

ARTÍCULOS

EXILIADOS JUDÍOS DEL TERCER REICH EN EL CINE ESPAÑOL: 1933-1936¹

Jews in Exile from the 3rd Reich in the Spanish Cinema: 1933-1936

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA^a
Universidad de Salamanca

RESUMEN

Este artículo pretende dar cuenta por extenso de la participación de judíos exiliados del Tercer Reich en el cine español entre 1933 y 1936, años en los que florece la industria cinematográfica española tras la crisis del sonoro. Se analizan aquí las estrategias de las empresas que estos exiliados forman o gestionan, y el papel de los técnicos y artistas en el conjunto de la cinematografía española, ofreciendo un listado pormenorizado de nombres y actividades, y su destino tras el inicio de la Guerra Civil en España.

Palabras clave: capitales, empresarios, gestores, técnicos, artistas, productoras, películas, Tercer Reich, cine español, años treinta.

ABSTRACT

The aim of this paper is to fully inform the participation in the Spanish cinema between 1933 and 1936 of Jews in exile from the Third Reich. It is in these years that the Spanish film industry flourishes after the 'Sound Crisis'. Not only the strategies of the production companies that these exiled Jews created or managed will be analysed, but also the role of technicians and artists that participated in every aspect of the Spanish cinematography. Additionally, a detailed list of names and activities will be provided, with indication of their destiny after the beginning of the Spanish Civil War.

Keywords: capital, businessmen, managers, technicians, artists, production companies, movies, Third Reich, Spanish cinema, Thirties.

[1] Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación financiado por el Plan Nacional del Ministerio de Economía y competitividad con clave HAR 2011-24371.

[a] FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA. Dpto. de H.^a del Arte y Bellas Artes. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca. C/Cervantes, s/n. 37002 Salamanca. fergogar@usal.es

1. Introducción

La llegada al poder del partido nazi en Alemania trajo consigo la salida de aquel país de un número importante de judíos que buscaron asentamiento en otros lugares. El discurso radicalmente antisemita del partido nazi llevó a muchos judíos a exiliarse voluntariamente ya en la primavera de 1933. Como recuerda Saul Friedländer, la obsesión nazi por desjudaizar y arianizar Alemania comenzó por el campo de la cultura, antes de que se redactaran medidas legislativas destinadas a ir segregando progresivamente a la población no aria², de manera que muchos de los primeros exiliados pertenecen al campo de las letras, la ciencia, la educación y las profesiones liberales, aunque también hay muchos judíos procedentes del este, otro de los objetivos iniciales de la política segregacionista nazi.

La República Española parece un sitio apropiado al que trasladarse, ya que la Constitución de 1931 garantiza las libertades políticas y religiosas, prohíbe expresamente la extradición por razones político-sociales y garantiza el derecho a emigrar o inmigrar, así como la inviolabilidad del domicilio de todo español o extranjero que resida en España. Sin embargo, las autoridades republicanas temen que una oleada masiva de inmigrantes judíos pueda desestabilizar aún más un mercado de trabajo muy precario y una situación política difícil, de manera que restringirán la entrada, restableciendo los visados para súbditos alemanes desde abril de 1933, dando instrucciones a cónsules y embajadores de que los concedan individualmente, preferentemente a personalidades del mundo del arte, la ciencia o la cultura. También se admitirá a profesionales de ciertas actividades económicas de carácter técnico o comercial en las que España es deficitaria. En cualquier caso, todo súbdito judío alemán necesitará contar con dos avales en el interior del país que le sirvan de garantía.

Había, sin embargo, otras vías para entrar en España, como a través de organizaciones clandestinas de abogados franceses y españoles que a cambio de dinero concedían la nacionalidad de forma ilegal, y que operaron durante 1934. El punto de llegada solía ser Barcelona, dada la mayor permisividad de la Generalitat con estos exiliados procedentes sobre todo de Alemania, Polonia y la Unión Soviética³. El gobierno detectó la operación y se propuso desmantelarla. Esa puede ser la razón por la que en *La Vanguardia* de Barcelona del martes 3 de julio de 1934 apareciera un llamamiento convocando en la Delegación de trabajo de Barcelona a Kurt Flatau, socio fundador de Ibérica Films, incluido en un largo listado de extranjeros, para un asunto relacionado con su «carta de identidad profesional»⁴. Ciertamente, el caso de Flatau pudo llamar la atención de las autoridades, precisamente por su condición de socio fundador de una empresa cinematográfica, y no de profesional en una industria que aún puede absorber técnicos extranjeros. De hecho, no va a ser hasta 1936 cuando se den los primeros síntomas de xenofobia —aunque no de antisemitismo— en el ámbito de los profesionales del cine⁵.

[2] Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos. Los años de persecución* (Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2009), p. 29.

[3] Isidro González, *Los judíos y la Segunda República. 1931-1939* (Madrid, Alianza Editorial, 2004), p. 190 y ss.

[4] P. 7.

[5] Ver, por ejemplo, los artículos firmados por Capitán Vellido en *Super Cine*. En el n.º LIII, de abril de 1936, ataca a Fred Mandel como ejemplo del exceso de profesionales extranjeros en la industria española; en el LIV, del mismo mes, advierte de que se está creando un *bloque de resistencia* en Madrid, y que obreros y artistas españoles están dispuestos a impedir la presencia de *cinematografistas extranjeros* en los estudios de esta ciudad.

[6] Marta Muñoz Aunión y Fernando González García, «El paraíso de los amigos del cine: las potencialidades del negocio cinematográfico en la España de la Segunda República vistas desde Europa», *Actas del XIII Congreso de la AEHC: Aurora e melancolía: o cine español durante a II República* (A Coruña, Vía Láctea, 2011), pp. 61-78.

[7] Román Gubern, *El cine sonoro en la II República. 1929-1936* (Barcelona, Lumen, 1977), p. 74.

[8] «El Comité fue creado por decreto después de ser aprobado un proyecto de la Comisión de Estudios encargada de presentar un Plan de Estructuración y Organización del Cine en Cataluña, comisión formada por representantes del Consell de Cultura, de la Universidad, del cine amateur, del cine comercial, del periodismo cinematográfico y del mundo del turismo» [trad. del autor], en Anna Durán i Padrós, «La política cinematográfica de la Generalitat republicana: el Comité de Cinema de la Generalitat de Catalunya» (*Cinematògraf*, n.º 3, 2ª época, 2001, monográfico: *Cinema Espanyol, del adveniment i la implantació del cinema sonor [1929] a l'esclat de la guerra incivil [1936]*), p. 13.

[9] Joaquín Romaguera i Ramió, «Cinema i cultura a Catalunya (1929-1936)» (*Cinematògraf*, n.º 3, 2ª época, monográfico: *Cinema Espanyol, del adveniment i la implantació del cinema sonor [1929] a l'esclat de la guerra incivil [1936]*), pp. 53-69.

[10] Román Gubern, *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*, p. 73.

[11] En marzo de 1933, Goebbels se reunió con los representantes de la industria cinematográfica alemana. En septiembre, se crea la Reichsfilmkammer, que excluye de la profesión cinematográfica en Alemania a todos los artistas no arios.

Barcelona tiene cualidades que la hacen muy atractiva. Aparte de que su comunidad judía es mayor que la de Madrid y de que las autoridades son más permisivas ante su llegada, cuenta con unos estudios equipados para el sonoro —Orphea—. Posee también un mercado local importante, y las prensas especializadas alemana y austríaca han hecho referencia a Barcelona como ciudad cinematográfica por excelencia en España. En ellas, se considera el español como un mercado con grandes posibilidades por su afinidad idiomática con la mayor parte de Sudamérica y su capacidad industrial como deficitaria incluso para cubrir adecuadamente el mercado interior⁶. Durante todo el período que analizamos, Barcelona es la ciudad en la que se crean empresas de producción y distribución con capital, directivos o al menos participación de gestores de origen judío. Pero el atractivo de Barcelona es aún mayor por el interés que los políticos catalanes muestran por el cine. Como recuerda Gubern, en 1932 «el Estatuto aprobado para Catalunya estipulaba en su artículo quinto que la Generalitat ejecutaría la legislación del Estado en materia de espectáculos públicos»⁷. En septiembre de ese mismo año se organizó un Comité de Cinema⁸. Entre los distintos representantes de las instituciones, la política y la cultura que forman parte de este Comité, cabe destacar el de su principal animador, el Conseller de Cultura Ventura Gassol y los que, según Durán i Padrós son sus pilares: Miquel Joseph i Mayol, y Josep Carner Ribalta. Joseph i Mayol, fundador del *Diari de Granollers* y de la *Revista de la Llar*, tiene desde 1930 relaciones con productores cinematográficos alemanes y rusos relacionados con el cine cultural y pedagógico. Carner Ribalta, activo político independentista vinculado a Macià, trabajó durante su exilio en Hollywood como escritor cinematográfico. Una vez establecida la Segunda República, vuelve a Cataluña con el propósito de crear la primera industria nacional de cine catalán, proyectando incluso una ciudad cinematográfica en Sabadell, con estudios, zonas residenciales y deportivas y una Academia del Arte y la Industria Cinematográfica. El proyecto no prosperó, pero resulta indicativo del interés por el cine en un ambiente cultural y social capaz, como subraya Romaguera i Ramió, incluso de generar patentes relacionadas con lo cinematográfico⁹. Gubern¹⁰ recuerda que los políticos radicales Lerroux y Joan Pich i Pon participaron en la empresa de distribución surgida de los Estudios Orphea: Distribución Orphea Films, S. A. En cuanto a Joseph i Mayol y Carner Ribalta, su interés por el cine llega incluso a la realización de películas, una de las cuales fue producida por una de las empresas con socios fundadores de origen judío de las que hablaremos a continuación, Ibérica Films.

2. Ibérica e Inca

Entre 1933 y 1936, un periodo brevísimo, algunos exiliados alemanes montan o participan en la creación de varias empresas que concentran un número importante de profesionales de procedencia alemana, preferentemente judíos¹¹.

Ibérica e Inca consiguieron mantenerse activas durante varios años; otras tendrán una vida muy corta. Estas empresas sirvieron para dar cobertura a profesionales y artistas emigrados, quienes se daban a conocer a través de ellas ante la incipiente industria cinematográfica española. Pero podemos encontrar también la voluntad de aprovechar las posibilidades de negocio que ofrece el mercado en lengua española. Es difícil saber a ciencia cierta, salvando el caso de Ibérica, qué grado de inversión de empresarios judíos europeos hay en ellas, ya que la situación internacional, con una presión alemana cada vez mayor contra las industrias cinematográficas nacionales que contraten personal judío o que faciliten la producción de empresarios judíos exiliados, obliga a estos últimos a actuar a través de intermediarios¹².



Cartel de *Vidas rotas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935).

El caso de Inca es particularmente interesante. Fue creada por Géza Pollatschick y Erich Darmdaedter, y pasó a convertirse en sociedad anónima en septiembre de 1934, con Tarruela Riu y Vidal Guardiola en el consejo de administración. Una vez terminada su primera producción, *Vidas rotas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935), Saturnino Ulargui, de U-films, firma en enero de 1935 un contrato de colaboración con Inca para lanzar esta película al mercado y distribuir anualmente un máximo de seis producciones y un mínimo de tres de esta casa. Siete meses después, Inca ha sido absorbida por U-films y la segunda producción de Inca, *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935), termina siendo la primera producción de U-films. Se dan dos

interesantes coincidencias: Pollatschick había trabajado para Cine-Allianz, de los productores judíos Gregor Rabinowich y Arnold Pressburger, y Ulargui era el distribuidor exclusivo de esta casa en España. Pero además, Cine-Allianz tiene participación económica en la empresa de Ulargui¹³. Coincidiendo con la presentación de Inca en la prensa, pero sin que tenga en principio nada que ver con ello, a finales de 1933, se produce la visita de Rabinowich a Barcelona, acompañado por Saturnino Ulargui, para tantear la posibilidad de realizar películas en España¹⁴. A la vista de estos escasos datos, no se puede concluir que Inca estuviera vinculada en sus inicios a Rabinowich; sin embargo, no deja de ser llamativo cómo finalmente, Inca, sin duda necesitada de capital, termina fundiéndose en el entramado de Ulargui y Cine-Allianz.

[12] Las empresas que producen «emigrantenfilm» son especialmente molestas para la expansión del cine alemán: no solo compiten en los mercados europeos, sino que además las distribuidoras judías con las que a veces están vinculadas boicotean la distribución de películas alemanas. Alemania prohíbe en 1933 la importación de «emigrantenfilm» procedentes de Austria y en 1936 consigue que todas las películas austriacas para el mercado alemán certifiquen que todos los participantes de cada película, salvo los extras, son arios. Las presiones alemanas se extienden a otros países de su entorno, como Holanda. Al respecto, Roel Vande Winkel y David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010). Con España, Alemania no puede permitirse ese tipo de exigencias, aunque aquí las células de espionaje están activas (Isidro González, *Los judíos y la Segunda República. 1931-1939* [Alianza Editorial, Madrid, 2004], pp. 196-199), y aparte de informar sobre la presencia y actividades de judíos emigrados, pueden realizar incluso actos de sabotaje, como probablemente ocurrió con los dos incendios que sufre Ibérica.

[13] Marta Muñoz Aunión y Fernando González García, «El paraíso de los amigos del cine: las potencialidades del negocio cinematográfico en la España de la Segunda República vistas desde Europa», p. 69.

[14] «El productor polaco Gregorio Rabinowitsch visita Barcelona» (*Arte y Cinematografía*, marzo-octubre de 1933).



Logotipo de Ibérica Films.

[15] Para conocer en detalle los orígenes de Ibérica y su vida posterior, ver Fernando González García y Valeria Camporesi, «¿Un "progreso en el cine nacional"? Ibérica Films en España, 1933-1936» (*BSAA Arte*, Universidad de Valladolid, LXXVII, 2011), pp. 265-285.

[16] «Atentado contra David Oliver» (*Cine Español*, n.º 2, abril de 1934). Dado que su hijo Helmut Oliver representa a su padre en alguna ocasión (*Sparta*, 28 de octubre de 1934), y que encontramos a alguien llamado Edith Oliver en tareas de responsabilidad como jefa de producción de *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934), parece que David Oliver se asentó en Barcelona acompañado de su familia.

[17] Según el nieto del dibujante catalán Josep Serra Masana, este habría trabajado en 1932 con Ibérica en una película publicitaria con animación de objetos tridimensionales para la marca Calzados Royalty. El productor, siempre según él, habría sido un judío alemán: Herr Fridländer, y compañeros de trabajo: Goldberger en la fotografía, Bernhard como músico, y

Tutzman como mecánico. Probablemente, ha adelantado la fecha, porque Ibérica no se constituye hasta el año siguiente. A partir de estos datos, es muy difícil identificar a estas personas. Goldberger, es probablemente Isy, que estaría contemporáneamente trabajando en *Doña Francisquita*. Herr Fridländer podría ser quizás Hans Friedländer, productor con el que Lippschitz había trabajado en *Kitty schwindelt sich ins Glück* (Herbert Juttke, 1932), pero no se puede asegurar. En cuanto a Tutzman y Bernhard no puedo decir nada. Jordi Artigas i Candela, «Josep Serra Masana (1896-1980), pioner del cinema d'animació publicitaria, i l'entorn de l'animació catalana a l'època de la República» (*Cinematògraf*, n.º 3, 2ª época, 2001, monográfico: *Cinema Espanyol, del adveniment i la implantació del cinema sonor [1929] a l'esclat de la guerra incivil [1936]*) pp. 194-195.

[18] «J.J. Letsch, director de la nova entitat Ibérica Films Societat Anònima» (*La Rambla*, n.º 196, 9 de octubre de 1933), p. 11.

[19] «Una nueva productora. La Inca Film» (*Arte y Cinematografía*, marzo-octubre de 1933).

Sabemos algo más del origen del capital de Ibérica. Es propiedad de David Oliver, presidente del consejo de administración, y los socios fundadores son Kurt Flatau y Mariano Rubió Tuduri. David Oliver se hizo millonario durante la Primera Guerra Mundial con la empresa Oliver Films, que distribuía películas danesas en Alemania, y con su cadena de cines. Más tarde fue directivo de Decla-Bioscop y de la UFA. Sus negocios en el cine le permitieron vincularse con la banca alemana, que a partir de 1933 está en proceso de arianización. Justo antes de esta fecha, Oliver se dedicaba a las inversiones inmobiliarias como director del grupo Grundwert AG, pero mantenía todavía relación con el cine a través de la construcción de palacios cinematográficos y con la producción gracias a su empresa Tolirag, que realizaba películas publicitarias¹⁵. Si para la prensa alemana y austríaca España era un país de grandes oportunidades, Oliver parece decidido a explotarla y establece su residencia en Barcelona¹⁶. Ibérica desembarca en España como empresa distribuidora de películas internacionales, productora de películas españolas para su distribución mundial, para la explotación de teatros, para la producción de películas de propaganda comercial¹⁷ y como empresa de doblaje. Enseguida contrata como director comercial a J. J. Letsch, que había sido durante tres años gerente de la Metro Goldwyn Mayer en España y posteriormente en América del Sur, especialmente en Argentina¹⁸, lo cual da idea tanto del importante desembolso de capital por parte de Oliver como de sus ambiciones, con la América hispana en el punto de mira.

La aparición de Inca es mucho más modesta: se presenta como empresa de doblaje de películas internacionales para el mercado en español y como productora de películas españolas¹⁹. Tanto Ibérica como Inca van a sentar en sus respectivos consejos de administración a personalidades importantes de la sociedad catalana vinculados a la política. Ibérica contará con Mariano Rubió Tudurí, abogado, escritor y político que, menos de un mes después de la creación de Ibérica fue elegido diputado en Cortes por Esquerra Republicana. Por su parte, Inca cuenta en su consejo de administración con Miquel Vidal Guardiola, conocido economista, quien entonces era diputado por la Lliga Regional de Catalunya. Por más que Ibérica busque apoyos en políticos de izquierda e Inca haga lo propio con conservadores, ambos se acercan a representantes importantes del catalanismo. Es incluso probable que fueran estos mismos apo-

yos políticos los necesarios avales para entrar en España. Ibérica, cuidando las buenas relaciones, llegará a producir en 1934 la película de Miquel Joseph i Mayol y Josep Carner Ribalta, ambos del Comité de Cinema de la Generalitat y muy interesados por el cine documental y educativo, *Els camins d'en Serrallonga* (*Los caminos de Don Juan de Serrallonga*)²⁰.

Ambas empresas son, por lo demás, cautelosas a la hora de publicitarse, sobre todo Inca, para no despertar recelos ni reacciones xenófobas. Ya desde su presentación como empresa de doblaje, Inca insiste en que esta actividad la realizará en tanto que la capacidad productora nacional no dé suficiente material para cubrir las necesidades del público hispano; en cuanto a su futura actividad como productora, «quiere aportar su cooperación a la producción nacional y emprenderá la filmación de asuntos genuinamente españoles»²¹. Más adelante, en septiembre de 1934, anunciando la avanzada preparación de su primera película, dice expresamente que esta se realizará en los estudios CEA de Madrid con la colaboración de los mejores técnicos europeos, y que se desplazarán a Madrid «únicamente para dicha película el operador, arquitecto y otros técnicos de París y Berlín»²². También Ibérica hace gala de cautela cuando, en *Cine Español*²³, es capaz de insertar en una noticia —o quizás hasta de pagarla— que da cuenta de la existencia de la Asociación Profesional Cinematográfica Española: se dice allí que «en *Doña Francisquita* intervienen infinidad de elementos todos ellos de la Asociación Profesional Cinematográfica Española». Sin embargo, Ibérica, tras el éxito de *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934) prefiere presentarse ante la opinión pública como una empresa de carácter nacional que trae a los mejores técnicos y artistas europeos para contribuir a la expansión del cine español. A diferencia de Ibérica, Inca no publicará reportajes ni entrevistas con sus técnicos extranjeros hasta después de haber firmado el acuerdo de distribución con Ularqui, concentrando antes su esfuerzo publicitario en la españolidad —argumento, dirección y actores— de *Vidas rotas*.

Ambas empresas parecen tener el objetivo claro de consolidar su posición en España, al tiempo que se expanden al mercado americano. Que Inca haga el esfuerzo de contratar a la internacional estrella mexicana Lupita Tovar para protagonizar junto a Maruchi Fresno una película basada en una novela de Concha Espina, dirigida por un español —Eusebio Fernández Ardavín—, apunta evidentemente en el sentido de dirigirse al mercado español tanto como al hispanoamericano. Desconozco el posible impacto de *Vidas rotas* en Sudamérica, pero consiguió distribución en Estados Unidos de General Foreign Sales Corp., especializada sobre todo en películas alemanas. En cuanto a Ibérica, consiguió exportar con un cierto éxito *Doña Francisquita* a Sudamérica y preparó una ambiciosa política de distribución en exclusiva de películas españolas allí, enviando para ello a la Argentina a J. J. Letsch.

El tipo de películas que Ibérica e Inca producen no presentan rasgos temáticos que permitan hablar de películas del exilio. Más bien se trata de producciones que, como hemos tratado ya en otro lugar²⁴, intentan injertarse en la cultura popular española al tiempo que ofrecen tratamientos argumentales y

[20] «La producción española» (*La Vanguardia*, 16 de diciembre de 1934), p. 19. Ver también la voz «Carner-Ribalta» en *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*. Publicaciones on-line de la Universitat de Barcelona, <<http://www.publicacions.ub.edu/llibrerweb/directorescine/directores.asp?letra=C>> (20/6/2012).

[21] «Una nueva productora. La Inca Film».

[22] «Inca Film» (*Cine Español*, n.º 7, septiembre de 1934).

[23] «Societarias» (*Cine Español*, n.º 1, marzo de 1934).

[24] Fernando González García y Valeria Camporesi, «¿Un "progreso en el cine nacional"? Ibérica Films en España, 1933-1936».

características técnicas que las hagan apetecibles para públicos internacionales, especialmente los de habla hispana, aunque no únicamente.

Ambas empresas, para terminar con las similitudes, a pesar de estar asentadas en Barcelona y contar allí con los estudios sonoros Orphea, deciden comenzar su producción en España utilizando los que entonces eran los estudios mejor equipados para la realización de películas sonoras, los CEA de Madrid, con la patente de Tobis Klangfilm, sin duda para garantizar la necesaria calidad de sonido con vistas a su explotación en todo tipo de mercados.

En cuanto a las diferencias, tienen que ver sobre todo con la capitalización y la capacidad productiva. A pesar de

fundarse el mismo año de 1933, Inca no consigue comenzar el rodaje de *Vidas rotas* hasta octubre de 1934, una vez que en septiembre se ha constituido en sociedad anónima. Su siguiente película, *El malvado Carabel*, se rodará en Barcelona, en los Estudios Orphea, y terminará, como ya se dijo, como primera producción de U-Films. Durante ese tiempo, sin embargo, Ibérica ha rodado *Doña Francisquita* y *Una semana de felicidad* (Max Nosseck, 1934), ambas en CEA, y se halla en plena campaña de expansión que dos incendios no aclarados van a frenar. Como empresa de doblaje, además de productora, Ibérica llevaba una carrera en ascenso, ya que tenía los derechos de



Cartel de *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934).

distribución de las películas que doblaba y subtitulaba, se había constituido en distribuidora creando con Equitable Films Paris y con Atlantic Films, España, la empresa DASA (Distribuidores Asociados S. A.), y tenía la ambición de quedarse en exclusiva con la distribución de películas españolas en Sudamérica. El día 5 de junio, sus oficinas de la calle Rambla de Cataluña, 84, sufrieron un incendio que pudo sofocar el cuerpo de bomberos; menos de un mes más tarde, la noche del 2 al 3 de julio, sus estudios de doblaje de la calle Londres fueron arrasados por otro, que produjo unas pérdidas de al menos doscientas mil pesetas y le impidió continuar con una actividad que seguramente aportaba importantes beneficios y le aseguraba la distribución de películas dobladas del alemán al español. Si a esto sumamos que Oliver, que residía en Barcelona, había sufrido un atentado con granada contra su coche cuando visitó Berlín en marzo de 1934, se puede extraer la conclusión de que sus actividades en España estaban siendo seguidas con malestar por una Alemania que había intensificado sus actividades de espionaje en España, para controlar a los grupos judíos que operaban en este país, entre otros cometidos²⁵.

[25] Isidro González, *Los judíos y la Segunda República. 1931-1939*, pp. 196-199.

Alemania podía boicotear la exhibición de producciones judías en otros países amenazando con no enviar películas alemanas o con no importar, pero no en España donde, por el contrario, la UFA tenía que esforzarse por recuperar el terreno perdido de su distribuidora ACE frente a un Ulargui que distribuía las películas de Cine-Allianz y que se estaba convirtiendo en una potencia en este campo. España, así, a la altura de 1934, se ha convertido no sólo en receptora de películas producidas por exiliados judíos alemanes, sino incluso en un país donde estos son capaces de crear empresas y producir. Poco después del incendio de los estudios de doblaje que sufre Ibérica, Konrad Kluetzke, directivo de la UFA, decide visitar Barcelona para observar sobre el terreno la situación del cine en España y «orientar las actividades de aquella importante firma europea a favor de la producción en idioma español»²⁶.

A partir de 1935, ni Ibérica ni Inca vuelven a rodar en los estudios CEA, que están vinculados con Tobis Klangfilm, y utilizarán los Orphea, de Barcelona. Ibérica abandona la distribución el 18 de junio de 1935, cediendo su material a Artistas Asociados. Creo que todo esto puede ponerse en relación con el hecho de que en abril, Manuel Carreras Macaya, director de UFA en España, había sido elegido como vocal en el Consejo de Cinematografía por los distribuidores importadores de películas, y Rafael Salgado Cuesta, presidente de la Cámara de Comercio y de la CEA, como vocal por los productores de películas. No se puede asegurar que estos nombramientos condicionasen la decisión de Ibérica de abandonar la distribución, pero son indicativos de la mayor implantación de los intereses alemanes en la cúpula de estas organizaciones. Si Macaya representa los intereses de UFA, Salgado Cuesta representa los de Tobis: el 6 de junio se ha creado Hispania Tobis S. A, cuyo objetivo es vender en España las producciones de esta empresa, y las de CEA en Alemania. Ibérica, que muy poco antes había intentado liderar la distribución hispana en Sudamérica, se encontraría



Cartel de *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935).



Cartel de *Aventura oriental* (Max Nosseck, 1935).

[26] Sección «La producción nacional» (*Arte y Cinematografía*, septiembre-diciembre de 1934).



Poderoso caballero (Max Nosseck, 1935).

ahora en una posición muy desventajosa ante esta expansión de los intereses alemanes en España.

Inca, desde agosto de 1935, es ya Ulargui Films. En cuanto a Ibérica, conseguirá producir aún dos películas más: *Aventura oriental* (Max Nosseck, 1935) y *Poderoso caballero* (Max Nosseck, 1935), con éxito popular pero poco calado crítico. Mientras se estrenan en España estas dos películas, David Oliver

empieza a invertir en los laboratorios que construye Korda en Gran Bretaña. En cuanto estalle la guerra civil, el equipo de artistas y técnicos de Ibérica se dispersará, aunque algunos de ellos, encabezados por Kurt Flatau, monten una efímera empresa en París: Trianon-Films.

3. Unión-Film y Asociación de Productores

No puedo afirmar que en estas dos empresas hubiera capitales judíos: lo que sí es interesante es que dichos capitales parecen ser fundamentalmente extranjeros y que en ellas encontramos a exiliados judíos en puestos de responsabilidad. La primera noticia que tenemos de Unión-Film aparece el viernes, 24 de agosto de 1935, en *La Vanguardia* de Barcelona, donde se anuncia como productora distribuidora y productora, destacando que sacará al mercado películas rusas nuevas²⁷. Más o menos simultánea a esta información debe ser la que la empresa aporta para la edición del *Anuario Cinematográfico Español*. Dado que el libro debía salir a inicios de 1935 —se publicó en marzo—, la empresa publicita sus estudios y laboratorios en previsión de que para esas fechas estuvieran ya acabados o en construcción²⁸. En una hoja de mayor calidad que la mayor parte de las del anuario, de cartulina rosada, Unión-Film anuncia las diez películas que tiene listas para distribuir²⁹; en la parte de atrás, anuncia las que está preparando: *Yo, el príncipe* (con Marcos Redondo y



Anuncio de Unión-Film en *Anuario Cinematográfico Español* (1935), pp. 851 y 852.

[27] P. 10.

[28] Pp. 255 y 267, respectivamente.

[29] Pp. 851 y 852.

Antonio Palacios), *Pensión de estudiantes* y *La novia de Pepe*. Todas ellas iban a ser dirigidas por James Bauer y Antonio Momplet. En la parte de abajo, un dibujo muestra el proyecto de estudios de Unión-Film, que estarán «equipados técnicamente a la altura de los más importantes de otros países».

La revista *Cine Español*, n.º 10, diciembre de 1934, anuncia la creación de Unión-Film. Se dice allí que el director de la empresa es Enrique Ludwigg, el director general Antonio Lasierra, el director técnico Hans Latté, el arquitecto, el sr. Heilberonn, y el operador «que rodó *El expreso azul*». Los directivos serán todos extranjeros, los españoles, auxiliares. Se trata de un proyecto inmenso, en el llano del Llobregat, donde piensa construirse un enorme edificio con cuatro escenarios y otro aparte para oficinas; contará con tres equipos sonoros, e incluso tendrá una piscina para los empleados. El capital inicial de Unión-Film es de seis millones de pesetas. Piensan hacer tres versiones de cada película, en inglés, francés y español simultáneamente, con actores de cada nacionalidad, y dicen contar con solicitudes de casas americanas para realizar sus filmes en español en estos estudios.

La noticia es muy interesante. Resulta sorprendente la cuantía del capital, así como el hecho de que se afirme que los directivos de la empresa, salvando al director general, Lasierra, serán todos extranjeros, lo que evidencia que la mayor parte del capital también lo es. Aunque aquí no se menciona a Bauer (ni a Momplet), sí aparece un Sr. Heilberonn; probablemente sea Max Heilbronner, que en 1929 fue director artístico para la productora de James Bauer, Ines Internationale Spielfilm, en la película *173 St. Gb. Blutschande* (James Bauer, 1929) y, como Bauer y Hans Latté, exiliado judío. En cuanto al operador que rodó la película soviética *El expreso azul* (*Goluboy express*, Ilya Trauberg, 1929), tiene que tratarse de Georges Stilly, que ha dejado la Unión Soviética y trabaja en distintas producciones de Europa.

El proyecto parece avanzar deprisa. El diario *La Vanguardia*, el jueves, 13 de diciembre de 1934³⁰, anuncia la llegada de Hans Latté desde París para comenzar a dirigir los trabajos de construcción de los estudios de Unión-Film. Nada más vuelve a saberse de estos estudios, pero durante la primavera de 1935, Unión-Film comienza su andadura como distribuidora. Su estreno más publicitado —que llegó a estar tres semanas en cartel en Barcelona— fue *El gran experimento*, anunciada como una película sobre la Rusia actual, en versión íntegra después de pasar por la censura y a la que Antonio Momplet —implicado con la empresa, como sabemos—, dedica un artículo en *La Rambla*³¹, en el que afirma que se trata de una película desapasionada, neutral, sin rastro de propaganda política y social, dirigida por el periodista francés Jean Sacha.

Poco después, en julio de 1935, la sociedad se rompe. *El Mundo Deportivo* da la noticia de que «los señores Juan Latté y Enrique Ludwigg, directores de la casa Unión-Film, S. A. han dimitido según convenio amistoso de sus cargos respectivos para ocuparse ahora de sus propios proyectos»³². La dimisión de Latté y Ludwigg parece traer consigo la desaparición del capital extranjero. No sabe-

[30] P. 16.

[31] Antonio Momplet, «La URSS i el cinema» (*La Rambla*, n.º 301, 20 de mayo de 1935), p. 10.

[32] «Cambio en Unión-Film, S.A.» (*El Mundo Deportivo*, 12 de julio de 1935), p. 6.

[33] Probablemente es por eso por lo que Unión-Film participa en la primavera de 1935 en el Primer Concurso Nacional de Cinema Amateur, organizado por la Federación Catalana de Cinema Amateur, ofreciendo la Copa Unión-Film, S. A. En este concurso, encontramos a Carner Ribalta en el jurado que otorga el Trofeo Generalitat de Catalunya (*Butlletí del foment de les arts decoratives*, n.º 6, junio de 1935), p. 26.

[34] Isidro González, *Los judíos y la Segunda República*, pp.103-109.

[35] Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940* (Madrid, Cátedra/FilMOTECA Española, 2009), p. 124.

mos qué ocurrió realmente, pero podemos examinar algunos indicios. Primero, la ausencia de James Bauer como director, ya que en principio él y Momplet iban a dirigir las películas de esta casa. En julio de 1935 comenzó a rodarse bajo la enseña de Unión-Film *Hombres contra hombres*, una película antibelicista dirigida solo por Antonio Momplet, posponiéndose todos los demás proyectos anunciados por la productora. Es entonces cuando se van Latté y Ludwigg de sus cargos. La empresa se ha gestado en una circunstancia política muy diferente de la que encontramos en julio de 1935. Si, como supongo, el proyecto surgió a mediados de 1934, hay que tener en cuenta que no se habían producido aún ni la revolución asturiana ni la declaración de independencia catalana, cuya consecuencia fue la supresión de la autonomía. Lo que proponía Unión-Film se acercaba a la idea de «ciudad cinematográfica» del agrado de las autoridades de los primeros gobiernos autónomos y muy en sintonía con la Cámara de Cinema. En 1935 la situación es mucho más delicada. A pesar de la supresión de la autonomía y la represión posterior, se va a mantener en Cataluña una situación bastante particular, ya que sigue existiendo la Generalitat, al menos nominalmente, y algunas personas mantienen algo de influencia en sus respectivos campos, como puede ser Carner Ribalta³³. El momento en el que Latté y Ludwigg abandonan sus cargos en Unión-Film y Momplet comienza su película pacifista coincide con el segundo gobierno de Joan Pich i Pon (2 de mayo-28 de octubre de 1935), que ha introducido por primera vez en el gobierno catalán a varios consellers de la CEDA. Como recuerda Isidro González³⁴, el discurso de las derechas había incluido el antisemitismo como arma arrojada contra el primer gobierno republicano y algunos sectores de la CEDA no disimulaban su simpatía por los regímenes totalitarios de Hitler y Mussolini. De manera que es posible que esa iniciativa de hacer *Hombres contra hombres* (Antonio Momplet, 1935), una película declaradamente pacifista que podría ser fácilmente vinculada a la «conspiración judeo-masónica» de la que hablaban las derechas más radicales, retrajera un capital vinculado a exiliados del Tercer Reich. A partir de ese momento, no volvemos a saber nada de Ludwigg; Hans

Latté participa todavía en *Hombres contra hombres* en calidad de jefe de producción, siendo los productores Lasier y Momplet. No encontramos ya a Latté en la siguiente película de Lasier, *La farándula* (Antonio Momplet, 1936), que iba a ser la primera que hubiera debido producir Unión-Film con el título de *Yo, el príncipe*, y cuyo rodaje, que comenzó en noviembre de 1935, hubo de ser interrumpido al cabo de unos días por falta de presupuesto³⁵.

Un nuevo intento de levantar una empresa cinematográfica en Barcelona



Cartel de *Hombres contra hombres* (Antonio Momplet, 1935).

con participación de capital extranjero y exiliados judíos en cargos de importancia se produce en marzo de 1936, coincidiendo con el inicio del primer gobierno de Lluís Companys, con mayoría de Esquerra Republicana y el regreso de Ventura Gassol como Conseller de Cultura. No creo que sea una casualidad que el retorno de capitales extranjeros a Barcelona para participar en el sueño de convertir esta ciudad en una capital cinematográfica pueda separarse del cambio que supone la nueva situación política, como si esos capitales que van a colocar de nuevo a exiliados judíos en puestos de responsabilidad en una empresa ambiciosa hubieran estado esperando esa oportunidad. Si, como sospecho, esos capitales extranjeros eran de origen judío, se habrían retraído no solo por la pérdida de la autonomía, sino sobre todo por la presencia en el gobierno catalán de miembros de las derechas que simpatizaban con Alemania y que utilizaban el discurso antisemita como arma arrojadiza. La victoria del Frente Popular en España y la restauración de la autonomía catalana cambian la situación y colocan de nuevo a Barcelona como lugar idóneo donde invertir. Hay que recordar, además, que la presión alemana sobre Austria, Holanda y otros países de su entorno para dificultar la actividad de empresas cinematográficas con capital o personal judío hacía necesario encontrar otros lugares donde arraigar la producción, así como otros mercados.

Con la documentación que hemos podido conseguir hasta ahora es pronto para extraer conclusiones definitivas, pero da la impresión de que haya algún vínculo entre el intento de Unión-Film y este que representa ahora Productores Asociados, S. A. El más evidente es la presencia, de nuevo, de James Bauer, ahora como director de producción³⁶. Según *Tonfilm-Theater-Tanz*³⁷, se trata de un grupo franco-español que dispone de un capital millonario que pretende reconstruir y ampliar los estudios Orphea —que han perdido un plató por causa de un incendio— y comenzar haciendo una película sobre el mundo del circo y las variedades en doble versión, española y francesa. El guión era de Edgar Schall, que es corresponsal de esta revista en Barcelona, a partir de un relato de Frank Arnau, escritor de novela negra que reside en esta ciudad, y dirigida por James Bauer.

Según Heinink y Vallejo³⁸, Asociación de Productores, S. A. es constituida en Barcelona en marzo de 1936 por Frank Arnau, James Bauer, Oscar Goldenhirsch y Camille Lemoine. Este último es el director de los Estudios Orphea, recién incendiados, y seguramente bendeciría esta llegada de capital; Bauer tuvo su propia productora en Alemania, pero en estos momentos está en España aceptando trabajos de segundo orden y más bien parece un contacto que un socio capitalista; Frank Arnau es un escritor exiliado en España; y en cuanto a Oscar Goldenhirsch, no puedo decir nada más que habrá un voluntario judío con el mismo nombre en las Brigadas Internacionales³⁹. De manera que puede afirmarse que el capital millonario de Asociación de Productores S. A. debe ser fundamentalmente extranjero. La empresa se puso inmediatamente manos a la obra, tanto en la reconstrucción y ampliación de los Estudios

[36] «James Bauer y la Asociación de Productores» (*Cine Español*, 28 de junio de 1936), p. 4.

[37] (N.º 2, 1936), p. 10. Agradezco esta información a Marta Muñoz Aunión.

[38] Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, pp. 54-55.

[39] Ver <www.jewishvirtuallibrary.org/.../spanjews.pdf> (20-6-2012).

Orphea, como en lo que atañe al rodaje de *Bimbo, el payaso* (o *¡Bimbo, Bimbo!*). En ella, estaban participando el propio Bauer como director y otros profesionales judíos (Martin Herzberg como ayudante, Adolf Schlassy como operador y Jean Gilbert como músico) cuando el estallido de la guerra civil interrumpió el rodaje y acabó con la vida de Asociación de Productores.

Como es lógico, de la presencia de profesionales judíos en puestos directivos de empresas cinematográficas en España en las que el capital mayoritario es extranjero, no se puede deducir que este capital esté vinculado a productores judíos exiliados de Alemania. Sin embargo, la visita de Rabinowich a Barcelona en 1933 para ver las posibilidades de producir en una industria deficitaria en capitales, infraestructuras y técnicos, el hecho de que Ciné-Allianz participe de la empresa de Ulargui, la estrategia europea de Rabinowich y Pressburger, así como de Nebenzahl, propietario de Nero, de participar empresas o producir películas a través de intermediarios, sobre todo a medida que avanza la presión del Tercer Reich, permiten sospechar que tanto Unión-Film como Asociación de Productores fueran proyectos vinculados a capitalistas judíos alemanes exiliados en otros países europeos.

4. Profesionales

[40] «Ecos y noticias» (*La Vanguardia*, 6 de julio), p. 14. Allí se anuncian los títulos que se pretendía realizar: *El vagabundo*, *Un crimen en el barrio chino*, *El manicomio* y *El vivillo*.

[41] «Ecos y noticias» (*La Vanguardia*, 12 de julio), p. 10.

[42] Ana Fernández, «Rodrigo Soler i Palau i la Mundial Films» (*Cinematògraf*, n.º 3, 2ª época, 2001, monográfico: *Cinema Espanyol, del adveniment i la implantació del cinema sonor [1929] a l'esclat de la guerra incivil [1936]*), p. 151.

[43] Kay Weniger, «Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...». *Lexicon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden: 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht* (Hamburg, Acabus Verlag, 2011), p. 305.

[44] Estrenada en Barcelona el 18 de noviembre de 1935. Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, pp. 210-211.

Hemos visto al director James Bauer implicado en el intento de constitución de dos casas productoras. Tratar de asegurarse la cobertura de una empresa de nueva creación, participando en ella en funciones de gestión, se va a convertir en la norma para la mayor parte de los directores exiliados en España, con la excepción de Max Nosseck, que desde su llegada se convierte en el director de Ibérica.

El propio Bauer había llegado a Barcelona en julio de 1933 para asumir la «dirección escénica» de Producciones Juan de Landa, acompañado de otros cuatro técnicos alemanes⁴⁰. A pesar de que se anuncia la producción de cuatro ambiciosas películas, la empresa no realizó ninguna. Aparte del propio Juan de Landa, que había regresado tras una exitosa carrera en Hollywood trabajando en versiones españolas de películas americanas, la empresa contaba con Rodrigo Soler como director comercial y jefe de ventas⁴¹. Este empresario, entre otros negocios (laboratorios cinematográficos, perfumería) posee la distribuidora Mundial Films. En 1929, había conseguido directamente, sin intermediario en París, un lote de nueve películas de la productora alemana AAFA⁴², del productor judío Gabriel Levy⁴³. La primera película en la que encontramos a Bauer, esta vez como supervisor de dirección, será distribuida precisamente por Mundial Films: se trata de la comedia con números musicales *Yo canto para ti* (1934), producida por EFE y Orphea Films, y dirigida por Fernando Roldán. No es hasta 1935 cuando volvemos a saber algo de él como profesional. Se trata de la dirección de *¡No me mates!* (1935) para Orphea Films, cuyo título alternativo para su relanzamiento será *Los misterios del barrio chino*⁴⁴.

Constantin David, que llegó a España en septiembre de 1933⁴⁵, intentó desde el primer momento crear una empresa: para ello se asoció con José Vives Giner, con quien montó las sociedades Oro Cinematográfico y Oro Teatral para la explotación de teatros y la producción de películas, la primera de las cuales iba a ser una adaptación de la zarzuela *Doña Francisquita*, cuya música había sido compuesta por Amadeo Vives, padre de José Vives Giner⁴⁶, pero esta sociedad duró poco, deshaciéndose en diciembre. La entrada en liza de Ibérica Films desplazó a David de la dirección de esta adaptación, que fue finalmente realizada por Hans Behrendt. Durante algún tiempo se habló de que David dirigiría para Ibérica la película *Cancha*, de ambiente vasco, protagonizada por Juan de Landa y la propia esposa de David⁴⁷, pero la película no llegó a hacerse nunca.

Durante 1935, David se especializa en documentales de tipo cultural: dirige para U-Films *Madrid* y *La Romería del Rocío*, y crea su propia firma, CID Film, con la que realiza *La musa y el Fénix*, mediometraje sobre un grupo de cómicos que, en el siglo XVII, llevan a un pueblo castellano la obra de Lope de Vega *El robo de Helena*⁴⁸. El 10 de octubre de 1935, el diario ABC informa de que David está preparando *La orquesta furiosa*, de la que sólo podemos decir que, según este periódico iba a estar planteada con «moderno sentido cinematográfico y audaz realización»⁴⁹. Esta película iba a ser distribuida conjuntamente con *La musa y el Fénix* por la propia empresa de David, quedándose Rotpence con el 70% de los beneficios, lo que parece indicar que fueron estos estudios los que financiaron la película. El acuerdo se revoca el 3 de febrero de 1936, pasando la distribución de *La musa y el Fénix* a Exclusivas Herrera Oria⁵⁰. Al parecer, David estaba preparando una película titulada *Sarasate*⁵¹, pero con el estallido de la guerra civil salió de España en el último tren antes de que se cerrasen las fronteras, habiendo filmado, según su hija, algunas imágenes de la confrontación.

También Adolf Trotz terminó orientando su carrera hacia la constitución de una empresa productora. Había sido uno de los primeros directores exiliados en realizar un largometraje en España: *Alalá, o Los nietos de los celtas* (1933), para Filmación Ibérica de



Alalá, o Los nietos de los celtas (Adolf Trotz, 1933).

Arte, donde aparece como director y también como guionista al lado de José Luis López de Haro⁵². A pesar de haber despertado gran expectación y de haber conseguido buenas críticas, hubo sectores que consideraron la película demasiado germánica, es decir, poco nacional. Quizás fuera por eso por lo que Trotz durante 1933 y 1934, no consiguiera hacer más que el cortometraje *Pasa el amor* (1933), para la

[45] Sebastià Gasch, «Producción nacional?» (*Mirador*, n.º 241, 14 de septiembre de 1933), p. 4.

[46] Sección «Noticiero Montjuich» (*El Cine*, 14 de septiembre de 1933).

[47] Sección «Noticiero Montjuich» (*El Cine*, 7 diciembre de 1933) y (*El Cine*, 14 de diciembre de 1933).

[48] Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, p. 202 y «Una película sobre Lope de Vega» (*ABC*, 4 de octubre de 1935), p. 13.

[49] «Producción española» (*ABC*, 10 de octubre de 1935), p. 15.

[50] Esta información se apoya en documentos facilitados por Ariane David, hija del autor.

[51] Asunto que en España iba muy bien, según carta remitida el 27 de febrero de 1936 a Buenos Aires para Don José Caírola, en la que le pregunta cómo van las gestiones sobre la misma en Argentina. Cabe la duda de si este *Sarasate* podría identificarse con *La orquesta furiosa*. Tenemos constancia de esta carta gracias a su hija, Ariane David. Por el contenido de la carta, se puede presumir que David está planteándose la posibilidad de emigrar o al menos de trabajar puntualmente en Argentina.

barcelonesa Freya Film, y *Nuevas rutas* (1934), documental con algo de ficción realizado para RIA Films, que de nuevo fue criticada tras su estreno en 1935: desde la izquierda, por su simpleza o por la ideología de sus guionistas, Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes de Osés⁵³; desde la derecha, porque nunca hubieran aconsejado que un extranjero realizase una película destinada a ensalzar lo español⁵⁴. A pesar de todo, Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes de Osés siguen confiando en Trotz, y en una noticia del diario *ABC* de Sevilla, del viernes 10 de julio de 1936, se anuncia la constitución de la empresa Producciones Hispánicas, cuyo jefe de producción es Adolf Trotz, y el gerente José Luis Duro Alonso de Celada. La dirección artística y literaria correría a cargo de Obregón y Goyanes de Osés. En filmación, en los Estudios Aranjuez, estarían ya el largometraje de ficción *Santa Rogelia* y el documental *Sinfonía vasca*⁵⁵, ambos dirigidos por Trotz. Según Unsain, *Sinfonía vasca*, con música de Leoz, se habría estrenado ya en Bilbao a finales de mayo de 1936⁵⁶, pero el proyecto de *Santa Rogelia* se vio interrumpido por la guerra y fue terminado en 1939. Entretanto, Trotz parte para Roma en enero de 1937 y su pista se pierde definitivamente ese verano⁵⁷.

El volumen de producción de Ibérica no le permite tener en nómina más que a un reducido grupo de profesionales: Kurt Flatau es socio fundador y director general de la empresa, y también gerente de distribución tras el abandono de J. J. Letsch; Herbert Lippschitz es director de producción y arquitecto, y tras la partida de Hans Behrendt, que dirigió *Doña Francisquita*, el director de las tres restantes películas de la casa será Max Nosseck⁵⁸. El resto de los profesionales exiliados que trabajan para Ibérica lo harán puntualmente: como

[52] La fotografía corrió a cargo del danés Frederik Fuglsang.

[53] Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, p. 219.

[54] Antonio Barbero, «Callao: *Nuevas Rutas*» (*ABC*, 16 de marzo de 1935), p. 47.

[55] Y en preparación, *Doña Juana la loca* (superproducción histórica en dos versiones), *El último húsar*, *El Empecinado* y *Carlos II el Hechizado*.

[56] José María Unsain, *El cine y los vascos* (Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1985), p. 130.

[57] Kay Weniger, «Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...». *Lexicon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden: 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, p. 512.

[58] El director gerente es el español Rafael Herrero Revilla (*Sparta*, 7 de enero de 1935). Ver nota 16.



Durante el rodaje de *Doña Francisquita*.

montadores, Paul Victor Falkenberg y Hans Jacoby –quien también realizó trabajos de ayudante de dirección y como adaptador–, como argumentista Arnold Lippschitz en dos ocasiones, como músico Jean Gilbert (Max Winterfeld) en otras tres, y como directores de fotografía Heinrich Gaertner, Adolf Schlassy e Isy y Willy Goldberger.

A pesar de entrar en la órbita de Ulargui, los fundadores de Inca, Geza Pollatschik y Erich Darmstaedter, se mantienen en sus puestos de gerentes. Inca también proporcionó trabajo a distintos profesionales huidos de origen judío. Allí trabajaron en una ocasión los directores de fotografía Heinrich Gaertner, Eugen Schufftan e Isy y Willy Goldberger, en dos ocasiones el músico Manfred Gurlitt, y el guionista Franz Winterstein⁵⁹.

Salvo los directores de fotografía, de los que después hablaremos, la mayor parte de los profesionales exiliados se vinculan a estas dos casas y a los intentos de Unión-Film y Asociación de Productores. Jean Gilbert realizaba la partitura de *¡Bimbo, Bimbo!* para Asociación de Productores cuando estalló la guerra civil. También en esta película trabajaba como ayudante de dirección el actor Martin Herzberg. De Paul Weinschenk no puede asegurarse que fuese judío exiliado, pero lo encontramos asociado al proyecto de Unión-Film. Trabaja, bajo la supervisión de Hans Latté, como operador de cámara en *Hombres contra hombres* (1935) y como ayudante de Schlassy en *La farándula*, dirigida en 1935 por Antonio Momplet⁶⁰. Son raros los casos de profesionales que trabajen en otras empresas, como el del compositor alemán Siegwart Ehrlich, que realizó la música de *La canción de mi vida* (Miquel Joseph i Mayol, 1936)⁶¹.

La excepción, como decíamos más arriba, es el grupo de los directores de fotografía, que es el que parece tener menos problemas para integrarse en la industria española. Es conocida la larga trayectoria en España de Heinrich Gaertner quien durante estos años, además de puntualmente para Ibérica e Inca, trabajó con frecuencia para Cifesa, llegando a integrarse como operador en 1937, ya avanzada la guerra civil, en el Departamento Nacional de Cinematografía creado en la *zona nacional*. También se reincorporaron a la industria española tras la guerra civil los hermanos Isy y Willy Goldberger. Entre 1934 y 1936, el primero trabajó para cinco empresas distintas, mientras que el segundo lo hizo solo para Ibérica e Inca, compaginando su actividad en España con una intensa carrera internacional. La correspondencia entre Isy Goldberger y Ricardo Urgoiti aporta alguna luz suplementaria a la buena acogida que tuvieron los directores de fotografía alemanes en España. La guerra civil estalló mientras Isy Goldberger estaba trabajando en Portugal: desde allí, escribió a Urgoiti, ya exiliado en Argentina, por si pudiera ayudarle a entrar en aquel país, y aparte de comunicarle que no necesita iluminador, porque esta función la hace él mismo, y que por otra parte es rápido y seguro, le da cuenta del moderno equipo del que dispone⁶². No es imposible que además de Goldberger, otros directores de fotografía extranjeros aportasen pues, además de sus capacidades reconocidas, incluso material técnico de buena calidad.



Cartel de *La farándula* (Antonio Momplet, 1936).

[59] De quien no podemos asegurar que fuera judío, pero cuyo último trabajo en Alemania es de 1933, *Hände aus dem Dunkel*, producción de Fanal Film en la que coincidió con Pollatschik y Hans Jacoby.

[60] Con el estallido de la guerra civil, participará, junto a Adrián Porchet, en la fotografía de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, n.º 2, 1936, y en 1937 en el documental anarquista, dirigido por Juan Pallejá y Louis Frank, *Fury over Spain*.

[61] «Pantalla española. La segunda producción nacional para A. C. E.» (*La Vanguardia*, 28 de abril de 1936), pp. 19-20.

[62] Una cámara Debrie último modelo con objetivos Cook, un triple giroscopio Vinten y una nueva cámara portátil Bell & Howell. Filmoteca Española, Archivo Urgoiti: RV/21/05/03. La carta está remitida desde Lisboa el 14 de noviembre de 1939.

Sin duda el director de fotografía exiliado que más trabajó durante estos años —once largometrajes para distintas casas, de los cuales seis para CIFESA— fue Fred Mandl (Fritz Mandl), quien llegó a España después de haber trabajado para Benito Perojo en *El negro que tenía el alma blanca* (1934), que tenía localizaciones en Montecarlo, Niza, París, Madrid y Barcelona. De Werner Levy solo tenemos constancia de dos títulos, ambos de 1935: *Es mi hombre* (1934), de Benito Perojo para CIFESA, y *La musa y el Fénix*, de Constantin David, para CID Films. En cuanto a Eugen Schüfftan, su estancia en España fue muy breve, realizando solo la fotografía de *María de la O* (Francisco Elías, 1939) para U-Films (con Pollatschik como jefe de producción) en 1936.



Cartel de *María de la O* (Francisco Elías, 1939).

5. Conclusiones

Como se ha podido constatar, la presencia de profesionales exiliados en el cine español es relativamente importante. Salvo dos casos dudosos, he dado solo los nombres de aquellos cuyo origen judío he podido comprobar, de manera que futuras investigaciones podrían engrosar el elenco. De lo visto hasta aquí, se pueden extraer algunas conclusiones. Salvo en los casos de algunos directores de fotografía, que trabajan para distintas empresas por la carencia de iluminadores en una industria que está creciendo, y el músico Jean Gilbert, el resto de los profesionales que no se ven cobijados por una empresa sólida con vínculos judíos, como puede ser Ibérica o, en menor medida Inca, encuentran pocas oportunidades en España. El caso de los directores es particularmente interesante: un director es, junto con los actores, el nombre más visible de una película y, como hemos visto con el caso de Adolf Trotz, la crítica española no parece inclinada a aceptar fácilmente la presencia de nombres extranjeros en cabecera. De manera que los directores exiliados, salvo Max Nosseck, que está protegido por Ibérica, optan por asentarse o bien participando en la gestión de empresas españolas (David, al inicio de su estancia, Bauer desde sus comienzos y Trotz al final), bien en la de empresas con capitales extranjeros (Bauer en Unión-Film y luego en Productores Asociados), o bien creando una empresa propia (David, cuando comprende que se puede especializar en películas culturales y crea CID).

También parece existir una estrecha red de contactos entre profesionales. No creo que sea casual que Schlassy participe en dos películas de Momplet, cuyo origen estaba relacionado con Bauer y Unión-Film, y que su último trabajo en España sea precisamente para Bauer en *¡Bimbo, Bimbo!*, de Asociación de Productores. En 1934, encontramos a Nosseck y Arnold Lippschitz, de Ibérica, junto a Adolf Schlassy y a Erwin Scharf, que trabajará más tarde para Inca, en la película holandesa *De Big van Het Regiment* (Max Nosseck, 1935). Esta película parece un ensayo para formar un equipo en una producción fuera de España. El estallido de la guerra, inesperado, obliga a muchos profesionales a una salida precipitada, y aquel experimento va a encontrar una momentánea continuación en la constitución de la empresa Trianon Films en Francia.

No he hablado de Kurt Flatau más que como socio fundador de Ibérica. Flatau había sido director del Marmorhaus Theater de Berlín. Huyó de Alemania para participar en la empresa de Oliver y cuando estalló la guerra civil escapó a Francia, antes de emigrar a Estados Unidos. En Francia, creó junto a Herbert Lippschitz su propia productora, Trianon Films⁶³, que produjo *Boulot aviateur* (Maurice de Canonge, 1937), con argumento de Arnold Lippschitz y con Herbert Lippschitz como director de producción, y *L’Affaire Lafarge* (Pierre Chenal, 1938), también con los hermanos Lippschitz, pero en este caso coproducida con Arnold Pressburger. Este, cofundador de Ciné-Allianz, se había trasladado a Gran Bretaña, mientras que su socio Gregor Rabinowich permanecía aún en Francia. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, Flatau emigra a los Estados Unidos.

Esto nos lleva a otra cuestión: la de los vínculos con esta producción judía internacional europea que se está contrayendo y se verá cercenada primero con la anexión de Austria y luego con las invasiones alemanas en los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Los escasos profesionales judíos que salieron de España y trabajaron en algunas producciones europeas entre 1936 y 1940 –Hans Jacoby, los hermanos Lippschitz, Flatau–, tuvieron que ver con Pressburger y Rabinowich en algún momento. ¿Significa esto que Ibérica mantenía relaciones con estos empresarios o se trata de lazos personales y coincidencia de intereses? De momento, es imposible saberlo. Lo que sí es cierto, es que 1936 supuso una cesura. Todos los gestores de empresas internacionales no vinculadas al Tercer Reich que producían películas en España se fueron del país y, salvando algunos casos, también los profesionales: los nuevos exiliados judíos que lleguen, buscando refugio por causa de la guerra mundial, se van a encontrar una situación muy distinta.

Anexo. Índice de nombres, funciones y películas

James Bauer

Asesor de dirección: *Yo canto para ti* (Fernando Roldán, 1934). EFE, Orpheus Films.

[63] He encontrado esta información en el diario *The Age*: <<http://news.google.com/news/papers?nid=1300&dat=19850626&id=SzRVAAAIAJ&sjid=ApUDAAAIAJ&pg=3041,4976581>> (22-2-2013). Por lo que atañe a Flatau, sus archivos se conservan en la Universidad de California. El enlace que ofrezco da cuenta brevemente de su biografía y sus actividades: <<http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf6199n9x6/>> (22-2-2013).

Director: *¡No me mates!* o *Los misterios del barrio chino* (1935). Orphea Films. *¡Bimbo, Bimbo!* (1936, inacabada). Asociación de Productores. Emigró a Argentina donde, ya en 1937 realizó *Paraguay, tierra de promisión*.

Hans Behrendt

Director: *Doña Francisquita* (1934) Ibérica⁶⁴. En 1942 fue deportado a Auschwitz.

Constantin I. David

Director: *Una visión de Baleares* (1935). No hemos podido saber quién la produjo. *Madrid* (1935). U-Films. *La romería del Rocío* (1935). U-Films.

Director y productor: *La musa y el Fénix* (1935). CID Films.

Huyó a Francia antes de integrarse en la industria estadounidense.

Siegwart Ehrlich

Compositor: *La canción de mi vida* (Miquel Joseph i Mayol, 1936). Alianza Cinematográfica Española. Murió en Barcelona en 1941.

Paul Victor Falkenber

Montador: *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934). Ibérica. *Una semana de felicidad* (Max Nosseck, 1934). Ibérica. Ese mismo año abandona España para continuar trabajando en Italia, Suiza y Viena. En 1946 participa como productor y guionista del documental norteamericano dirigido por Guillermo Zúñiga *Spain in Exile*⁶⁵, sobre las condiciones en que vivían los refugiados españoles en Francia⁶⁶.

[64] «Hans Behrendt» (*Cine Español*, n.º 10, diciembre de 1934), p. 4. Según esta noticia, tras este trabajo fue contratado para arreglar *Miguelón*, una película realizada por Adolfo Aznar que adolecía de graves problemas técnicos. Behrendt comenzó a rodar algunas escenas con el tenor Miguel Fleta y otros artistas, pero la falta de medios le obligó a rescindir el contrato y partió para Viena.

[65] En la página web del Fritz Bauer Institut-Cinematography of the Holocaust: <<http://www.cine-holocaust.de/cgi-bin/gdq?efw00fbw000163.gd>> (22-2-2013).

[66] María Luisa Ortega, «Guillermo Zúñiga. Una presencia en la sombra» (*Sombras recobradas. Revista digital de la AAFE*, 2012). <<http://sombrasrecobradas.com/recuerdos.html>> (22-2-2013).

Kurt Flatau

Socio fundador de Ibérica. Con los restos de Ibérica creó en Francia Trianon Films. Continuó su vida en Estados Unidos.

Heinrich Gaertner

Director de fotografía: *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934). Ibérica. *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934). Con Carlos Pahissa. CIFESA. *Do, re, mi, fa, sol, la, si* (Edgar Neville, 1935). C.E.A. *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935). CIFESA. *Soy un señorito* (Florián Rey, 1935, cortometraje). CIFESA. *Vidas Rotas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935). INCA. Con Willy e Isy Goldberger. *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1936). Exclusivas Ferrer y Blay, Ediciones Cinematográficas Españolas. Junto con otros cuatro directores de fotografía. *Morena Clara* (Florián Rey, 1936). CIFESA. Continuó su carrera en España, tras un breve lapso en Portugal.

Jean Gilbert (Max Winterfeld)

Compositor: *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934). Ibérica. *Crisis mundial* (Benito Perojo, 1934). Atlantic Films. *Poderoso caballero* (Max Nos-

seck 1935). Ibérica. *Una semana de felicidad* (Max Nosseck, 1935). Ibérica. *¡Bimbo, Bimbo!* (James Bauer, 1936). Asociación de Productores. En *Tonfilm-Theater-Tanz*⁶⁷ el mismo Gilbert dice que, afincado en Barcelona, había trabajado en no menos de diez películas españolas. Manifiesta allí su preocupación por la situación en España, donde «no se puede hacer nada» y su esperanza en poder trabajar en la industria británica. Tras pasar por Gran Bretaña, emigró a Argentina en 1939⁶⁸.

Isy Goldberger

Operador de cámara: *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934). Ibérica.

Director de fotografía: *Amor en maniobras* (Mariano Lapeyra, 1935). Lapeyra Films. *El gato montés* (Rosario Pi, 1935). Star Films. *Rataplán* (Francisco Elías, 1935), producción de Gutiérrez Bringas-Elías en exclusiva para CIFESA. *El secreto de Ana María* (Salvador de Alberich, 1935). Selecciones Capitolio. En una carta dirigida a Ricardo Urgoiti⁶⁹ desde Lisboa, del 14 de noviembre de 1939, se atribuye también la fotografía de *Una semana de felicidad*, producción de Ibérica en la que probablemente trabajó bajo pseudónimo⁷⁰. Durante la guerra civil, trabajó en Portugal, reincorporándose luego a la industria española.

Willy Goldberger

Director de fotografía: *Una semana de felicidad* (Max Nosseck, 1934). Ibérica. *Vidas rotas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935). Inca Films. *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935). Inca Films. Hasta 1936, compagina sus trabajos en España con una intensa actividad en la industria cinematográfica austríaca. Entre 1937 y 1940 trabaja en diversas producciones en Suecia y Portugal. Vuelve a España en 1941 para quedarse definitivamente.

Oscar Goldenhirsch

Socio fundador de Asociación de Productores.

Manfred Gurlitt

Compositor: *Vidas rotas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935). Inca Films. *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935). Inca Films. No sabemos si llegó a residir en España.

Hans Jacoby

Adaptador y ayudante de dirección: *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934). Ibérica.

Montador y ayudante de dirección: *Poderoso caballero* (Max Nosseck, 1935). Ibérica.

Entre 1935 y 1940 continúa su carrera europea (Gran Bretaña, Italia, Francia), frecuentemente para el productor Gregor Rabinowich, antes de partir para los Estados Unidos.

[67] (N.º 11, septiembre de 1936), p. 5.

[68] Kay Weniger, «Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...». *Lexicon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden: 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, p. 577.

[69] Archivo de Filmoteca Española, sección Archivo Urgoiti: RV/21/05/03.

[70] Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, p. 303.

Martin Herzberg

Ayudante de dirección: *¡Bimbo, Bimbo!* (James Bauer, 1936). Asociación de Productores.

Hans Latté (ver el apartado dedicado a Unión-Film).

Werner Levy

Director de fotografía: *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935). CIFESA. Con Adolf Schlassy. *La musa y el Fénix* (Constantin David, 1935). CID Films.

Arnold Lippschitz (originalmente Lippschütz; firma en España como Erich Philippi)

Argumentista: *Una semana de felicidad* (Max Nosseck, 1934). Ibérica. *Poderoso Caballero* (Max Nosseck, 1935). Ibérica. Desde 1935 continúa su carrera internacional, participando entre 1937 y 1938 en las dos producciones de Trianon Films: *Boulot l'aviateur* y *L'affaire Lafargue*.

Herbert Lippschitz (originalmente Lippschütz)

Arquitecto decorador: *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934). Ibérica. *Una semana de felicidad* (Max Nosseck, 1934). Ibérica. *Poderoso caballero* (Max Nosseck, 1935). Ibérica. *Aventura oriental* (Max Nosseck, 1935). Ibérica. En Trianon Films es arquitecto y jefe de producción, función que había tenido en Ibérica desde la segunda película de esta empresa.

Fred Mandel (Fritz Mandl)

Director de fotografía. *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1934). Balart y Simó. *Crisis mundial* (Benito Perojo, 1934). Atlantic Films, con Tom Kemmenfy como operador. *Corre, mulilla* (Benito Perojo, 1935, cortometraje). CIFESA. *Rumbo al Cairo* (Benito Perojo, 1935). CIFESA, con Tom Kemmenfy como operador. *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935). CIFESA. *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936). CIFESA. Con Carlos Pahissa. *La hija del penal* (Eduardo García Maroto, 1935). CIFESA. *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936), CIFESA. Con Goesta Kottula. *La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1936). CIFESA. *El tren de las 8:47* (Raymond Chevalier, 1934). Exclusivas Huet. *Setenta horas en el cielo* (Raymond Chevalier, 1935). Exclusivas Huet. *Paloma de mis amores* (Fernando Roldán, 1936). Celta Films. Con Tomás Duch. La guerra civil española le impulsó a irse a Viena e Inglaterra, antes de emigrar a Estados Unidos⁷¹.

[71] Kay Weniger, «Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...». *Lexicon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden: 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, p. 328.

Max Nosseck

Director: *Una semana de felicidad* (1934). Ibérica. *Poderoso caballero* (1935). Ibérica. *Aventura oriental* (1935). Ibérica. En 1937 se instala en Estados Unidos, integrándose en su industria cinematográfica.

Erich Philippi (ver Arnold Lipschitz)

Géza Pollatschik

Fundador y gerente, junto con Erich Darmsdaedter, de Inca Films. Pollatschik participó directamente en las películas de Inca en calidad de supervisor de producción y posteriormente en *María de la O* (1936) de U-Films como jefe de producción. Tras el estallido de la guerra civil, emigra a Sudamérica y continúa su carrera en Cuba.

[72] Kay Weniger, «Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...». *Lexicon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden: 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, p. 34.

Adolf Schlassy

Director de fotografía: *Poderoso caballero* (Max Nosseck, 1935). Ibérica. *Aventura oriental* (Max Nosseck, 1935). Ibérica. *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935). CIFESA. *La farándula* (Antonio Momplet, 1936). Antonio Lasierra. *La Millona* (Antonio Momplet, 1936). Selecciones Capitolio. *¡Bimbo, Bimbo!* (James Bauer, 1936). Asociación de Productores. Emigra a la Argentina, donde firmará como Adolfo W. Slazy⁷².

Eugen Schüfftan

Director de fotografía: *María de la O* (Francisco Elías, 1936). U-Films.

Adolf Trotz

Director: *Alalá, o Los nietos de los celtas* (1933). Filmación Ibérica de Arte *Pasa el amor* (1933, cortometraje). Freya Film. *Nuevas rutas* (1934). RIA Films. *Sinfonía vasca* (1936). Producciones Hispánicas. Desapareció en Italia en 1937.

Paul Weinschenk

Operador de cámara: *Hombres contra hombres* (Antonio Momplet, 1935). Unión-Film.

La farándula (Antonio Momplet, 1936). Antonio Lasierra.

Franz Winterstein

Guionista. Usa el pseudónimo de W. Francisco. *Vidas rotas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935). Inca Films. *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935). Inca Films. En 1939, encontramos al guionista Franz Winterstein en una producción sueca, *Midnattssolens*. Aparece en el anuario *España Cinematográfica* de 1943 como guionista en la sección dedicada a profesionales extranjeros que residen en España. De nuevo el nombre de Franz Winterstein lo hallamos asociado a la función de guionista, y esta vez también director, en compañía de José María Blay, en la película española de animación *Los sueños de Tay-Pi*, de 1951, producida por Balet y Blay.

FUENTES

Archivo de Filmoteca Española, sección Archivo Urgoiti: RV/21/05/03.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

ABC

«Una película sobre Lope de Vega» (4 de octubre de 1935), p. 13.

Antonio Barbero, «Callao: Nuevas rutas» (sección de estrenos, 16 de marzo de 1935), p. 47.

ABC de Sevilla

«Producción española» (10 de octubre de 1935), p. 15.

Arte y Cinematografía

«El productor polaco Gregorio Rabinowitsch visita Barcelona» (marzo-octubre de 1933).

«Una nueva productora. La Inca Film» (marzo-octubre de 1933).

«De la producción nacional» (septiembre-diciembre de 1934).

Cine español

«Societarias» (marzo de 1934).

«Atentado contra David Oliver» (abril de 1934).

«Inca Film» (septiembre de 1934).

«Hans Behrendt» (diciembre de 1934).

«James Bauer y la Asociación de Productores» (junio de 1936).

El Cine

Sección «Noticario Montjuich» (14 de septiembre de 1933).

Sección «Noticario Montjuich» (7 de diciembre de 1933).

Sección «Noticario Montjuich» (14 de diciembre de 1933).

El Mundo Deportivo

«Cambio en Unión-Film S.A.» (28 de junio de 1935, p. 6).

La Rambla

«J.J. Letsch, director de la nova entitat Ibérica Films, Societat Anónima» (n.º 196, 9 de octubre de 1933, p. 11).

Antonio Momplet, «La URSS i el cinema» (n.º 301, 20 de mayo de 1935, p. 10).

La Vanguardia

«Ecos y noticias» (6 de julio de 1933).

«Ecos y noticias» (12 de julio de 1933).

«La producción española» (16 de diciembre de 1934), p. 19.

«Pantalla española. La segunda producción nacional para A.C.E.» (28 de abril de 1936), pp. 19-20.

Mirador

Sebastià Gasch, «Producció nacional?» (n.º 241, 14 de septiembre de 1933), p. 4.

Sparta

(18 de octubre de 1934).

Tonfilm-Theater-Tanz

(n.º 2, 1936), p. 10.

(n.º 11, 1936), p. 5.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTIGAS I CANDELA, Jordi, «Josep Serra Massana (1896-1980), pioner del cinema d'animació publicitaria, i l'entorn de l'animació catalana a l'època de la República» (*Cinematògraf*, n.º 3, 2ª època, 2001, monogràfic: *Cinema Espanyol, del adveniment i la implantació del cinema sonor [1929] a l'esclat de la guerra incivil [1936]*) pp. 194-195.
- BERGFELDER, Tim y CARGNELLI, Christian (eds.), *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema: 1925-1950* (Oxford/Nueva York, Berghahn Books, 2008).
- BROOK, Vincent, *Driven to Darkness. Jewish Emigré Directors and the Rise of Film Noir* (New Jersey, Rutgers University Press, 2009).
- DÍEZ, Emeterio, «La represión franquista en el ámbito profesional del cine» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 30, 1998), pp. 54-90.
- DURÁN I PADRÓS, Anna, «La política cinematográfica de la Generalitat republicana: el Comitè de Cinema de la Generalitat de Catalunya» (*Cinematògraf*, n.º 3, 2ª època, 2001, monogràfic: *Cinema Espanyol, del adveniment i la implantació del cinema sonor [1929] a l'esclat de la guerra incivil [1936]*).
- FERNÁNDEZ, Ana, «Rodrigo Soler i Palau i la Mundial Films» (*Cinematògraf*, n.º 3, 2ª època, 2001, monogràfic: *Cinema Espanyol, del adveniment i la implantació del cinema sonor [1929] a l'esclat de la guerra incivil [1936]*).
- FRIEDLÄNDER, Saul, *El Tercer Reich y los judíos. Los años de persecución* (Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009).
- GONZÁLEZ, Isidro, *Los judíos y la Segunda República. 1931-1939* (Madrid, Alianza Editorial, 2004).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando y CAMPORESI, Valeria, «¿Un "progreso en el cine nacional"? Ibérica Films en España, 1933-1936» (*BSAA Arte*, Universidad de Valladolid, LXXVII, 2011), pp. 265-285.
- GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República. 1929-1936* (Barcelona, Lumen, 1977).
- HEININK, Juan B. y VALLEJO, Alfonso C., *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2009).
- MUÑOZ AUNIÓN, Marta y GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, «El paraíso de los amigos del cine: las potencialidades del negocio cinematográfico en la España de la Segunda República vistas desde Europa» (*Actas del XIII Congreso de la AEHC. Aurora e melancolía: o cine español durante a II República*, A Coruña, Vía Láctea, 2011).

- ORTEGA, María Luisa, «Guillermo Zúñiga. Una presencia en la sombra» (*Sombras recordadas. Revista digital de la AAFE*, 2012), <http://sombrasrecordadas.com/recuerdos.html>.
- PHILLIPS, Alistair, *City of Darkness, City of Light. Emigré Filmmakers in Paris, 1929-1939* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2003).
- PRAWER, Siegbert Salomon, *Between Two Worlds. The Jewish Presence in German and Austrian Films. 1910-1933* (Oxford y Nueva York, Berghahn Books, 2007).
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, «Cinema i cultura a Catalunya (1929-1936)» (*Cinematògraf*, n.º 3, 2ª época, 2001, monográfico: *Cinema Espanyol, del adveniment i la implantació del cinema sonor [1929] a l'esclat de la guerra incivil [1936]*).
- UNSAIN, José María, *El cine y los vascos* (Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1985).
- VANDE WINKEL, Roel y WELCH, David (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010).
- WENIGER, Kay, «Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...». *Lexicon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden: 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht* (Hamburgo, Acabus Verlag, 2011).