

DESDE BARCELONA CON AMOR (AL CINE): PRESENCIA Y TRATAMIENTO DE LA CIUDAD CONDAL A TRAVÉS DE LA OBRA DE FRANCISCO ROVIRA-BELETA

Fernando Sanz Ferreruela 

Universidad de Zaragoza (España)

fersanz@unizar.es

RESUMEN

La historiografía sobre el cine español durante el franquismo ha adolecido siempre de una cierta mirada centralista, teniéndose a menudo en cuenta únicamente las productoras, los cineastas y las películas realizadas en Madrid. Sin embargo, muchas menos veces se ha prestado atención al rico, heterogéneo y siempre novedoso panorama cinematográfico barcelonés, que mantuvo una extraordinaria actividad a lo largo de las seis primeras décadas del siglo xx. Partiendo de esa premisa, el propósito de este trabajo es trazar un recorrido por la filmografía del cineasta barcelonés Francisco Rovira-Beleta, haciendo especial énfasis en la relación de sus películas con la industria cinematográfica de la Ciudad Condal, sin la que no puede entenderse, a lo largo de toda su trayectoria. Asimismo, se propone estudiar la representación de la propia ciudad de Barcelona en la obra de Rovira, analizando qué espacios urbanos se resaltaron y con qué objetivos narrativos y dramáticos.

PALABRAS CLAVE: Francisco Rovira-Beleta, Barcelona, localizaciones, dirección artística.

FROM BARCELONA WITH LOVE (TO CINEMA): PRESENCE
AND TREATMENT OF BARCELONA IN THE WORK OF FRANCISCO ROVIRA-BELETA

ABSTRACT

The historiography of Spanish cinema during the Franco regime has always suffered from a certain centralist perspective, often focusing only on production companies, filmmakers, and films made in Madrid. However, far less attention has been paid to the rich, heterogeneous, and ever-evolving Barcelona film scene, which maintained extraordinary activity throughout the first six decades of the 20th century. Based on this premise, the purpose of this work is to trace the filmography of Barcelona filmmaker Francisco Rovira-Beleta, with particular emphasis on the relationship of his films to the city's film industry between the 1940s and 1960s, without which his work cannot be understood. We also propose to study the representation of the city of Barcelona itself in Rovira's work, analyzing which urban spaces were highlighted and with what narrative and dramatic objectives.

KEYWORDS: Francisco Rovira-Beleta, Barcelona, Locations, Art Direction.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.03>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 61-92; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Cuando trazamos un recorrido, lo suficientemente sosegado, a través de la historiografía sobre el cine español a lo largo de casi todo el siglo xx, una de las primeras cuestiones que nos llaman la atención es la tendencia manifiestamente centrífuga de una gran mayoría de esos recorridos diacrónicos. Los cuales han tomado habitualmente como punto de partida Madrid, y han analizado, a partir de la capital de España, cómo se han ido difundiendo y desarrollando los diferentes fenómenos fílmicos a lo largo del resto de nuestra geografía; como si todo hubiera surgido en Madrid, y desde allí se hubiera extendido por el resto de España. Y es que esa consideración de Madrid como «capital» del cine de nuestro país —que fue surgiendo espontáneamente, casi de forma orgánica, y con no pocas ni evidentes razones a su favor, entre los años veinte y setenta del siglo xx— muchas veces nos ha inducido a aceptar casi inconscientemente que a lo largo de estos últimos ciento treinta años, todo en el ámbito del cine español se originó en Madrid, mientras el resto de ciudades españolas iban a la zaga, siguiendo la estela de la capital y viviendo de las «rentas» que siempre tomaban forma en Madrid y desde allí se propagaban.

Partiendo de este planteamiento, nuestro propósito es el de variar la ubicación del foco, y trasladar el punto de partida de esa mirada centrífuga a la ciudad de Barcelona, que, si bien, haciendo un balance global y cuantitativo, no llegó a alcanzar la importancia de Madrid en cuanto a volumen de capacidad industrial y, por tanto, de iniciativas fílmicas a lo largo de toda la serie histórica, debe ser reivindicada como finalista de esa competición, ya que sin el análisis de la presencia —intermitente y desigual, desde luego— de la industria fílmica barcelonesa desde los comienzos del cine hasta nuestros días, obtendríamos una imagen sin duda parcial, incompleta —e injusta— del panorama cinematográfico español. De hecho, no hay que olvidar que, desde los orígenes del cine, la mayoría de las novedades tecnológicas en el ámbito cinematográfico llegaron desde París a España, recalando primero en Barcelona y, de allí, en el resto del país. Y la Ciudad Condal monopolizó la industria del cine español casi en su primer cuarto de siglo de vida —hasta 1918-1920—; pero, como veremos más adelante, también las primeras infraestructuras del cine sonoro se instalaron en Barcelona en 1932; y tanto durante la Segunda República como durante la Guerra Civil, Barcelona fue centro productivo, tal y como lo seguiría siendo, tras el conflicto, durante al menos las cuatro décadas siguientes; todo ello sin olvidar el fermento de creatividad que el cine producido en Cataluña ha ido poniendo de manifiesto a partir de la transición democrática, que se ha mantenido hasta nuestros días, ya bien entrado el siglo xxi, gracias a su industria y el magnífico trabajo de sus escuelas de cine, con figuras como Isaki Lacuesta o Carla Simón, entre tantos otros cineastas reconocidos unánimemente a nivel internacional¹.

¹ La lista podría completarse partiendo de figuras ya tan consolidadas como Isabel Coixet, Jaime Rosales, Albert Serra, Cesc Gay, Agustí Villaronga, así como con los representantes de esa «nueva

En función de las anteriores premisas, este trabajo se plantea dos propósitos simultáneos que aspiran a cubrir sendas lagunas en la historiografía sobre la historia del cine español: en primer lugar, estudiar en profundidad la filmografía de Rovira-Beleta –quien, inexplicablemente, no ha recibido hasta ahora ningún estudio monográfico– prestando atención a aquellas películas de este autor que de una u otra forma guardan relación con la ciudad de Barcelona; para después pasar a analizar en cada caso la naturaleza y entidad de dicha relación, en primer lugar contextualizando cada proyecto en el ámbito particular a cada caso de la industria del cine barcelonesa, pero profundizando sobre todo en el tratamiento de la Ciudad Condal llevado a cabo en dichas obras. Y ello contemplando desde cuestiones obvias relacionadas con la mera ambientación de los rodajes de las películas –Barcelona como escenario de cine–, hasta algunas otras más sutiles que tienen que ver con el simbolismo de dichos espacios urbanos y muy especialmente con la carga narrativa, dramática y estética que la ciudad de Barcelona fue desempeñando, como uno más de los múltiples mecanismos de significación encerrados en las películas de Rovira-Beleta.

Para ello vamos a abarcar un amplísimo período cronológico, comprendido entre 1912 y 1985, tomando como hilo conductor la vida y la obra de Francisco Rovira-Beleta, uno de los cineastas barceloneses más representativos y coherentes a la hora de trazar el panorama que pretendemos, con un planteamiento mucho más centrífugo y descentralizado.

BARCELONA Y LA INDUSTRIA FÍLMICA CATALANA (1910-1930)

Francisco de Asís Rovira-Beleta nació el 25 de septiembre de 1912 en Barcelona, ciudad en la que también falleció, 87 años después, el 23 de junio de 1999. Haciendo un rapidísimo e incompleto balance, la Barcelona que vio nacer al futuro cineasta era, a la altura de 1912, una de las ciudades más modernas y cosmopolitas, no solamente de España, sino de toda Europa. Acababa de consolidar su ensanche urbano, estaba terminando de abrir algunas de sus grandes avenidas y paseos, como, por ejemplo, la vía Laietana, que se inauguró precisamente en 1913, y proseguía decididamente con la construcción de las líneas de metro. Era el momento en el que el modernismo catalán estaba dando algunos de sus más célebres frutos, como La Pedrera de Gaudí, que se había concluido en 1910. Se trataba de una ciudad con un fortísimo entramado industrial y comercial a nivel nacional e internacional, su puerto era un centro de comunicación privilegiado con todo el mundo, y la población de la ciudad crecía a un ritmo mucho más acusado que la de otras capitales europeas².

ola» –casi todas mujeres– que magníficamente representan Clara Roquet, Elena Martín, Elena Trapé, Belén Funes o Neus Ballús, entre otras.

² Sobre el desarrollo y la evolución de la ciudad, es de obligada consulta Jaume Sobrequés i Callicó, *Historia de Barcelona* (Barcelona: Plaza & Janés, 2008). Para una información más detallada:

En el ámbito cultural, Barcelona ofrecía una oferta envidiable en sus múltiples teatros; el Fútbol Club Barcelona se había fundado ya en 1899; en sus plazas de toros triunfaba Juan Belmonte y, precisamente en mayo de 1912, la Ciudad Condal recibía la visita nada menos que de Rubén Darío, el poeta más admirado y uno de los literatos más célebres de su época.

La Barcelona de comienzos de 1912 fue relevante incluso por su crónica negra, pues, con la cruenta «Semana Trágica» aún en el recuerdo, asistió a la morbosa historia de Enriqueta Martí, apodada como la vampira del Raval –un espacio urbano al que nos referiremos con frecuencia en este trabajo–, tristemente célebre por haberse visto involucrada en varios casos de prostitución infantil, asesinato en serie, etc., que sacudieron toda Europa³.

Y como no podía ser de otro modo, a aquellas alturas Barcelona también era más que relevante en términos cinematográficos, pues no en vano fue la primera capital del cine español, en un momento en el que la industria cinematográfica madrileña estaba dando sus primeros tímidos y tardíos balbuceos, mientras la Ciudad Condal gozaba ya de un entramado industrial más que solvente mediante el que aprovisionaba de películas a todo el país –e incluso salía al extranjero– gracias a la titánica labor de los pioneros del cine barcelonés.

Dejando a un lado a Fructuoso Gelabert, «peliculero» artesano y hombre independiente quien sin embargo no fue capaz de subirse al tren de la producción filmica entendida a escala industrial, o al gran Segundo de Chomón, siempre a caballo entre la Ciudad Condal y París, cabe señalar sin duda la preeminencia de figuras como la de Alberto Marro o los hermanos Ricardo y Ramón de Baños. Los cuales, en colaboración, fueron capaces de poner en marcha los ambiciosos estudios Hispano Films, erigiendo con ellos el primer gran imperio cinematográfico hispano, que se estableció en las faldas del Tibidabo a partir de 1907. Todo ello en un momento en el que Hollywood no solamente no había alcanzado la categoría de «tierra soñada», sino que ni siquiera se había previsto su construcción, y en el que a nivel filmico, como señala lacónicamente Pérez Perucha, «Madrid no existe»⁴ como centro productor.

Tras obtener su primer éxito en 1908 adaptando *Don Juan Tenorio*, la aguerrida industria barcelonesa intentó imitar el modelo del *Film d'Art* francés,

Jaume Sobrequés i Callicó, dir., *Historia de Barcelona*, Enciclopedia Catalana. 8 vols. (espec. vols. 7 y 8 dedicados al siglo xx), (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991).

³ Sobre este tétrico personaje puede verse Jordi Corominas, *Barcelona 1912. El caso Enriqueta Martí* (Madrid: Sílex, 2014), entre otros estudios. La vida de este personaje incluso ha sido llevada al terreno de la novela gráfica.

⁴ Julio Pérez Perucha, «Narración de un aciago destino (1896-1930)». *Cine Español*, editado por Román Gubern *et al.*, (Madrid: Cátedra, 2000), 45. Sobre este panorama, conviene tener también en cuenta el recentísimo y muy novedoso estudio Juan Carlos de la Madrid y Christian Franco Torre, *Historia del cine en España. El nacimiento de una industria cultural (1896-1931)* (Madrid: Shangrila, 2025). Asimismo, sobre los primeros compases del cine en Barcelona, las obras de Palmira González y Miguel Porter: Palmira González, *Història del Cinema a Catalunya I. L'època del cinema muy, 1896-1931* (Barcelona: Els llibres de la frontera, 1986) y Miquel Porter i Moix, *Història del cinema a Catalunya (1896-1990)* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992).



Fig. 1: Anuncio publicitario de *El testamento de Diego Rocafort*, segunda parte de *Barcelona y sus misterios* (Hispano Films, 1916). Colección particular.

entregándose a rodar asuntos históricos de cierto empaque como *Don Pedro el Cruel* (1911) o *Los amantes de Teruel* (1913) para, a partir de 1915, reinventarse adaptando de nuevo las tendencias de moda que llegaban del cine galo y dedicándose a la producción de seriales cinematográficos⁵, de la talla de *Los misterios de Barcelona* (fig. 1), *Elba*, *El beso de la muerta*, *Vindicator*, *Fuerza y nobleza* o *Los arlequines de seda y oro*, entre otros títulos.

Además de la Hispano Films, se instalaron otras productoras cinematográficas en aquella naciente industria barcelonesa, como la Bacinografo, que funcionó entre 1913 y 1918, la Studio Films, la Tibidabo Films o la Royal Films, que fue la firma de los hermanos Baños desde 1914, cuando dejaron la Hispano en manos de Marro; y con ella participaron en la ambiciosa *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Emile Bourgeois, 1916) o realizaron su famoso *Tenorio* de 1922⁶.

Durante la Primera Guerra Mundial, el colapso de la industria cinematográfica europea determinó que diversos rodajes extranjeros hubieran de trasladarse a un territorio neutral como España para poder salir adelante. Algunos de ellos fueron

⁵ Carlos Fernández Cuenca, *Viejo cine en episodios* (Madrid: Ediciones Rialto, 1943).

⁶ Pérez Perucha, *Narración...*, 47-80.

particularmente relevantes como, por ejemplo, el de la primera superproducción hispano-francesa de la historia, que fue la malograda *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, recién mencionada, coproducida por la empresa catalana Argos P.C. y rodada en Barcelona⁷.

Sin embargo, no todo fueron luces en este panorama, pues, del otro lado, Barcelona, como centro neurálgico de la cinematografía española, tuvo también que acarrear algunas contrapartidas, que vinieron sobre todo motivadas por las reticencias de ciertos sectores de la sociedad catalana, y de otras regiones del país, que no aceptaban el cine como medio de ocio –y mucho menos como arte–, y que por el contrario arremetieron contra él en conferencias, discursos, sermones y textos escritos⁸. Algo que desde luego no fue privativo del caso barcelonés, pues se revalidó en múltiples capitales de provincia y poblaciones españolas, sobre todo andando ya la década de 1920, constituyendo un factor que en muy poco ayudó a la implantación definitiva del maltrecho –en términos económicos, industriales y creativos– cine español.

Por desgracia, este florecimiento del cine barcelonés, que Rovira-Beleta pudo disfrutar en primera persona durante su más tierna infancia, fue efímero y entró en absoluta decadencia a lo largo de la década de 1920 fagocitado por el empuje ya incontenible del cine madrileño.

LOS INICIOS DE ROVIRA EN EL CINE

A comienzos de la década de 1930 Rovira cursó sus estudios de Derecho, Arquitectura y Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona⁹ –vivía muy cerca, en la plaza Tetuán–, obteniendo una formación verdaderamente completa en el ámbito humanístico y artístico. Y al mismo tiempo, tal y como él mismo confesaba, descubrió el cine de la mano de su tío, y comenzó su andadura como cineasta aficionado, en un momento (1932-1936) en el que Barcelona era el centro neurálgico del cine *amateur* en nuestro país¹⁰. En ese panorama jugó un papel fundamental el Centro Excursionista de Cataluña, que llegó a tener una sección de cine *amateur*; pero, además de ello, en 1934 apareció la revista *Cine Amateur*, como órgano oficial de dicho movimiento, al mismo tiempo que encontramos ya figuras señeras del amateurismo catalán, como José Torrella y sobre todo Delmiro de Caralt, quien por

⁷ Pérez Perucha, *Narración...*, 79-80.

⁸ Sanz Ferreruela, Fernando, «Un instrumento de destrucción masiva más poderoso y artero que las legiones de Tito: el cine». *Imago Mundi. Álbum del tiempo*, editado por Amparo Martínez Herranz (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021), 284-293.

⁹ Un primer acercamiento a nuestro tema de estudio puede contemplarse en el documental *Rovira-Beleta y Barcelona*, producido en 1990 por el Colegio de Directores de Cine de Cataluña para Televisión Española, de treinta minutos de duración.

¹⁰ Tal y como quedó demostrado, entre otras fuentes escritas, en la exposición *Fora de casa. Cinema amateur a Catalunya 1924-1940*, celebrada en Filmoteca de Catalunya entre marzo y junio de 2024.

esas fechas estaba cosechando multitud de premios con su cinta *Memmortigo*, entre tantos otros títulos¹¹.

Ya tras la Guerra Civil, podemos precisar el salto de Rovira al terreno del cine profesional, que tuvo que ver con el creciente desarrollo del cine de animación que estaba teniendo lugar en la Barcelona de la inmediata posguerra. Así, en 1938 se habían fundado los estudios Balet y Blay, donde Rovira trabajó en algunas películas de dibujos animados¹².

Estos primeros balbuceos permitieron sin embargo a Rovira comenzar a trabajar en Madrid a partir de 1943, y le abrieron las puertas de la todopoderosa distribuidora y productora CIFESA, como ayudante de dirección de figuras clave del cine español de posguerra, como sobre todo Luis Lucia y Juan de Orduña¹³, en un período en el que —antes de fundarse el IIEC madrileño— no existía en España ninguna escuela de cine, suponiendo esta una experiencia crucial en el afianzamiento de su formación filmica en el terreno práctico, ya que le permitió conocer los rudimentos del oficio, en materia de producción, realización, guion, dirección de actores y todos los aspectos técnicos.

Y un poco más adelante, en un paréntesis en su actividad como ayudante de dirección, Rovira-Beleta, como si no quisiese dejar de practicar ninguno de los formatos filmicos entonces en vigor —cine *amateur*, animación, ficción, documental—, fue responsable de algunos documentales, como el capítulo piloto de la serie *Deportes y figuras*, que finalmente no salió adelante, y que en el caso que nos ocupa se dedicó al boxeo. Rodado en 1946, fue su primer trabajo realizado fuera de Barcelona¹⁴.

En 1948 debutó oficialmente como realizador con *Doces horas de vida*, impulsado por los buenos resultados de su trabajo en CIFESA, aunque curiosamente —y esto de nuevo marca la importancia de la ciudad de Barcelona en su obra— declinó la posibilidad de abrirse paso en la industria madrileña como habría sido natural y como anhelaban y ambicionaban la mayoría de cineastas españoles del momento. Por el contrario, prefirió regresar a su querida Barcelona para buscar su lugar de confort en la «sucursal» que, de dicha productora, se estaba instalando entonces en la Ciudad Condal, capitaneada por el productor Aureliano Campa. De hecho, las primeras obras de Rovira se acogieron a ese modelo que podríamos denominar de películas «Aureliano Campa para CIFESA»¹⁵, las cuales, a diferencia de las madrileñas, contaban con una financiación muy inferior, pero sin embargo permitían a su autor gozar de la independencia y del cierto aislamiento que suponía el «baluarte»

¹¹ José Torrella, *Crónica y análisis del cine amateur español* (Madrid: Rialp, 1958), 64-69.

¹² Carlos Benpar, *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta* (Barcelona: Laertes, 2000), 24.

¹³ Fue ayudante de dirección de Lucia en *El 13-13* (1943), *Un hombre de negocios* (1945), *Dos cuentos para dos* (1947), *La Princesa de los Ursinos* (1947) y *Noche de Reyes* (1948), y para Orduña en *Rosas de otoño* (1943), *Ella, él y sus millones* (1944) y *La vida empieza a medianoche* (1944).

¹⁴ Benpar, *Rovira-Beleta...*, 24.

¹⁵ La bibliografía sobre CIFESA arrastra una larga trayectoria que arranca del clásico y aún muy válido estudio Félix Fanés, *CIFESA, la antorcha de los éxitos* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982).



barcelonés y, además, de la muy inferior competencia que existía allí respecto a Madrid. Barcelona estaba lejos de Madrid geográficamente, lo que implicaba que también lo estuviera del Ministerio de Educación Nacional —desde el que se gestionaba la cinematografía en aquel momento—, y por supuesto del Sindicato Nacional del Espectáculo y de la Junta de Censura. Esto no implicó que el régimen administrativo de las películas producidas en Barcelona fuera diferente y, desde luego, todas ellas habían de transitar por los mismos cauces de gestión y control. Sin embargo, y aunque es difícil precisarlo con datos empíricos, no deja de ser más cierto que la consulta asidua y rigurosa de la documentación relativa a los procesos de producción y censura de las películas españolas custodiada en el A.G.A. demuestra que —salvo excepciones— ese distanciamiento los amortiguaba ligeramente, proporcionando un cierto oasis, cuando menos de independencia de movimientos, para los cineastas catalanes, Rovira entre ellos.

Este hecho determinaba sin embargo una circunstancia un tanto contradictoria, que en ocasiones podía convertirse en contraproducente para las películas rodadas en Barcelona, ya que estas tenían prácticamente asegurado su estreno en la Ciudad Condal, pero pasaban mucho más desapercibidas en Madrid. Y esa poca notoriedad —y por tanto, menor rendimiento económico— que podían llegar a alcanzar en Madrid y el resto de España algunas películas barcelonesas resultaba especialmente poco favorable para los cineastas catalanes debutantes. A quienes habitualmente nunca trataron demasiado bien ni las administraciones ni los exhibidores madrileños, siendo en ocasiones ninguneados y obteniendo sus películas calificaciones muy bajas a efectos económicos, lo que determinaba que sus estrenos se demoraran en exceso y sus proyecciones se vieran relegadas a salas de reestreno y cines de barrio, lesionando severamente la amortización de las mismas, la viabilidad de sus empresas productoras y la continuidad de las carreras de sus realizadores.

En el caso que nos ocupa, da la sensación de que Rovira conocía muy bien estos engranajes del cine barcelonés y salió airoso de sus primeras experiencias como realizador. Bien es cierto que contaba con el colchón que le proporcionaba el hecho de que las películas Campa para CIFESA tenían asegurado al menos un estreno temprano en Barcelona, lo que, unido a sus modestos presupuestos y la economía de medios puesta en práctica por esa marca, hizo posible la amortización de sus primeras películas en la Ciudad Condal, en un ejercicio de «autosuficiencia barcelonesa» sobre la que pocas veces se ha reparado.

En este contexto, cabe señalar que Rovira fue un caso un tanto heterodoxo, pues se movió con soltura en aguas tanto barcelonesas como madrileñas. Tras su primera película Campa-CIFESA, que se rodó en Barcelona, pero que sin embargo se estrenó en Madrid —y solamente dos años más tarde en Barcelona—, su segunda película, *39 cartas de amor* (1949), se rodó en Madrid, constituyendo un film ya un poco trasnochado, realizado muy a la moda de las comedias sentimentales que la CIFESA madrileña había realizado en el período 1942-1945, pero que se estrenó puntualmente en Barcelona el 27 de julio de 1950, mientras que no se vio en las pantallas madrileñas hasta cuatro años más tarde, concretamente el 9 de septiembre de 1954.

Tras esa película «madrileña» muy alimenticia, regresó a Barcelona en 1950 para supervisar el rodaje de *La honradez de la cerradura*, que inopinadamente iba a ser dirigida

por Luis Escobar, dramaturgo muy bregado en puestas en escena teatrales, pero sin apenas experiencia en terreno cinematográfico; encargo que habría de convertirse en un peldaño clave para la filmografía de Rovira. Esta película sobre el drama de Jacinto Benavente —realizada a su vez muy teatralmente— fue absolutamente clave para la carrera posterior de Rovira, por diversas circunstancias. En primer lugar, el encargo provenía de la productora barcelonesa PECSA Films, fundada por José Carreras Planas en 1946, y con quien se vincularía laboralmente para sus próximos y ya mayúsculos proyectos¹⁶. Pero, además, esta experiencia puso a Rovira en contacto tanto con el género negro —el modelo narrativo que le dará sus mayores éxitos en el futuro, como veremos— como con el actor Francisco —aún no aparecía acreditado como Paco— Rabal, factores ambos absolutamente determinantes en la filmografía de Rovira de la década de los cincuenta¹⁷.

La primera consecuencia de esos contactos no se hizo esperar, pues casi de forma coetánea Rovira dirigió *Luna de sangre* (1950), una película de supuesto ambiente andaluz, con Paquita Rico y Francisco Rabal. Una ambientación que resulta del todo testimonial, y que sin embargo de nuevo nos remite con mucha más fuerza a la Ciudad Condal que a las provincias del sur de Despeñaperros. De hecho, la película fue producida para la mencionada marca PECSA Films, por Antonio Sau, cineasta de origen zaragozano pero afincado en Barcelona desde los tiempos de la Guerra Civil, quien, como es notorio, en el marco de la infatigable actividad cinematográfica que desarrolló el anarquismo en la Ciudad Condal durante el conflicto, realizó *Aurora de esperanza* (1937), la que posiblemente constituye el exponente más destacado del cine anarquista rodado en Barcelona.

Además, la película se rodó en Barcelona, en los estudios Orphea Film (fig. 2), donde se habían producido y rodado las primeras cintas sonoras de la historia del cine español, gracias a la infatigable tarea del cineasta Francisco Elías. Allí se rodaron en los últimos meses de 1932 la coproducción *Pax* (Francisco Elías) y *Carceleras*, la primera película española plenamente sonora de la historia, de la mano del pionero y ya veterano José Buchs, antes de que se instalaran en Madrid los primeros estudios sonoros al año siguiente.

Y cabe señalar que los estudios Orphea —activos hasta el fatal incendio que los destruyó por completo en abril de 1962, tras tres décadas de actividad incesante— no fueron los únicos que funcionaron en Barcelona en este período, pues a ellos hay que unir también la actividad de los Trilla-La Riva —también ubicados, como los Orphea, en los antiguos pabellones de la Exposición Internacional de 1929, y activos entre 1931 y 1956— y los Kinefón, un poco más tardíos y de vida más corta (1940-1953)¹⁸.

¹⁶ Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado* (Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2008), 610-612.

¹⁷ Sobre esta cuestión ver, entre otros, Elena Medina, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta* (Barcelona: Laertes, 2000).

¹⁸ Sobre los mismo puede consultarse, entre otros, Josetxo Cerdán, «(1930-1962) Orphea Film. Mito, anécdota y metonimia». *Cuadernos de la Academia*, n.º 10, 2001 (ejemplar dedicado a los estudios cinematográficos españoles), 43-61 y José Luis Rubio Munt, «(1935-1963) Kinefón, entre la



Fig. 2: Estudios Orpheo Film (Barcelona).

NEORREALISMO A LA ESPAÑOLA Y CINE NEGRO BARCELONÉS. LOS VALORES NARRATIVOS DE LA CIUDAD EN *HAY UN CAMINO A LA DERECHA*

La primera cinta de verdadera envergadura realizada por Rovira-Beleta fue *Hay un camino a la derecha*. Rodada en 1953¹⁹, el filme encierra múltiples puntos de interés, como veremos, pero para nuestro estudio, se trata desde luego de una de las películas más «barcelonesas» de su autor, no solamente porque se rodó íntegramente en la Ciudad Condal –en buena medida en las propias calles de Barcelona, y el resto del metraje en los estudios Kinefón–, sino porque además prácticamente

ambición y el reduccionismo (1940-1953)». Cuadernos de la Academia, n.º 10, 2001 (ejemplar dedicado a los estudios cinematográficos españoles), 43-61.

¹⁹ Unos meses antes de comenzar el rodaje de *Hay un camino a la derecha*, Rovira realizó en tan solo dos días el medimetraje *El lago de los cisnes*, con la particularidad de ser la primera película española impresionada en sistema Cinefotocolor y con un juego de dos cámaras con el que logró un convincente efecto 3D. Se trató de una síntesis de la representación del célebre ballet de Chaikovsky que estaba representándose en el Teatro del Liceo, al que se le añadió una breve introducción de ficción rodada en el parque de la Ciudadela.

todos los miembros del equipo técnico de la misma fueron notables representantes de la industria filmica barcelonesa; por último, y muy especialmente, porque la propia ciudad de Barcelona desempeña un trascendental papel narrativo en su desarrollo argumental.

Así, la película fue producida por el destacado productor barcelonés Antonio Bofarull, a la cabeza de su marca Titan Films²⁰, con la participación de Aureliano Campa, viejo conocido de Rovira como hemos visto, ya desligado de CIFESA y dueño de su destino²¹. Por si fuera poco, Rovira contó para esta cinta con el concurso de otros reputados técnicos, siempre barceloneses, entre los que destacaron su coguionista Manuel María Saló, con quien trabajaría nada menos que en siete de sus películas a lo largo de su carrera; José María Forn, secretario de dirección, autor en el futuro de obras clave como *La piel quemada* (1967) y fundador del Instituto de Cine Catalán en 1975; el músico Federico Martínez Tudó o Francisco Pérez-Doltz Riva, futuro realizador y profesor de la ESCAC, que actuó como ayudante de dirección. Cabe destacar también el importante trabajo de Salvador Torres Garriga, auténtico director artístico²² de la película, y responsable de las magníficas fotografía e iluminación de la misma –dos de sus incontestables valores–, quien después participaría también en algunas de las mejores películas del cine negro barcelonés dirigidas por Julio Coll. Además, la cinta fue distribuida por IFISA, la empresa de Ignacio Iquino –principal productora y distribuidora del cine barcelonés del período, que fue capaz de instalar un auténtico «imperio cinematográfico» en sus estudios del Paralelo²³–, a la que nos referiremos más adelante. El film se estrenó en la Ciudad Condal varias semanas antes que en Madrid, permaneciendo más de dos meses en cartelera y cosechando un éxito hasta entonces inaudito para su autor. Extremos todos ellos que nos permiten afirmar que la primera gran obra de Rovira no pudo tener una génesis más barcelonesa.

Pero más allá de esta clara filiación de la película respecto de la producción catalana, lo verdaderamente destacable es que en el desarrollo narrativo de la cinta de Rovira, la ciudad de Barcelona juega un papel crucial, ya que sus propias calles y otras localizaciones reales son los escenarios efectivos que dan sentido a la

²⁰ Rimbau y Torreiro, *Productores españoles...*, 772.

²¹ El propio Bofarull mantuvo la costumbre en sus películas de estos años de interpretar personalmente alguno de los personajes más o menos secundarios de las mismas, tal y como aquí sucede con el de don Vicente, esa suerte de pérfido capo mafioso que regenta una tienda de empeños en la que se dedica a traficar con objetos robados. Él es quien se queda con la máquina de coser de Inés, cuando esta no puede pagar el plazo correspondiente pues Miguel ha gastado el dinero, con la mayor frialdad, aun a sabiendas de que eso significa la pérdida de la principal fuente de ingresos de la familia, toda vez que Miguel carece de empleo; y también quien comprará con usura a Miguel el reloj que iban a regalar a Víctor por su cumpleaños.

²² Como es sabido, a estas alturas todavía no se reconocía como tal, ni se acreditaba, el trabajo del director de arte. Más allá de los responsables de decorados y vestuario, esta función dependía en buena medida del director de fotografía, como es el caso de Torres Garriga en esta película.

²³ Ángel Comas, *Ignacio F. Iquino, hombre de cine* (Barcelona: Laertes, 2003).



dramática –y parabólico-redentora– historia que en ella se relata²⁴. Desde luego, *Hay un camino a la derecha* es una de las más coherentes relecturas del neorrealismo italiano «a la española» que se realizaron en nuestra cinematografía²⁵. Un concepto que, no por demasiado manido a veces, resulta menos preciso, al menos en el caso que nos ocupa. Y es que la cinta de Rovira, tanto en la superficie como en el fondo, es digna heredera de aquellos postulados fílmicos que, en un momento histórico de tanta relevancia como la Segunda Guerra Mundial y su inmediata posguerra, se rebelaron contra el «caligrafismo fílmico mussoliniano», para llevar a las pantallas los problemas del «aquí» y del «ahora» de la sociedad italiana. Y así, cuando el neorrealismo todavía seguía en su país de origen dando frutos de tanta prestancia, como por ejemplo, la coetánea *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952), ese modelo fílmico tuvo una, aunque minoritaria, muy relevante infiltración en otras cinematografías, como la española, siempre atenta a los compases de la italiana desde mucho tiempo atrás. Así lo demuestran cintas como la que nos ocupa, tal vez solamente igualada por la citada *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953) y, desde el terreno de la comedia, *Esa pareja feliz* (Bardem y Berlanga, 1951). Películas estas, además, que, dentro de la estandarización mayoritaria de la producción española heredada de la década anterior, constituyeron los más interesantes exponentes de nuestro cine en aquellas fechas, sin duda los más modernos y acordes a las inquietudes europeas, y los que mayor fermento de creatividad aportaron a un panorama como el del cine español, por lo demás, bastante mediocre. El cual, en líneas generales, se debatía entre el alineamiento acomodaticio con los postulados ideológicos imperantes y el más absoluto espíritu de evasión respecto de la dura realidad social del país.

En este contexto, el filme de Rovira bucea en los bajos fondos de la sociedad barcelonesa para encontrar los lugares en los que situar un hondo drama familiar, que recuerda en mucho a *El ladrón de bicicletas* del ya mencionado Vittorio de Sica (1948) –sobre todo en la relación paternofilial que se desarrolla entre Miguel y su hijo único Víctor–, protagonizado por un padre de familia (Francisco Rabal en una de las interpretaciones más contundentes de su primera etapa), quien, buscando

²⁴ Rovira reconoce que aunque suele considerarse como la primera entrega de su trilogía policiaca, en realidad *Hay un camino a la derecha* es un melodrama con ambiente de cine negro y una ligera trama policiaco-criminal. Benpar, *Rovira-Beleta...* 43

²⁵ Tal y como reconoció el propio autor: «Esta película es para mí una representación del neorrealismo en Barcelona, que había iniciado Nieves Conde con *Surcos* en Madrid. El ambiente se parece bastante al de *El ladrón de bicicletas*». Benpar, *Rovira-Beleta...*, 44. Un tema que ha sido abordado en múltiples ocasiones por la historiografía española, desde la tesis doctoral de Guillermo Catalán Muedra, *El realismo cinematográfico español (1951-1961)*, defendida en la Universidad de Barcelona en 2000, 129-138, hasta otros muchos como Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961* (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valencia/Filmoteca Española: 1993), 293; José Enrique Monterde, «Continuismo y disidencia (1951-1962)». *Cine Español*, editado por Román Gubern *et al.*, (Madrid: Cátedra, 2000), 280; José Luis Castro de Paz y Josexo Cerdán, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (Madrid: Cátedra, 2011) o Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012), 279.



Fig. 3: *Hay un camino a la derecha* (Rovira-Beleta, 1953). Barrio del Raval.
Fuente: EGEDA.

el bienestar de su mujer y su hijo, en un momento de flaqueza —por otra parte, un merecido ocio—, acaba con los recursos económicos de la familia, abocándola a una espiral de caos y destrucción que empuja al protagonista a integrarse en una banda mafiosa para cometer un robo. Un delito que desemboca en el fatal accidente que sufre Víctor, sin que la abnegada madre —Julita Martínez en la que posiblemente fue la más encumbrada interpretación de su carrera filmica— pueda hacer nada, pese a sus activos esfuerzos, por revocar esa suerte de fatal destino que les aqueja.

Para mostrar esa historia donde afloran los bajos fondos de la miseria, el hambre, los problemas de vivienda, la precariedad laboral, los negocios sucios y la delincuencia, entre otros, las calles de los barrios más populares de Barcelona se antojan como escenario idóneo. En una cinta con una clara vocación realista, ningún decorado podía alcanzar a plasmar mejor esos ambientes que los propios muelles y tinglyados del puerto de la Ciudad Condal —con los iconos urbanos que lo circundan, como el edificio de Correos, el monumento a Colón y la paradigmática torre del funicular de Montjuic— en donde transcurren muchas escenas, así como los atestados y bulliciosos barrios del casco antiguo de la ciudad, en particular el Barrio Chino²⁶

²⁶ Sobre este distrito puede consultarse Paco Villar, *Historia y leyenda del Barrio Chino (1900-1992)*. *Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona* (Barcelona: Edicions La Campana, 1997).

—hoy el Raval—, cuyas estrechas calles, sus mercados abarrotados —se reconoce el que se ubicaba en la popular calle Arc d’el Teatre, muy cerca de las Ramblas (fig. 3)—, los superpoblados y modestísimos edificios de viviendas, con sus callejones de entrada, escaleras y patios plagados de niños, los bares, tascas y locales de ocio nocturno, las tiendas de empeño, etc., adjetivan mejor que ningún otro recurso la dramática historia que tan rigurosamente relata la película. Y esas imágenes dejan muy claro que Rovira no se refiere a «todo» Barcelona, sino únicamente a un área muy concreta, fuera de la cual este relato no tiene sentido. De hecho, la cinta refleja constantemente que las Ramblas marcan la frontera de esa «microciudad» y la separan de los barrios del ensanche, que apenas quedan sugeridos en la película, particularmente a través de las hermosas acuarelas que sirven de fondo a los créditos iniciales, como algo exógeno, gratuito y fuera de todo lugar en esta trama argumental, en la que se muestra una ciudad inhóspita, desoladora y que no ofrece posibilidades de salvación para los más desafortunados.

En ese sentido, cabe insistir en que la puesta en escena cuida al máximo cualquier mínimo detalle urbano que nos remita hacia la premisa del realismo, localizando muchas escenas de la película en ubicaciones perfectamente reconocibles, o remitiendo a iconos urbanos bien identificables de la Ciudad Condal, no solamente dentro de los límites del Barrio Chino, sino también en otros distritos. Así, por ejemplo, en un momento concreto de la cinta se advierte la presencia de una unidad de la línea 52 del tranvía de Barcelona (Pueblo Nuevo-Bordeta), que a lo largo de las décadas condujo a tantos obreros desde el puerto a las áreas fabriles de la periferia de la ciudad, pasando por los límites del Somorrostro. Asimismo, son reconocibles algunos otros espacios «reales» de aquella Barcelona de 1953 como la Fábrica La Maquinista Terrestre-Marítima S.A., la veteranísima metalurgia fundada en 1855, que a la altura de 1953 se ubicaba en el distrito de Sant Andreu, en la que consigue emplearse Inés, la abnegada esposa de Miguel, para mantener honradamente a su familia tras perder su máquina de coser; o la célebre Sala Gran Price, situada en la confluencia de la calle Casanova con Floridablanca, muy cerca del popular Mercado de Sant Antoni, en la que, desde antes de la Guerra Civil y hasta la década de los años setenta, se celebraban numerosos actos culturales y, sobre todo, veladas de boxeo y lucha libre, como a la que asiste el protagonista de la película; o el Hospital Clínico, ubicado también en el Eixample, en la calle de Villarroel, a donde es trasladado Víctor tras sufrir el accidente, entre otras diversas localizaciones.

Esta decidida apuesta por el realismo llega al extremo —poco común en este tipo de cine cercano a los paradigmas del género negro— de emplear la propia denominación de algunas calles de la Ciudad Condal. Así, el local en el que Goyo, cabecilla de la trama criminal en la que se ve involucrado Miguel, utiliza como centro de operaciones un viejo almacén que se ubica —y se precisa expresamente— en la calle de Anglí. Una vía que todavía existe en el callejero barcelonés y que en los años cincuenta se encontraba en el área periférica, precisamente en una zona muy poco residencial y dedicada a este tipo de usos vinculados con la industria, el transporte y el almacenaje. Y lo mismo sucede con otras áreas de la ciudad que también se precisan como, por ejemplo, el ya citado barrio del Somorrostro, convertido en aquella época en gueto para el pueblo gitano. Un barrio que en esta cinta alcanza una reducida aunque muy

importante entidad en el desarrollo del argumento, pues allí se refugia el pequeño Víctor tras huir de casa y poco antes de su fatal desenlace, pero que será muy de la estima del realizador barcelonés pues, como veremos, será años más tarde el centro neurálgico de su interesante *Los Tarantos*, dirigida en 1963.

Insistiendo un poco más en el papel narrativo que la ciudad de Barcelona desempeña en *Hay un camino a la derecha*, conviene prestar cierta atención a la voz en *off* descriptiva con la que se inicia la película. Una locución, pronunciada por un narrador omnisciente, que se refiere precisamente a la ciudad de Barcelona, aunque sin mencionar el nombre propio de la misma en ningún momento, y con una voluntad de ser universal, como resulta lógico en una historia con una finalidad aleccionadora y que por tanto debe tener una aplicación homogeneizadora. Esa voz en *off* se ilustra en imágenes mediante un vistoso movimiento de cámara panorámico, en sentido de derecha a izquierda de la pantalla, que nos ofrece una imagen de la Ciudad Condal tomada desde el levante, partiendo del puerto –donde todo comienza en este relato, y donde llegará el punto de inflexión final del mismo con el atropello de Víctor–, transitando por los barrios del Poblenou y Somorrostro, hacia Montjuic, y con el marco incomparable del Tibidabo al fondo. Un arranque muy elocuente que nos ofrece las coordenadas espaciales –Barcelona, aunque podría ser cualquier otra ciudad–, y también temporales del relato, situándolo en el más rabioso presente narrativo:

Esta es una gran población semejante a todas las grandes poblaciones y, como ellas, la suma de una gran multitud de seres lanzados a la lucha con sus alegrías y sus penas, sus triunfos y sus fracasos; la mayoría de los seres giran sometidos a su destino conformes con el papel que les ha correspondido desempeñar; hay otros en cambio que se rebelan contra su suerte a ciegas, inútilmente, porque ignoran a qué distancia de sus pesares está la dicha, porque no saben que la vida puede empezar de nuevo cuando creemos que ya todo ha terminado.

Esa misma locución encierra otra cuestión muy interesante desde el punto de vista narrativo, ya que nos muestra la voluntad de la película de interpelar al espectador, y de tratarlo como un agente activo en la recepción de la historia que se está comenzando a describir: «quizá alguno de ustedes se halla en esta situación, es un caso bastante frecuente», para a continuación, exhortar al propio protagonista de la película:

puede encontrarse en un hombre escogido al azar, el protagonista de esta historia por ejemplo; para él, la vida vuelve a empezar esta mañana: ¿no es así Miguel? No te impulsó la maldad sino la impaciencia, hombre de poca fe, te hubiera bastado esperar para que esta felicidad de ahora llegase de todos modos...

Todo ello constituye una audaz solución narrativa que combina la alusión al personaje de ficción con la que corresponde al espectador, en un juego especular entre ambos que resulta muy acorde con los postulados teóricos del neorrealismo. Una asunción de los principios del movimiento italiano, que no se queda –como fue más usual– en lo meramente iconográfico o temático, sino que profundiza en cuestiones narrativas de mayor calado, como sucede con este ejercicio de intertextualidad



entre realidad y ficción, que demuestra cómo Rovira-Beleta –y su guionista Manuel Sola– habían comprendido en toda su complejidad el rompedor movimiento cinematográfico nacido en Italia.

También como algunos de los máximos exponentes del neorrealismo italiano –a pesar de la ideología marxista de la mayoría de sus autores–, la cinta de Rovira alberga, como ya hemos señalado, un importante componente parabólico con un evidente trasfondo moralizante cristiano. Algo que no estaba previsto en el guion inicial de la película pero que, al parecer, el pragmático productor Bofarull impuso, buscando seguramente una cierta garantía ante las administraciones cinematográficas, que afianzara la viabilidad de un proyecto un tanto espinoso por sus aires renovadores, y en el que la apoteosis familiar cristiana y la supeditación en definitiva a los principios ideológicos imperantes en el momento pudiera actuar de bálsamo²⁷. No en vano un cuadro de la Sagrada Familia preside la cabecera del lecho conyugal y aparece enfocado directamente tanto al principio como al final de la película, por no mencionar la elocuente alusión al «camino recto y derecho» que la doctrina cristiana intenta hacer prevalecer entre sus fieles y que se recoge en el propio título de la película²⁸. Una solución narrativa que tal vez resulte el ingrediente más rudimentario y tosco de este magnífico relato, y que además enfatiza la típica estructura narrativa circular del mismo, en donde el presente narrativo se establece al comienzo de la película, mientras todo el desarrollo posterior se lleva a cabo en *flash back*, hasta que aquel se restablece al final del mismo.

Así, al comienzo de la película, en el último tramo del referido prólogo en *off*, Miguel corre rápido a su casa, en la que su mujer acaba de dar a luz a un niño. Sin embargo, a pesar de que puede dar la impresión de que ese niño que nace es el protagonista de la película –al que le espera el trágico final–, no es así, pues si escuchamos con atención, el narrador señala: «Sí, otro chico, lo que tú esperabas, lo que tanto representa para ti; es el círculo de la familia, el estrecho círculo en el que está encerrada la felicidad. En otro tiempo él hubiese considerado esta frase desprovista de sentido..., ¿te acuerdas?». A partir de ese momento, se interrumpe la narración y transcurre toda la película, hasta que al final de la misma, durante el funeral del niño, la locución en *off* vuelve a hacer acto de presencia aseverando:

Ha transcurrido apenas un año, Miguel; ahora piensas de otro modo, comprendes que la familia es algo importante, la más importante de las instituciones humanas, el estrecho círculo en el que se encierra la felicidad; la hubieras obtenido entonces de haber sabido esperar; es el premio a los pacientes, a los que aceptan con alegría el papel que les ha correspondido en la vida.

Justo en ese momento, Miguel pregunta a su mujer acerca del nombre que van a poner al niño recién nacido, y ella responde que van a llamarlo también Víctor,

²⁷ Benpar, *Rovira-Beleta...*, 45-46.

²⁸ El propio Rovira reconocía que el término «derecha» no encerraba absolutamente ninguna connotación política, pero, desde luego, sí religiosa. Benpar, *Rovira-Beleta...*, 44.

como su primogénito fallecido, en una suerte de restablecimiento de la normalidad de esa familia que jamás debiera haberse cortado. Como si realmente ese segundo hijo –cuyo nacimiento determina como hemos señalado el presente narrativo de la película– viniera a suplir al perdido por culpa de la impaciencia de su padre. Y por si no quedara lo suficientemente claro, a todo ello hay que unir el acompañamiento musical sonoro de esta escena con el *Aleluya* de Haendel, coronándose esta elocuente parábola cristiana que por otro lado no es tan diferente de alguno de los máximos exponentes del neorrealismo italiano.

Una película que alcanzó justa repercusión ya en el propio momento de su estreno, en el cine Pelayo de Barcelona, el 22 de febrero de 1954, permaneciendo más de dos meses en cartel, justo antes de ser proyectada en Madrid el 7 de mayo siguiente y siendo a su vez recibida calurosamente. Ya para entonces, había sido estrenada en la I Semana Internacional del Cine de San Sebastián, donde sus dos intérpretes principales fueron galardonados, mientras Rovira recibió el Premio Ciudad de Barcelona por su trabajo.

LA EXPERIMENTACIÓN CON LOS GÉNEROS

El éxito cosechado por *Hay un camino a la derecha* tuvo notables consecuencias en la carrera de Rovira-Beleta, dando inicio a una etapa muy interesante, que podríamos caer en la tentación de considerar de titubeo, pero que en realidad fue muy fructífera desde el punto de vista narrativo, ya que le permitió revisar en sus siguientes realizaciones muy diversos géneros cinematográficos.

La primera de ellas fue *Once pares de botas* (1953), rodada en Barcelona incluso antes del estreno de su cinta anterior, distribuida por CIFESA, con guion de su incondicional Manuel Saló y producida por Alfonso Balcázar para Producciones Balcázar. Este productor, por supuesto también barcelonés, tenía a sus espaldas tan solo una película, *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1951), cuando dejó escapar la oportunidad de producir *Hay un camino a la derecha*. Sin embargo, tras el éxito de aquella, no dudó en asumir el siguiente proyecto de Rovira, en un momento en el que la empresa que capitaneaba comenzaba a despuntar dentro de la industria del cine barcelonés, pero aún no había ni siquiera soñado con alcanzar el esplendor que dicha marca obtendría en la década siguiente, cuando, en colaboración con sus cuatro hermanos –Francisco, Enrique, Eduardo, Jesús y Jaime Jesús–, apostaran decididamente por el cine de género y las coproducciones europeas –las dos fórmulas de máximo rendimiento en el cine español del período–, pasando a la historia por ser una de las más prolíficas sagas de la historia del cine español. Los hermanos Balcázar destacaron muy en particular por sus *wésterns ibéricos*, para cuyo rodaje llegaron a construir un poblado del Oeste en Esplugas del Llobregat, dando





Fig. 4: *Once pares de botas* (Rovira-Beleta, 1954). Farola de Canaletas. Fuente: EGEDA.

carta de naturaleza a la emblemática aventura de «Esplugas City», unos estudios cinematográficos que tuvieron una frenética actividad productiva entre 1964 y 1973²⁹.

La película de Rovira comienza con unos originales créditos formados por unas simpáticas viñetas gráficas, casi a modo de cómic, que curiosamente no incluyen por escrito los nombres de los miembros de los equipos artístico y técnico, como es habitual, que sin embargo son narrados por una voz femenina en *off*. Otra de las peculiaridades del original arranque de esta película es que enseguida nos damos cuenta de que el punto de vista del narrador no corresponde con un personaje de la película ni con un «demiurgo» omnisciente, sino con un ser inanimado que no puede ser más barcelonés, y que es la Farola de Canaletas, esa «elegante y esbelta farola» (fig. 4), tal y como ella misma se autodenomina, muy próxima a la homónima fuente/farola de menor envergadura, que desde 1929 se enseñoorea sobre el arranque de la Rambla en su misma intersección con la plaza de Catalunya. Un icono urbano de Barcelona que además encierra hondas implicaciones en el terreno futbolístico y que todavía hoy sigue guardando un fervoroso poder identitario para los seguidores del Fútbol Club Barcelona, tan acorde con el planteamiento narrativo de la película de Rovira. En ese sentido, Ignacio Medina (José Suárez) es un futbolista que acaba de fichar

²⁹ Ver sobre todo Rafael de España y Salvador Juan i Babot, *Balcázar producciones Cinematográficas. Más allá de Esplugas City* (Barcelona: Film-Historia, Universitat de Barcelona, 2005).



por el Hispania, un imaginario club de fútbol de Barcelona —más inspirado en el Espanyol que en el Barça—, en torno al cual se crea un triángulo amoroso en el que se ven involucradas tanto la hija del dueño del club como una periodista deportiva.

Sin embargo, pese a que sus exteriores se rodaron solo parcialmente en Barcelona —también en los alrededores de Madrid— y casi a excepción de las escenas en las que se muestran entrenamientos y partidos de fútbol, la película transcurre casi íntegramente en interiores de estudio impresionados en los Estudios Trilla de Barcelona, y no hay en ella además nada que pueda recordar aquel empuje neorrealista de *Hay un camino a la derecha*. En consecuencia, la ciudad de Barcelona apenas se vislumbra en la película³⁰, y no desempeña ni por asomo el destacado valor narrativo que hemos visto en la cinta precedente, resultando prácticamente irrelevante.

Y además de que el espacio urbano barcelonés apenas se explote en la película, se trata de una obra mucho más desapegada de las particularidades del cine barcelonés, circunstancia determinada en buena medida por el destacado papel que se concede tanto a los propios futbolistas reales, que se interpretan a sí mismos, como a algunos de los personajes protagonistas y secundarios tan propios del cine rodado en Madrid, e interpretados por actores tan poco vinculados a lo barcelonés como José Suárez, Manolo Morán, Pepe Isbert, etc. Tal vez la excepción sea Mary Santpere, quien supone la única concesión al cine barcelonés de esta película, y que además encarna un papel totalmente prescindible, como el de la criada de los futbolistas, en un rol muy habitual para esta intérprete, pero sin mayor trascendencia.

Su siguiente incursión en el cine de género fue *Familia provisional* (1955), una comedia sobre un argumento de Berlanga, que muy poco tiene que ver con Barcelona, pues fue rodada y transcurre en Madrid, y parcialmente en Alemania, con un final que remite poderosamente a la *Alemania año cero*, de Roberto Rossellini (1948) —de nuevo el neorrealismo italiano—. Una cinta modesta que se estrenó en Barcelona, con dos años de retraso, en agosto de 1957, y todavía más tarde, en la primavera siguiente, en Madrid.

Para entonces Rovira ya había rodado y aun estrenado su siguiente película, *El expreso de Andalucía* (1956), que acabaría por constituir una de sus más indiscutibles obras maestras, además de una de las cumbres del cine policiaco español de la década de los cincuenta. Sin embargo, dicha coproducción hispanoitaliana fue rodada íntegramente en Madrid (Estudios Sevilla Films) y transcurre asimismo en la capital de España, por lo que desafortunadamente no aporta ninguna referencia que tenga mínimamente que ver con la ciudad de Barcelona, a pesar de que Rovira siguió recurriendo a la zona de confort que le proporcionaba su ciudad para el estreno absoluto de la misma, que tuvo lugar a comienzos de septiembre de 1956³¹.

³⁰ Seguramente la estación ferroviaria de Francia es el espacio urbano de Barcelona que mayor presencia tiene, si bien de manera testimonial, como epicentro de las constantes idas y venidas de los personajes principales.

³¹ Benpar, *Rovira-Beleta...*, 53-65.



Fig. 5: *Historias de la feria* (Rovira-Beleta, 1957). Cartel de la película. Colección particular.

Poco tardó, sin embargo, Rovira en ambientar su siguiente proyecto fílmico en la Ciudad Condal. Se trató de *Historias de la feria* (1957), una cinta mucho más modesta que la precedente, que de nuevo transcurre en Barcelona, en el incomparable marco de la XXV Feria de Muestras, celebrada en la ciudad en las inmediaciones del Palacio de Montjuic³² (fig. 5).

La cinta se abre con la, tan querida por Rovira, panorámica barcelonesa, tomada en este caso en el referido recinto ferial, y puede definirse como una auténtica película «de personajes», mucho más coral, con un ritmo mucho más pausado y

³² Una edición muy especial del certamen barcelonés al que, por lo significativo de su vigésima quinta edición, quiso dársele un especial simbolismo, y que recibió la visita del propio jefe del Estado, tal y como el propio NO-DO se encargó de impresionar para la posteridad. Ver NO-DO, 755B, 24-6-1957.

un cierto componente sainetesco. Está protagonizada por dos muchachas que quieren trabajar como modelos en la feria: Suzette –gravemente enferma–, que se enamora de un millonario en quiebra necesitado de un matrimonio de conveniencia, mientras Teresa acaba conviviendo con un vagabundo bohemio que vive en la feria. Al mismo tiempo, dos carteristas –por cierto, bastante torpes, uno de ellos interpretado de nuevo por Manolo Morán– intentan «hacer negocio» a costa de los incautos turistas, y el personaje que interpreta el cómico Gila únicamente aspira a comprarse un «coche colorado», en una fórmula narrativa que recuerda poderosamente, y no solo por el título, a la celebrada *Historia de la radio* (Sáenz de Heredia, 1955).

A pesar de tratarse de un argumento bastante intrascendente, Rovira recupera con esta película, al menos en parte, su tan querida vocación documental que le lleva a aprovechar un evento real, como es la referida convención nacional e internacional, como marco de su relato de ficción, llevando a cabo un ejercicio narrativo encaminado en todo caso a conferir a la película una entidad de verosimilitud, de cercanía y cotidianeidad muy fácilmente apreciable por los espectadores –sobre todo barceloneses– que habrían tenido la ocasión de visitar dicha feria y vivir en propias carnes experiencias, si no similares, cuando menos equivalentes a las mostradas en la película. Circunstancia a la que coadyuva la sempiterna voz en *off* –un recurso muy empleado por Rovira– que describe algunos pasajes y ambientaciones dentro de la feria, y que tanto recuerda a la locución perpetuada en nuestro país por el noticiario NO-DO. Y todo ello a pesar de que el «tono» narrativo de la película, como sucede en las obras de Rovira de este período, diste mucho del enfoque neorrealista que hemos visto y todavía analizaremos, en favor de un amable optimismo, ingenio y poetizado, que se desarrolla al mismo tiempo que asistimos a muchas escenas documentales del recinto, de los visitantes y de los propios stands de los diferentes países que concurrieron a la referida muestra

Seguramente, lo más interesante para nosotros de *Historias de la feria* es que fue rodada en los estudios IFISA –tan próximos al recinto de Montjuic–, capitaneados por el ya mencionado Ignacio Iquino, quien desde luego debió alzarse como modelo a seguir por parte de Rovira, ya que aquel precisamente también había demostrado algunos años antes una particular habilidad a la hora de sacar provecho a determinados eventos sociales multitudinarios que habían tenido lugar en la Ciudad Condal. Bien ambientando el argumento durante el mismo transcurso del acontecimiento, o en su defecto, trazando relatos que de una u otra manera tuvieran que ver con la temática y naturaleza de las referidas celebraciones, siempre con un propósito muy claro de que la actualidad del tema narrado o del contexto tuviera un impacto publicitario y promocional que revirtiera en un mayor rendimiento económico de sus cintas. Así lo había hecho Iquino cuando rodó muy oportunamente su cinta *El Judas*, con motivo de la celebración del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, celebrado en Barcelona en mayo de 1952, constituyendo posiblemente el evento de mayor boato nacionalcatólico celebrado en nuestro país a lo largo de todo el régimen franquista –muy oportuno por cierto en vísperas de la firma del Concordato entre el Estado Español y la Santa Sede de Pío XII, rubricado poco más de un año después, en agosto de 1953–, configurando una de las máximas «catequesis filmicas» producidas



a lo largo de toda la década y, desde luego, muy acorde con los postulados ideológicos que inspiraron dicho evento religioso³³.

Tras *Historias de la feria*, y tras un ligero parón en su carrera, Rovira abordó su siguiente película de género, con una orientación claramente comercial también. Se trató de *Altas variedades* (1960), rodada asimismo en Barcelona, en los Estudios Iquino, y estrenada en la Ciudad Condal en mayo de 1960. La cinta, con un reparto internacional, resulta bastante original desde el punto argumental, y constituye un melodrama ambientado en Barcelona, que pronto se convierte en un triángulo amoroso, con el trasfondo del mundo del circo, y más en concreto de los espectáculos de tiro de exhibición, que desencadenarán un duelo final, claramente inspirado en los modelos del western americano y del ya naciente por aquellas fechas, hispano.

EL CLASICISMO DE UN ESTILO Y EL ÉXITO INTERNACIONAL: DE LOS ATRACADORES A LOS TARANTOS

Casi diez años después, con *Los atracadores* (1961), Rovira-Beleta regresó al estilo fílmico personal que le había sido más propicio en sus obras maestras precedentes. Así, en primer lugar fue capaz de desasirse del tono edulcorado, poetizado y de cierto realismo mágico que había practicado en películas como *Once pares de botas* o *Historias de la feria*, tan acorde con ese formato cinematográfico, que había puesto en práctica en los años cincuenta Ladislao Vajda (*Marcelino pan y vino*, *Mi tío Jacinto*, *Un ángel pasó por Brooklyn*) y que habían perfeccionado magníficos artesanos del cine coetáneos como Rafael J. Salvia (*Las chicas de la Cruz Roja*) o Fernando Palacios (*El día de los enamorados*, *La gran familia*), entre otros. Esto le permitió regresar a un registro mucho más realista, directamente heredado de *Hay un camino a la derecha* o *El expreso de Andalucía*, para situar de nuevo los pies sobre el suelo y situarse en un paradigma mucho más directo y dramático, menos dulcificado, con el fin de mostrar hondos problemas sociales de rabiosa actualidad, en este caso relativos al desarraigo de la juventud española, que la abocaba a la delincuencia.

Una obra directamente vinculada con esa vía narrativa que estaban practicando casi al mismo tiempo Marco Ferreri en *Los chicos* (1959), o Carlos Saura en *Los golfos* (estrenada en Cannes en 1960 y solamente dos años más tarde en España), entre otras películas, revalidando una fórmula que también estaba teniendo lugar en el cine italiano, del que de nuevo el de Rovira fue un reflejo. Si viejos maestros del neorrealismo como Luchino Visconti, tras operar el lógico cambio de registro producto del dismantelamiento del movimiento italiano, lo habían vuelto a sacar a flote algún tiempo después con obras clave como *Rocco y sus hermanos* —estrenada, por cierto, en España en marzo de 1960, solamente unos meses antes de que Rovira

³³ Comas, Ignacio F. Iquino..., 230-234; Fernando Sanz Ferrerueta, *Catolicismo y cine en España 1936-1952* (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2010): 1089-1109.

comenzara con el rodaje de su cinta—, en el caso del autor barcelonés acababa de operarse un proceso absolutamente idéntico.

Asimismo, por lo que a nuestro estudio afecta, Rovira consiguió desembarazarse de la pléyade de actores «madrileños» en los que se apoyaron sus obras precedentes, lo que, unido una vez más a la enorme presencia visual y narrativa de la ciudad de Barcelona «real» —y no aquella elitista y desenfadada de *Historias de la feria*—, confiere a *Los atracadores* una poderosísima fuerza dramática, amén de recuperar el tono «barcelonés» de su mejor cine, al que ya nos hemos referido.

La película fue producida por un viejo amigo y mentor de Rovira, José Carreras Planas, para su empresa barcelonesa, ahora rebautizada como PEFSA Films. El guion fue obra de Rovira y su colaborador Manuel Saló, sobre una novela homónima de Tomás Salvador, publicada en 1955, y se rodó íntegramente en la Ciudad Condal, tanto en sus calles como en los Estudios Orphea³⁴.

El planteamiento narrativo de la película es simple: consta de una estructura tripartita, de modo que el relato se divide en tres capítulos (inquietud, violencia y muerte) que marcan el devenir de los tres amigos que, sin medir las consecuencias de los espinosos actos delictivos a los que se entregan, y enfervorecidos por la adrenalina que esa dinámica les aporta, se introducen en una espiral de violencia sin salida, que los abocará a un final trágico. Rovira supo entrelazar muy bien las historias de tres personajes de muy diversa procedencia social, empezando por Vidal, el cabecilla de la banda, un muchacho de «buena familia» a quien le seduce coquetear entre la violencia y la muerte, siguiendo por Ramón, un modesto obrero que trabaja en las fábricas del Paralelo, y terminando por el *Cachas*, un violento desarraigado, carne de cañón para la delincuencia³⁵.

Como no puede ser de otra manera, Rovira recuperó con esta película el tono parábólico y aleccionador que ya vimos en *Hay un camino a la derecha*, ya que el previsible final dramático de los tres muchachos, apoyado por la voz en *off* del narrador omnisciente, se ocupa de cargar muy claramente sobre los hombros de la sociedad la responsabilidad colectiva de no haber sabido atajar a tiempo el devenir de estos jóvenes «descarriados» cuyo aciago destino los aboca —eximiéndolos de la última culpabilidad— a la destrucción más absoluta:

Otros muchachos, tal vez nuestros propios hijos, se están convirtiendo en asesinos sin que lo sepamos evitar, o sin que ni siquiera nos demos cuenta; un día los mandaremos al patíbulo; pero hoy ¿qué hacemos para salvarlos? No podemos dejar que empiecen

³⁴ *Los atracadores* terminó siendo la última película de Rovira rodada en los Estudios Orphea, arrasados por un incendio, como hemos señalado más arriba, tan solo unos meses después, en abril de 1962. Benpar, *Rovira-Beleta...*, 58-69. También, entre otros, ver Jordi Picatoste, *Una Barcelona de cine* (Barcelona: L'arca, 2025).

³⁵ Resulta muy significativo que en la irracional escalada de violencia que experimentan los tres muchachos, el propio cine juega un papel muy significativo, como lo demuestra el hecho de que al comienzo de la película acuden a un cine barcelonés para asistir a la proyección de *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick, 1957).



Fig. 6: *Los atracadores* (Rovira-Beleta, 1961). Los tres protagonistas en el puerto de Barcelona.
Fuente: EGEDA.

a verlo claro en el momento de pagar sus culpas, porque entonces tendrán que pagar también las nuestras. Debió atajarse el mal desde el principio.

Para desarrollar esta historia, Rovira recurre nuevamente a las calles de los barrios marginales de Barcelona, particularmente el Paralelo y el tan presente puerto de Barcelona (fig. 6) como marco propicio para la «degradación moral», el Barrio Chino, su tan querido Arc d'el Teatre, pero sin renunciar a zonas más acomodadas, como los alrededores de la Sagrada Familia, en la que los muchachos cometen su primer atraco robando una farmacia. Y es que Rovira de nuevo no oculta que esa historia ocurre en Barcelona y en ningún otro sitio más, y muestra deliberadamente los rótulos que identifican algunas calles reales de la ciudad, ya desde el principio, como la de Márqués de Duero (denominación de la avenida del Paralelo durante la dictadura franquista), la entrada al funicular de Montjuic, la referida Sagrada Familia o la prisión celular de Barcelona, popularmente conocida como la cárcel modelo de Barcelona, donde tiene lugar el ajusticiamiento del *Cachas*.

De modo que, tras dos películas alimenticias, Rovira fue capaz de alcanzar la cota máxima de su clasicismo estilístico con esta película, que alcanzó una enorme repercusión a nivel nacional e internacional, cosechando el Premio Sant Jordi a la mejor película española, pero sobre todo la nominación al Oso de Oro a la mejor película en el Festival Internacional de Berlín en 1962.

La siguiente película de Rovira supuso un giro radical en su filmografía. Se trata de *Los Tarantos* (1963), la primera incursión en el cine musical de este autor, cuyos logros fílmicos –narrativos, dramáticos y estéticos– trascendieron la propia entidad de esta obra cumbre de la filmografía de su autor y del panorama español de esa etapa.

Desde el punto de vista del género cinematográfico, Rovira fue capaz con esta obra de operar un profundísimo giro en el panorama del cine musical hispano, anclado todavía y viviendo de rentas del cine folclórico más prototípico de las décadas anteriores, basado en la presencia de «estrellas» del mundo de la canción y el baile más popular, reincidiendo en los formatos más tradicionales, y siempre con un tono a medio camino entre la comedia populista y el melodrama más canónico. Sin embargo, Rovira fue capaz de superar con maestría el vertiginoso reto que suponía adaptar –en el más completo y perfecto sentido del término– el mito shakespeariano de *Romeo y Julieta*, extrapolándolo de las coordenadas que le eran más próximas, adaptándolo a un poderoso conflicto racial, introduciendo el componente musical y confiriéndole un estremecedor tono telúrico, sin concesión alguna a la comedia³⁶. Una película cuyos logros no han sido todavía lo suficientemente reivindicados, que operó un salto cualitativo incuestionable en el cine musical español, y que –junto con *El amor brujo* que Rovira afrontaría en 1967– servirían de puente hacia la definitiva renovación del género afrontada ya en la década de 1980 por Carlos Saura en su trilogía flamenca.

Así, Rovira tuvo la audacia de profundizar en la búsqueda de la autenticidad del baile flamenco, extrayéndolo del marco geográfico andaluz del que parece depender en exclusiva, para ambientar un profundo drama en el más desfavorecido de los barrios barceloneses –donde *a priori* parece que el flamenco desentona por completo–, el deprimido Somorrostro.

Producida por TECISA y el propio Rovira-Beleta (Films RB) en su primera aventura como empresario, fue su segunda película en color –tras *Historias de la feria*–, rodada de nuevo íntegramente en la Ciudad Condal, y en buena medida en escenarios naturales. Protagonizada por la bailarina Carmen Amaya, nacida precisamente en el Somorrostro barcelonés tan solo un año más tarde que Rovira, la racial intérprete flamenca representó en esta película su último papel de ficción, toda vez que, con una enfermedad hepática terminal mientras rodaba el filme, falleció en noviembre de 1963 sin poder asistir al estreno de la cinta, que tuvo lugar en Barcelona tan solo unos días después (fig. 7).

La bailarina encarna a la matriarca de la familia gitana de los Tarantos, enemistada endémicamente con la familia de los Zorongos, en un evidente trasunto de los Capuletos y los Montescos, pero atribuyendo a cada familia el nombre de dos

³⁶ Sobre esta película ver, entre otros estudios Débora Madrid Brito, «Por un antiguo agravio. Los Tarantos y su referente literario». *Latente*, n.º 9 (2011): 89-116; o Xosé Iván Villarmea Álvarez, «La imagen de la periferia marginal de Barcelona en Los Tarantos». *Olas rotas: el cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, coordinado por Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover. (Madrid: Asociación Española de Historiados del Cine, 2009), 252-272.



Fig. 7: *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963). Carmen Amaya en el Somorrostro. Fuente: EGEDA.

«palos» del baile flamenco, dejando muy clara desde el primer momento la importancia que el baile va a desempeñar en el desarrollo narrativo de la película. Así, el hijo de la Taranta quiere casarse con la hija del Zorongo y, aunque la matriarca accede a apartar las rencillas del pasado en beneficio de la felicidad de sus hijos, el patriarca Zorongo antepone el odio enquistado ante cualquier otra circunstancia, abocando a los jóvenes amantes a la más inevitable tragedia.

Como no podría ser de otro modo en su autor, la cinta presenta un constante tono documental, exhibiendo en todo momento los hitos urbanos de la Ciudad Condal tantas veces filmados ya a esas alturas por Rovira: el puerto, Colón, la portada y el claustro de la catedral, la plaza Real y del Rey, el barrio «rico» de Sants, la plaza de España, la Monumental de Barcelona —los Zorongos son mulilleros en las corridas de toros—, y sobre todo el Somorrostro y el Barrio Chino. La película recurre de nuevo a la ciudad de Barcelona con una finalidad narrativa muy clara, ya que Rovira se preocupa por ambientar de manera diferenciada a las dos familias en ámbitos urbanos dispares. Los Zorongos, de mayor nivel económico y social, se dedican a la compra y venta de ganado, y habitan en el barrio de Sants, de forma modesta, pero no indigente, manifestándose cierta superioridad social en esta familia. Sin embargo, los Tarantos habitan en el poblado chabolista del Somorrostro, en las playas de Barcelona, azotados por el viento de levante y las olas del Mediterráneo y en unas circunstancias mucho más humildes y menesterosas que sus contrincantes, situación que sin embargo intentan paliar, casi de forma catárquica a través de sus bailes y cantos viscerales, frenéticos y vehementes. En este punto, Rovira de nuevo



despliega un tratamiento de las imágenes eminentemente documental, ya que son los propios habitantes del barrio quienes se interpretan a sí mismos en sus papeles, de modo que todos los bailadores y cantadores que concurren en la cinta lo eran en realidad, y habitaban en el barrio que viera nacer a la actriz protagonista. El propio Rovira hizo el esfuerzo de convivir durante el rodaje con los moradores del Somorrostro³⁷, buscando la máxima identificación entre unos y otro, para que el rodaje de la película pasara inadvertido para sus propios intérpretes, en una búsqueda máxima de verosimilitud, buscando un resultado de máximo realismo posible a la hora de retratar a las gentes del Somorrostro, sus bailes, su cotidianeidad, sus costumbres —como la boda gitana que se relata al comienzo de la película—, un ingrediente que ya a estas alturas no resulta extraño en el cineasta barcelonés³⁸.

Y es que hasta la propia climatología de la ciudad quiso aliarse con la vocación documental de Rovira, quien supo extraer un extraordinario partido estético a la «gran nevada» que aconteció en Barcelona en la Navidad de 1962, precisamente coincidiendo con el rodaje de la película, que dejaría testimonio para la posteridad de tan inusual meteoro.

En esa utilización del contexto urbano con una finalidad dramaturgica, es particularmente significativo ese momento de la cinta en la que un Taranto, interpretado por el bailarín Antonio Gades, representa un hermosísimo número musical en la Rambla barcelonesa —en ese tramo bajo, ya próximo a Colón, a la altura del pasaje del Arc d'el Teatre, tan querido para Rovira—, en un ambiente nocturno ya próximo al amanecer y mientras los regadores municipales «coreografían» con sus mangueras el vistoso número musical del bailarín, logrando un efecto lumínico y en definitiva estético verdaderamente loable, y componiendo una de las escenas más hermosas y efectistas del cine español en mucho tiempo (fig. 8). Y es que en *Los Tarantos*, el baile nunca es algo aleatorio ni meramente circunstancial, sino que, como sucede con el marco urbano, desempeña una misión claramente narrativa, y se recurre a él como algo catárquico en momentos de máxima intensidad dramática, apoyando la transmisión de los sentimientos más profundos de los personajes, que oscilan entre la alegría y la esperanza en una felicidad incierta, la amenaza, el peligro, e incluso la conciencia de la muerte.

La extraordinaria y revolucionaria película de Rovira alcanzó una repercusión extraordinaria que la llevó a ser nominada como mejor película de habla no inglesa en la ceremonia de los Óscar de Hollywood de 1963. Evento en el que hubo de afrontar

³⁷ El barrio del Somorrostro fue demolido por completo y borrado a toda prisa de la escena urbana de Barcelona en junio de 1966, debido a que unos días más tarde, Franco había de visitar esa área para inaugurar la Semana Naval de Barcelona, y, al parecer, al Ayuntamiento de la ciudad no debió parecerle oportuno que el jefe del Estado comprobara en primera persona que el fenómeno del chabolismo seguía muy vivo en la más inmediata periferia de las grandes ciudades españolas. Tal y como, por ejemplo, pudo comprobarse en la magnífica exposición *50 años de la demolición del Somorrostro*, organizada por la comisión ciudadana para la recuperación de la memoria de los barrios de barracas de Barcelona, que pudo verse en julio de 2016 en el Centro Cívico Barceloneta.

³⁸ Benpar, *Rovira-Beleta...*, 103-106.



Fig. 8: *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963). Antonio Gades baile en la Rambla. Fuente: EGEDA.

la dura competencia que supuso *Ocho y Medio* (Federico Fellini), que finalmente se alzó con el galardón.

EPÍLOGO: COPRODUCCIONES TELEVISIÓN Y ÚLTIMOS PROYECTOS

Después del éxito de *Los Tarantos*, Rovira, al frente de su productora RB Films, operó un sorprendente cambio de registro con *La dama del alba* (1965), coproducción con Francia que adaptó un relato de Alejandro Casona. Se trata de un poderoso drama rural —algo tan inusual en un autor tan radicalmente urbano—, con un aura de misterio y telurismo muy interesante, que aunque fue rodada de nuevo en los Estudios IFISA de Barcelona, por desgracia no presenta ninguna otra vinculación con la Ciudad Condal. Lo mismo sucede con su siguiente proyecto, *El amor brujo* (1967), su segunda incursión en el musical, tan coherente con su antecesora *Los Tarantos*, donde, en este caso, los universos de Martínez Sierra y Falla dieron pie a Rovira para construir una poderosa tragedia amorosa ambientada y rodada en Cádiz, con el pueblo gitano y la reivindicación de su autenticidad por bandera, y con los eternos temas del *eros* y el *thanatos* orbitando sobre la poderosa trama argumental. La película fue también nominada para los Óscar del año 1968 en la categoría de



mejor película de habla no inglesa, siendo superada en esta ocasión por la cinta checo-eslovaca de Jiri Menzel *Trenes rigurosamente vigilados*. Todo ello en un momento en el que en la ciudad de Barcelona estaba en pleno proceso de ebullición la célebre escuela de Barcelona, que —con la perspectiva del tiempo— supuso una destacada propuesta vanguardista de experimentación con la narrativa, la estética y el lenguaje audiovisual, pero que sin embargo, en su momento, alcanzó una repercusión muy minoritaria y desigual. No en vano, mientras Rovira rodaba, ajeno al escaso ruido de esos «señores raros de Pedrables», tal y como los definiera Esteve Riambau, *El amor brujo*, Jacinto Esteve y Joaquín Jordá hacían lo propio con *Dante no es únicamente severo*, paradigma fundacional de la escuela de Barcelona filmica³⁹.

Precisamente con Jordá escribió Rovira el guion de *La larga agonía de los peces fuera del agua* (1970), una nueva coproducción ambientada en Ibiza con Joan Manuel Serrat como protagonista, y ya tan alejada en casi todo del estilo practicado por su autor en su etapa «clásica». Tras ella vino *No encontré rosas para mi madre* (1972), con Gina Lollobrigida y Danielle Derrieux en duelo interpretativo con Concha Velasco, en una película rodada en Madrid pero que transcurre parcialmente en Barcelona, a la que siguió *La espada negra* (1976), un film histórico ambientado en la Castilla medieval en tiempo de Isabel la Católica, con guion del gran Carlos Blanco, viejo conocido de Rovira desde los ya lejanos tiempos de CIFESA.

Para entonces Rovira había dado ya el salto a la televisión, realizando dos capítulos para la serie de TVE *Cuentos y leyendas* (*La buenaventura* y *El regreso*, 1974-1975), y posteriormente otros tres para la célebre *Curro Jiménez* (*El secuestro*, *La Dolorosa* y *Carambola a tres bandas*, 1976). En el ámbito televisivo todavía volvería sobre su querida Barcelona en algunos documentales de arte como *El modernismo* (1978), *La arquitectura de los sueños* (1981), *Aquella Barcelona* (1981), *Picasso, raíces barcelonesas* (1981) o *Santa María del Mar, seiscientos años* (1983), entre otros trabajos.

Producida también para la televisión fue su última película, *Crónica sentimental en rojo* (1985), un policiaco protagonizado por el gran José Luis López Vázquez, y que constituyó un auténtico canto de cisne en el que Rovira volvió al cine policiaco, el modelo narrativo que le había proporcionado algunos de sus máximos logros. Con ella se cerraba una trayectoria tan intensa como sorprendente y, por desgracia, todavía poco conocida y estudiada; la de un cineasta que tuvo la determinación, la audacia y la virtud de trabajar siempre que pudo en Barcelona, el hábitat que él amaba, en el que se movía como pez en el agua y que le fue particularmente propicio para erigir sus profundos argumentos; un hombre que hizo hablar a sus calles y espacios urbanos, retratándola con una sincera vocación realista y documental, extra-yéndoles siempre el máximo partido narrativo y dramático. Y todo ello, concediendo siempre una importancia extrema al trabajo de localización y dirección artística

³⁹ Sobre este movimiento ver, entre otros, Casimiro Torreiro y Esteve Riambau, *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»* (Barcelona: Anagrama, 2006) y Jean Paul Aubert, *Seremos Mallarmé. La Escuela de Barcelona* (Madrid: Shangrilla, 2016).

—responsabilidad en buena medida de él mismo en muchas de sus obras— y conformando en definitiva una de las más compactas y genuinas filmografías entre los «autores malditos» del cine español de todos los tiempos.

RECIBIDO: 01/02/2026; ACEPTADO: 25/03/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBERT, Jean Paul. 2016. *Seremos Mallarmé. La Escuela de Barcelona*. Madrid: Shangrila.
- BENET, Vicente J. 2012. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- BENPAR, Carlos. 2000. *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*. Barcelona: Laertes.
- CATALÁN MUEDRA, Guillermo. 2000. *El realismo cinematográfico español (1951-1961)*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Cerdán, Josetxo. 2011. *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- CERDÁN, Josetxo. 2001. «(1930-1962) Orpheu Film. Mito, anécdota y metonimia». *Cuadernos de la Academia* (10): 43-61.
- COMAS, Ángel. 2003. *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes.
- COROMINAS, Jordi. 2014. *Barcelona 1912. El caso Enriqueta Martí*. Madrid: Sílex.
- DE LA MADRID, Juan Carlos y FRANCO TORRE, Christian. 2025. *Historia del cine en España. El nacimiento de una industria cultural (1896-1931)*. Madrid: Shangrila.
- ESPAÑA, Rafael de y JUAN I BABOT, Salvador. 2005. *Balcázar producciones Cinematográficas. Más allá de Esplugas City*. Barcelona: Film-Historia, Universitat de Barcelona.
- FANÉS, Félix. 1982. *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. 1943. *Viejo cine en episodios*. Madrid: Ediciones Rialto.
- GONZÁLEZ, Palmira. 1986. *Història del Cinema a Catalunya I. L'època del cinema mut, 1896-1931*. Barcelona: Els llibres de la frontera.
- HEREDERO, Carlos F. 1993. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valencia/Filmoteca Española.
- MADRID BRITO, Débora. 2011. «Por un antiguo agravio. Los Tarantos y su referente literario». *Latente* (9): 89-116.
- MEDINA, Elena. 2000. *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.
- MONTERDE, José Enrique. 2000. «Continuismo y disidencia (1951-1962)». *Cine Español*, editado por Román Gubern *et al.*, 239-293. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. 2000. «Narración de un aciago destino (1896-1930)». *Cine Español*, editado por Román Gubern *et al.*, 19-121. Madrid: Cátedra.
- PICATOSTE, Jordi. 2025. *Una Barcelona de cine*. Barcelona: L'arca.
- PORTER I MOIX, Miquel. 1992. *Història del cinema a Catalunya (1896-1990)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro. 2008. *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- RUBIO MUNT, José Luis. 2001. «(1935-1963) Kinefón, entre la ambición y el reduccionismo (1940-1953)». *Cuadernos de la Academia* (10): 43-61.
- SANZ FERRERUELA, Fernando. 2010. *Catolicismo y cine en España 1936-1952*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.



- SANZ FERRERUELA, Fernando. 2021. «Un instrumento de destrucción masiva más poderoso y artero que las legiones de Tito: el cine». *Imago Mundi. Álbum del tiempo*, editado por Amparo Martínez Herranz), 284-293. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (Dir.). 1991. *Historia de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Enciclopedia Catalana. 8 vols. (espec. vols. 7 y 8 dedicados al siglo xx).
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume. 2008. *Historia de Barcelona*. Barcelona: Plaza & Janés.
- TORREIRO, Casimiro y RIAMBAU, Esteve. 2006. *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama.
- TORRELLA, José. 1958. *Crónica y análisis del cine amateur español*. Madrid: Rialp.
- VILLAR, Paco. 1997. *Historia y leyenda del Barrio Chino (1900-1992)*. *Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*, Barcelona: Edicions La Campana.
- VILLARMEA ÁLVAREZ, Xosé Iván. 2009. «La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Taran-tos*». *Olas rotas: el cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, coordinado por Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover, 252-272. Madrid: Asociación Española de Historiados del Cine.

