicana 15 largometrajes, 6 cortometrajes y 234 documentales, y en la nacional 2 largos, un corto y 48 documentales⁷. Además del largometraje *Carmen la de Triana*, durante la Guerra Civil se filmaron en la geografía malacitana imágenes para unas 15 producciones de cortometraje entre documentales y reportajes para noticiarios de diversas nacionalidades. La mayor parte de ellas se centraron en la ofensiva para la toma de la ciudad de Málaga, que cayó en manos de las tropas nacionales en febrero de 1937. Un documental fue producido por la Delegación de Prensa y Propaganda de la Junta Nacional Carlista de Guerra y del Cine Requeté (*Toma de Málaga*), mientras que el bando franquista financió tres (*Alma y nervio de España* llevado a cabo por Joaquín Martínez Arboleya, *La guerra en España* de Antonio Solano y *La reconquista de Málaga* realizado por Alfredo Fraile, Mariano Ruiz-Capillas, Ricardo Torres y Andrés Pérez Cubero); también se grabaron cuatro reportajes para noticiarios británicos (*War operations in Malaga and Madrid* y *War news from Barcelona and Malaga* para Gaumont British, y *Spain. The fall of Malaga marks new phase in the Spanish Civil War* y *Spain. Firts pictures after fall of Malaga tell cost of Civil War* para British Movietone News), uno para el noticiario irlandés Irish Movietone News, y un documental de producción británica (*Spanish Civil War*); asimismo, un reportaje para el noticiario francés Gaumont Actualités (*A l'étranger. Espagne. Sur le front de Málaga*), otro para el germano Bavaria Tonwoche (*Offensive in Süd-Spanien*) y dos documentales de producción italiana financiados por el Instituto Nazionale Luce (*La liberazione di Malaga*, Giorgio Ferroni, 1937, y *¡No pasarán!*, Corrado d'Errico, 1939). Finalmente, el *Noticiero Español*, realizado por el Departamento Nacional de Cinematografía del Gobierno franquista, también incluyó en tres de sus ediciones (números 3, 15 y 19, correspondientes a los años 1938-1939) breves noticias grabadas en Málaga⁸.

Sierra de Ronda (1933)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- España, 1933. *Director*: Florián Rey. *Productoras*: Ediciones Portago / Orpheo Films. *Productor*: Antonio Cabeza de Vaca y Carvajal (marqués de Portago). *Argumento y Guión*: Florián Rey. *Fotografía*: Arthur Porchet y Raymond Chevalier. *Música*: Jesús García Leoz. *Intérpretes*: Antonio Portago, Rosita Díaz Gimeno, Marina Torres, Leo de Córdoba, Fuensanta Llorente, Alfredo Hurtado y José Calle. *Formato*: Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración*: 89 min. *Género*: Aventuras. Drama. *Estreno*: Málaga (cine Goya), 30 de diciembre de 1933; Madrid, 8 de enero de 1934.

En el verano de 1933 el cineasta Florián Rey (su verdadero nombre era Antonio Martínez Castillo) recalaba unos días en la ciudad rondeña al frente de los equipos de la producción española *Sierra de Ronda*, financiada por Antonio Cabeza de Vaca y Carvajal, marqués de Portago, que puso a disposición del director aragonés 160.000 pesetas con la

condición de interpretar el papel protagonista. El propio realizador se encargó de escribir el guión, que versaba sobre la historia de un hombre de buen corazón que se ve obligado a refugiarse en la Serranía de Ronda para huir de una falsa acusación y de un error judicial. En el fondo se trataba de otra muestra más del bandolerismo andaluz, un tema para aquellas fechas ya bastante recurrente en la literatura, el folclore y el cine español. Junto al marqués de Portago trabajaron en el reparto Rosita Díaz Gimeno, Marina Torres y Leo de Córdoba, entre otros artistas.

Después de grabar exteriores en Ronda y su Serranía, en septiembre de 1933 los equipos continuaron desarrollando su trabajo en tierras catalanas, concretamente en los estudios Orphea que habían fundado el año anterior Francisco Elías y el francés Camille Lemoine en el Palacio de la Química de Monjuich, uno de los recintos de la Exposición Universal de Barcelona de 1929⁹.

La película, de la que no se conserva metraje alguno, se estrenó en el cine Goya de Málaga el 30 de diciembre de 1933. Poco después se proyectaba en Madrid, en el Teatro Alcázar, a partir del 8 de enero de 1934. Desde mediados de febrero la programó también, durante unos días, el cine Rialto de Málaga. Carlos Aguilar menciona que la cinta obtuvo un considerable éxito popular¹⁰, mientras que otros autores hablan de un estrepitoso fracaso y señalan que no fue bien recibida por la crítica, por lo que no debe resultar extraño que permanezca prácticamente olvidada y tratada como una obra menor de Florián Rey. En efecto, las fuentes de la época no la consideraron una película lograda, pues uno de sus mayores defectos se encontraba en la escasa calidad del sonido, y la crítica coincidió en calificarla como una obra mediocre, un capricho del mencionado aristócrata –sin duda, excelente jinete, pero con pésima capacidad interpretativa–, quien después de mirarse al espejo repetidas veces acabó por convencerse de que tenía aptitudes para galán de cine. Además, a esas alturas de mediados de los años treinta el público ya comenzaba a estar cansado de las películas sobre bandoleros. Como únicos aspectos positivos se resaltaron la fotografía de Arthur Porchet y Raymond Chevalier, la música compuesta por Jesús García Leoz, la localización de exteriores y la veracidad del ambiente rural.

Un amor en España (1933)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- Alemania, 1933. *Directores*: André Beucler y Johannes Meyer. *Título original en alemán y francés*: *Schönen tage von aranju / Adieu les beaux jours*. *Productora*: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA). *Productor*: Max Pfeiffer. *Argumento*: Basado en una novela de Hans Székely y Robert A. Stemmle. *Guión*: André Beucler, Peter Francke y Walter Wassermann. *Fotografía*: Friedl Behn-Grund. *Decorados*: Erich Kettelhut y Max Mellin. *Música*: Hans-Otto Borgmann y Ernst Erich Buder. *Intérpretes versión francesa*: Brigitte Helm, Jean Gabin, Henry Bosc, Julien Carette, Lucien Dayle, André Nicolle, Mireille Balin, Bill Bocket, Thomy Bourdelle, Paul Fromet, Ginette Leclerc,

Maurice Rémy y Henri Vilbert. *Formato*: Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración*: 96 min. *Género*: Comedia. *Distribución*: UFA Film Company (EE.UU.) / L'Alliance Cinématographique Européene (ACE, Francia). *Estreno*: Sevilla, 26 de diciembre de 1936.

Aparte de la ficha técnico-artística pocos son los datos que hemos hallado por el momento acerca de la producción alemana *Schönen tage von aranju*, llevada a cabo por Max Pfeiffer con el respaldo de la compañía UFA, y para la que se rodaron exteriores en Ronda en 1933. Con argumento basado en una novela de Hans Székely y Robert A. Stemle, se hicieron cargo de la dirección de esta comedia André Beucler y Johannes Meyer, el primero de los cuales también autor del guión junto a Peter Francke y Walter Wassermann. Simultáneamente a la versión original alemana se realizó otra en francés titulada *Adieu les beaux jours*, que fue la que se exhibió en los cines de nuestro país con el título *Un amor en España*. Los papeles protagonistas de la versión francesa los encarnaron Brigitte Helm y Jean Gabin, a quienes acompañaron en el reparto Henry Bosc, Julien Carette, Lucien Dayle y André Nicolle. El cuadro artístico de la versión alemana estaba encabezado por Brigitte Helm, Wolfgang Liebeneider, Gustaf Grundgens, Kurt Vespermann y Jacob Tiedtke.

El equipo de producción de esta película filmó exteriores en nuestro país, al menos en Sevilla y Ronda¹¹, seguramente durante el verano de 1933. Es probable que los interiores se grabaran en Berlín, en los estudios de la mencionada productora germana. La cinta se estrenó en Estados Unidos el 22 de abril de 1934, y llegó a las pantallas españolas dos años más tarde, proyectándose en Sevilla el 26 de diciembre de 1936.



Brigitte Helm y Jean Gabin, protagonistas de la película *Adieu les beaux jours* (*Un amor en España*), en unas escenas filmadas en Sevilla.

Carmen la de Triana (1937)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- Alemania (según otras fuentes Alemania-España), 1938. *Director*: Florián Rey. *Productoras*: Hispano-Film Produktion / Froelich Film. *Argumento*: Basado en la novela “Carmen” de Prosper Mérimée. *Guión*: Florián Rey. *Fotografía*: Reimar Kuntze. *Decorados*: Franz Schroedter. *Música*: José Muñoz Molleda, Juan Mostazo y Hansom Milde-Meissner. *Montaje*: J. Rosinski. *Intérpretes*: Imperio Argentina, Rafael Rivelles, Manuel Luna, Pedro Fernández Cuenca, Pedro Barreto, Alberto Romea, Anselmo Fernández, Margarita Simó, José Prada, Julio Roos, Carmen Morando, J. Noé de la Peña, Juan Laffita Díaz, y los guitarristas Ramón Montoya y Carlos Montoya. *Formato*: Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración*: 95 min. *Género*: Drama. *Distribución*: Ufilms. *Estreno*: Córdoba, 11 de noviembre de 1938; Zaragoza, 25 de noviembre de 1938; Barcelona, 7 de octubre de 1939; Madrid, 9 de octubre de 1939.

En el otoño de 1937 Florián Rey volvía a visitar Ronda, en esta ocasión para filmar exteriores del largometraje *Carmen la de Triana*, película que unas fuentes consideran de nacionalidad alemana mientras que otras defienden que fue una coproducción germano-española. El proyecto lo financiaron las compañías Froelich Film e Hispano-Film Produktion, esta última creada en ese mismo año de 1937 a raíz de la iniciativa de Norberto Soliño, distribuidor de las películas de CIFESA en Iberoamérica, y del alemán Johan Wilhelm Ther, con el propósito de hacerse sitio en el mercado hispanoamericano. Hasta 1939 esta productora realizó cinco largometrajes de ficción, con argumento no bélico, uno de ellos éste que nos ocupa. Soliño aportaba el realizador y los actores, y Ther proporcionaba la infraestructura en Berlín y el capital económico. La empresa tuvo oficina en España, primero en Salamanca y posteriormente en Burgos. Florián Rey escribió uno de los mejores guiones de su carrera, que en este caso se basaba en la novela corta “Carmen”, original del francés Prosper Mérimée. La actriz Imperio Argentina –Magdalena Nile del Río, nacida en Buenos Aires aunque de madre malagueña, del barrio de la Victoria, y por entonces esposa del cineasta aragonés–, Rafael Rivelles y Manuel Luna dieron vida a los personajes centrales de la cinta, que narra las desventuras de la apasionada gitana Carmen y sus dos principales enamorados, el torero Antonio Vargas Heredia y el ex brigadier y contrabandista José Navarro. La acción comienza en Sevilla en el verano de 1835. La trianera Carmen, que durante el día trabaja en la fábrica de tabacos de la ciudad, pretende visitar al célebre torero Antonio Vargas Heredia, preso en el cuartel de Dragones. Gracias al brigadier José Navarro la dejan pasar, y él, prendado de la gitana, acude al café de Mulero, donde actúa por las noches. En una reyerta Carmen hiere a otra mujer y es detenida, encomendándose al brigadier su conducción al cuartelillo, pero éste pasa la noche con la muchacha, siendo degradado por abandono de servicio. Cuando lo llevan a prisión, unos amigos de la trianera lo liberan y José se une a ellos como contrabandista instigado por Carmen. Poco después resultará herido por los Dragones, pero ella le abandona y vuelve a unirse a Antonio

Vargas, ya fuera de la cárcel. José se recupera y se siente traicionado. Acude a la plaza de toros, donde asiste al brindis que el matador le dedica a Carmen. Cegado por los celos se acerca a la muchacha con la intención de matarla, pero se detiene al ver que su rival sufre una cogida en el ruedo. En la enfermería, la gitana se debate entre la agonía del diestro y la suerte de José, que previene a los militares de la trampa que le han preparado los contrabandistas aunque muere en su acción. Los Dragones consiguen escapar e informan a sus superiores del acto heroico protagonizado por el ex brigadier que será rehabilitado a título póstumo con todos los honores. Tras la verja del cuartel, Carmen llora demasiado tarde ante el ataúd del que fue su verdadero amor¹².

La película se llevó a cabo con gran profusión de medios y su calidad técnica todavía sorprende en nuestros días. El rodaje fue laborioso, y a los esfuerzos desplegados por Florián Rey para controlar todos aquellos medios técnicos se sumaban los dirigidos a imprimir un carácter español a la cinta sin caer en los tópicos. Los exteriores se filmaron en Sevilla, Alcalá de Guadaíra y Ronda, y los interiores en Berlín y Dusseldorf (en los estudios de las productoras UFA y Froelich Film). Florián Rey e Imperio Argentina, acompañados de un reducido grupo de técnicos y actores germanos, habían llegado a San Sebastián, procedentes de Alemania, a primeros de septiembre de 1937, y unos días después recalaban en Sevilla¹³. El día 10 llegaba a dicha ciudad en vuelo directo desde Berlín, en un avión oficial facilitado por el Ministerio de Propaganda alemán, el grueso del equipo técnico de esta producción.

Las cámaras se pusieron en marcha hacia mediados de septiembre, y hasta finales de mes las tareas filmicas se desarrollaron en Sevilla y en la cercana población de Alcalá de Guadaíra. Curiosamente el diario sevillano *ABC* dedicó durante algunas semanas una sección habitual titulada “La Carmen de Imperio Argentina” para informar a los lectores de los pormenores del rodaje de la película. A comienzos de octubre los equipos trabajaban en Ronda, por lo que el espectáculo taurino gratuito que según las previsiones iniciales debía celebrarse en la Maestranza de Sevilla el día 2 de ese mes tuvo que ser aplazado para días posteriores. La tarde del 6 de octubre se hacía un ensayo general, y al día siguiente tenía lugar el mencionado festival taurino. Para dar mayor verosimilitud a la filmación se promovió un concurso de mantillas del siglo XIX bajo el lema “Homenaje a la Mantilla”, con un total de 2.700 pesetas en premios para estimular la participación de la figuración. Ya desde el diario *ABC*, siguiendo la recomendación de Florián Rey, se había animado a los concurrentes para que fueran a la plaza vestidos de época. Los organizadores pidieron a los militares uniformados que controlaban el rodaje que no entraran en el campo de la cámara para no causar un efecto anacrónico. Intervinieron el rejoneador Antonio Díaz, su hermano Pepe y el famoso diestro Luis Fuentes Bejarano —el doble de Manuel de Luna que hacía el papel de Escamillo—, que ante las cámaras brindó la muerte del primer toro a Imperio Argentina que seguía la función desde un palco bajo, “garbosamente ataviada con típico atuendo”¹⁴.

La artista aprovechó su visita a España para realizar algunos recitales benéficos de carácter patriótico en varias localidades andaluzas. Ya unos días antes del rodaje en la

Maestranza había estado en Granada. El 10 de octubre marchó a la población gaditana de San Fernando para asistir a un festival taurino organizado con el fin de recaudar fondos para el Hospital de Marina de San Carlos. Al día siguiente se celebró en el Coliseo de Sevilla una función patriótica a beneficio del Descanso del Soldado, donde después de la proyección del largometraje *Nobleza baturra* de Florián Rey, Imperio Argentina entonó varias canciones de las películas *Morena Clara* y *Carmen*, esta última aún en rodaje. El día 13 por la tarde llegaba a Málaga junto a su marido, a quienes acompañaban también el secretario de éste Juan Francisco Blanco y su esposa, el maestro Juan Mostazo –autor de las partituras musicales de las canciones de la película– y un guitarrista. Fueron recibidos por varias representantes de Falange, entre las que se encontraba Remedios Lerín, delegada local de Prensa y Propaganda de FET. El grupo se alojó en el hotel Caleta Palace. Florián Rey declaró a la prensa local que ya habían filmado en Sevilla, Alcalá de Guadaíra y Ronda, y que desde Málaga marcharían a Berlín¹⁵. La noche del jueves 14 de octubre se celebró una velada artística con fines benéficos en el Teatro Cervantes. Fue representada la obra teatral “Tengo lana” que había preparado y dirigido la propia autora, Ángeles Rubio Argüelles. Después la artista Teresa Ahumada recitó unas poesías y a continuación actuó Imperio Argentina, arropada por el maestro Mostazo. Interpretó dos canciones de esta película, “Los piconeros” y “Antonio Vargas Heredia”, así como “¡Ay, mi suegra!”, “Ojos negros” y “Échale guindas al pavo”. Al término de la velada Imperio Argentina y Florián Rey, junto con sus acompañantes, fueron invitados a visitar las dependencias del diario *Sur*¹⁶.



Cartel publicitario de *Carmen la de Triana*.



Imperio Argentina en unas secuencias de *Carmen la de Triana* filmadas en Ronda.

Los planes que Florián Rey había comentado con los periodistas malagueños no se cumplieron, y desde Málaga la pareja marchó de nuevo a Ronda para completar el rodaje de exteriores. Hacia el 20 de octubre los equipos partían para Alemania¹⁷, donde continuarían trabajando en la grabación de interiores durante 45 días, en enero y febrero de 1938, en Dusseldorf y Berlín¹⁸. En aquella época no era fácil contar allí con más de una decena de artistas españoles, por lo que Florián Rey, para la versión en castellano, tuvo que echar mano de actores húngaros e italianos. Imperio Argentina siempre destacó la dureza del rodaje, llevado a cabo en pleno invierno. Aunque los decorados eran magníficos el director artístico —el sevillano Juan Laffita que, curiosamente, hacía el papel de ventero en la película— tuvo que imponerse en más de una ocasión a los técnicos germanos, que tendían de manera irremediable a la españolada y a la visión tópica de Andalucía¹⁹.

La cinta se estrenó en la zona nacional en noviembre de 1938, concretamente en Córdoba el día 11 y en Zaragoza el 25. En la republicana fue tachada de “españolada” y película pro nazi, siendo retirada la cinta *Morena Clara* (1936) de sus pantallas en cuanto se tuvieron noticias de la colaboración del matrimonio Florián Rey e Impero Argentina con el cine alemán. Ya al término de la guerra se proyectó en Madrid y Barcelona en octubre de 1939. Conviene resaltar que la versión española también fue exhibida en Munich y recorrió todos los circuitos de habla no germánica. En México y otros países hispanos alcanzó tal éxito que se solicitaron copias desde Los Angeles para su estreno en un prestigioso local de Hollywood. En Lisboa se mantuvo en cartel a lo largo de 27 semanas. Desde los puntos de vista artístico y comercial fue la mejor película de Florián Rey —y así lo reconoció el propio cineasta— hasta aquellos momentos. Resulta sorprendente la inclusión de algunas escenas de un refinado erotismo que nunca habrían autorizado las instancias censoras si la película se hubiera rodado íntegramente en España. A este respecto Agustín Sánchez Vidal señala lo siguiente:

“El escote de Carmen es sin ninguna duda el más audaz que se había visto nunca en esa época en las pantallas de la España franquista, e incluso se asiste a una notable escena de *strip-tease* en la penumbra, cuando el reflejo de Carmen que se cambia de ropa aparece en un espejo. Y, en fin, el largo y fogoso beso con el que Carmen gratifica al militar don José y le hace perder la cabeza no tiene nada de la brevedad extrema que exigían los censores eclesiásticos para las escenas de este género”²⁰.

Este autor también subraya que a pesar del exceso de canciones y de que falte profundización en la interpretación de Imperio Argentina, uno de los aspectos más destacables del filme es la progresión lenta pero segura en que discurre, desde el alegre tono inicial de la simpática gitana hasta el registro trágico final²¹.

Los años de posguerra: El período de la autarquía

Al término de la Guerra Civil se inicia un largo período de régimen dictatorial (1939-1975), que puede ser estudiado como una sucesión de etapas diferenciadas, aunque tengan como telón de fondo algunos rasgos comunes y permanentes. La primera etapa, la de la “autarquía” (1939-1951), fue bastante dura, puesto que las pérdidas materiales y humanas provocadas por el conflicto bélico hicieron de la sociedad española un pueblo marcado por la miseria, el desarraigo y la represión²². La masiva afluencia de población desde el medio rural a las grandes ciudades en busca de mejores condiciones de vida fue también un factor decisivo del retraso social de esos años, que se manifestó sobre todo en el paro obrero, la escasez de vivienda y la carestía de productos alimenticios. Esta situación se vería agravada por el conflicto de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y el consiguiente aislamiento de España decretado por los países vencedores. Tras la condena de la ONU (especialmente de Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña) al régimen dictatorial del general Franco en marzo de 1946 se produjo el cierre de fronteras entre Francia y España, la prohibición de que el Gobierno de Franco participara en organismos internacionales establecidos por las Naciones Unidas o relacionados con ellas, y la retirada de embajadores y de ministros plenipotenciarios acreditados en Madrid. Estas medidas determinaron un grave aislamiento internacional del régimen y abrieron un período forzado de autarquía y de estancamiento económico en nuestro país, que solo encontró apoyo exterior en el Portugal de Salazar y en la Argentina de Perón. Pero por esos mismos años ya se estaban produciendo importantes cambios en el panorama internacional, que a la larga iban a beneficiar al régimen franquista. La tensión surgida como consecuencia de la confrontación entre la URSS y EE.UU. conocida como “guerra fría”, que se aceleraría con motivo del bloqueo de Berlín el 24 de junio de 1948, provocó que en abril de 1949 Estados Unidos, Canadá y 16 países europeos firmaran el Pacto para la Organización del Atlántico Norte (OTAN), surgiendo así una alianza militar frente a las fuerzas del bloque soviético. Estos drásticos cambios en la situación internacional favorecieron la posición política del régimen de Franco, dado su anticomunismo militante y la ubicación estratégica de la Península Ibérica, produciéndose a finales de la década una incipiente apertura. Como signos más visibles de la nueva situación, en el verano de 1949 el turismo extranjero empezaba a llegar a nuestro país, y a comienzos de septiembre de ese año se producía la primera visita de la flota norteamericana al puerto de El Ferrol.

Por lo que se refiere al ámbito cinematográfico, en los años cuarenta –en concreto hasta 1951, fecha en que se crea el Ministerio de Información y Turismo– esta industria dependió administrativamente de tres departamentos estatales según el aspecto desde el que se contemplara: Comercio e Industria, Secretaria General del Movimiento y Educación Nacional²³. Como ya hemos señalado en páginas anteriores, en mayo de 1938 se constituyó el Departamento Nacional de Cinematografía. Al año siguiente apareció la Subcomisión Reguladora de Cinematografía, dependiente del Ministerio de Comercio e Industria,

integrada por productores, intelectuales y directores. Por la Ley de 20 de mayo de 1941 las competencias en materia cinematográfica pasaron a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS –dependiente de la Secretaría General del Movimiento–, estableciéndose en su seno la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, al frente de la cual estuvo inicialmente Carlos Fernández Cuenca. En 1942 se creó el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), que sustituyó a la anterior Subcomisión Reguladora. Un año más tarde se constituía la Comisión Clasificadora de Películas Nacionales, con unos cometidos de carácter económico. Como ha puesto de relieve Román Gubern, una Orden Ministerial de Gobernación de 15 de julio de 1939 determinó la creación de una Sección de Censura dependiente de la Dirección General de Propaganda y afecta a la Secretaría General del mismo, y cuyo objeto era la censura previa y obligatoria de guiones cinematográficos, normativa que estaría en vigor hasta 1976. Los guiones, que debían presentarse por triplicado, escritos a máquina e incluir los textos de los diálogos y de las canciones, se estudiaban y se devolvían en el plazo de ocho días a partir de su recepción, pudiendo adoptarse las siguientes decisiones: “aprobado” con o sin supresiones, “suspendido transitoriamente” y “rechazado”. Una nueva Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 23 de noviembre de 1942 reorganizaba la censura cinematográfica, si bien hasta 1962 no se publicaron las bases de su funcionamiento. La censura se ejercía a distintos niveles y afectaba al guión, a la película ya montada y concluida, al idioma (obligatoriedad del castellano en el caso de películas nacionales y del doblaje al español en el de las películas extranjeras importadas, lo que permitía la manipulación del contenido de los diálogos), y al material publicitario de las películas.

A finales de julio de 1945 la Vicesecretaría de Educación Popular pasó a integrarse como Subsecretaría de Educación Popular en el Ministerio de Educación Nacional. El nuevo Gobierno formado por Franco el 18 de julio de 1945 permaneció en ejercicio hasta julio de 1951, produciéndose una pérdida de influencia y reducción del poder de los sectores falangistas y la hegemonía del nacionalcatolicismo en los aparatos ideológicos del Estado. La Orden del Ministerio de Educación Nacional de 28 de junio de 1946 creó la Junta Superior de Orientación Cinematográfica que refundía las anteriores Junta Superior de Censura Cinematográfica y Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, con la misión de “ejercer la censura de toda clase de películas nacionales y extranjeras, que hayan de proyectarse en territorio nacional, así como la del material de propaganda que las casas distribuidoras o propietarias de películas remitan con éstas a las salas de proyección”. El 7 de octubre de 1947 se publicó una nueva Orden Ministerial que desarrollaba el Reglamento de Régimen Interior por el que habría de regirse la Junta. Entre sus atribuciones se incluía la supervisión de los guiones de las películas nacionales que pretendieran filmarse así como, la concesión de los preceptivos permisos de rodaje y de las licencias de exhibición de los filmes españoles y extranjeros que se proyectaran en nuestro país. Ese mismo año se fundaba el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) –siguiendo el modelo del Centro Sperimentale di Cinematografia italiano, creado en los

años treinta— y hacia 1950 salía diplomada la primera promoción de profesionales, entre los que se encontraban Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. En el ámbito de las importaciones, quedaron excluidas todas las películas procedentes de la Unión Soviética y de otros países socialistas, estableciéndose una rigurosa inspección para las que llegaban de los países capitalistas.

Como señala José Enrique Monterde, aunque la censura se mantuvo a lo largo y ancho del franquismo, su incidencia durante los años 40 fue relativa al menos respecto al cine nacional. La “asfixia” de cualquier forma de disidencia impidió que la censura tuviese que intervenir, salvo en casos aislados, de manera radical y además algunas sonadas prohibiciones produjeron efectos disuasorios en el resto de los cineastas. Por otra parte, las medidas de protección también suponían en gran modo una forma de control y de inducción de los contenidos de las películas, esencialmente a través de la concesión de licencias de doblaje a cambio de la producción de cine nacional y la asignación o concesión de la categoría de “interés nacional”, que dependía de la presencia de un cuadro técnico-artístico español y de que la obra en cuestión significase la “exaltación de valores raciales o de nuestros principios morales y políticos”, y a pesar de que no implicaba una dotación económica, el estreno se organizaba en una época idónea y bajo unas condiciones mejores que las habituales. Esas medidas proteccionistas se completaron con la instauración de la cuota de pantalla (en 1944 consistía en la obligación de proyectar una semana de cine español por cinco de películas extranjeras), la entrega de premios entre los que destacaban los del Sindicato Nacional del Espectáculo y la concesión del denominado “crédito sindical” que consistía en un préstamo otorgado por el SNE que podía llegar hasta el 40 por ciento del presupuesto, pero la picaresca hizo que se incrementara la tendencia a inflar los gastos declarados para minimizar el riesgo de la inversión privada. Si bien es cierto que en los años cuarenta el sector de la producción pasó por una etapa de debilidad, en cambio la distribución, la exhibición y el doblaje conocieron una verdadera “edad dorada”. La productora más activa de la época fue CIFESA, a la que comenzó a hacerle competencia desde mediados de la década el gallego Cesáreo González al frente de la compañía Suevia Films, que se pondría en cabeza en los años cincuenta. Por diversas circunstancias el cine español no resultaba competitivo en la esfera internacional, y aunque una de las posibles soluciones radicaba en las coproducciones, la situación de aislamiento de España hizo que salvo en ciertos casos de algunas películas realizadas con Italia y Portugal, las producciones con otros países no se normalizaran hasta la década siguiente. En el panorama cinematográfico de este período hay que contemplar varios grupos de cineastas, según indica José Enrique Monterde: los veteranos procedentes del cine mudo que habían conseguido sobrevivir al sonoro (en este sentido las dos figuras más prestigiosas fueron Benito Perojo y Florián Rey), los miembros de la generación surgida en tiempos de la República y que habían sufrido diferentes vicisitudes durante la Guerra Civil (José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Luis Marquina, Eduardo García Maroto e Ignacio F. Iquino), y aquellos que debutaron en la dirección en los años de la inmediata posguerra, algunos de los cuales alcanzarían su

plenitud profesional en la década de los 50 (Nieves Conde, Rovira Beleta, Pedro Lazaga, Manuel Mur Oti, Rafael Gil, Antonio Román, Juan de Orduña, Carlos Serrano de Osma, Ladislao Vajda, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga). Sáenz de Heredia fue junto a Rafael Gil y Juan de Orduña el máximo exponente de la cinematografía oficial, siendo los dos últimos los más prolíficos en estos años.

En la provincia de Málaga el número de largometrajes de ficción filmados en los años cuarenta se eleva a siete: seis producciones españolas y una coproducción hispano-portuguesa. A este respecto resulta fundamental el estudio de Ángel Luis Hueso Montón (1998) que recoge dichas películas²⁴, filmadas todas ellas en la segunda mitad de la década: dos en 1945, dos en 1947, dos en 1948 y una en 1949. Aunque pueden establecerse diversas clasificaciones, en sentido estricto la distribución por géneros sería la siguiente: dos dramas, dos cintas policíacas, una de aventuras, otra de carácter histórico y un melodrama musical. El cineasta madrileño José Luis Sáenz de Heredia, que ya por entonces pasaba con frecuencia sus vacaciones en Torremolinos, filmó dos películas *Bambú* (1945) y *La mies es mucha* (1948), utilizando como principal escenario malagueño los jardines de la finca de La Concepción, un paraje nunca visitado con anterioridad por la cinematografía. Con la primera se sumaba al cine de aventuras coloniales y con la segunda iniciaba el denominado ciclo de cine religioso franquista. También se rodaría en La Concepción y en los jardines de La Aurora –hoy denominados jardines Picasso o Parque de la Aurora– buena parte de *Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román, cinta que se adscribía igualmente al cine de aventuras coloniales. La capital malacitana será la localización elegida por Ladislao Vajda para el rodaje de unas escenas de *Barrio* (1947), mientras que Miguel Mihura se decantaba por Torremolinos –convertido en una barriada del municipio de Málaga desde 1924– para grabar unas secuencias de *Confidencia* (1947). Ronda también acogerá dos producciones en estos años: *Brindis a Manolete* (1948) de Florián Rey, que ya había filmado en la ciudad y serranía rondeña en dos ocasiones en los años treinta, y *La duquesa de Benamejí* (1949) de Luis Lucia, enmarcada en el ciclo del bandolerismo relacionado con el cine de aventuras. Junto a los directores mencionados anteriormente pasaron por nuestra provincia en estos años destacados intérpretes como Imperio Argentina, Fernando Fernán-Gómez, Luis Peña, Sara Montiel, Antonio Almorós, Amparo Rivelles y Jorge Mistral, entre otros. Aparte de los largometrajes de ficción también se rodaron en esta década una treintena de reportajes para el Noticiero NO-DO y al menos dos documentales, uno de largometraje titulado *La vida de los ferroviarios y sus colegios de huérfanos* dirigido por Tomás Aznar en 1944, con secuencias tomadas en el Colegio de Torremolinos, y el segundo un cortometraje de Arturo Ruiz-Castillo, llevado a cabo por CIFESA en 1947 bajo el título *Los pueblos blancos*, rodado en Ronda así como en otras localidades de las provincias de Cádiz (Arcos de la Frontera, Alcalá de los Gazules, El Puerto de Santa María, Jerez de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda, San Fernando) y Sevilla (Écija, Alcalá de Guadaíra).

En este último año mencionado se fundaba en Málaga la Escuela de Arte Dramático como sección del Conservatorio Superior de Música²⁵. A finales de la década un grupo de malagueños aficionados al cine barajó el proyecto de crear una productora cinematográfica

en la capital, conscientes de las posibilidades que ofrecía a la industria del celuloide esta zona, “donde tantos recursos actuales hay para ello y buena prueba es el número de películas que se ha rodado ya en nuestro paisaje, bajo esta luz que permite trabajar al aire libre casi trescientos días al año”²⁶. Desconocemos si llegó a materializarse esta empresa, pero lo cierto es que ya por entonces se realizaban películas de cine *amateur*. Una de ellas fue filmada por Calixto Lozano y Rafael del Pino. Su título era *Libertad*, un largometraje de 120 minutos de duración concebido como un trabajo expresionista, que no tenía diálogos y que se grabó sin sonido. Se rodó durante algo más de un mes en Málaga (Jardines de Puerta Oscura, Club Náutico y puerto), Torremolinos y Alhaurín el Grande, donde se capturaron imágenes de procesiones de Semana Santa. No era el primer trabajo que acometían los autores, que ya habían presentado algunas cintas en el Concurso Internacional de Cinematografía Amateur de Estocolmo²⁷. También tenían previsto organizar un Cine Club en la capital. En efecto, el 4 de diciembre de 1949 quedaba constituida la Sociedad Cinematográfica de Málaga con 15 socios fundadores. El Reglamento se había elaborado en mayo de aquel año. La primera junta directiva la formaron Calixto Lozano López (presidente), Carlos Fernández Cuenca (vicepresidente-secretario) y Rafael del Pino Guerrero (tesorero). Como vemos dos de estas personas son las que habían realizado el largometraje citado anteriormente. Para la asociación supuso un apoyo importante contar entre sus cargos directivos y como asesor con una persona de la relevancia de Fernández Cuenca, historiador falangista que había sido Jefe Nacional de Cinematografía y que por ese tiempo ejercía su actividad docente en la capital madrileña como profesor del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. El domicilio social de la mencionada Sociedad se estableció en el número 23 de la calle Victoria. Su objetivo principal se encaminaba “al fomento y formación técnico-artística de la afición cinematográfica malagueña”. Sus actividades se concretaban en la proyección de filmes, celebración de ciclos de conferencias y concursos de películas, tratando de “dar publicidad a los trabajos cinematográficos que los socios pudieran hacer”, según recogía el artículo 4º de su Reglamento. Esta asociación, que llegó a organizar su propio Cineclub, tuvo una corta trayectoria, hasta mediados de los años cincuenta aproximadamente.

Bambú (1945)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- España, 1945. *Director*: José Luis Sáenz de Heredia. *Productora*: Suevia Films-Cesáreo González. *Productor ejecutivo*: José Manuel Goyanes Martínez. *Argumento y Guión*: Joaquín Goyanes de Osés. *Fotografía*: Michel Kelber. *Decorados*: Sigfrido Burmann. *Música*: Ernesto Halffter. *Montaje*: Sara Ontañón. *Intérpretes*: Imperio Argentina, Luis Peña, Fernando Fernán-Gómez, Alberto Romea, Julia Lajos, Sara Montiel, José María Lado, Fernando Fernández de Córdoba, Mary Lamar, María Vicent, Félix Fernández, Nicolás Díaz Perchicot, Manuel Arbó, Gabriel Algara y Emilio García Ruiz, con la intervención del cuerpo de baile del Teatro Lope de Rueda dirigido por el maestro Roberto Carpio. *Formato*: Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración*: 98 min. *Género*:

Melodrama. Musical. *Distribución*: Ballesteros. *Estreno*: Madrid, 15 de octubre de 1945; Málaga (cine Goya), 13 de diciembre de 1945; Barcelona, 14 de enero de 1946.

En mayo de 1945 visitaban Málaga los equipos de la producción española *Bambú*, que supuso el primer largometraje de ficción filmado en nuestra provincia en esta década. Fue dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, conocido como el “cineasta del régimen” y primo hermano de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange. En años anteriores había realizado las películas *Raza* (1941), en la que se exaltaba la victoria militar franquista con guión escrito por el propio caudillo, y *El escándalo* (1943), versión cinematográfica de la novela homónima del escritor accitano Pedro Antonio de Alarcón. *Bambú* está protagonizada por la tonadillera Imperio Argentina, a quien acompañaron en el reparto Luis Peña, Fernando Fernán-Gómez y Sara Montiel en uno de sus primeros trabajos ante las cámaras. La acción transcurre en Santiago de Cuba durante la denominada “Guerra de los 10 años” (1868-1878). El argumento se centra en el triángulo amoroso que se establece entre Bambú, una cantante indígena y también vendedora de frutas, y dos jóvenes voluntarios del Ejército español, Alejandro, un compositor madrileño que se había alistado para olvidar un fracaso sentimental, y su compañero Antonio. El hecho de que la chica sea explotada por su padre motiva la intervención de los soldados, que la esconden en una hacienda. Don Arturo, un empresario sin escrúpulos cuyo objetivo es convertirse en representante de la cantante, pretende manipular a Bambú para que encabece un grupo de insurrectos que prepara una emboscada a las tropas españolas, pero en un forcejeo aquél se precipita accidentalmente por un acantilado. En los momentos finales Antonio facilita el encuentro de la chica con Alejandro al darse cuenta de que ambos están enamorados, aunque la pareja morirá en el transcurso del enfrentamiento bélico²⁸. En el apartado técnico cabe señalar que Ernesto Halffter compuso la banda sonora, no obstante la ambientación musical cubana era del maestro Moisés Simons y las canciones de Joaquín Goyanes.



Cartel del largometraje *Bambú*.



La protagonista, Imperio Argentina, en un fotograma de *Bambú*.

El coste de esta producción ascendió a 4.370.000 pesetas. Las tareas filmicas se iniciaron en febrero de 1945 en los estudios CEA de Madrid y allí transcurrió la grabación de interiores hasta el mes de abril. Varias inspecciones de rodaje efectuadas por los funcionarios de la Sección de Cinematografía y Teatro pusieron de manifiesto que el guión se confeccionaba sobre la marcha, a veces tan solo unas horas antes de la filmación, y que existía una tensa relación entre productor, técnicos e intérpretes, en parte debida a esa escasa organización y ordenación del trabajo, y también a las controversias que mantenían el representante y por entonces compañero sentimental de Imperio Argentina, Joaquín Goyanes –a la sazón responsable del guión–, y el director de la cinta José Luis Sáenz de Heredia. Dicha situación provocó en más de una ocasión la suspensión provisional del rodaje y la adopción por parte del realizador de una actitud de “dejar hacer”. Incluso se menciona que en algunas sesiones asumió la dirección Imperio Argentina²⁹. En efecto, años después la actriz reconoció en varias entrevistas que la película “era muy floja y se notaba el malestar entre productor, director y artistas”, lo que marcó decisivamente el filme:

“Me hicieron la vida imposible (...) Fue una superproducción, carísima, en especial por los decorados. Toda la Manigua se hizo en estudio. No se fue a Cuba para nada. Una equivocación. También le hicieron la vida imposible a Sáenz de Heredia, enfrentándolo conmigo. Existía, siempre, un ambiente muy raro motivado, mayormente, por cuestiones económicas. El cine es ante todo colaboración y en *Bambú* no la hubo en absoluto”³⁰.

En la segunda semana de mayo el equipo se trasladó a Málaga para efectuar la grabación de exteriores durante unos días y concluir la película. José Luis Sáenz de Heredia vino acompañado por el jefe de producción, José Manuel Goyanes, y los actores Luis Peña y Fernando Fernández de Córdoba. A mediados de mes se tomaron varias escenas en los jardines de La Aurora y en el puerto, donde se simuló un embarque de soldados para Cuba³¹. Otras secuencias, como por ejemplo las de la llegada de las tropas españolas a la mencionada colonia hispana, se filmaron en la finca La Concepción que imprimió el ambiente caribeño y tropical a la cinta³². Por otra parte, en la costa se grabó la dramática escena en la que Fernando Fernández de Córdoba (don Arturo) cae por un acantilado al mar cuando forcejea con Imperio Argentina.

A primeros de agosto el director general de Cinematografía y Teatro elevó al Subsecretario de Educación Popular la propuesta de conceder a esta producción la consideración de “interés nacional”. El largometraje se estrenó en el cine Rex de Madrid a mediados de octubre de 1945, permaneciendo 49 días en cartel. Consiguió el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo dotado con 400.000 pesetas. Además Ernesto Halffter obtuvo el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos por la creación de la banda sonora, sin duda el aspecto más notable de la película. El 13 de diciembre de ese año se proyectaba en el cine Goya de Málaga³³. También la programó el Málaga Cinema a partir del 6 de marzo

de 1946. Imperio Argentina llegó a manifestar que la cinta no resiste demasiado bien el paso del tiempo, y reconoció que ella no estuvo bien fotografiada y que la interpretación de su personaje no resultaba convincente³⁴. Concebida como una película ambiciosa y toda una superproducción para la época, puede decirse que no fue una buena obra cinematográfica, a pesar de que tenía todos los ingredientes para serlo: una conseguida ambientación y un reparto, escenografía y música excelentes³⁵. Junto a la banda sonora, las canciones interpretadas por Imperio Argentina constituyen lo más relevante del filme, con estupendos *play-backs*.

Los últimos de Filipinas (1945)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- España, 1945. *Director*: Antonio Román. *Productoras*: Cinematográfica Española Americana (CEA) / Alhambra Films. *Jefe de producción*: Pedro de Juan Pinzones. *Argumento*: Basado en los guiones literarios “El fuerte de Baler” de Enrique Alfonso Barcones y Rafael Sánchez Campoy, y “Los héroes de Baler” de Enrique Llovet Sánchez. *Adaptación y Guión*: Antonio Román y Pedro de Juan Pinzones. *Fotografía*: Enrique Guerner. *Decorados*: Sigfrido Burmann. *Música*: Manuel Parada (canciones filipinas: Jorge Halpern). *Montaje*: Bienvenida Sanz. *Intérpretes*: Armando Calvo, José Nieto, Guillermo Marín, Manuel Morán, Juan Calvo Doménech, Fernando Rey, Manuel Kayser, Carlos Muñoz, José Miguel Rupert, Pablo Álvarez Rubio, Nani Fernández, Emilio Ruiz de Córdoba, César Guzmán, Alfonso Horna, Manuel Arbó, Conrado San Martín, Adriano Domínguez y Tony Leblanc. *Formato*: Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración*: 99 min. *Género*: Histórico. Drama. *Distribución*: CEA Distribución. *Estreno*: Madrid, 28 de diciembre de 1945; Córdoba, 23 de enero de 1946; Málaga (cine Goya), 13 de marzo de 1946.

Poco después de que pasaran por Málaga los equipos de *Bambú* capitaneados por José Luis Sáenz de Heredia, recalaban en esta ciudad –hacia comienzos de junio de 1945– los técnicos y actores de la producción *Los últimos de Filipinas*, uno de los títulos míticos del patriotismo cinematográfico español de posguerra, debido al cineasta gallego Antonio Román, todo un experto en la materia que ya había rodado con anterioridad cintas con idéntico carácter como *Escuadrilla* (1941) y *Boda en el infierno* (1942).

El teniente de Infantería Saturnino Martín Cerezo relata en su libro “El sitio de Baler: notas y recuerdos” los pormenores de la resistencia de un pequeño destacamento de soldados en el mencionado pueblo filipino. Tomando como base este texto se elaboraron dos guiones literarios, el primero titulado “El fuerte de Baler” de Enrique Alfonso Barcones y Rafael Sánchez Campoy, y el segundo “Los héroes de Baler” del escritor malagueño Enrique Llovet. Estos fueron los referentes directos que utilizaron Antonio Román y Pedro de Juan para confeccionar el guión de la película. De ahí que en un primer momento ésta fuera conocida con el título provisional de *Los héroes de Baler*. El realizador contó

con la colaboración de F. Bonmatí de Codecido como asesor literario e histórico, y de Juan Priego, Comandante del Estado Mayor del Servicio Histórico Militar, como asesor en esta materia. José Nieto, Armando Calvo, Guillermo Marín y Fernando Rey interpretaron los principales papeles. Durante la insurrección colonial que sigue al movimiento emancipador en Filipinas a finales del siglo XIX, y en plena guerra hispano-norteamericana, la última de las guarniciones españolas en el lugar prolonga la resistencia en la perdida aldea de Baler (isla de Luzón). El capitán Las Morenas (José Nieto), comandante político-militar del destacamento, se recluye con sus tropas en la iglesia del poblado al advertir síntomas de insurrección entre los tagalos. Estalla la rebelión y las tropas quedan sitiadas. A consecuencia de los combates y de las epidemias mueren numerosos defensores del reducto, entre ellos el mencionado capitán, haciéndose cargo del mando el teniente Martín Cerezo (Armando Calvo). En diciembre de 1898 se firma el Tratado de París por el cual España reconocía la independencia de Cuba, cediendo Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam –en las Marianas– a los Estados Unidos, a cambio de una indemnización de 20 millones de dólares. A partir de entonces en diferentes ocasiones llegan parlamentarios para instarles a la rendición, en vista de que la guerra ha terminado, pero los defensores se resisten a creer que España ha perdido la colonia y se niegan a entregar las armas. Finalmente la llegada de un correo español aporta la prueba definitiva –unos ejemplares del diario *El Imparcial*– que acabará por convencer al teniente Martín Cerezo de la veracidad de los hechos, y el 2 de junio de 1899, tras 337 días de resistencia, acepta la rendición con la condición de que sus soldados no fuesen considerados prisioneros de guerra. Así ocurrió, y además el Alto Mando filipino les concedió los mayores honores en reconocimiento a su extraordinario valor³⁶.

Al igual que la película *Bambú*, los interiores se filmaron en los estudios CEA de Madrid y los exteriores en Málaga. Aunque ya el 7 de marzo y el 13 de diciembre de 1944 se habían expedido sendas autorizaciones provisionales a las productoras CEA y Alhambra para que pudieran iniciar el rodaje en tanto se tramitaba el permiso definitivo, las tareas no comenzaron hasta abril de 1945, precisamente en los mencionados estudios³⁷. Dos meses más tarde, en los primeros días de junio hacían acto de presencia en la capital malacitana los técnicos y artistas de esta producción. Los escenarios elegidos fueron los jardines de La Concepción y de La Aurora, y las entonces desiertas playas de Torremolinos, donde se tomaron las secuencias de un intento de desembarco que realizan, infructuosamente, las fuerzas de un buque de guerra para liberar a los sitiados de Baler³⁸.

En noviembre la Subsecretaría de Educación Popular, siguiendo la propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, declaraba esta película de “interés nacional”. Se estrenó en Madrid a finales de diciembre de ese mismo año y permaneció un mes en la cartelera del cine Avenida. En Málaga se proyectó en el cine Goya el 13 de marzo de 1946 con carácter de solemne acontecimiento, como homenaje y en honor del Ejército español, bajo el patrocinio del Gobernador militar de la Plaza. Estuvieron presentes las principales autoridades malagueñas, y el acto fue retransmitido por las emisoras de radio locales³⁹. La

película tuvo un gran impacto tanto a nivel de crítica como de público, y en ese sentido está considerada como uno de los grandes éxitos del cine español de la década. Obtuvo el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo dotado con 400.000 pesetas –entonces el galardón más preciado por el sector en nuestro país–, el guión literario “El fuerte de Baler” de Enrique Alfonso y Rafael Sánchez también fue premiado por dicho Sindicato, y además consiguió dos premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor película del año y al mejor actor, galardón que recibió Armando Calvo⁴⁰. En opinión de Emilio García Fernández la cinta de Antonio Román no fue ningún “prodigio cinematográfico”, aunque con ella el realizador consiguiera su más importante éxito personal pues supo aproximarse a la perfección “a los intereses ideológicos y argumentales que parecían dominar en el panorama cinematográfico de la España de aquellos momentos” (las gestas heroicas como base fundamental del relato y en este caso concreto una trama enmarcada en la lejana historia colonial española), y al mismo tiempo utilizó recursos emotivos y temáticos (el alto concepto del compañerismo, la constante expresión de la añoranza, etc.) que pretendían obtener las respuestas más puramente sentimentales del público⁴¹.



Cartel de *Los últimos de Filipinas*.



Un momento del rodaje de *Los últimos de Filipinas* en la finca de La Concepción.

Barrio (1947)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- España-Portugal, 1947. *Director:* Ladislao Vajda. *Título original en portugués:* *Viela, Rua sem sol*. *Productoras:* Roptence para Ediciones Cinematográficas Faro (España) / Doperfilme (Portugal). *Jefes de producción:* Octavio

Fernández Rocés y Luis Dias-Amado. *Argumento*: Basado en la novela “Les fiançailles de Monsieur Hire” del escritor belga Georges Simenon. *Guión*: Antonio de Lara “Tono” y Enrique Llovet. *Fotografía*: Cecilio Paniagua, Enrique Guerner (exteriores) e Isidoro Goldberger (interiores). *Decorados*: Sigfrido Burmann. *Música*: Jesús García Leoz. *Montaje*: Juan Doria. *Intérpretes*: Milú, Guillermo Marín, Manolo Morán, Fernando Nogueras, Tony Leblanc, Antonio Riquelme, Fernando Aguirre, Julio Francés, Santiago Rivero, Irene Caba Alba, Julia Caba Alba, Irene Gutiérrez Alba, Aurelia Carrascal, Manuel San Román, Rafael Bardem, Juanita Manso, José Requena y Consuelo Jacomé. *Formato*: Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración*: 84 min. *Género*: Policíaco. Melodrama. *Distribución*: Universal Films Española. *Estreno*: Madrid, 24 de noviembre de 1947.

Hacia comienzos de 1947 se filmaron en Málaga unas escenas para una coproducción hispano-portuguesa titulada *Barrio*, dirigida por el cineasta de origen húngaro Ladislao Vajda, llegado a nuestro país cinco años antes. Se trataba de la séptima película que rodaba en España. El título original era *El barrio*, pero ocurrió que la mecanógrafa al copiar el guión se olvidó de colocar el artículo, y ya por rutina se le fue denominando con el que sería su título definitivo. El guión lo confeccionaron Antonio de Lara “Tono” y el malagueño Enrique Llovet a partir de la novela “Les fiançailles de Monsieur Hire” del escritor belga Georges Simenon, especialista en narraciones policíacas.

Se hizo doble versión de la película, española y portuguesa, pero sólo se conserva copia de la primera. Los principales personajes de la misma los encarnaron la actriz portuguesa Milú y los españoles Guillermo Marín, Manolo Morán y Fernando Nogueras. La acción de este filme policíaco transcurre en un sórdido barrio portuario –aunque en el original literario se localiza en Marsella, en la cinta se ubica en una ciudad cuyo nombre no se precisa–, donde un tipo conocido como “El Señorito” (Fernando Nogueras), amante de la cantante Ninón (Milú), comete un crimen que alerta a todo el vecindario y del que es acusado don César (Guillermo Marín), un honrado e infeliz empleado que está perdidamente enamorado de aquella. Castro (Manolo Morán), el policía que investiga el asunto, descubre al verdadero criminal, no obstante deja pasar un tiempo para obtener pruebas concluyentes contra el mismo. Ninón acepta la propuesta de don César de unirse a él y llevar una vida honrada a su lado. Aquél prepara un viaje y la cita en el muelle, pero los vecinos del barrio le persiguen y apedrean. En ese preciso momento llega Castro con Ninón e increpa a los vecinos, pues el verdadero criminal ya ha confesado⁴². Como señala Augusto Martínez Torres, dicha novela sirvió de base también para las producciones francesas *Panique* (Julien Duvivier, 1947) y *Monsieur Hire* (Patrice Leconte, 1989). Mientras estas cintas se centran en la relación entre el contable y la muchacha y tienen un final desgarrado, la película de Vajda fija su objetivo en el ambiente del barrio, dejando de lado esos amores, seguramente para evitar problemas con la censura franquista, y además tiene un cierre feliz y una relación amorosa tradicional paralela entre los personajes de Luis (Tony Leblanc) y una joven (Consuelo Jacomé)⁴³.

El presupuesto de partida ascendió a 1.750.000 pesetas. El permiso de rodaje fue expedido el 13 de noviembre de 1946. En cierta documentación que obra en el expediente administrativo de esta película se indica que las tareas filmicas se iniciaron a finales de noviembre de ese año en los estudios Roptence de Madrid, sin embargo en otro documento presentado por las productoras en el otoño de 1947 consta que el rodaje comenzó el 9 de diciembre de 1946 y finalizó el 25 de febrero del año siguiente. Los exteriores se rodaron en Málaga y Portugal (Lisboa y Oporto) y los interiores en los citados estudios Roptence, aunque otras fuentes señalan también los estudios CEA⁴⁴. La película comienza con una serie de planos de corte documental rodados en Oporto, que muestran diversos aspectos de la vida portuaria. Este procedimiento en el que una introducción sitúa el marco donde se va a desarrollar la acción era bastante habitual en Ladislao Vajda, pero en esta ocasión resultaba aún más significativo ya que a partir de ese momento la mayor parte de la cinta –incluso los exteriores– está filmada en decorados⁴⁵. Acerca del rodaje en Málaga por fuentes orales se sabe que algunos planos fueron grabados en la calle Eduardo Ocón, vía estrecha que une calle Ollerías con la plaza de San Francisco⁴⁶.

La cinta se estrenó en Madrid el 24 de noviembre de 1947. Tuvo una buena acogida tanto por parte del público como por la crítica. En general los autores ponen de relieve como aspectos más destacables la atmósfera en la que transcurre la acción y la excelente interpretación de los actores, especialmente de Manolo Morán en su papel de policía. Y es que, aunque la trama gira alrededor de un crimen, sus auténticos protagonistas son una serie de personajes marginales y desarraigados, marcados por el ambiente en el que se desenvuelven sus vidas. Francisco Llinás observa en la película evidentes influencias del “realismo poético” francés, un cine que en España había tenido escasa difusión por razones comerciales y censoras pero que Vajda conocía muy bien, y asimismo del cine expresionista alemán representado por Fritz Lang, en cuya obra el destino juega un papel esencial. Esta influencia se refleja principalmente en el aire de pesadilla que envuelve la trama. Por otra parte, ha definido esta producción como

“una película cerrada sobre sí misma, un espacio único, poblado de otros microespacios y espejos que se reflejan y se miran continuamente, una de aquellas películas extrañamente obsesivas que, en aquellos momentos, encontraron un hueco en los márgenes del cine español (...) para dibujar un clima asfixiante y enrarecido que vendría a ser el envés de un cine volcado al triunfalismo imperial o al optimismo insustancial dominantes”⁴⁷.



Manolo Morán da vida al policía Castro en la cinta *Barrio* (1947).



Cartel de la película *Confidencia*.

Confidencia (1947)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- España, 1947. *Director:* Jerónimo Mihura. *Productora:* Peña Films. *Productores:* Julio Peña y Ramón Peña. *Jefe de producción:* Manuel Rosellón. *Argumento:* Miguel Mihura. *Guión:* Miguel y Jerónimo Mihura. *Fotografía:* Michel Kelber. *Decorados:* Sigfrido Burmman. *Música:* Manuel Parada. *Montaje:* Petra de Nieva. *Intérpretes:* Julio Peña, Guillermo Marín, Sara Montiel, Myriam Day, José Isbert, Juan Vázquez, Camino Garrigó, Santiago Rivero, Ángel de Andrés, Carmenchu Muñoz, Monique Thibaur, Julia Lajos, Joaquín Puyol, Antonio Riquelme, Félix Fernández, Fernando Aguirre, Arturo Marín, Francisco Hernández, Rosario Abollo, Pepita Vázquez, José María Rodríguez, Manuel Guitián y Pablo Álvarez Rubio. *Formato:* Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración:* 115 min. *Género:* Policiáco. Drama. *Distribución:* EDICI. *Estreno:* Madrid, 8 de marzo de 1948.

Por las mismas fechas en que se rodaban en Málaga escenas de la película *Barrio*, a finales del otoño de 1946 y comienzos del invierno de 1947, se filmaron en Torremolinos, por entonces una barriada de Málaga, secuencias para una producción española titulada *Confidencia*, dirigida por Jerónimo Mihura. Julio Peña, Guillermo Marín y Sara Montiel formaban el trío protagonista de este drama policiáco. Tras asistir a un homenaje en su honor, Samuel Barde (Guillermo Marín), un prestigioso cirujano, confiesa a su amigo Carlos Selgas (Julio Peña), director de un periódico, que en su juventud asesinó a una mujer en un hotel de Salamanca, crimen que quedó impune y le atormenta constantemente. Desde ese día su amistad se ve turbada por este secreto. Carlos se enamora de Elena (Sara Montiel), una joven escritora que aspira a publicar sus cuentos en el periódico que aquél

dirige. Por otra parte, el doctor Barde, después de haber salvado la vida de la hermana de Elena, acompaña a la joven y su familia durante un viaje a la costa malagueña. Allí se despierta su obsesión por la chica y piensa que esa relación podría ayudarle a superar su trauma. Sin darse cuenta de los sentimientos de Barde hacia ella, Elena le confiesa su amor por Carlos. A partir de entonces comienza a mostrarse más huraño que de costumbre, a fracasar en todas sus operaciones y a perder prestigio. En un arrebato de locura y celos, le revela a la muchacha su secreto a la vez que intenta matarla, pero Carlos llega a tiempo de impedir la tragedia. Finalmente, Barde pide a la pareja que lo internen en una clínica psiquiátrica⁴⁸.

Curiosamente los censores calificaron el guión como correcto, con diálogos ingeniosos, y que en todo momento existía una preocupación por el buen gusto y por darle un enfoque literario. El presupuesto previsto era de 1.450.000 pesetas. El permiso de rodaje fue autorizado a la productora Victoria Films, cuyo director gerente era Julio Peña, el 22 de noviembre de 1946 (poco después la compañía pasaba a denominarse Peña Films). El rodaje comenzó en diciembre de 1946 y se dio por finalizado el 14 de junio de 1947⁴⁹. Los exteriores se filmaron en Salamanca y Torremolinos, y los interiores en los estudios CEA de Madrid. En Torremolinos se rodaron las secuencias de la visita que realiza la familia de la protagonista a la Costa del Sol, acompañada del doctor Barde y donde afloran los sentimientos amorosos de éste hacia la muchacha.

La película se estrenó en Madrid el 8 de marzo de 1948, consiguiendo un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. Por lo general la crítica elogió el acierto del guión, que conjugaba lo psicopatológico –siguiendo la moda del cine de corte psicoanalítico– con lo policíaco, amoroso y cómico. Asimismo destacó la ambientación de la que se había responsabilizado José María García Briz, la fotografía de Michel Kelber, la música de Manuel Parada y el trabajo de la dirección e intérpretes. El único reparo que se hizo aludía a cuestiones técnicas, principalmente que el sonido era bastante deficiente.

Brindis a Manolete (1948)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- España, 1948. *Director:* Florián Rey. *Productora:* Hércules Films. *Productor:* Adolfo de Arenaza. *Productor asociado:* Miguel García Rico. *Jefe de producción:* José Luis Gamboa. *Argumento:* José María Pemán y José Carlos de Luna. *Guión:* Florián Rey, Enrique Llovet y Eduardo Manzanos. *Fotografía:* Enrique Guerner. *Decorados:* Francisco Escriña y Enrique Salvá. *Música:* José Muñoz Molleda. *Coreografía:* José Greco. *Montaje:* Magdalena Pulido. *Intérpretes:* Paquita Rico, José Greco, Pedro Ortega, Manolo Morán, Ana Adamuz, Manuel Monroy, Eulalia del Pino, José Jaspe, Mercedes Castellanos, Domingo Rivas, Juanita Manso, Manolo Iglesias, Emilio Ruiz de Córdoba, José Greco y Manuel Rodríguez “Manolete” (en imágenes de archivo), con la colaboración de Ballet Mota, Rafael Romero, hermanos Heredia, Trío Escudero, Fernanda la Cordobesita,

Porreto, Manolo Manzanilla, Manolo Badajoz y El Sevillano, Joaquina Martí y Luis Maravilla. *Formato*: Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración*: 80 min. *Género*: Drama. *Distribución*: Hércules Films. *Estreno*: Madrid, 20 de diciembre de 1948; Córdoba, 3 de febrero de 1949.

En 1948 el cineasta aragonés Florián Rey, ya en su etapa de decadencia, se hacía cargo de la dirección de la película *Brindis a Manolete*, conocida también con los títulos provisionales *De Pedro Romero a Manolete* y *Manolete (Brindis al cielo)*. Supone un homenaje a la figura del mítico torero cordobés, que falleció a consecuencia de una cogida sufrida en la Plaza de Linares (Jaén) el 28 de agosto de 1947. El diestro, Manuel Rodríguez Sánchez “Manolete”, había debutado en el cine muy joven, concretamente en 1932 a las órdenes de José Buchs en la versión sonora de *Carceleras*. Doce años después, en 1944, el cineasta francés de vanguardia Abel Gance en colaboración con Eduardo y Luis Marquina, y Enrique Guerner como responsable de la fotografía, filmó durante unas semanas varias tomas para una película que debía llevar por título *Sol y sombra de Manolete* y que finalmente no pudo hacerse realidad por falta de financiación. Teniendo en cuenta que Guerner participó también en la cinta dirigida por Florián Rey, algunos autores han querido ver cierta relación entre ambos trabajos, que debieron contar con material de archivo común⁵⁰.

El proyecto fue llevado a cabo por la compañía Hércules Films, que contó con Miguel García Rico como productor asociado. El malagueño Enrique Llovet, Eduardo Manzanos y el propio Florián Rey elaboraron el guión, a partir de un argumento ideado por José Carlos de Luna y José María Pemán, uno de los escritores habituales en el cine español de la época. José Grego y Paquita Rica encarnan a la pareja protagonista de una historia de amor imposible que sirve de pretexto para dosificar las imágenes de archivo sobre el diestro cordobés. Estuvieron acompañados en el reparto por Pedro Ortega, actor de gran parecido físico con “Manolete”, Manolo Morán, Ana Adamuz y Eulalia del Pino, entre otros intérpretes. No faltan números musicales para imprimir un tono andaluz a la cinta, así por ejemplo varias coplas interpretadas por Paquita Rico, canciones compuestas por los maestros Juan Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, y la actuación de varios cantaores y bailaores como el Ballet Mota, Rafael Romero, el Trío Escudero, Fernanda la Cordobesita, Manolo Manzanilla (nombre artístico de Manuel Terrón), Manolo Badajoz (Manuel Álvarez Sorube), Joaquina Martí y Luis Maravilla (Manuel Antilla León). La trama gira en torno a un torero y bailarín, Rafael, que encuentra en “Manolete” su modelo de vida. Como gran amigo suyo que es, le pide consejo y espera recibir de él un día la alternativa. Rafael se enamora de Dolores, pero la madre de ésta, ganadera y viuda de torero, le rechaza ya que no quiere para su hija el mismo destino que ella ha sufrido, y en cambio acepta como pretendiente a Javier, un acaudalado joven. Un día Rafael recibe una herida en una reyerta, y dado que no puede continuar trabajando, decide asistir a las actuaciones de Manolete en los ruedos. También estará presente en Linares, donde tendrá lugar la mortal cogida del diestro. Su renuncia a esa actividad conllevará la reanudación de la relación con Dolores

que terminará en boda. Un brindis a la memoria de Manolete, “el torero más grande que ha llegado al cielo de Córdoba”, cierra la película⁵¹.

El permiso de rodaje fue autorizado el 2 de junio de 1948, no obstante la Junta de Censura presentó algunos reparos al guión:

“La secuencia iniciada en el plano 375 debe corregirse en el sentido de que, aunque los sacerdotes hablen de toros y toreros, en la sacristía no utilicen las ropas sagradas como muleta torera. Es de dudoso gusto también el efecto que se aprecia en el plano 386 y siguientes, cuando se ve moverse el manto de la Virgen y se atribuye a algo milagroso. Debe suprimirse. Señalamos, por último, por considerarlo irreverente el hecho de que se toque en la iglesia el pasodoble de Manolete (planos 447 y siguientes)”⁵².

La película tuvo un coste de 2.200.000 pesetas y se rodó en Córdoba, Sevilla, Linares, Ronda, cercanías de Madrid y en los estudios Roptence ubicados en la capital madrileña⁵³. También se incluye material de archivo relativo a algunas campañas triunfales de Manolete en España y México, que es precisamente donde radica el mayor interés taurino y comercial de la cinta. El rodaje comenzó el 5 de julio de 1948 en los mencionados estudios. Unos días más tarde el consejero-delegado de la productora Hércules Films, Adolfo de Arenaza Basanta, remitía un escrito a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para que intercediera ante los responsables de NO-DO, con el fin de que se le facilitara a esta producción el material fílmico que conservaba dicho organismo sobre las corridas en las que había participado el malogrado diestro, para intercalarlo en la película. El rodaje debió estar concluido hacia mediados del otoño de ese mismo año, ya que el 11 de octubre Adolfo de Arenaza solicitaba autorización para modificar el título provisional *Brindis al cielo* por el de *Manolete*, si bien dos meses más tarde vuelve a remitir una nueva solicitud para cambiar dicho título por el definitivo de *Brindis a Manolete*⁵⁴.

El filme se estrenó en Madrid el 20 de diciembre de 1948. Tuvo más éxito fuera de España –sobre todo en Iberoamérica y en algunos países europeos como Francia– que en nuestro país. Para Carlos Aguilar se trata de un largometraje “relativamente poco considerado” dentro de la filmografía de Florián Rey⁵⁵. Rafael Jurado Arroyo considera que el gran logro del cineasta consiste en experimentar con la mezcla de imágenes de archivo y las rodadas expresamente para la película, aunque no cabe duda que la fuerza de las imágenes documentales supera ampliamente el escaso poder de fascinación de las secuencias de ficción, donde las tristes interpretaciones de los actores no contribuyen a mejorar el resultado final. En definitiva, “el interés de la película se sostiene más bien por lo que representa como testimonio de un momento muy concreto de la sociedad española de posguerra”⁵⁶. En opinión de Agustín Sánchez Vidal *Brindis a Manolete* es uno de los pocos títulos aceptables de la etapa de decadencia de Florián Rey (1945-1956). Además este autor llama la atención sobre un fragmento de excepción, el espléndido final,

“con el toque de muerte de las campanas en la banda sonora y el despliegue del séquito mortuario a través de una especie de desfiladero de imágenes de fuerte sabor expresionista. Pero de un expresionismo autóctono: el Goya de las pinturas negras (la película comienza con los grabados taurinos del aragonés) que se apodera de la pantalla con una gran fuerza visual en la que vienen a fundirse ese expresionismo –entre goyesco y solanesco– y el de la escuela alemana de Guerner. Se trata de algunas de las imágenes de mayor potencia filmica que salieron de la mano de Florián Rey”⁵⁷.



Fotograma de la cinta *Brindis a Manolete*: el torero (interpretado por Pedro Ortega) es recibido por un grupo de amigos en el aeropuerto de Barajas.

La mies es mucha (1948)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- España, 1948. *Director*: José Luis Sáenz de Heredia. *Productora*: Chapalo Films. *Jefe de producción*: Eduardo de la Fuente Vázquez. *Argumento y Guión*: Vicente Escrivá y José Rodulfo Boeta. *Fotografía*: Ricardo Torres. *Decorados*: Luis Santamaría y José María Montes. *Música*: Manuel Parada. *Montaje*: Julio Peña Heredia. *Intérpretes*: Fernando Fernán-Gómez, Rafael Romero Marchent, Sara Montiel, Enrique Guitart, Manuel Kayser, Antonio Almorós, Alberto Romea, Julia Caba Alba, Rafael Bardem, Luis Pérez de León, Santiago Rivero, Fernando Sancho, Miguel Bolsinsky, Félix Briones, Manuel San Román, Casimiro Hurtado, Mario Berriatúa y Manuel Aguilera. *Formato*: Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración*: 142 min. *Género*: Drama. Cine religioso. *Distribución*: Ballesteros. *Estreno*: Madrid, 28 de marzo de 1949; Sevilla, 2 de abril de 1949; Málaga (cine Goya), 4 de mayo de 1949.

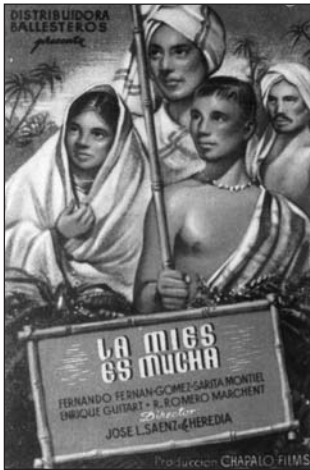
En el otoño de 1948 realizaba una nueva visita a Málaga José Luis Sáenz de Heredia, en esta ocasión al frente del equipo de rodaje de la producción española *La mies es mucha*, financiada por la firma Chapalo Films, creada y regentada por el cineasta y por su hermano Isidro que se ocupó de la dirección de dicha compañía. La cinta se convertiría en una de las obras más representativas del cine religioso filmado bajo la dictadura en los años cuarenta. El argumento y guión se deben a Vicente Escrivá y al malagueño José Rodulfo Boeta que contaron con la colaboración de los padres Félix García y Jesús Taboada como asesores religiosos. Este último estuvo presente en todo momento en las sesiones de rodaje junto al realizador. La música la compuso Manuel Parada y las canciones fueron interpretadas por los Coros del Seminario Conciliar de Madrid. Fernando Fernán-Gómez asumió el papel protagonista y estuvo acompañado en el reparto por Rafael Romero Marchent, Antonio Almorós y Enrique Guitart, entre otros. Pocos días después de que se iniciara el rodaje fue despedida la actriz Lupe Sino, siendo sustituida por Sara Montiel en el que sería otro de sus primeros papeles en el cine. La historia se centraba en las vicisitudes sufridas por un misionero español en la provincia hindú de Kuttak, donde acabará falleciendo heroicamente a causa de la peste. El padre Santiago Hernández, misionero católico, es destinado al poblado de Kattinga para asistir al padre Daniel en su tarea evangelizadora. Tras la muerte de éste, víctima de unas fiebres, Santiago tiene que hacerse cargo de la misión. Los lugareños buscarán en él la paz, el consuelo y la protección. Ayudará a la población a liberarse de la explotación a que les somete el tirano Sandem, traficante y propietario de unas minas, y socorrerá a los enfermos afectados por la peste que se declara en la aldea, especialmente a Modu, su fiel servidor, que decide hacerse sacerdote. Pero no podrá ver concluida su labor, ya que fallece víctima de la epidemia⁵⁸.

El correspondiente permiso de rodaje fue autorizado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro el 24 de julio de 1948. El presupuesto de partida era de 3.139.500 pesetas, aunque su coste final se elevó a 4 millones de pesetas⁵⁹. Los interiores se grabaron en los estudios Ballesteros de Madrid y los exteriores en la finca de La Concepción de Málaga, propiedad por entonces de Amalia Echevarrieta. Según determinadas fuentes las tareas filmicas se iniciaron a comienzos de septiembre, mientras que otras señalan el mes de octubre, con la asistencia de altas jerarquías eclesiásticas⁶⁰. En cualquier caso debemos destacar que los equipos de esta producción trabajaron en Málaga en el otoño de ese año. Sara Montiel, que interpretó el personaje de la hindú Guyerati, reconoce en sus memorias que fue un papel intrascendente en su carrera, pero recuerda con cariño el rodaje en la capital malacitana, y menciona que en cierta ocasión asistió al Teatro Cervantes con Fernando Fernán-Gómez para ver la película *Levando anclas* (George Sidney, EE.UU., 1945), protagonizada por Frank Sinatra, Gene Kelly y Kathryn Grayson⁶¹. Por su parte, en una entrevista concedida a Juan Julio de Abajo de Pablos el cineasta José Luis Sáenz de Heredia recordaría décadas después algunos datos curiosos de las tareas filmicas en Málaga:

“... no nos dejaron los ingleses rodar en la India, nos denegaron el permiso, y entonces tuve que encontrar la India adecuada, y la encontré en Málaga, en la finca de una

señora vizcaína, no me acuerdo del apellido ahora, un apellido muy conocido de Málaga. La Extensión, se llama la finca, y, efectivamente, eso era casi la India. Cogí a los gitanos de Málaga y los vestí de indios y eran iguales que los indios y lo hicieron muy bien. Lo gracioso era ver en los descansos del rodaje a los indios cantando flamenco, porque los gitanos no saben estar sin cantar ni bailar”⁶².

También recordaba que se construyó en el set de rodaje una iglesia pequeña, “como las que se habían hecho los misioneros en la India”. Solicitó autorización al obispo de Málaga D. Ángel Herrera Oria para que le permitiera filmar los domingos, y en aquella iglesia celebraban misa esos días aprovechando un intervalo de descanso en el rodaje, oficiando el padre Jesús Taboada, asesor de la película que había sido misionero en la India. Asimismo mencionó que Sara Montiel le pidió que riñese a un compañero de habitación en el hotel donde se alojaban porque estaba convencida de que había hecho un agujero en la pared para verla en el cuarto de baño⁶³.



Cartel de *La mies es mucha*.



Antonio Almorós y Sara Montiel en *La Concepción*, en una escena de la película *La mies es mucha*

El 16 de marzo de 1949 *La mies es mucha* obtuvo de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica la calificación de “interés nacional”, decisión que se justificaba por su “excelente realización” así como por haber contado con “un cuadro técnico-artístico de destacada valía” y tratar “un tema de eminente exaltación religiosa”. Unos días después se le concedieron a dicha producción varios permisos de doblaje y exhibición que el productor transfirió a las distribuidoras Columbia Films, Peninsular Films y Cinematografía

Española Americana (CEA)⁶⁴. La película, que de antemano se sabía que iba a ser una de las más importantes del año, tuvo un apoyo de excepción para su lanzamiento. Se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid el 28 de marzo de 1949. Por toda la geografía española se programaron pases privados para el clero y personalidades civiles antes de presentarla al público en general. En Málaga esta proyección privada, organizada por la empresa del cine Goya, tuvo lugar la mañana del miércoles 4 de mayo de ese mismo año. Al acto asistieron el obispo Herrera Oria, los prelados de Córdoba y León, el secretario general del Instituto Social de la Vivienda Martín Artajo, el comandante militar de Marina Pascual Cervera, gran número de religiosos, alumnos de la Escuela Social Sacerdotal y seminaristas, así como representaciones de la prensa local. Los propietarios del cine Goya, Juan Soler, Rafael Alonso, Carlos Fajardo y Ricardo Ruiz Santiago, recibieron personalmente a los prelados e invitados. Antes de la proyección de *La mies es mucha* se pasó un Noticiario de NO-DO que incluía un reportaje sobre la Semana Santa malagueña (seguramente el número 171 B, del año 1946). El periodista del diario *Sur* que cubrió la noticia terminaba con estas palabras su crónica:

“Muchos motivos –religiosos, patrióticos y sentimentales– hay por medio para que la película nos parezca llena de aciertos. Unamos a ello el hecho de que casi su total rodaje se realizara en Málaga y con unos comparsas locales y habremos puesto de esta manera definitivo y cordial enfoque a esta crítica. Orgullo nuestro puede ser que ésta sea una gran película de nuestros misioneros, española y a más malagueña. Que ya está bien”⁶⁵.

En esta misma línea, y como no podía ser de otro modo, la película fue muy celebrada por la crítica hispana en su momento y muy bien acogida por los círculos religiosos tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Consiguió el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo de aquel año (500.000 pesetas). También obtuvo cuatro premios del Círculo de Escritores Cinematográficos: al mejor director (José Luis Sáenz de Heredia), al mejor actor secundario (Rafael Romero Marchent), a la mejor actriz secundaria (Julia Caba Alba) y a la mejor película española. Asimismo recibió el primer Premio del Concurso del Consejo Superior de Misiones al argumento y guión literario de Vicente Escrivá y José Rodulfo Boeta. El 2 de diciembre de 1949 la película se proyectó en el Vaticano. El papa Pío XII concedió audiencia especial a monseñor Sagarmínaga, director nacional de las Obras Misionales Pontificias, y al director de la cinta, José Luis Sáenz de Heredia⁶⁶.

La duquesa de Benamejí (1949)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA.- España, 1949. *Director*: Luis Lucia. *Productora*: CIFESA. *Jefe de producción*: Juan Manuel de Rada. *Argumento*: Basado en la obra de teatro “La duquesa de Benamejí” de Antonio y Manuel Machado. *Guión*: Ricardo Blasco, Luis

Lucia y José María Pemán. *Fotografía*: Ted Pahle. *Decorados*: Pierre Schild. *Música*: Juan Quintero. *Montaje*: Juan Serra Oller. *Intérpretes*: Amparo Rivelles, Jorge Mistral, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, José Jaspe, Félix Fernández, Arturo Marín, Francisco Bernal, Domingo Rivas, Miguel Pastor Mata, Irene Caba Alba, Julia Caba Alba, Valeriano Andrés, Alfonso de Córdoba, Manuel Requena, Juana Manso, Manuel Guitián, Fernando Aguirre, Mariano Asquerino, Antonio Riquelme, Carlos Díaz de Mendoza, Casimiro Hurtado, Manuel Aguilera, Ángel Martínez y Benito Cobeña. *Formato*: Largometraje. 35 mm. Blanco y negro. *Duración*: 97 min. *Género*: Aventuras. Drama. *Distribución*: CIFESA. *Estreno*: Madrid, 26 de octubre de 1949; Huelva, 26 de noviembre de 1949.

Hacia la primavera de 1949 la Serranía de Ronda acogía el rodaje de exteriores de la película española *La duquesa de Benamejí (Reina de Sierra Morena)*, dirigida por el cineasta valenciano Luis Lucia. Éste colaboró con Ricardo Blasco en la confección del guión a partir de la obra de teatro homónima de Antonio y Manuel Machado, que había sido estrenada quince años antes, en 1934. La cinta está protagonizada por Amparo Rivelles, que hace un doble trabajo: por una parte encarna a Reyes, duquesa de Benamejí, la cual mantiene una relación con el bandolero que la ha raptado, y por otra da vida a Rocío, una gitana de gran parecido físico con la anterior, amante del forajido⁶⁷. Junto a la citada actriz encabezaron el reparto Jorge Mistral, Manuel Luna, Eduardo Fajardo y Jorge Jaspe. Cabe señalar que Emma Penella trabajó como doble de luces de Amparo Rivelles. Este drama de aventuras ambientado en Sierra Morena se inicia con el asalto a la diligencia procedente de Córdoba por parte de un grupo de bandoleros al mando de Lorenzo Gallardo. Su objetivo es secuestrar a Reyes, la duquesa de Benamejí, de la que está enamorado el jefe de la banda. El rechazo inicial dará paso a una relación amorosa que tratará de impedir Rocío, una gitana que se siente atraída por Gallardo y que físicamente es casi idéntica a la duquesa. Reyes logra escapar con la ayuda de Rocío, en tanto que Carlos, capitán del ejército y primo de aquella, fracasa inicialmente en su intento de descubrir la guarida de los bandidos, aunque más tarde logra su propósito por medio de la gitana, celosa del amor del bandolero por la duquesa. Durante el asalto de los soldados tiene lugar el trágico final: Rocío mata a Reyes, pero ella también fallece durante la voladura de la cueva en la que se escondían los bandidos. Carlos descubre los papeles rotos del indulto que la duquesa había conseguido para Lorenzo y sus hombres, y decide entonces dejarles marchar⁶⁸.

La Junta de Censura de la Dirección General de Cinematografía (Ministerio de Educación Popular) rechazó la primera versión del guión, escrita en solitario por Ricardo Blasco. Dada la insistencia del consejero-delegado de CIFESA Vicente Casanova, que contrató al literato José María Pemán, miembro de la Real Academia Española de la Lengua, para que colaborara en la elaboración de los diálogos, finalmente el permiso de rodaje fue expedido el 8 de febrero de 1949, si bien la Junta de Censura indicaba una vez más que no se diera a la trama “ningún carácter de realidad histórica”. Por ese motivo, para no crear “dudas” al espectador de que estas leyendas de bandidos generosos eran “pura farsa

y fantasía”, a comienzos de marzo el director-gerente de la productora, Enrique Songel, solicitaba autorización para añadir el subtítulo *Romance de la duquesa y el bandolero* a la cinta, ya entonces en rodaje. Las tareas fílmicas habían comenzado en los estudios madrileños Sevilla Films el 21 de febrero. La producción contó con un presupuesto inicial de 3.750.000 pesetas⁶⁹. Aunque la trama se desarrollaba en Sierra Morena, los exteriores se rodaron en la Serranía de Ronda⁷⁰. Según refieren algunos testimonios orales los equipos de esta producción se alojaron en un hostel de la localidad de Arriate, a 6 kilómetros de Ronda, desde entonces muy visitado por curiosos y turistas⁷¹.

En el cuadernillo editado para promocionar la película —el denominado *pressbook*— el realizador Luis Lucia señalaba que Jorge Mistral era tan buen jinete como actor por lo que no hizo falta que fuera doblado en las escenas en las que debía montar a caballo. También mencionaba una de las anécdotas que se produjeron durante el rodaje en la Serranía de Ronda:

“Rodábamos la persecución de Lorenzo Gallardo y su banda por las tropas del Rey. Eran unas galopadas impresionantes, y al tomar una curva del sendero, vimos que un hombre caminaba tranquilamente con un burro. Pero al oír los caballos, el pobres se volvió y creyendo ver al demonio espoleó al asno y en vista de que no corría, le empujó y se tiró con él de cabeza por una cuesta. Al acabar el plano fuimos a tranquilizarle y jamás he visto un hombre tan lleno de miedo. Juraba y perjuraba que él era inocente y que nos llevaráamos el burro si queríamos, pero que lo dejáramos vivo”.



Cartel publicitario de la película *La duquesa de Benamejí*.



Amparito Rivelles y Jorge Mistral en pleno rodaje de *La duquesa de Benamejí*.

La Duquesa de Benamejí se estrenó en el cine Rialto de Madrid el 26 de octubre de 1949, en sesión de Gala a beneficio del sanatorio antituberculoso “Francisco Franco”. Por lo que respecta a su exhibición en Andalucía, donde tuvo una buena acogida por parte del público, sabemos que se estrenó un mes más tarde en el Cinema Rábida de Huelva.

NOTAS

Las fotografías de rodaje y fotogramas que se reproducen en este trabajo proceden del Ministerio de Cultura (Archivo General de la Administración). Los carteles publicitarios de las películas son aportaciones del Archivo del Autor.

- ¹ Entre las publicaciones sobre el ámbito geográfico malagueño en los años treinta del pasado siglo debemos citar los trabajos de NADAL, A. y BARRANQUERO, E. (Coords.), *Estudios sobre la II República en Málaga*, Málaga, Diputación Provincial, 1986; RAMOS, M^a. D. (Coor.), *Nuevas perspectivas sobre la Segunda República en Málaga*, Málaga, Universidad, 1994; ARCAS CUBERO, F. y GARCÍA SÁNCHEZ, A. (Coords.), *Málaga Republicana. Historia e Imágenes (1931-1936)*, Málaga, Diputación Provincial, 2003; VELASCO GÓMEZ, J., *Luchas políticas y sociales durante la II República en Málaga: 1931-1936*, Málaga, Diputación Provincial, 2005; NADAL SÁNCHEZ, A., *Guerra Civil en Málaga*, Málaga, Arguval, 1984; RAMOS HITOS, J. A., *Guerra Civil en Málaga, 1936-1937: revisión histórica*, Málaga, Algaraza, 2003; PRIETO BORREGO, L. (Coor.), *Guerra y franquismo en la provincia de Málaga. Nuevas líneas de investigación*, Málaga, Universidad, 2005; BARRANQUERO TEXEIRA, E., *Málaga entre la guerra y la posguerra: El franquismo*. Málaga, Arguval, 1994. Puede verse una síntesis de toda la década en LACOMBA, J. A., “Málaga en el siglo XX”, en VV. AA., *Historia de Málaga*, Málaga, SUR Prensa Malagueña, 1994, tomo II, pp. 649-708.
- ² Sobre el cine del período republicano y bélico (1931-1939) véase GUBERN, R., *El cine español en el exilio: 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976; GUBERN, R., *El cine sonoro de la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977; ROTELLAR, M., *Cine español de la República*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 1977; CAPARRÓS LERA, J. M^a., *El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, Dopesa, 1977; CAPARRÓS LERA, J. M., *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Edic. Universidad, 1981; SALA NOGUER, R., *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1993; ÁLVAREZ BERCIANO, R. y SALA NOGUER, R., *El cine en la zona nacional 1936-1939*, Bilbao, Mensajero, 2000. Una síntesis en GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, Planteta, 1985, pp. 45-112; y GUBERN, R., “El cine sonoro (1930-1939)” en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 123-179.
- ³ Cfr. HEININK, J. B. y DICKSON, R. G., *Cita en Hollywood: antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Mensajero, 1990.
- ⁴ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., *Historia ilustrada del cine español*, p. 58; cfr. OLTRA MAS, A. M., *Cien años de cine en Valencia*, Valencia, Fundación Municipal de Cine / Mostra de Valencia, 2000, p. 74.
- ⁵ Cfr. VENTAJAS DOTE, F., “La exhibición cinematográfica”, en ARCAS CUBERO, F. y GARCÍA SÁNCHEZ, A. (Coords.), *Málaga Republicana. Historia e Imágenes (1931-1936)*, pp. 71-72, nota 4.
- ⁶ Para esta cuestión véase GUBERN, R., *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981; PÉREZ MERINERO, C. y D., *Cine y control*, Madrid, Castellet, 1975; GONZÁLEZ BALLESTEROS, T., *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al período 1936-1977*, Madrid, Universidad Complutense, 1981; NEUSCHAFER, H. J., *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura:*

- novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos / Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994; ÁVILA, A., *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS, 1997.
- ⁷ Cfr. CAPARRÓS LERA, J. M^a., *El cine republicano español*, p. 245. Por su parte, Alfonso del Amo García y María Luisa Ibáñez Ferradas subrayan que del cine español filmado durante la guerra se ha perdido el 58 por ciento de las 360 películas que fueron producidas en la República y el 31 por ciento de las 93 nacionalistas que se hicieron. En conjunto no se ha podido localizar metraje alguno de 268 películas realizadas en este período, cfr. DEL AMO GARCÍA, A. e IBÁÑEZ FERRADAS, M^a. L. (Eds.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996, p. 785.
- ⁸ Cfr. CLAVER ESTEBAN, J. M., *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 2000, tomo I, pp. 91, 170-172 y 178-190; DEL AMO GARCÍA, A. e IBÁÑEZ FERRADAS, M^a. L. (Eds.), *op. cit.*, pp. 161, 184-185, 296, 469, 494, 562, 604 y 785; CRUSELLS, M., *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Historia, 2000, pp. 35, 79 y 81; FERNÁNDEZ CUENCA, C., *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972, tomo II, pp. 742, 870, 896, 900-901 y 937; GUBERN, R., “El documental entre las balas: la guerra civil (1936-1939)”, en CATALÁ, J.M.; CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (Coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Festival de Cine Español de Málaga / Ocho y Medio Libros de Cine, 2001, pp. 89-98.
- ⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pp. 167-168.
- ¹⁰ AGUILAR, C., *Guía del Vídeo-Cine*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 958.
- ¹¹ COLÓN PERALES, C., *El cine en Sevilla: 1929-1950. De la Exposición y la llegada del sonoro a la posguerra*, Sevilla, Ayuntamiento, 1983, p. 71.
- ¹² Cfr. SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, pp. 232-236; FERNÁNDEZ CUENCA, C., *op. cit.*, tomo II, pp. 782-783; DEL AMO GARCÍA, A. e IBÁÑEZ FERRADAS, M^a. L. (Eds.), *op. cit.*, p. 217. De esta película se rodó también una versión alemana con el título *Andalusische Nächte*. El reparto estaba integrado por actores germanos (Friedrich Benfer, Karl Klüsner, Jurt Seyfert, Erwin Biegel y Margit Symo), a excepción de Imperio Argentina, que también encarnó aquí el papel de Carmen, cantando en alemán algunas canciones como “Los piconeros” o “Antonio Vargas Heredia”.
- ¹³ COLÓN PERALES, C., *op. cit.*, pp. 63-64. La propia actriz relata en su autobiografía que hicieron el viaje desde Alemania en automóvil. Pasaron por San Sebastián para recoger a Rafael Rivelles –que iba a interpretar el papel de don José en la película– y continuaron por Asturias y Extremadura hasta Andalucía, recorriendo la zona nacional (cfr. ARGENTINA, I., *Malena Clara*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001, p. 116). En esta ciudad fue entrevistada por la prensa local. Según comentó la artista, el mismísimo Hitler le había propuesto protagonizar dos películas, una sobre el mito de “Carmen” basado en la obra de Mérimée y otra sobre Lola Montes, la que fuera amante de Luis I de Baviera. También el ministro Goebbels seguía de cerca los trabajos de los equipos de cine españoles en Alemania y era un gran admirador de los encantos de la actriz.
- ¹⁴ CLAVER ESTEBAN, J. M., *op. cit.*, tomo I, pp. 104-107; COLÓN PERALES, C., *op. cit.*, pp. 65-66; ARGENTINA, I., *op. cit.*, p. 116.
- ¹⁵ “Imperio Argentina llega a Málaga. Unos minutos de charla con Florián Rey”, *Sur*, 14 de octubre de 1937, p. última.
- ¹⁶ “Imperio Argentina incansable. Éxito de ‘Tengo lana’ de Ángeles Rubio Argüelles. Una gran velada en el Cervantes”, *Sur*, 15 de octubre de 1937, p. última.
- ¹⁷ CLAVER ESTEBAN, J. M., *op. cit.*, tomo I, p. 108. Imperio Argentina aseguraba que tras filmar en Sevilla se trasladaron a Ronda para grabar exteriores en la sierra, y después regresaron a Berlín (ARGENTINA, I., *op. cit.*, p. 116).
- ¹⁸ RUIZ, J. y FIESTAS, J., *Imperio Argentina: ayer, hoy y siempre*, Sevilla, Argantonio Ediciones Andaluzas, 1981, p. 48.

- ¹⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, p. 229; cfr. ARGENTINA, I., *op. cit.*, p. 117-118; RUIZ, J. y FIESTAS, J., *op. cit.*, pp. 49 y 100. Rafael Jover indica que la película cae en el tópico de mostrar una visión romántica de Andalucía –pese a los esfuerzos desplegados por Florián Rey para evitar este tratamiento–, visión construida a partir de la imagen que difundieron los escritores y pintores que la visitaron en el siglo XIX. Cfr. R. JOVER OLIVER, “Andalucía desde Berlín: *Carmen la de Triana*” en GÓMEZ PÉREZ, F. J. et al., *Andalucía, una civilización para el cine*, Sevilla, Padilla Libros, 2001, pp. 15-29.
- ²⁰ SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, p. 233.
- ²¹ *Ibidem*, p. 236.
- ²² Como referencias bibliográficas para el marco geográfico objeto de nuestro estudio en la década de los cuarenta conviene mencionar el libro de EIROA SAN FRANCISCO, M., *Viva Franco. Hambre, racionamiento, falangismo. Málaga, 1939-1942*, Málaga, Artes Gráficas Aprisa, 1995; el reciente estudio de CERÓN TORREBLANCA, C. M., *Consolidación y evolución del franquismo en Málaga, 1943-1959*. Tesis Doctoral, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Málaga, 2005; y PRIETO BORREGO, L. (Coor.), *Guerra y franquismo en la provincia de Málaga. Nuevas líneas de investigación*, Málaga, Universidad, 2005. Una visión general de la década en LACOMBA, J. A., “Málaga en el siglo XX”, en VV. AA., *Historia de Málaga*, Málaga, SUR Prensa Malagueña, 1994, tomo II, pp. 709-720. Cfr. VV. AA., *Historia de la Costa del Sol*, Málaga, SUR Prensa Malagueña, 1997, pp. 67-68 y 162.
- ²³ Para conocer el panorama del cine nacional en los años 1940 destacamos los trabajos de VALLÉS DEL COPEIRO VILLAR, A., *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, pp. 45-68; GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., *Historia ilustrada del cine español*, pp. 113-198; CAPARRÓS LERA, J. M^a., *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy, 2000; y MONTERDE, J. E., “El cine de la autarquía (1939-1950)” en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 181-238.
- ²⁴ HUESO MONTÓN, A. L., *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1941-1950*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.
- ²⁵ SERRANO CUETO, J. M., *Malagueños en el cine*, Málaga, Festival de Cine Español, 2003, p. 19.
- ²⁶ “Unos malagueños van a hacer cine en Málaga. Sólo se harán películas en escenarios naturales”, *Sur*, 30 de septiembre de 1949, p. 2.
- ²⁷ J.A.R., “En lugares pintorescos de Málaga se ha rodado una película amateur”, *Sur*, 13 de abril de 1949, p. 2.
- ²⁸ Cfr. HUESO, A.L., *op. cit.*, pp. 54-55; DE ABAJO DE PABLOS, J. J., *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*, Valladolid, Quirón Ediciones, 1996, pp. 181-184; GARRIDO, A. y CASTIEL, S., “Cuba en La Concepción”, *Sur*, 3 de julio de 2004, p. 80.
- ²⁹ (A)rchivo (G)eneral de la (A)dministración, Sección Cultura (Expedientes de rodaje de películas cinematográficas), Caja 36/4670, Exp. 233-44. Todas las menciones que hacemos a este Archivo se refieren a la citada sección. Para que la lectura sea más fluida en sucesivas citas indicaremos únicamente las cajas y expedientes consultados. Las previsiones iniciales de esta producción contemplaban que el rodaje tendría una duración de tres meses y que se realizaría íntegramente en los estudios madrileños Chamartín y Madrid Films. Finalmente los interiores, y también parte de los exteriores, se grabaron en los estudios CEA, en la Ciudad Lineal de Madrid, y así consta en los títulos de crédito iniciales del filme, aunque no se menciona en ningún momento la localización de Málaga. Por otra parte, la actriz Imperio Argentina siempre estuvo convencida de que la película se rodó íntegramente en decorados, en los mencionados estudios, cfr. RUIZ, J. y FIESTAS, J., *Imperio Argentina: ayer, hoy y siempre*, p. 56; ARGENTINA, I., *Malena Clara*, p. 172.
- ³⁰ RUIZ, J. y FIESTAS, J., *op. cit.*, pp. 56-57. Cfr. BRASÓ, E., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 42).

- ³¹ “José Luis Sáenz de Heredia, en Málaga. Rueda unos exteriores para la película ‘Bambú’”, *Sur*, 16 de mayo de 1945, p. 4.
- ³² GRINÁN, F., “El cine en Málaga. De la copla a los toros, escenarios de película”, *Abanico (Revista de la Feria de Málaga)*, *Sur*, 12 de agosto de 2000, p. 97; “Bambú”, una superproducción musical en la que La Concepción es Cuba”, *Sur*, 3 de julio de 2004, p. 80. Curiosamente este jardín tropical fue declarado oficialmente en 1943 jardín histórico-artístico. La finca había sido acondicionada a mediados del siglo XIX por Amalia Heredia Livermore y su esposo Jorge Loring Oyarzábal, miembros de dos de las familias malagueñas más acaudaladas, cfr. DEL CAÑIZO, J. A., *Jardines de Málaga*, Málaga, Arguval, 1990, pp. 63-78.
- ³³ “Bambú”. La última realización de Imperio Argentina”, *Sur*, 12 de diciembre de 1945, p. 7; “Bambú”. El esperado estreno de hoy en cine Goya. Una nueva fase del arte de Imperio Argentina”, *Sur*, 13 de diciembre de 1945, p. 2.
- ³⁴ RUIZ, J. y FIESTAS, J., *op. cit.*, p. 56; BRASÓ, E., *op. cit.*, p. 42.
- ³⁵ ARGENTINA, I., *Malena Clara*, pp. 172-173.
- ³⁶ CEBOLLADA, P., *Biografía y películas de Fernando Rey*, Madrid, CILEH, 1992, pp. 86-87; HUESO, A. L. *op. cit.*, p. 402; GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., *op. cit.*, p. 179. Como dato curioso hay que decir que esta película supuso el debut cinematográfico de Tony Leblanc, que ya venía trabajando como extra en el cine desde 1939, cfr. LEBLANC, T., *Esta es mi vida*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1999, pp. 56-58; ORDÓÑEZ, M., *Tony Leblanc: genio y figura*, Málaga, Festival de Cine Español, 1999, pp. 41 y 101.
- ³⁷ A.G.A., Caja 36/4674, Exp. 335-44.
- ³⁸ Antonio Román declaró a la prensa local que aún no había decidido quién encarnaría el único personaje femenino de la cinta. Señaló que debía tratarse de una joven y buena actriz que poseyera rasgos asiáticos. Este papel lo interpretaría finalmente Nani Fernández (“El director Antonio Román, en Málaga. Rueda exteriores de la película ‘Los últimos de Filipinas’”, *Sur*, 7 de junio de 1945, p. 4). Cfr. BLANCO CASTILLA, E. (Coor.), *Málaga XX. Historia de un siglo*, Málaga, SUR Prensa Malagueña, 2000, p. 122; PRIETO, J., “La ‘Noche temática’ dedica a Filipinas su edición de hoy. El espacio recuerda los cien años del fin de la colonización española”, *Sur*, 4 de junio de 1999, p. 72.
- ³⁹ “El estreno de mañana en cine Goya. ‘Los últimos de Filipinas’”, *Sur*, 12 de marzo de 1946, p. 6; RANDO, “Función de gala en el cine Goya. Con la proyección de ‘Los últimos de Filipinas’. Según el guión de Enrique Llovet”, *Sur*, 14 de marzo de 1946, p. 3; “Estreno de ‘Los últimos de Filipinas’. En función homenaje al Ejército nacional”, *La Tarde*, 14 de marzo de 1946, p. 3.
- ⁴⁰ “Los últimos de Filipinas”, la mejor película del año. Premios de dirección e interpretación a Mary Delgado, Ana Mariscal y Armando Calvo”, *La tarde*, 20 de febrero de 1946, p. 4; HUESO, A. L., *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1941-1950*, p. 402.
- ⁴¹ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., *Historia ilustrada del cine español*, p. 178.
- ⁴² LLINÁS, F., *Ladislao Vajda. El húngaro errante*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1997, pp. 70-71, 73 y 171; HUESO, A. L., *op. cit.*, p. 56.
- ⁴³ MARTÍNEZ TORRES, A., *Diccionario Espasa de Cine Español*, Madrid, Espasa, 1999, pp. 101-102.
- ⁴⁴ A.G.A., Caja 36/4690, Exp. 289-46; sobre las localizaciones de rodaje véase también HUESO, A. L., *op. cit.*, p. 55.
- ⁴⁵ LLINÁS, F., *op. cit.*, p. 71.
- ⁴⁶ Cfr. VIGAR, J. A. y GRINÁN, F., *MálagaCinema. Rodajes desde el nacimiento del cine hasta 1960*, Málaga, Festival de Cine Español, 2004, pp. 113-114.
- ⁴⁷ Cfr. LLINÁS, F., *op. cit.*, pp. 72-73.
- ⁴⁸ HUESO, A. L., *op. cit.*, p. 96.
- ⁴⁹ A.G.A., Caja 36/4690, Exp. 294-46.

- ⁵⁰ Cfr. SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, pp. 316-317; JURADO ARROYO, R., *El cine en Córdoba durante el franquismo*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía / Diputación de Córdoba, 2003, p. 50.
- ⁵¹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, p. 317; cfr. HUESO, A. L., *op. cit.*, pp. 63-64; JURADO ARROYO, R., *op. cit.*, pp. 260-261. En opinión de Agustín Sánchez Vidal, la presentación de la muerte de Manolete “pone de manifiesto el espíritu evangélico y de cruzada que gobierna la parte más retórica y caediza del filme, remachando de forma enfática la religiosidad del diestro, a quien ya se ha mostrado obsesivamente vinculado al Cristo de los Faroles de su ciudad natal. Una gran cruz preside la cabecera, y mientras suena una música celestial se compone un retablo claramente inspirado en las iconografías de las piedades” (VIDAL SÁNCHEZ, A., *op. cit.*, p. 317). La secuencia de la muerte fue reproducida minuciosamente, basándose en testigos presenciales.
- ⁵² A.G.A., Caja 36/4703, Exp. 174-48.
- ⁵³ HUESO, A. L., *op. cit.*, p. 63.
- ⁵⁴ A.G.A., Caja 36/4703, Exp. 174-48. Entre los reportajes del Noticiero NO-DO que fueron incluidos en la cinta destaca uno que formaba parte del número 244 (año 1947) acerca del entierro de “Manolete” en Córdoba, que a su vez contenía imágenes retrospectivas del torero (cfr. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, S., *El NO-DO, catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, p. 329).
- ⁵⁵ AGUILAR, C., *Guía del Vídeo-Cine*, p. 152.
- ⁵⁶ JURADO ARROYO, R., *op. cit.*, p. 261.
- ⁵⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, p. 317.
- ⁵⁸ HUESO, A. L., *op. cit.*, p. 265; DE ABAJO DE PABLOS, J. J., *op. cit.*, pp. 54-59 y 344-345.
- ⁵⁹ A.G.A., Caja 36/4705, Exp. 248-48.
- ⁶⁰ Cfr. VIGAR, J. A. y GRINÁN, F., *op. cit.*, p. 102; FERNÁN-GÓMEZ, F., *op. cit.*, p. 356.
- ⁶¹ MONTIEL, S., *Memorias. Vivir es un placer*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 137.
- ⁶² DE ABAJO DE PABLOS, J. J., *op. cit.*, p. 54. Evidentemente se trata de la finca La Concepción y no “La Extensión”, lapsus perdonable por las malas pasadas que juega la memoria con el paso de los años, y que deben tenerse muy en cuenta cuando se recurre a las fuentes orales.
- ⁶³ *Ibidem*, pp. 340-341.
- ⁶⁴ A.G.A., Caja 36/4705, Exp. 248-48.
- ⁶⁵ J.A.R., “Proyección en privado de ‘La mies es mucha’”, *Sur*, 5 de mayo de 1949, p. 4.
- ⁶⁶ FERNÁN-GÓMEZ, F., *op. cit.*, p. 358.
- ⁶⁷ AGUILAR, C., *op. cit.*, p. 353.
- ⁶⁸ HUESO, A. L., *op. cit.*, pp. 139-140.
- ⁶⁹ A.G.A., Caja 36/4709, Exp. 13-49.
- ⁷⁰ HUESO, A. L., *op. cit.*, p. 139.
- ⁷¹ VIGAR, J. A. y GRINÁN, F., *op. cit.*, p. 118.