



DOÑA FRANCISQUITA

PRESENTACIÓN DE LA RESTAURACIÓN LLEVADA A CABO POR FILMOTECA ESPAÑOLA

31 de octubre de 2019 · 22:00

Cine Doré

SALA 1

DOÑA FRANCISQUITA E IBÉRICA FILMS

El reestreno de *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934) en su versión restaurada, permite comprender tanto las buenas críticas que recibió en el momento de su estreno, como el éxito de público del que gozó, siendo la tercera película española de ese año que más días permaneció en cartel en España. La crítica, tanto en las revistas cinematográficas como en la prensa diaria, resaltó sus cualidades técnicas, en especial la fotografía de Heinrik Gaertner –después Enrique Guerner–, que realmente es toda una exhibición de recursos y posibilidades. También se recibió con agrado la versión musical de Jean Gilbert y se valoró positivamente que no se tratara de una adaptación que pretendiese ser fiel a la obra original, sino una película entretenida, muy española, pero a la vez equiparable a las que

Doña Francisquita es una zarzuela estrenada en 1923 del músico catalán Amadeo Vives. Ambientada en un castizo Madrid del Romanticismo, su estructura de comedia musical de enredos la hizo muy popular de forma inmediata, tanto dentro como fuera de España.

llegaban del extranjero. Menos unanimidad despertó la interpretación de los actores, aunque en general gustó la de la pareja protagonista y la austera de Félix de Pomés en su papel de amante de La Beltrana. Solo algún crítico aislado planteó que la puesta en escena le parecía “muy alemana” y contrastaba con un tema tan español.



DOÑA FRANCISQUITA



constatar cómo el aprovechamiento de las novedades tecnológicas hacen aparecer *Doña Francisquita* como más avanzada. Se rodó en los estudios CEA, de Madrid, equipados con sistema de sonido Tobis Klangfilm.

Ibérica se instaló en España, concretamente en Barcelona, provista con equipos de doblaje, con la intención de distribuir películas dobladas o subtituladas, y a la vez de producir un cine español que no solo interesase aquí, sino que por su calidad técnica y por el tratamiento de sus argumentos fuera exportable, capaz de interesar a públicos populares de diferentes mercados. Al final de los títulos de cabecera

Efectivamente, aunque la idea de llevar la zarzuela a la pantalla partiera, en estos albores del cine sonoro en España, de José Vives-Giner, hijo del compositor, fue una empresa de capital judeoalemán, propiedad de David Oliver –millonario que llegara a ser en los años veinte un alto ejecutivo de la UFA–, quien se encargó de hacerla realidad. Aunque en los títulos de cabecera se resalta la presencia de los miembros españoles del equipo, guionistas, compositor, escenógrafo, director y director de fotografía, eran, como el propietario y el gerente de Ibérica y algunos asistentes no acreditados, alemanes exiliados de origen judío.

De manera que *Doña Francisquita*, a pesar de la música, el argumento y los personajes, podía resultar familiar a quienes conocieran operetas cinematográficas vienesas que gozaban de éxito internacional. En este sentido, sería interesante comparar *Doña Francisquita* con, por ejemplo, *El congreso se divierte* (*Der Kongress tanzt*, Erik Charrell, 1931) y ver no solo cómo en cada una se han resuelto de manera similar la movilidad de la cámara en los números musicales, las escenas corales y los dúos, aparte de otras similitudes que apuntan a la ligereza del argumento y su intención de conquistar a públicos populares, sino también



PRESENTACIÓN DE LA RESTAURACIÓN LLEVADA A CABO POR FILMOTECA ESPAÑOLA

puede leerse “Distribución para todo el mundo Ibérica Films S.A. Barcelona”. Del mundo, a Ibérica le interesaba mucho el hispanoamericano, en particular Argentina, donde la zarzuela de Amadeo Vives había conocido un número inusitado de representaciones en pocos años. Con el convencimiento de que *Doña Francisquita* era la mejor carta de presentación, Ibérica envió a J.J. Lecht, antiguo gerente de la Metro Goldwin Mayer para España, a Buenos Aires y otras capitales sudamericanas con la finalidad de conseguir no ya únicamente la distribución de esta película, sino de conseguir la exclusiva para la distribución de cine español en aquella parte del Nuevo Continente.



Para conocer mejor la historia y los problemas de Ibérica, detalles acerca de la producción y recepción de *Doña Francisquita*, el movimiento de profesionales judíos exiliados en España y el interés de este país para la posible implantación de empresas de producción y distribución con capitales extranjeros durante los años treinta, ver:

Fernando González García; Valeria Camporesi (2011). “¿Un ‘progreso en el arte nacional’? Ibérica Films en España (1934-1936)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*. LXXVII. Universidad de Valladolid.

Fernando González García (2013): “Exiliados judíos del III Reich en el cine español: 1933-1936”. *Secuencias. Revista de historia del cine*. Universidad Autónoma de Madrid.

Marta Muñoz Aunión; Fernando González García (2016): “El paraíso de los amigos del cine. Las potencialidades del negocio cinematográfico en la España de la Segunda República vistas desde Europa”, en Julio Pérez Perucha y Agustín Rubio Alcover: *Faros y torres vigía. El cine español durante la Segunda República*. Vía Láctea Editorial.

Fernando González García

Universidad de Salamanca



DOÑA FRANCISQUITA

PRESENTACIÓN DE LA RESTAURACIÓN LLEVADA A CABO POR FILMOTECA ESPAÑOLA

31 de octubre de 2019 · 22:00

Cine Doré

SALA 1

LA PELÍCULA

Además del director, Hans Behrendt, todo el equipo de fotografía, arte y montaje, así como el adaptador musical y uno de los guionistas de *Doña Francisquita* eran judíos huidos de la Alemania nazi. Así, el mestizaje de elementos trasciende a todos los elementos de la puesta en escena. *Doña Francisquita* se muestra como un caso probablemente único de lo que pudo ser una vía para un cine musical europeo que reuniese elementos del potente cine centroeuropeo de los años 20 y 30 y las cualidades del teatro musical del sur. Lamentablemente la historia, como sabemos, iría por otros derroteros y la siguiente década para Europa fue, por el contrario, un tiempo de ignominia y destrucción.

Pero si algo destaca desde nuestra contemporaneidad en la *Doña Francisquita* de Ibérica Films es la forma en que pone en escena el deseo femenino de sus protagonistas. Las tres mujeres que protagonizan la película, la Francisquita del título, su madre Francisca, y su oponente, Aurora la *beltrana*, expresan y gestionan sus deseos sin complejos y son éstos los que mueven la trama. Ocurría en una España que había aprobado su primera ley del divorcio dos años antes, en 1932. Con algunos títulos como éste, el cine español buscaba responder a un nuevo horizonte de derechos civiles que se vería drásticamente cercenados con el levantamiento militar de 1936.



LA RESTAURACIÓN

La imagen se ha digitalizado utilizando el escáner Blackmagic de Cintel con la máxima resolución disponible (4096x3072), y utilizando como material de origen un negativo de imagen en soporte nitrato. Después del proceso de escaneado los fotogramas resultantes fueron etalonados plano a plano, estabilizados y redimensionados conservando la relación de aspecto original y eliminando las partes de la imagen no deseadas obtenidas durante el proceso de escaneado (los márgenes con las perforaciones y la parte correspondiente a los fotogramas anterior y posterior). Estos archivos de imagen ya procesados son los que se emplearon como base para el trabajo final de restauración de imagen.

El origen del sonido es una copia 35 mm de acetato digitalizada empleando una moviola Steenbeck adaptada a tal fin y una tarjeta digitalizadora Edirol firewire Auto-capture FA-101. Debido a la baja calidad de la banda de sonido original (alto nivel de ruido, clicks y sonidos de empalmes aleatorios, zumbidos de fondo, niveles de graves muy pobres, diferencias en los niveles de volumen, saturación...) fue necesario restaurar el audio. Para hacerlo se empleó el programa Izotope RX6 Advanced. El objetivo de la restauración fue minimizar el ruido de fondo y los ruidos de empalmes, incrementar la inteligibilidad de los diálogos, compensar el déficit de bajas frecuencias, igualar los volúmenes y minimizar los efectos de la saturación en las partes con volúmenes altos y frecuencias agudas. Debido a la variedad de características en el audio, y no siendo estas uniformes a lo largo de toda la película, los trabajos de restauración se han tenido que realizar por partes combinando diferentes herramientas.