

De *Garbancito de la Mancha* a *Los sueños de Tay-Pi* Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Blay

Núria Nadal i Rovira

1. Introducción: Los orígenes del cine de animación en el Estado Español

En las historias generales del cine, los dibujos animados ocupan habitualmente una pequeña parte, por lo que para poder descubrir la historia del cine de animación es necesario recurrir a literatura específica sobre la materia. Y si hay que profundizar sobre el cine de animación español, los materiales publicados son relativamente pocos o centrados a partir de una década determinada.

En comparación con otras potencias, como por ejemplo Francia, podríamos decir que el cine de dibujos animados en España tardó en consolidarse.¹ El primer cortometraje realizado con esta técnica del que tenemos noticias es *El apache de Londres* (1915),² y hasta 1945 no se estrena el primer largometraje de animación: *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno), realizado por la productora barcelonesa Balet y Blay. *Garbancito de la Mancha* supuso un gran acontecimiento dentro de la historia de la animación europea, ya que es el primer largometraje de dibujos animados de la península y el primero en color de toda Europa, lo que fue celebrado por la crítica cinematográfica de la época. Sin embargo, a pesar del triunfo de esta propuesta, las siguientes producciones de Balet y Blay realizadas con dibujos animados, *Alegres Vacaciones* (Arturo Moreno, 1948) y *Los sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein, 1952), no gozaron del mismo éxito que su predecesora. ¿Por qué?

El objetivo de este artículo consiste en familiarizar al lector con estos tres largometrajes de la firma barcelonesa, revelando una parte significativa de la

producción en España de cine de dibujos animados durante la década de los 40 y, al mismo tiempo, conocer los mecanismos que provocaron que estos largometrajes acabasen en el olvido, ofreciendo una respuesta a la pregunta planteada: ¿por qué el cine español de animación de la década de los 40 no tuvo éxito?

2. El estado de la industria cinematográfica después de la Guerra Civil española: un giro hacia la autarquía

Durante la década de los cuarenta, el país estaba sumido en una autarquía que también afectó a la industria cinematográfica. Al finalizar la Guerra Civil Española (1936-1939), las estructuras de la industria cinematográfica eran deficitarias, dado que, durante el enfrentamiento, el bando franquista no había conseguido crear un aparato industrial propio, capaz de abastecer las salas cinematográficas de su bando; en cambio, prefirió recurrir a sus aliados, como Alemania e Italia, para suplir esta necesidad. El bando republicano, por su parte, había mantenido hasta el final de la guerra la posesión de los estudios y de los laboratorios de Barcelona y Madrid, aunque debido a la progresiva degradación de la situación militar y a la complejidad de los avatares políticos internos, tampoco estaba en condiciones de mantener la entidad industrial que el cine republicano pareció prometer.

120

Cuando finalizó el conflicto bélico la producción fílmica no se reemprendió hasta otoño del 1939, y los resultados fueron más bien pobres: *La Dolores* (Florián Rey, 1939), donde el director había reemplazado a Imperio Argentina por Conchita Piquer, fue un estreno fallido; a su vez, las películas españolas que se habían rodado en estudios italianos, como *Los hijos de la noche* (*I figli della notte*, Benito Perojo, 1939) y *Frente de Madrid* (*Carmen fra i rossi*, Edgar Neville, 1939), no obtuvieron el éxito esperado. De hecho, el primer éxito cinematográfico de postguerra es *Sin novedad en el Alcázar* (*L'assedio dell'Alcazar*, Augusto Genina, 1940), que consiguió alzarse con la Copa Mussolini en la Muestra de Cine de Venecia de 1940.

El Régimen franquista, intentando seguir los modelos cinematográficos de Alemania e Italia, consideró que el cine podía ser un arma moderna y muy poderosa para influir sobre la sociedad, y así transformarla en función de los objetivos políticos. De tal manera, la intervención del Régimen franquista consistió en instaurar una nueva industria cinematográfica y someterla a dos formas de control: la represión y la protección. Ambos ejes vertebradores tomaron cuerpo en un complicado entramado burocrático del que formaban parte diversos

ministerios, sindicatos y organismos falangistas, militares y eclesiásticos, que durante aquella década fluctuarían al ritmo de la dictadura y de la situación política internacional (Castro: 2002, 27).

La producción cinematográfica nacional se vio también favorecida por la política proteccionista de un Gobierno que buscaba el autoabastecimiento de películas, a consecuencia del aislamiento internacional del Régimen. Esta práctica imitaba la táctica vigente en otras dictaduras como la alemana o la italiana, para no depender de las importaciones o reduciéndolas a su mínima expresión, y sólo entre países afines. Díez (2002: 57-89) recuerda que, en la industria del cine español, esta política autárquica se llevó a cabo mediante varias estrategias, como la existencia de una política comercial exterior muy intervencionista y que sólo permitía el intercambio con Alemania e Italia –y más tarde, gracias al pacto de cohabitación, también con la industria de Hollywood–. De esta manera, el Estado estableció un estricto control en la compra de película impresionada, película virgen, tecnología y energía eléctrica, es decir, sobre toda la materia esencial para la industria cinematográfica.

De todos estos elementos, el más importante es la película impresionada, es decir, los largometrajes. Después de la Guerra Civil se produce una recesión en el número de materiales importados,³ y se instaura una política de fomento que dificulta la entrada de productos extranjeros: se prohíbe o limita la salida de beneficios, se penaliza el sistema de contratación a porcentaje, se reduce el periodo de comercialización a cinco años, las películas deben entrar en negativo para que las copias se tiren en los laboratorios españoles y hay que invertir en cine español si se desean licencias de importación. La película virgen también juega un papel importante, ya que es un producto importado y no será hasta finales de los 40 cuando se establecen las primeras fábricas en España.⁴

A su vez, a sugerencia de los productores se firmó un pacto proteccionista que consistía en reducir las importaciones y potenciar las exportaciones. Éste ofrecía a los productores transferencias de capital directo a través de permisos de importación, créditos y premios,⁵ o bien de forma indirecta mediante la cuota de pantalla. También se monopolizó la producción de los noticiarios y de los documentales informativos, a través del Noticiero Español NO-DO. Paralelamente se estableció un sistema fiscal que trató de forma desigual a cada una de las ramas, privilegiando la producción y castigando la comercialización (Díez, 2002: 79). En último lugar, se produjo una práctica autoritaria en las relaciones

laborales agrupando a los empresarios y trabajadores en una organización única, total y jerárquica: el Sindicato Nacional del Espectáculo (ibídem, 86).

Fue en este ambiente, entre la desolación y la miseria del Régimen, donde paradójicamente se crearon las condiciones más propicias para la producción del cine de animación en el Estado Español, y en el que se forjó la productora Balet y Blay, cuyo recorrido examinaremos a continuación.

3. La productora Balet y Blay y los largometrajes de animación

Los empresarios José María Blay Castillo y Ramón Balet Raurich fundaron su empresa el 7 de mayo del 1938 en Barcelona. Entre las películas que produjeron se encuentran algunos trabajos de ficción como el largometraje *A punta de látigo* (Alejandro Perla, 1949), y los tres primeros largos de animación española: *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945), *Alegres Vacaciones* (Arturo Moreno, 1948) y *Los sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein, 1952). Además, se convirtieron en distribuidora de películas de imagen real como *Adiós, Mr. Chips* (*Goodbye Mr. Chips*, Sam Wood, 1939), *Casi un ángel* (*It Started with Eve*, Henry Koster, 1944) y *Fantomas contra Fantomas* (*Fantômas contre Fantômas*, Robert Vernay, 1949), entre otras.

122

3.1. *Garbancito de la Mancha*

En 1943, Balet y Blay propusieron a Arturo Moreno⁶ la posibilidad de realizar un largometraje de dibujos animados: *Garbancito de la Mancha*. Moreno aceptó el encargo aunque no disponía ni siquiera de un pequeño estudio de animación, comenzando así el rodaje del que no sólo sería el primer largometraje animado español, sino también el primero que se produciría en color de en toda Europa. Se trataba de un hecho digno de admiración, porque Balet y Blay era la única productora de nuestro continente decidida a aventurarse a seguir los mismos pasos que había realizado la industria norteamericana en este campo,⁷ a pesar de no disponer ni de la infraestructura adecuada ni del personal cualificado. Según Manzanera, el equipo de dibujantes lo componían el propio Arturo Moreno, Armando Tosquellas y Rosa Galcerán. El estudio Balet y Blay envió circulares a todas las academias de dibujo de Barcelona, que mandaron unos 150 dibujantes. Éstos serían sometidos a una prueba que consistía en hacer un dibujo sobre una plancha de celofán, y los que salían airosos eran admitidos. Después de esta selección, el equipo de dibujantes quedó reducido a sesenta, de los cuales doce se

dedicaron a colorear los dibujos una vez finalizadas las planchas de celuloide (Manzanera, 1992: 24).

Además, para asegurarse que obtendrían los permisos de importación, se unió al proyecto Julián Pemartín, un escritor afín al Régimen. De esta manera, el primer largometraje de animación española se convirtió en un panfleto moralista próximo a la ideología fascista, en sintonía con otras películas de ficción que se estaban realizando por estas fechas, como las ya mencionadas *Los hijos de la noche* o *Sin novedad en el Alcázar*.



Fig. 1. Garbancito, junto a la cabrita Peregrina, miran sorprendidos al Hada Mágica. Fuente: Filmoteca de Catalunya. Propiedad de Video Mercury SAU.

El argumento de *Garbancito de la Mancha* explica la historia de Garbancito, un niño huérfano, ejemplo de buen cristiano. El protagonista vive en una granja en las afueras: un día va al pueblo a vender los quesos que él mismo hace y allí empieza a rumorearse que hay un gigante que se come a los niños. Entonces aparece el Gigante Caramanca, acompañado de la malvada Tía Pelocha, que secuestra a los niños Chirili y Quiriqui. Garbancito decide rescatar a sus amigos, y para llevar a cabo dicha tarea se ayudará de una espada, de la valiente cabrita Peregrina (Fig. 1), y de un poder mágico que le concede el Hada Mágica, que le permitirá convertirse en un pequeño garbanzo.

A lo largo de toda la producción tuvieron lugar diversos contratiempos, relacionados tanto con la importación de los materiales, como con la exportación de los mismos para revelar a los países de origen que estaban inmersos en la Segunda Guerra Mundial.⁸

Es preciso destacar que el coste de rodaje de la película superó el de cualquiera de ficción de aquella época,⁹ aunque se amortizó enseguida: la producción fue declarada de Interés Nacional y recibió el Premio del Sindicato Español del

Espectáculo, además la comercialización de objetos relacionados que originó, como álbumes de cromos y cuentos, y de la cantidad de permisos de importación que obtuvo. La película se estrenó el 23 de noviembre del 1945 en el Cine Fèmina de Barcelona y obtuvo un gran éxito de crítica, como publicó H. Sáenz Herrero (1945: 11):

Un singular acierto ha presidido la entrada del cine español en el maravilloso territorio de los dibujos animados, [...] *Garbancito de la Mancha* procura la originalidad por encima de todo [...] no tiene ningún parecido con lo que hasta ahora habíamos conocido, todas las figuras están concebidas con sentimientos y con lápiz de españoles y acaso en ello resida su mayor mérito. [...] debemos señalar la grata sorpresa que nos ha producido la película [...] no podíamos imaginar que la técnica de los dibujos animados, prácticamente desconocida en España [...], llegará a la cima de perfección a la que ha llegado en la primera producción de este tipo que realizaba nuestro cinema [...] Una película de dibujos animados llevada a cabo de un modo espléndido, iniciación felicísima en un género nuevo para nuestro cine [...]

Posteriormente, el 13 de mayo de 1946 se estrenó en el Cine Palacio de la Música de Madrid, repitiendo el mismo éxito que en Barcelona. La crítica, como la que escribió Enrique del Corral, también fue positiva e incluso se llegó a decir que “el paso realizado, si bien no definitivo, podía ser el punto inicial para otras de más lograda perfección” (Del Corral, 1946: 26).

3.2. *Alegres Vacaciones*

Gracias al gran éxito obtenido con *Garbancito de la Mancha*, los productores Balet y Blay acordaron realizar una nueva película de dibujos animados, y propusieron a Arturo Moreno que volviese a ser el director. Para esta producción decidieron aprovechar los mismos personajes que habían usado en el proyecto anterior, pero además intentarían que el resultado tuviera un fondo folclórico. El guión, firmado por Blay, quería ser una película mixta de dibujos animados y documental de acción real que mostrase los parajes españoles.

La narración de *Alegres Vacaciones* se inicia en el estudio donde nacieron los personajes de *Garbancito de la Mancha*. El equipo de animadores se ha ido de vacaciones, mientras que los dibujos tienen que quedarse quietos. A *Garbancito* no le gusta la idea, y por eso propone que ellos también tendrán unas “alegres vacaciones”: cada uno de los personajes haría un viaje por los distintos parajes de la

geografía española, y a la vuelta, los compañeros de Garbancito explicarían sus aventuras fuera del estudio de animación. Los hermanos Quiriqui y Chirili visitan las Illes Balears, mientras que la tía Pelocha va a visitar a su sobrino en Valencia. Garbancito y la cabrita Peregrina se van a Andalucía donde conocen al toro don Berrendo; en cambio, el gigante Caramanca aprovechará para visitar Cataluña, Madrid y Asturias. Finalmente, Manazas, Pelanas y Pajarón se verán involucrados en el descubrimiento de un tesoro en Marruecos. Una vez allí aparece Garbancito, que se las ingenia para rescatar a la mona Carbonilla. El pequeño héroe propone a Carbonilla que venga a vivir a España, por lo que decide mostrarle los tesoros del país.



Fig. 2

Salvando las distancias, el largometraje *Alegres Vacaciones* –véase el programa de mano en Fig. 2– debía dar contrarréplica a las producciones de Disney *Saludos Amigos* (Norman Ferguson, 1942) y a *Los Tres Caballeros* (*The Three Caballeros*, Norman Ferguson, 1944, pero estrenada en 1947). El rodaje de la película se inició en el 1945 y no finalizó hasta mediados 1948. Como ocurriera con *Garbancito de la Mancha*, una serie de problemas complicó su realización. Según Manzanera, durante el rodaje de la película tuvo lugar un suceso destacable que jamás llegó a aclararse: la sucesión de una serie de explosiones seguidas y un incendio que destrozó buena parte de los rollos ya positivados, y que se hallaban depositados en el almacén de los estudios. Nunca se supo si fue debido a un acto de sabotaje de alguien que intervenía en la película o si, por el contrario, las explosiones se produjeron por sí mismas, ya que en aquella época los negativos solían fabricarse con nitrato de celulosa, un material altamente inflamable (Manzanera, 1992: 37).

Alegres Vacaciones se estrenó el 18 de octubre de 1948 en el Cine Publi de Barcelona, y el 28 de diciembre en el Cine Actualidades de Madrid. Desgraciadamente, este segundo largometraje no gozó del mismo éxito que su

antecesora, *Garbancito de la Mancha*. La crítica fue mucho más dura, destacando los defectos de guión y la falta de experiencia en este tipo de industria en España, tal y como plasmó la crítica madrileña (ABC, 1948: 35):

Ni el dibujo ni el color cinematográfico han sido todavía resueltos en España. Se han efectuado diversas tentativas, pero, si ninguna de ambas modalidades se ha logrado por sí sola, ¿cómo suponer que iban a conseguirlo mancomunada y solidariamente? *Alegres Vacaciones* es, dentro del género una tentativa más [...] Sin embargo no pasa de ahí. Los colores [...] se empastan, los dibujos adquieren movimientos mecánicos. [...].

Como resultado, *Alegres Vacaciones* marcó el inicio del declive de la empresa Balet y Blay como productora de largometrajes de animación.

3.3. *Los sueños de Tay-Pi*

A pesar del fracaso de *Alegres Vacaciones*, la productora Balet y Blay decidió realizar un nuevo largometraje de animación. Los motivos seguían siendo los mismos que en las otras ocasiones: por un lado, conseguir permisos para la importación de películas extranjeras, que eran las que permitían a las distribuidoras obtener más beneficios económicos y, por el otro, seguía siendo mucho más económico producir una película de animación que una de acción real.

Arturo Moreno no pudo participar en esta producción, ya que el Ministerio de Educación de Venezuela lo había contratado como director de una revista pedagógica. La dirección corrió esta vez a cargo de Franz Winterstein¹⁰ y José María Blay, productor junto con Ramón Balet. En esta ocasión Balet aportó parte del capital necesario para realizar la película. El rodaje empezó hacia el 1949 y hasta su fecha de estreno, en 1952, el proyecto tuvo tres títulos diferentes: *Los sueños de Tay-Pi*, *El gran Moo* y *Oh! Mi Karay-Kiki*, evidenciando que el suyo fue un rodaje confuso y controvertido. Finalmente optaron por el primer título, estrenándola en el Cine Avenida de la Luz en Barcelona el 22 de diciembre del 1952.

La película es una consecución de números musicales mientras se va narrando la historia que sucedió en la isla de Pay Pay Tay Pi: cuando los hombres o “bichos blancos” invadieron esta isla perdida en el océano, estalló la guerra. Entonces, los animales que la poblaban, fastidiados y ofendidos por la situación, huyeron a la selva. Con la llegada de la paz, los humanos abandonaron el campamento insular y la vida de los animales vuelve a la normalidad; pero Moo, un mono sabelotodo,

decide vestirse con una americana y actuar como los humanos (Fig. 3). Entonces, el resto de los animales de la selva deciden juzgarlo, y Moo promete que antes de cien días creará un espectáculo de vodevil para celebrar que los “bichos blancos” se hayan ido de la isla.



Fig. 3. Moo, en el centro, se ríe mientras que Bobalicón y Mi están mirándolo. Fuente: Filmoteca de Catalunya.

A pesar de ser un producto un tanto curioso, la película fue un fracaso ya que ninguna distribuidora quiso hacerse cargo de ella, posiblemente por la calidad del trabajo y el sinsentido del argumento. De hecho, no se recoge ninguna crítica en la prensa diaria de la época, ni en las revistas cinematográficas, y tanto De la Rosa como Manzanera sostienen la teoría que la película no tuvo ningún tipo de repercusión entre el público (De la Rosa: 2003: 484 y Manzanera, 1992: 79). De hecho, la única noticia que existe del estreno de la película es un cartel anunciando su estreno, que se publicó el 21 de diciembre de 1952.¹¹ Después de este estrepitoso revés, las puertas del departamento de animación creado por Balet y Blay se cerrarían para no volver a abrirse.

4. Conclusiones

Después de la presentación de *Los Sueños de Tay Pi* se produjo un vacío en la producción de largometrajes de animación, y no sería hasta mediados de los años 60 que se retomó en España una propuesta de este tipo, con *El mago de los sueños* (Francisco Macián, 1966).

Empezábamos el artículo preguntándonos, ¿por qué *Alegres Vacaciones* y *Los sueños de Tay Pi* no gozaron del mismo éxito que su predecesora, *Garbancito de la Mancha*? Responder esta pregunta es complicado puesto que podemos identificar múltiples condicionantes: podemos intuir una respuesta quizás previsible, ya que

en efecto el pacto proteccionista de la cinematografía permitió que se potenciase la producción española de largometrajes, y entre ellos las propuestas de animación. Ahora bien, esa coyuntura nunca fue suficiente para permitir que se prolongase en el tiempo lo que los estudiosos denominan como la *edad de oro* de los dibujos animados españoles. A pesar de la política proteccionista del gobierno, no existió ninguna disposición legal que fomentase el cine de animación español: los productos autóctonos nunca pudieron competir con los materiales que importaban las mismas productoras para su distribución, y que eran con los que realmente las empresas obtenían beneficios. Esto se acentuó a partir del 1945, fecha de finalización de la Segunda Guerra Mundial y que vendría acompañada de la llegada del pacto de cohabitación y de un aumento de importaciones de películas de los Estados Unidos. En el campo de la animación se sucedían los estrenos y reestrenos de los productos Disney: *Blancanieves y los siete enanitos* (reestrenada en 1944), *Pinocho* (*Pinocchio*, Hamilton Luske y Ben Sharpsteen, 1940), *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941) o *Bambi* (David Hand, 1942), que arrinconaron la producción propia. También hay que considerar la escasez de material técnico y las dificultades para importarlo, que derivó en graves problemas para la realización de cine de animación, cuyo ritmo de producción descendió.

128

Justificar el poco éxito de las propuestas con los hechos históricos no es suficiente para responder a la pregunta antes planteada. Es cierto que el contexto histórico contribuyó a su falta de éxito, pero hubo más elementos que jugaron en contra: los recursos humanos eran también muy precarios. Anteriormente, en nuestro examen de *Garbancito de la Mancha*, comentábamos que para abastecer de personal la producción, Arturo Moreno tuvo que recurrir a las escuelas de dibujo, por lo que sus trabajadores no estaban formados específicamente para el campo de la animación. A esta misma coyuntura hay que sumar la falta de profesionales de guión cinematográfico para crear o adaptar historias de animación, que se repetiría en los subsecuentes proyectos de animación producidos por Balet y Blay: si *Garbancito de la Mancha* el guionista fue Javier Pemartín, un poeta y escritor afín al Régimen, en *Alegres Vacaciones* fue el mismo José María Blay, y en *Los sueños de Tay-Pi*, Franz Winterstein, un autor austríaco con experiencia en el mundo de la coreografía y del espectáculo. Desafortunadamente, todos ellos tenían en su contra que no eran guionistas profesionales.

Finalmente, hay que tener en cuenta la recepción de estos productos por parte del público. Es cierto que *Garbancito de la Mancha* recibió muy buenas críticas,

pero posiblemente estaban condicionadas por el tipo de material que se presentaba: siendo la primera vez que se realizaba un largometraje de animación en el Estado Español y, además, en color, hizo suponer que se podía equiparar la producción española con la americana. Aún así, ésta ya presentaba algunos aspectos cuestionables, como la música de Jacinto Guerrero, cuya partitura no resultaba adecuada para este tipo de producción –y pesar de ello, el trabajo de Guerrero recibió muchas críticas positivas–. También es cierto que la crítica nunca reflejó el carácter fascista de la película ni hizo hincapié en las deficiencias técnicas, como la brusquedad en los cambios de plano o el desarrollo argumental, deficiencias que después se magnificaron en la crítica de *Alegres Vacaciones*. De hecho, *Garbancito de la Mancha*, y en menor medida *Alegres Vacaciones*, respondían a aquella reivindicación de la *españolidad* del cine español de la época como elemento válido a la internacionalización de nuestro cine.

Por supuesto, el hecho que acabó de hundir la industria del cine de animación español fue el gran olvido que se produjo tras la misteriosa *Los sueños de Tay-Pi*. A pesar de los defectos de guión técnico y del argumento, la cinta es un material muy diferente a *Garbancito de la Mancha* y *Alegres Vacaciones*. En este caso, los personajes eran animales que imitaban el comportamiento de los seres humanos, dotándolos así de un carácter humanizado pero al mismo tiempo mágico. El que no exista ningún tipo de crítica o referencia en las revistas especializadas de la época sobre el largometraje es a día de hoy inexplicable.

Posiblemente, con una crítica menos autodestructiva, la industria de esa época no se habría visto inmersa en una larga agonía que, a día de hoy, podemos considerar injusta. Es cierto que durante aquella época las películas animadas que se crearon en España no podían competir con las de Estados Unidos: España no disponía de profesionales cualificados ni de una industria suficientemente sólida.

Por ello, este artículo se proponía recuperar parte de los primeros largometrajes de animación españoles, que coincidió con el cine de animación español de los primeros años de la posguerra, para que no se convierta en el gran olvidado de todas las historias del cine español. Y es que, a pesar del paso del tiempo, podríamos decir que el cine de animación español mantiene algunos de los problemas descritos anteriormente. A día de hoy, la industria del cine de animación español se encuentra en auge, pero el éxito de estas producciones sigue siendo precario. Sería fácil caer en el menosprecio de nuestras producciones al compararlas con las de Estados Unidos, ya que no tienen la misma cuota de

pantalla. Y es que, a pesar de su excelente calidad de la animación y de la producción, nuestro cine de animación sigue arrastrando algunas deficiencias que fácilmente se pueden asociar al tratamiento del guión por parte de profesionales, que deriva en guiones lentos o poco elaborados, y que según nos enseña la historia, se trata de una carencia que el cine de animación español debe aprender a suplir.

Núria Nadal i Rovira (Barcelona, 1984) es Licenciada en Historia del Arte y en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona (UB). Ha colaborado activamente en la catalogación de parte del fondo fotográfico que se conserva en el Arxiu de la Filmoteca de Catalunya y también ha formado parte del grupo de investigación consolidado Laboratori Audiovisual d'Investigació Audiovisual (LAIA) de la UB. Junto a Jaume Duran presentó la comunicación "El cinema d'animació dels primers temps i la reconstrucció de l'actualitat: el cas de *L'enfonsament del Lusitania*" en el 8º Seminario sobre los antecedentes y los orígenes del cine.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABC (s/a), 1948. Crítica cinematográfica de *Alegres Vacaciones*, ABC, 28 de diciembre de 1948, p. 35.

CANDEL, José María, 1993. *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.

CASTRO DE PAZ, José Luis, 2002. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939 - 1950)*. Barcelona: Paidós.

COMAS, Àngel, 2005. *El cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930 - 1975)*. Valls: Cossetània Edicions.

DE LA ROSA, Emilio, 2003. "Cine de animación en España" en BENDAZZI, Giannalberto. *Cartoons. 100 años de animación*. Madrid: Ocho y medio, pp. 469-508.

DEL CORRAL, Enrique, 1946. "Estrenos en los cines. Palacio de la Música – Garbancito de la Mancha", en ABC, 14 de mayo 1946, p. 26.

DIEZ PUERTAS, Emeterio, 2002. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.

DURAN CASTELLS, Jaume, 2008. *El cine de animación norteamericano*. Barcelona: UOC.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, 1998. "Garbancito de la Mancha" en PERUCHA, Julio *Antología crítica del cine español 1906 – 1996*, Madrid: Cátedra, pp 190-191.

- GÓMEZ TELLO, 1949. Crítica cinematográfica de *Alegres Vacaciones*, *Primer Plano*, nº 249, enero 1949, p. 24.
- GUBERN, Román, 1998. *Historia del cine*, Barcelona: Lumen.
- HUESO, Angel Luís (coord), 1998. *Catálogo del cine español. Películas de ficción. 1941 – 1950 (volumen 4)*. Madrid: Cátedra – Filmoteca Española.
- LA VANGUARDIA (s/a), 1952. Anuncio *Los sueños de Tay-Pi*, en *La Vanguardia*. 21 de diciembre de 1952, p. 26.
- MANZANERA, María, 1992. *Cine de Animación en España – Largometrajes 1945 – 1985*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARCOS MOLANO, Mar, 2002. “Los inicios del cine de animación en España” en YÉBENES, Pilar. *Cine de animación en España*. Barcelona: Ariel, pp. 13-18.
- MARTÍNEZ, María Luisa, 2008. *El largometraje de animación español: análisis y evaluación*. Madrid: Fundación Autor.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., 2011. *Segundo de Chomón. El cinema de la fascinació*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- MONTERDE, José Enrique, 1995. “El cine de la autarquía” en GUBERN, Román; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve et al. *Historia General del Cine Español*. Madrid: Càtedra, pp. 181-238.
- PRIMER PLANO (s/a), 1945. Anuncio *Garbancito de la Mancha*, en *Primer Plano*. Núm. 246. Julio 1945, p. 2.
- SÁENZ HERRERO, H. 1945. “Cinematografía. Los estrenos. Fèmina – Garbancito de la Mancha” a *La Vanguardia*, 24 de noviembre de 1945, p. 11.
- VVAA, 1941. *Anuario General de España*, Barcelona: Anuarios Bailly-Bailliere y Riera Reunidos S.A.

© Del texto: Núria Nadal i Rovira

© De las imágenes: Balet y Blay, Vídeo Mercury SAU

NOTAS

-
1. No debemos confundir los primeros *dibujos* animados con los que fueron filmados con los primeros efectos de animación en el cine español. Éstos últimos, técnicas y trucajes de animación stop-motion, fueron implementadas por el pionero Segundo de Chomón (Teruel, 1871 - París, 1929). En 1901 Segundo de Chomón ya se encontraba en Barcelona trabajando como reputado iluminador de la Pathé. De la filmografía de esta época destaca la

enigmática *Choque de trenes* (1902, perdida), que daría pie a pensar que Chomón empezase a realizar trucajes en Barcelona antes de 1905, fecha en que se encuentra trabajando en París. Entre 1905 y 1907 es posible que combinase sus propios rodajes con la elaboración de trucajes para películas como *La gallina de los huevos de oro* (*La poule aux oeuf d'or*, Gaston Velle, 1905) o *El tesoro de Rajah* (*Le coffret du Rajah*, Gaston Velle, 1906). Durante su estada en la Pathé el grado de resolución de los trucajes ya es notable y se puede comprobar que, con el paso del tiempo, va perfeccionándolos gradualmente, además de incluir una gran variedad de los siguientes: cachés, transformaciones, sustituciones, sobreimpresiones, cámaras cenitales y, evidentemente, el paso de manivela. Existen varios ejemplos que son testimonio de toda esta variedad como *El mago árabe* (*Le sorcier arabe*, 1906), *Los cien trucos* (*Les cent trucs*, 1906), *Las acróbatas japonesas* (*Kiriki, acrobates japonais*, 1907) o la mítica *Hotel eléctrico* (*Electric Hotel*, 1908) (Minguet, 2011).

2. De *El apache de Londres* tan sólo sabemos que fue producida por la barcelonesa Studio Films, fundada por Joan Solà i Mestres y Alfred Fontanals (De la Rosa, 2003: 470).
3. A través de los anuarios y de las diversas fuentes de información reproducidas en otros documentos, se puede establecer la cifra de 195 largometrajes importados en el 1939. Esta cifra desciende durante el año 40 con 96 importaciones y en el 41 con 83 (Díez, 2002: 62).
4. En 1949 se establecieron Manufacturas Fotográficas Españolas y en 1952 VALCA. Anteriormente, CISAE había consiguió producir película virgen durante los años 30 (Amo, Colorado y Cardona, citado por Díez, 2002: 67).
5. El más importante de ellos fue el concedido por el Sindicato Nacional del Espectáculo, bajo el epígrafe de "Premios Nacionales de Cinematografía". Se crearon en el 1940 y, según los premios, las dotaciones eran de 400.000 pesetas y 250.000 para los dos primeros premios y los cuatro segundos respectivamente. El 20% del premio debía revertir en el equipo técnico-artístico de la película (Monterde, 2009: 200).
6. Arturo Moreno Salvador (Valencia, 10 de mayo de 1909 – Barcelona, 25 de junio de 1993) fue un historietista y pionero de la animación española. Gracias a su primer trabajo, el corto *El capitán Tormentoso* (1942), pudo realizar su primer largometraje de animación, *Garbancito de la Mancha*.
7. Hacía seis años que se había estrenado la película producida por Walt Disney *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937), considerado el primer largometraje animado en color, que además incorporó otras novedades técnicas como la cámara multiplano que,

tal y como Duran explica, era capaz de filmar verticalmente hasta cinco niveles de profundidad con láminas transparentes superpuestas (Duran, 2008: 26).

8. La producción estuvo marcada por diversos contratiempos. Manzanera (1992: 25) recuerda el incidente en que se bombardeó un tren en Francia que llevaba tres toneladas de celuloide: a raíz del incidente, el vagón cargado con el material permaneció perdido durante un mes. Además, *Garbancito de la Mancha* utiliza el sistema de color británico Dufaycolor: como no existían laboratorios de revelado en España, el material se tenía que enviar a Londres para revelarlo (Candel, 1993: 46).
9. E. Gómez cita el presupuesto inicial para la película *Garbancito de la Mancha* en unas 2.000.000 pesetas de la época, mientras que los rodajes de esa época oscilaban entre 1.200.000 y 1.800.000 pesetas (citado por Manzanera, 1992: 25). En un cartel promocional que apareció en la revista *Primer Plano* se indicaba el coste total en 3.809.618 pesetas (PRIMER PLANO, 1945: 2). Asimismo, en una entrevista a Arturo Moreno, publicada en el mismo libro de Manzanera, el director creía que producir una película de animación costaba entre “las ochocientas y las novecientas mil pesetas” (Manzanera, 1992: 193).
10. Franz Winterstein había venido a España con la compañía de vodevil *Los Vieneses de Artur Kaps*, que también participa como autor de las canciones de la película cuya música fue de Augusto Algueró. No hay mucha información sobre este artista austriaco y tan sólo sabemos que tenía experiencia en el mundo del espectáculo y de las coreografías.
11. En el cartel se puede leer el siguiente texto (*La Vanguardia*, 21 de diciembre de 1952: 26):

Cine Avenida de la Luz. ¡No olvide esta fecha! Mañana Lunes, 22 de diciembre, desde 11 mañana. ¡¡Barcelona, la primera capital de Europa en la filmación de películas de dibujos animados de largometraje en Dufaycolor!! Balet y Blay, que ha presentado *Garbancito de la Mancha* y *Alegres Vacaciones*, lanza su tercera y última maravilla cuya filmación ha durado dos años y medio y su coste total es de 4.000.000 de pesetas. A partir del estreno de *Sueños de Tay-Pi* y para que el público pueda gozar de los maravillosos efectos y su máxima ilusión de las en technicolor, la empresa Balaña tiene el honor de anunciar que han sido instalados los nuevos equipos de proyectores de alta intensidad de Mangaluz, conjuntamente con los rectificadores de selenio Rectanksen. Los nuevos equipos han sido suministrados por Supersond, SA que es el más alto exponente de la supremacía de la industria cinematográfica española.