

ARTÍCULOS

CINE ESTUDIO CBA

MARQUÉS DE CASA RIERA, 2

www.circulobellasartes.com

CINE

PROXIMAMENTE

EL CINE DE PÉREZ ARROYO Y LOS PROYECTORES DE JUGUETE DE POSGUERRA¹

The Cinema of Pérez Arroyo and the Postwar Toy Projectors

RAÚL GONZÁLEZ-MONAJ^a
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

La historia de la animación de posguerra en nuestro país, conocida como «la edad dorada», siempre ha resultado fascinante por el contexto en que se desarrolló y por ello se ha convertido en objeto de estudio, pero todavía quedan algunos episodios menores por ultimar. El presente trabajo pretende completar una de esas lagunas, la referente a la obra de Joaquín Pérez Arroyo y su posterior relación con el cine doméstico de juguete y su entorno. A través de esta investigación profundizaremos en las películas de este animador, apenas conocido, y en su decisiva participación en dos de los ejemplos más populares del cine de juguete nacional: *Payá* y *Jefe*. Casos que estuvieron conectados gracias a él y que se mueven entre el cine de papel y los 35 mm, entre el salón comedor y la sala de cine, entre Mikito y Quinito.

Palabras clave: cortometraje de animación, CIFESA, proyector de juguete, *Payá*, *Saludes*, *Jefe*, Quinito.

ABSTRACT

The story of the postwar animation in Spain, known as the «Golden Age», has always been fascinating due to the context where it happened and so, it became object of study. Nevertheless, there are still some episodes to be finished. This study aims to complete one of these gaps as the one related to Joaquín Pérez Arroyo's work and his later connection to home cinema as a toy and its context. All through this research, we'll analyze films of this barely known author and his decisive participation in two of the most popular toy cinema examples in Spain: *Payá* and *Jefe*. Thanks to him, these two cases became connected, two worlds that coexist within the paper film and the 35 mm, between the living room and the movie theatre, between Mikito and Quinito.

Keywords: animation short film, CIFESA, toy projector, *Payá*, *Saludes*, *Jefe*, Quinito.

[a] RAÚL GONZÁLEZ-MONAJ es profesor de diversas asignaturas relacionadas con la animación en las facultades de Comunicación Audiovisual y Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Fue profesional de la animación comercial durante más de una década, habiendo participado en veintiséis series nacionales e internacionales para televisión, así como en cuatro largometrajes y diversos anuncios publicitarios. Algunas de estas producciones han concurrido a los Premios Goya, como el largometraje *El Cid, la leyenda* (José Pozo, 2003) o el cortometraje *Margarita* (Alex Cervantes, 2010). Es el autor del libro *Manual para la realización de story boards* (Valencia, UPV, 2006).

Introducción

En el estudio de la «edad dorada de la animación española» —década de los años 40 y primeros 50—, durante la que se llegaron a realizar una centena de cortometrajes y cuatro largometrajes, se ha tratado como casi anecdótico el trabajo del animador Joaquín Pérez Arroyo. La razón pudiera deberse a que fue el único representante del más pequeño de los tres focos de animación activos en esos años, Valencia. En cambio, Barcelona fue el verdadero motor de ese periodo, con estudios que se formaban y coaligaban según las circunstancias, trasvasando material humano de calidad y constituyendo un verdadero tejido industrial. Así pudimos ver cómo los estudios Dibsono Films e Hispano Graphic Films, tras una trayectoria corta pero productiva, conformaban los míticos Dibujos Animados Chamartín en los que encontraremos, en algún momento de su historia, a talentos como Salvador Mestres, Joaquín Muntañola, Francisco Tur, Dibán, Peñarroya, Cifré o el legendario José Escobar, padre de Zipi y Zape, trabajando en sus series. Pero no fueron los únicos estudios, hasta tres más se pudieron contar a lo largo de la década y, como resultado de todo ese magma animado, el inicio de los primeros largometrajes. Mientras, en Madrid, a pesar de tener en la extinta SEDA¹ de preguerra una cierta tradición, no se pasó de una producción de apenas una decena de cortos —la mayoría de *stop motion*— y unos pocos anuncios publicitarios realizados por autores casi en solitario más que por estudios al uso². Y algo parecido sucedió en Valencia, pero con Pérez Arroyo como único representante. Él, al igual que sus pares madrileños, actuó con un exiguo equipo técnico y humano, desconectado y en una ciudad donde los precedentes o la industria eran inexistentes, convirtiéndose así en una *rara avis*³.

Todo ello se ha traducido en una falta de datos casi total sobre su obra a tenor de las pocas reseñas que sobre la misma se han escrito, ocupando apenas algunas líneas testimoniales o algunas páginas en el mejor de los casos. En ese sentido, el trabajo más extenso sería el realizado por Emilio de la Rosa en *Cine de animación experimental en Valencia y Cataluña*, donde podemos leer acerca de un valenciano llamado Joaquín Pérez Arroyo y de cómo entre 1943 y 1947 realizó una serie de 7 cortos de animación en 35 mm para CIFESA que giraban en torno a un personaje llamado Quinito⁴. Sobre dichos cortos se conserva la documentación exigida en aquellos años y las copias de alguno de ellos en distintas filmotecas, pero poco más⁵. Esta escasez de información, pero sobre todo la sugerente descripción del contexto que rodeaba a Pérez Arroyo, fue la que despertó el interés por ahondar en este caso y que *grosso modo* se puede resumir así: «En plena posguerra, una familia de animadores, padre e hijos, ayudados por amigos trabajaron en su propia casa de manera autodidacta para una *major*, para después, en una segunda época, acabar haciendo películas ex profeso para proyectores de juguete». Así las cosas, conocer a esta peculiar familia y su modo de trabajo, tan alejado de

[1] La SEDA (Sociedad Española de Dibujos Animados) fue el primer intento profesional de estudio de animación en España. Fundada en Madrid durante 1932, fue impulsada principalmente por el popular dibujante y pionero de la animación Joaquín Xauradó, que en asociación con Antonio Got, Ricardo García (K-Hito) y Fco. López Rubio llegó a lanzar 4 cortometrajes en sus dos únicos años de existencia. La muerte de Xauradó en 1933 marcó el inicio del fin de la sociedad.

[2] Véase Emilio de la Rosa e Hipólito Vivar, *Breve historia del cine de animación en España* (Teruel, Anima Teruel, 1993), pp. 11-21.

[3] A excepción de las obras precedentes *Tarde de toros* (1939) y *Riega... que llueve* (1941) de Carlos Rígal y José M.^a Reyes, de las que no queda vestigio.

[4] Emilio de la Rosa y Eladi Martos, *Cine de animación experimental en Valencia y Cataluña: la curiosidad de la experimentación* (Valencia, Generalitat Valenciana, 1999).

[5] En el Archivo General de la Administración del Ministerio de Cultura se conservan los expedientes de censura —de guión previo y cinematográfico— y los expedientes de rodaje.

otros estudios contemporáneos, se tornó casi en necesaria y en la finalidad de este trabajo.

Resulta obvio que el postrer periodo de cine doméstico añadía un extra de curiosidad a la ya estimulante familia, por lo que la investigación inicial tomó un derrotero secundario pero complementario: el de los proyectores y las películas infantiles de juguete. Este entorno, mucho más popular, resultó paradójicamente poco estudiado, si exceptuamos los casos del cine Nic o del Skob, así que para contextualizar incluimos casos con los que hubiera paralelismos. Pero lo realmente sorprendente fue la decisiva participación desde Valencia de Pérez Arroyo en los dos ejemplos más conocidos del cine infantil de posguerra —Payá y Jefe— y su sucesión en el tiempo, convirtiéndose esta etapa en parte indisoluble y fundamental del estudio principal. Así pues, ¿quién estaba detrás de aquellas películas que cautivaron la atención de generaciones de niños de toda España en aquellos difíciles años?

El cine Rai

En 1934, en la ciudad juguetera por definición de Ibi (Alicante), Raimundo Payá Rico decide dar un paso más allá que los hermanos Nicolau Griñó de Barcelona, con su popular e ingenioso cine Nic, y patenta el Cine Sonoro Rai⁶. Basándose en el mismo sistema manual de obturación alterna sobre dos objetivos, añade un ingenio sonoro de su invención que constará de dos partes complementarias. Por un lado, al proyector le suplementa una especie de armónica en uno de los laterales que era accionada por un fuelle que trabajaba al girar la manivela de arrastre. Y por otro, a la primitiva película de papel sulfurizado le otorga más superficie a modo de banda sonora. Este espacio extra será perforado por unos cuadraditos siguiendo unos patrones musicales a la manera de los rollos de papel de las pianolas, de modo que cuando estas ranuras (quince) desfilen por delante de la armónica permitirán el paso del aire, generando una música sincronizada con los dibujos. Pero si la concepción del invento fue responsabilidad de Raimundo Payá, la consecución del sonido no habría sido posible sin el concurso de su íntimo amigo Claudio Reig, que poseía los conocimientos musicales necesarios⁷. El Cine Sonoro Rai fue patentado, además de en España, en Francia, Reino Unido, Alemania, Estados Unidos y Argentina, pero no fue el único fabricado por Payá. Hasta el año 1945, Industrias Payá diseñó tres modelos más basados en el sistema de la película de papel y el obturador alterno⁸. Todos mudos y cada modelo más ligero que su predecesor, debido a la escasez de materiales —hojalata y calamina en concreto— propia de la posguerra.

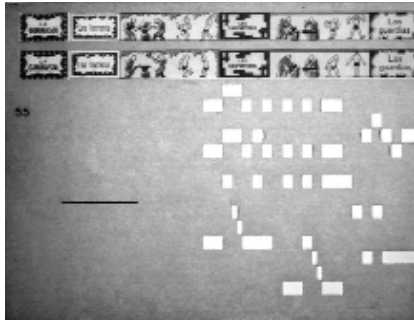
Para todos ellos se hicieron un total de 101 películas que abarcaron temáticas de todo tipo, históricas —la serie de *Colón*— y religiosas —la serie de *Christus*— incluidas. Estas películas de papel sulfurizado⁹ estaban conformadas por dos bandas de dibujos, una arriba y otra abajo, con unas poses de personajes

[6] Previamente, los hermanos Nicolau ya hicieron una primera aproximación a la sonorización patentando, en agosto de 1933, el Suplemento sonoro Nic, que no era más que un gramófono anexo.

[7] Esta primera colaboración supuso el nacimiento del primer taller auxiliar de la industria juguetera y sentó un precedente a imitar en el resto de Ibi. Constituido de manera familiar por el propio Claudio e hijos, se dedicó a la fabricación de mecanismos sonoros acoplables a muñecas para simular llantos o risas.

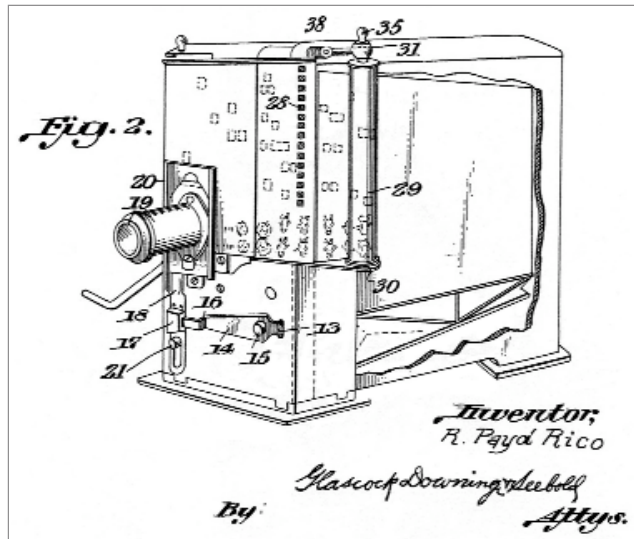
[8] Mod. 722 (1934), Mod. 724 (1940) y Mod. 726 (entre 1940-1945).

[9] Mucho más resistente que el papel convencional, es traslúcido, impermeable a las grasas y, en gran medida, al agua. Se utiliza como envase protector de alimentos grasos y otros artículos como la dinamita.



Película sonora, Ref. 721. © Raimundo Payá Moltó.

Patente del Cine Sonoro Rai,
Mod. 720. © Raimundo Payá Moltó.



que diferían muy poco entre ambas. Al dar paso el obturador a una y a otra se generaba una sensación de movimiento en las figuras muy primitiva, pero suficiente, mientras se desplazaban a modo de travelling. Además, para conducir la historia, algunas descripciones y diálogos iban escritos como leyendas sobre los propios dibujos. Estos solían ir coloreados por no más de cuatro tintas que muchas de las veces se hallaban fuera de registro debido a su aplicación semimanual¹⁰.

A pesar de lo elemental de los recursos representativos, las historias eran narradas de una manera muy efectiva y suponían todo un alarde de síntesis y de agudeza consiguiendo atrapar totalmente al espectador infantil predispuesto. Pero... ¿quiénes eran los dibujantes de estas geniales películas de Payá a caballo entre el tebeo y el cine¹¹?

Las primeras fueron obra de un dibujante valenciano del que nada sabemos y que realizó unas pocas entre 1934 y el inicio de la Guerra Civil. Durante el conflicto se produjo un paréntesis ya que la fábrica fue socializada y tuvo que contribuir al esfuerzo bélico fabricando munición para la República dejando a un lado los juguetes. Fue a partir de 1940 cuando se retomó el dibujo de películas gracias a Patricio Payá Belda (1909-1987), natural de la vecina Novelda y que, a pesar del apellido, no tenía lazos familiares con los industriales. Este creativo dibujante llegó a la empresa de la mano de Artemio Payá Rico, uno de los socios, al que había conocido en el Campo de Trabajo de Albaterra (Alicante), en el que ambos habían permanecido presos durante la contienda por su pertenencia a Falange¹² —Patricio llegó a ser condenado a muerte, pero su pena fue conmutada por cadena perpetua—. Su destreza con el dibujo, tanto formal como caricaturesco, del que hacía gala en el Campo, así como su formación (inconclusa) como aparejador hicieron que al finalizar la contienda fuera contratado como delineante por Payá Hermanos, s. a. Sus funciones abarcaron todo lo referente al

[10] El color se aplicaba manualmente con un rodillo a través de finas planchas de estaño con zonas troqueladas para tal efecto. Así, para las zonas que iban en amarillo, por ejemplo, se disponía de una plancha a la que previamente se le habían recortado aquellas superficies que debían ser amarillas. De esta manera se troquelaba una plancha distinta para cada color. Por lo tosco del sistema era fácil que se produjera un descase entre el color de relleno y la línea contenedora, pero esto no deja de tener cierto encanto.

[11] Nos referimos a los oficiales, porque los cines basados en película de papel tenían el aliciente de que podían proyectar películas realizadas por uno mismo. Fueron muchos los niños que dibujaron sus propias aventuras sobre papel vegetal, copiando incluso los patrones musicales.

[12] Artemio Payá Rico fue presidente de la Diputación Provincial de Alicante desde abril de 1949 a junio del 1955 y procurador en las Cortes. En Industrias Payá Hnos. s. a. fue director de la sección de cuchillería.

grafismo, desde dibujos publicitarios, catálogos e ilustraciones para las cajas de los juguetes, hasta la docencia de dibujo en la Escuela de Aprendices de Payá¹³.

Pero de todos sus trabajos como artista el que más nos interesa es el de creador de las películas para los cines Rai, donde la responsabilidad de las mismas era por entero suya, encargándose tanto del guión como del dibujo. Es por esto que en algunas de ellas se pueden ver rasgos de la personalidad del mismo Patricio, hombre culto, interesado por el costumbrismo, patriota y por encima de todo muy piadoso. Como lo demuestran algunos títulos que, vistos con la perspectiva actual, nos pueden parecer un poco infantiles como *Fiestas del pueblo*, *Bailes regionales*, *Fallas valencianas*, *Nuestra protectora*, o la ya mencionada serie de *Christus*. Pero también era un bromista legendario, siendo el grueso de su producción películas ciertamente divertidas en las que nos da a conocer las andanzas de algunos personajes de su invención como Carlitos –con siete títulos–, y las del que sin duda es su creación más célebre: el mono Mikito, del que llegará a dibujar 16 aventuras, convirtiéndose en la enseña de la sección. Algunos de los títulos protagonizados por él fueron *Mikito aviador*, *Mikito se encuentra a los Reyes Magos* o *Mikito busca a Betún*. El resto del catálogo lo completaría su versión particular de los cuentos clásicos como *Blancanieves*, *El lobo feroz*, *La Cenicienta...* Títulos que eran también comunes a otros catálogos como el de los cines Nic.

En agosto de 1944, Patricio deja su labor en Payá y el día 24 de ese mismo mes toma posesión de su acta de concejal vinculado a la obra pública en Novelda. Solo fueron cuatro años pero su trabajo y su calidad han sido ingentes; solo en el último ha resuelto 64 películas.

A pesar de la marcha de Patricio, juguetes Payá continuó la oferta de las 101 películas de papel y de sus proyectores hasta 1949. Pero antes de esa fecha el instinto de Raimundo ya había intuido la necesidad de actualizarse y en 1945 aparece anunciado un nuevo proyector mucho más moderno, pues sustituye la película de papel por la de celuloide de 9,5 mm. Se trata del Mono-cinema, un curioso aparato de metal de tan solo 50 gramos, accionado manualmente y de disfrute individual cuyo funcionamiento se explicaba a través del mismo cartel que lo publicitaba¹⁴.



Portada de catálogo de Patricio Payá con Mikito como protagonista (1944). © Raimundo Payá Moltó.

[13] Conversación con Raimundo Payá Moltó (16 de noviembre de 2013).

[14] Análogo al de las pequeñas televisiones de *souvenir* con mirilla.

En el margen superior de este cartel aparecía una firma: «Pérez Arroyo-1945», un nombre que nos era conocido. Investigando resultó ser no solo el ilustrador del mismo sino también el inventor del aparato, como consta en la concesión de la patente de invención del 4 de septiembre de 1945 con el nombre de «Nuevo sistema visor de imágenes intercambiables por transparencia». Pero además fue el animador de las 10 peliculitas que, al precio de 15 pesetas por unidad, se suministraban para tal ingenio y entre cuyos títulos, oculto, se encontraba Quinito, el personaje origen de este trabajo.



Publicidad del Mono-cinema. © Raimundo Payá Moltó.



Mono-cinema. © Raimundo Payá Moltó.

Desconocemos cómo se produjo el encuentro entre Industrias Payá y Joaquín Pérez Arroyo, pero sí sabemos que marcó el inicio de una nueva etapa para ambos, puesto que a partir de entonces la juguetera evolucionó sus nuevos modelos de proyectores hacia el celuloide y Pérez Arroyo, que venía del cine en 35 mm, reorientó su carrera hacia el diseño de proyectores de juguete y a las películas para estos.

Pérez Arroyo y familia

Joaquín Pérez Arroyo (c. 1895, Lucena, Córdoba) fue el patriarca del clan objeto de nuestro estudio, y a decir de quienes lo conocieron, alguien carismático y de gran magnetismo personal¹⁵. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y dedicó toda su vida al hecho creativo en sus más variadas formas, siendo, simultáneamente muchas de las veces, documentalista, animador, inventor, dibujante de tebeos, músico aficionado y pintor, su verdadera pasión. A pesar de ser valenciano de adopción, conservó toda su vida un marcado acento andaluz y mantuvo el contacto con su tierra a la que retornaba en ocasiones por motivos de trabajo, vacaciones o, una vez jubilado, para hacer alguna exposición de pintura. Su origen no es baladí y en sus producciones queda patente ese amor por su tierra que se puede confundir con aquella españolidad reduccionista e impuesta, propia del régimen que le tocó vivir. Así, el folclore, los toros, los dejes andaluces, etc. se hallan muchas veces presentes tanto en sus películas animadas y tebeos como en sus cuadros.

Durante la guerra civil se refugió con su familia en la vecina localidad de Benimamet, donde trabajó como acomodador en el cine de la localidad, desempeño que sin duda reforzó su bagaje cinematográfico. Debido a su carácter

[15] Conversación con su nieta, Lola Pérez Fayos (4 de diciembre de 2013).

[16] A modo de curiosidad, reproducimos la letra del anuncio de la de la tinta Sama, que decía así:

«La tinta Sama tiene la fama porque en la lucha supo vencer.

La tinta Sama usted la reclama, porque es la tinta que gusta a usted.

Calamar, calamar, Sama te derrotó.

Porque es la tinta que a todos gusta por ser superior.

Calamar, calamar, Sama te destronó.

Porque a todas las tintas vence.

Porque las superó».

extrovertido, su estancia en Benimamet le granjeó sólidas relaciones con los ópticos Gil Panach, que le cederían su magnífico chalet para estancias veraniegas, y posiblemente con el Maestro Burguete, miembro de la orquesta sinfónica de Valencia y con quien trabajaría más tarde.

Tras el final de la guerra, vuelve a la ciudad de Valencia y comienza su andadura cinematográfica. Sus primeras producciones son de carácter publicitario y las realiza bajo el sello de Publicidad Levante, empresa de la que es gerente y que ofrece un servicio integral. Así, junto con sus dos hijos, realiza los anuncios animados *Tinta Sama* y *Casa Gimeno* en 1941 y *Vigoruñas* en 1942, siendo responsables, además, de la música y letra de los mismos. En ocasiones, los temas llegarían a ser usados como *jingles* en la radio alcanzando cierta popularidad¹⁶. En la publicidad radiofónica la producción recaía sobre el hijo menor, Alberto Pérez Maset, que tocaba la guitarra, mientras que su hermano Joaquín y su padre lo acompañaban a la armónica y a la guitarra respectivamente.

Además, Publicidad Levante también se dedica a la exhibición de producciones de imagen real como *El faquir Rodríguez* (Enrique Jardiel Poncela, 1938), un cortometraje producido por los Estudios CEA de Madrid. Esta conexión madrileña permitirá trabajar a Pérez Arroyo en la sección documental de dichos estudios y participar, desempeñando distintos cometidos, en los documentales *Vidrio artístico* (José M^a Álvarez Reymunde, c.1942), *El abanico* (s. n, c.1942) y *Feria de muestras de Valencia I y II* (s. n, c.1942). La colaboración con CEA llegará a su fin con la distribución por parte de esta del que será el primer cortometraje de animación del clan Arroyo, *De la raza calé* (1942), en el que se narra el folclórico nacimiento del personaje El Pollito Rafael. A partir de 1943 comienza su relación con otra *major*, la local CIFESA, que le distribuirá su segundo cortometraje animado, *Noche de circo* (1943) y la serie que acaba de arrancar del que será su personaje más insigne: Quinito.



Noche de circo (Joaquín Pérez Arroyo, 1943).
© Lola Pérez Fayos.



Quinito errante (Joaquín Pérez Arroyo, 1943).
© Lola Pérez Fayos.

Como vemos, desde sus principios en el audiovisual, la simultaneidad de proyectos y la perpetua exploración de nuevos horizontes se tornarán algo común a lo largo de la vida de Pérez Arroyo y constata el signo de su tiempo, muchas veces difícil. Una actitud vital esta que transmitirá a sus hijos.

Quinito

No cabe duda de que Pérez Arroyo decidió aprovechar la coyuntura que en esos momentos ofrecía la política proteccionista del Régimen establecida tras la guerra, aunque hiciera cortometrajes¹⁷. Y decimos esto porque, por un lado, para no tener que depender del extranjero, el sistema autárquico favorecía la producción nacional concediendo créditos hasta de un 40% en condiciones ventajosas, pero por otro lado la obligatoriedad del No-Do a partir de enero de 1943 auguraba un panorama incierto al formato del cortometraje al ocupar su lugar natural. Aún así, con la vista puesta en una posible exportación a Sudamérica y en la obtención de licencias de doblaje de filmes extranjeros, Pérez Arroyo decidió embarcarse en la serie de Quinito.

A diferencia de los estudios contemporáneos madrileños y a imagen de los barceloneses y en definitiva de los norteamericanos, Pérez Arroyo apuesta por el personaje seriado a causa de sus mayores posibilidades comerciales y por la reducción de los costes de producción¹⁸. El personaje de Quinito es, en esta su primera época, un niño algo pilluelo y muy despierto, que se ve envuelto en diferentes situaciones, no muy complicadas, de las que sale siempre airoso o como mucho ligeramente escaldado. Ideado para ser imagen infantil, toma su nombre del diminutivo del hijo mayor de Pérez Arroyo (Joaquinito = Quinito)

[17] Según la memoria de producción del propio Pérez Arroyo, este era conocedor de la Orden del Ministerio de Industria y Comercio del 11 de noviembre de 1941 sobre la protección del Estado a la Industria Cinematográfica y la concesión de créditos para la misma. También sabía de la Orden Ministerial del 18 de marzo de 1943 que establecía beneficios de importación para aquellos productores de películas españolas. Era la exhibición de películas extranjeras en España la que generaba el verdadero rédito a los productores.

[18] En ese sentido, el estudio de Pérez Arroyo resulta curioso porque comparte con los madrileños el autodidactismo y una estructura más bien primaria, mientras que con los de Barcelona tiene en común un concepto y una visión más industrial.



Joaquín Pérez Arroyo en 1943. © Lola Pérez Fayos.



Quinito en *Quinito fotógrafo* (Joaquín Pérez Arroyo, 1944). © Lola Pérez Fayos.

y lo mismo torea, baila o navega, según la ocasión y en escenarios diversos. A razón de tres cortometrajes por año, los primeros títulos de la saga serán *Quinito y su granja modelo*, *Quinito errante* y *Quinito náufrago* –todos de 1943–. Mientras que los de la tanda de 1944 llevarán por nombre *Quinito futbolista*, *Quinito fotógrafo* y *Quinito y la flauta mágica*, que se empezará a rodar a partir de agosto. Según la memoria de producción de Pérez Arroyo de finales de 1944, cada una de las películas tenía un coste de unas 120.000 pesetas, monto que podía ser más asequible si se era beneficiario de un posible crédito estatal. Con lo que sí se contaba era con el material virgen para filmar y hacer las copias que el Estado facilitaba tras la autorización del guión por parte de la censura. En lo referente al dinero en efectivo, sabemos que la partida mensual necesaria para los gastos generales del estudio, incluidos los salarios, variaba entre las 8.000 y las 10.000 pesetas.

La calidad de los guiones de estas películas era ciertamente escasa. Se puede decir que no eran más que una sucesión de gags, eso sí, algunos muy ingeniosos, armados sobre un argumento endeble y falto de algunos de los elementos mínimos necesarios para constituir un verdadero relato cinematográfico. Posiblemente fueran reflejo de las referencias americanas de preguerra que hubieran podido ver y que adolecían de lo mismo, donde hechos y personajes se sucedían porque sí. Sin embargo, aparecen conceptos que difieren de estas y que podríamos achacar a un carácter más mediterráneo y menos pacato como podemos comprobar, por ejemplo, en el tratamiento de la muerte, donde hay personajes que mueren «de verdad» –*Quinito y su granja modelo* o en la futura *Quinito en sangre torera* (1947)–.

En cambio, la factura de la animación era de un nivel aceptable, teniendo en cuenta el contexto y el autodidactismo. En ella podíamos encontrar recursos y detalles propios de la animación de calidad como movimientos de cámara, animación de fondos, sombras arrojadas, efectos multiplano de hasta 4 niveles e incluso efectos especiales. Así como la aplicación de varios de los principios básicos como aplastamientos y estiramientos, *overlapping*, anticipaciones, animación secundaria... y barridos. Por ejemplo, la escena del combate entre la rana y la mosca al inicio de *Quinito y la flauta mágica* no tiene nada que envidiar a cualquier animación media americana de los años 30.

Pero en estos años los cortometrajes animados no serán la única relación cinematográfica entre Pérez Arroyo y CIFESA, pues este continuará con el género documental participando en *El arroz* (Arturo Ruíz-Castillo, 1943) y *Haciendo patria* (Manuel de Lara, 1944), responsabilizándose de «la parte mitológica» en ambos, además de la histórica en la última¹⁹. En *El arroz*, en concreto, se encargará de la documentación y animación de la leyenda india que abre el documental y que explica el origen del arroz narrado en *off* sobre dos minutos de animación realista²⁰.

Sin embargo y, a pesar de tener dos cortos más en proyecto –*Quinito en sangre torera* con el guión terminado y *Quinito alpinista* en fase de escritura–, a finales de año terminará su relación con CIFESA ya que la misma decide sus-

[19] Según la memoria de producción del propio Pérez Arroyo.

[20] Los gráficos animados del corto correrán a cargo del estudio madrileño de Tauler y Maortúa.

penden toda producción de metraje corto y por ende con el trabajo de Pérez Arroyo. Este será un hecho generalizado en las grandes productoras de todo el país debido a la obligatoriedad del No-Do, principalmente, y que condenará a este formato y en particular a la animación en 35 mm.

El equipo

La realización de cada uno de estos cortos exigía una media de 25.000 dibujos, por lo que Pérez Arroyo se rodeó de un equipo familiar para llevarlos a cabo. Y usamos el término «familiar» literalmente ya que empleó además de a sus hijos a las novias de estos y a sus amigos. Para el estudio se adaptaron dos estancias de la misma casa en la que vivían, destinando una a la animación y otra al coloreado y filmado. Así, a las órdenes del genio de Pérez Arroyo, de manera auto-



Habitación de filmado (c. 1943). © Lola Pérez Fayos.

didacta y en un contexto para el cortometraje cambiante e incierto, se embarcaron en la realización de animación los artistas que detallamos a continuación.

Alberto Pérez Maset (Valencia, c.1922-c.1985) fue el menor de los hijos de Pérez Arroyo y, como su padre, tuvo una formación artística licenciándose en Bellas Artes en la Facultad de San Carlos de Valencia. Perteneció a la primera promoción tras la Guerra Civil y varios de sus compañeros de carrera acabaron colaborando en sus películas. Tuvo tanta o más calidad que su progenitor y estuvo muy próximo a él, lle-

gando a alternarse en la dirección de cortos en la etapa siguiente, la del cine de juguete, o publicando sus respectivos personajes en la misma revista. De hecho, Alberto es más conocido por su faceta de dibujante de tebeos que por la de animador, pero al contrario que muchos historietistas Alberto hace el camino inverso y se inicia en las publicaciones viniendo desde la animación.

Joaquín Pérez Maset (Valencia, c. 1920-m. desconocida), dos años mayor que Alberto, fue el otro puntal de las producciones animadas del clan. Aunque no tuvo una formación artística, su creatividad e ingenio estuvieron a la par con los de su hermano y su padre, como comprobaremos más tarde, al patentar, junto con Alberto, diversos e ingeniosos juguetes. La vida de ambos hermanos no pudo ser más cómplice ni más paralela ya que trabajaron siempre juntos, tanto en su etapa animada como en las posteriores, siendo socios en distintos negocios. Además, sus mujeres fueron coloristas del estudio; Alberto se casó con Tina Samaniego y Joaquín con Matilde Morales, compartiendo ocio, vacaciones y viviendo puerta con puerta toda su vida.

Como fue costumbre hasta hace bien poco, era digital incluida, en los estudios la labor del coloreado corría a cargo de las mujeres. En el caso de Pérez Arroyo ocurría otro tanto y las novias –luego esposas– de Alberto y Joaquín junto con Amparo Nicolau (Amparito de Benimaclet) se encargaban de colorear el envés de los acetatos. Tina Samaniego, cuyo verdadero nombre era Vicenta Fayos Sanchis, es probable que además se encargara de colorear fondos. En cuanto a Matilde Morales, si bien trabajar en los años 40 en animación en España resultaba curioso, su historia previa a esta etapa todavía lo es más. Hija de uno de «los últimos de Filipinas», nació en Almería en 1924 y fue una niña prodigio que asombró a la España de entre los años 1933 y 1936 con su arte declamatorio. Con el nombre artístico de Matildita Morales, sus giras la llevaron por los teatros de Sevilla, Valencia, Alicante, Granada, Cartagena, Melilla, Córdoba y Madrid, permitiéndole conocer a lo más selecto de la poesía nacional como a Rafael Alberti, Antonio Machado o Federico García Lorca. Fue la Guerra Civil la que truncó una incipiente pero prometedora carrera que la habría podido llevar hasta el cine. De hecho, hubo negociaciones con CEA y CIFESA en ese sentido convirtiendo a Matilde, paradójicamente, en la primera persona del estudio en tener contacto con dichas *majors*, algunos años antes que Pérez Arroyo²¹.



Los hermanos Alberto y Joaquín Pérez Maset.
© Lola Pérez Fayos.

Entre los colaboradores más o menos ocasionales del estudio podemos encontrar, provenientes de la cantera de amigos de Bellas Artes, a Juan Chuliá Hernández y a Víctor Manuel García Baquero. El primero trabajará como animador en *Quinito y la flauta mágica* y en la posterior *Quinito sangretorera*, pero creemos que su colaboración no fue más allá. Con el tiempo se convertiría en catedrático de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Soria. En cambio, la colaboración de Víctor Manuel fue mucho más estrecha, prolongándose a lo largo de los años y de las distintas etapas profesionales por las que pasaron los hermanos Pérez Maset, debido a su íntima amistad con Alberto. A decir de la hija de este, «Don Víctor» era uno más de la familia. En cuanto a sus funciones dentro de la producción,



Las coloristas Matilde Morales, Tina Samaniego y Amparo Nicolau. © Lola Pérez Fayos.

[21] Véase Antonio Sevillano, «La niña Matildita Morales» (*Diario de Almería*, 8 de noviembre de 2009). Disponible en: <<http://www.elalmeria.es/articulo/almeria/557752/la-nina/matildita/morales.html>> (16/04/2014).



Gouache de Quinito (1944).
© Lola Pérez Fayos.

Víctor García Baquero y Alberto Pérez Maset.
© Lola Pérez Fayos.

conociendo su posterior trayectoria artística como profesor en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, es posible que desempeñara labores de fondista y/o de diseño. «Don Víctor» falleció en 2012 siendo catedrático emérito de «Dibujo del natural en movimiento» tras una vida consagrada a la docencia.

El clan Pérez Arroyo, a pesar de tener cierto talento para la música, como vimos con los *jingles* radiofónicos, cuando la producción de cortometrajes fue adquiriendo importancia no dudaron en contar con el saber hacer de músicos profesionales. Así, en *Quinito y la flauta mágica*, la música fue responsabilidad del maestro Emilio Martínez Lluna, que fue profesor del Conservatorio de Madrid, y en la futura *Quinito sangre torera* (1947) contarían con el ya citado maestro José Burguete Guillem.

El ambiente creativo en la casa-estudio de los Pérez Arroyo no se circunscribía solo a lo cinematográfico y los domingos eran habituales las tertulias con la presencia de amigos relacionados con las artes en cualquiera de sus formas. Reuniones donde igual se recitaba poesía, se tocaba música o se debatía animosamente sobre pintura. Por ellas pasó, entre otros, el guitarrista Vicente Asensio.

Sangre torera

1945 será un año de cambios y obligará a un Pérez Arroyo ya desvinculado de CIFESA a la búsqueda de inversores para sus proyectos animados. Con una

memoria de producción bajo el brazo, intentará lograr la financiación necesaria para sus nuevas películas aunque, seguramente, ya muy consciente de que el tiempo del cortometraje en 35 mm para la gran pantalla había terminado. Es por ello que diversifica su esfuerzo y se interesa por otros formatos y aspectos del cine, en concreto por el de juguete. Es así como pocos meses después lo encontramos en Ibi patentando el curioso proyector individual al que hemos aludido anteriormente, que con el nombre de Mono-cinema explotará Industrias Payá. Para este juguete que utilizaba el subformato de 9,5 mm con arrastre central, el estudio de Pérez Arroyo realizó una decena de obritas, de menos de 1 metro, con títulos como *Bombero improvisado*, *Policía del Oeste*, *Un buen chut o Afición al toreo*, tras las que se encontraba Quinito. No sabemos si Pérez Arroyo tenía alguna intención ocultando al protagonista tras títulos así pero resultaría extraño, ya que según su memoria de producción, los derechos de todos los cortos realizados tanto para la CEA como para CIFESA habían vuelto a sus manos.

Aquella incursión en el diseño de proyectores y películas para el cine de juguete, sin duda, le descubre un posible nicho de negocio paralelo al cine con mayúsculas. Es entonces (1946), cuando forma una sociedad limitada con Industrias Saludes, empresarios valencianos dedicados a la fabricación de señalética, llamada PASSA (Pérez Arroyo, Saludes y Cía)²². Esta asociación hará que Industrias Saludes inaugure una sección dedicada al juguete, siendo los primeros de ellos los proyectores que diseñó Pérez Arroyo. Es muy probable que esta relación surgiera por la proximidad física entre la casa-estudio de Pérez Arroyo y la fábrica de Saludes, pues se hallaban a menos de 150 metros de distancia.

Pero paralelamente se terminará una última película en 35 mm que la finalización de relaciones con CIFESA había dejado en el tintero. Se trata de *Quinito sangre torera* que llevará el sello de PASSA y por la que obtendrían dos permisos de doblaje. La consecución de los mismos se logró tras una reclamación a la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, que en un principio la calificaba de Tercera categoría, por lo que no tenía derecho a ninguno²³. Desde 1947 se había reducido la concesión de licencias de doblaje y las películas de Segunda categoría solo podían optar a dos, en vez de a entre dos y cuatro licencias. Mientras que las de Primera habían pasado de entre tres y cinco a cuatro licencias. Pero lo peor estaba por llegar, ya que en 1948 estas licencias se reducían aún más y las películas de Segunda categoría, que siendo realistas era la única categoría a la que podía optar un corto de animación, pasaban a una sola²⁴. No cabe duda de que el litigio y el raquítico panorama de una de las escasas vías que permitía rentar la producción corta, aunque de manera indirecta, convirtieran a *Quinito sangre torera* en la primera y última producción de 35 mm de PASSA.

Paradójicamente la despedida de la gran pantalla coincidió con cierto reconocimiento y el 29 de octubre de 1947 *Sangre torera* (sic.) es galardonada con un segundo premio en la categoría de cortometrajes por el Sindicato Nacional

[22] Su producción principal eran las señales de tráfico, placas de matrícula, etc. Sin desaprovechar la ocasión de fabricar otro tipo de productos como quinqués o molinos domésticos, según las circunstancias.

[23] Emilio de la Rosa y Eladi Martos, *Cine de animación experimental en Valencia y Cataluña: la curiosidad de la experimentación*, p. 100.

[24] Una de las razones para justificar la reducción de permisos de doblaje se puede atribuir a que, a pesar de la intención del Régimen, cuanto mayor era la producción autóctona, mayor era la «invasión» de películas extranjeras en las pantallas españolas.

del Espectáculo. A pesar de la interesante dotación (250.000 pesetas), suponía un espaldarazo tardío, una última victoria cuando todo ya estaba perdido.



Premio del Sindicato Nacional Espectáculo.
© Lola Pérez Fayos.

Proyectores Mago y Jefe

La primera patente de Pérez Arroyo explotada por Industrias Saludes data de octubre de 1947 y lleva el nombre de «Mecanismo proyector de películas». La registra en la compañía de Arquímedes Saludes, hijo del empresario fundador e ingeniero técnico. Lanzado al mercado como «Proyector Mago», se trata

de un aparato construido en hierro y calamina para películas de 17,5 mm. Para completarlo también copatentarán una curiosa «Pantalla para proyecciones» dividida en 3 franjas de color horizontales y, según su catálogo, «transformadora de las películas de negro en color» —precediendo al extravagante acetato tribanda para las televisiones de los años 70—.

En cuanto al celuloide, al operar fuera del circuito de cine convencional, la compra de material virgen y el tiraje de todas las copias ahora corre por cuenta de PASSA, pero desde finales de los años 40 van apareciendo en España algunos fabricantes de celuloide, con lo que su obtención cada vez es menos épica. En Valencia, los legendarios Laboratorios Andreu surten de todo el material y servicios a la sociedad PASSA, como por ejemplo, el subformato de 17,5 mm —resultante de dividir película de 35 mm por la mitad y empalmarla—.

Resulta curioso cómo entre los primeros títulos ofrecidos para el Mago (doce) aparece una versión recortada y repicada a 17,5 mm de *Quinito sangretorera* y no así cualquiera de las otras anteriores de 35 mm —aunque se anuncian como próximas dos de ellas—. Da la impresión de que Pérez Arroyo, en esas fechas y al contrario de lo que asegura en su memoria de producción, todavía no ha recuperado los derechos de sus anteriores películas para CIFESA y CEA. Esto podría explicar por qué el nombre de Quinito fue ocultado en las películas del Mono-cinema Rai. Sí aparece, en cambio, un nuevo título de Quinito llamado *Quinito cazando fieras vivas* y dos aventuras de El pollito Rafael —*El pollito Rafael en la feria* y *Pollito Rafael Campeón de boxeo*—, todas realizadas por Pérez Arroyo y a la venta en el catálogo de 1948, menos la última, que irá firmada por Alberto Pérez Maset²⁵. También será el debut de nuevos personajes con cierta proyección, como El perro Séneca, con dos títulos, y de Tom-Mix-Ito, trasunto animado del actor americano Tom Mix y creación de Alberto, que será quién lo dirija. Estas películas Mago variaban entre los 6 y los 8 metros, por lo que no superarían los 2 minutos de duración reproducidas a una velocidad apropiada.

[25] Es posible que estas dos historias tuvieran relación con *Una aventura del pollito Rafael*, proyecto de película tramitado para su rodaje en 35 mm pero nunca hecha.

Para hacer frente al inconveniente de la falta de audio se optó por el recurso tan propio del cine mudo de las cartelas, con la particularidad de que estas estaban escritas en versos pareados. Así, leeremos cómo «Los indios *tragamelones* atacan como leones» o cómo «Séneca se hace a la mar ansioso de navegar» o que «Tito, que es un presuntuoso, hace el papel del oso».

En cuanto a las historias, seguirán adoleciendo de un pobre guión aunque, paradójicamente, y esto es una opinión personal, la reducción de la duración pudo beneficiar a algunas. Así, aquellas más cortas –se llegarán a hacer de 60 cm–, las que tan solo eran una sucesión de tres gags a lo sumo, podían llegar a dejar una buena sensación, si estos eran ingeniosos. Por otro lado, se seguirán perpetuando conceptos presentes en sus hermanas mayores de 35 mm y que hoy, debido a la ola de lo políticamente correcto, llaman la atención, como es el caso de la ya comentada «muerte real» (*Quinito y el pez espada* [c. 1956]) o algunos clichés raciales (*El gitano y su perro* [c. 1955] o *La hora del baño* [c. 1953], esta última de imagen real).

También resulta obvio que, teniendo en cuenta el destino y el público final de estas películas, la calidad de la animación fuera notablemente inferior a las de 35 mm. Para empezar, esta apenas estaba intercalada, aunque en algunos

planos se puede apreciar un buen *posing*²⁶. Asimismo, también desaparecían los fondos animados y los efectos multiplano mientras que muchos de los encuadres eran generales y las acciones paralelas al plano de cuadro, generalmente de perfil, aumentando las posibilidades del *re-use*. En ese sentido, podremos ver escenarios y ciclos de animación repetidos a lo largo de toda la producción para los proyectores, remontajes incluidos²⁷. En líneas generales podríamos decir que la animación para los cines de juguete anticipó algunos de



Proyector Mago.

[26] Un *posing* correcto ha de responder a la pregunta de ¿qué hace el personaje en la escena? Esto se consigue a través de poses cuya línea de acción y exageración logre transmitir inequívocamente el movimiento, la actitud y la intención del personaje. El *posing* estaría directamente relacionado con el principio básico de la animación del *staging* o puesta en escena.

[27] Por ejemplo, en uno de los últimos catálogos, secuencias de *Quinito en sangre torera* en 35 mm las podemos encontrar remontadas como *Quinito en sangre torera* y *Quinito maletilla*, para 9,5 mm.

los preceptos de lo que sería la posterior animación limitada para televisión.

Mientras, los hermanos Pérez Maset han empezado, siguiendo el ejemplo del padre, a considerar otras fuentes de ingresos y se lanzan a patentar una serie de juguetes basados en un dispositivo sonoro de su invención. El primero de ellos será el «Pájaro cantor de juguete» (1948), más tarde comercializado como «El pájaro Pit» y al que le seguirán las patentes de «Cochecito sonoro de juguete con muñecos movibles» y «Cama o cuna sonora de juguete», ambos en 1949.

Aparte, Alberto empieza a introducirse en el mercado del tebeo, como leímos en su breve semblanza, rescatando de los cortometrajes de 35 mm al secundario Tolín, compañero de correrías de Quinito –*Quinito fotógrafo* (1944) y *Quinito y la flauta mágica*– y convirtiéndolo en el protagonista de la

serie de cuadernillos monográficos *Tolín, aventuras de un golfillo madrileño*, publicados por la editorial Guerri (1948)²⁸. Como vemos, el comentado aprovechamiento de elementos se hará extensivo al medio impreso y afectará a personajes tanto de los primeros cortos de 35 mm como de los nuevos. Así, por ejemplo, podremos ver tanto a El perro Séneca acompañando al nuevo Tolín como a los fantasmas de *Quinito errante* participar en el cuadernillo de Tolín *¡Cuidado con los fantasmas!* (1948) —y más tarde como secundarios en la películita para el cine Rai Mod. 730 *Una broma de Morrongo* [c. 1956]—. Estos cuadernillos tuvieron una vida de solo veinte números por lo que, al año siguiente (1949), Alberto continuó dibujando en la revista *Cubilete*, en la que también trabajaba su padre, Pérez Arroyo²⁹. Editada por la editorial Gong solo tuvo un año de vida y tanto padre como hijo participaban con varios personajes: Alberto dando vida a *Cayetano Bimba* y a *Orosia, mujer cañón* y Pérez Arroyo dibujando historietas de Quinito y de El pollito Rafael, de manera que utilizaba la plataforma del tebeo para publicitar sus películas. Alberto, más tarde, aún publicará testimonialmente en los números 1 y 5 de la revista *S.O.S* (1951) alguna página de chistes gráficos.

[28] A modo de curiosidad, según comenta la hija de Alberto, el nombre de Tolín proviene de los celos que le genera que el diminutivo de su hermano mayor hubiera sido elegido por su padre para bautizar a Quinito. Por lo que se decide a hacer lo propio con el suyo (Albertolín = Tolín) para bautizar al mejor amigo de Quinito. En algunos números de los cuadernillos hasta aparecía caracterizada su novia Tina Samaniego.

[29] Conversación con Pedro Porcel Torrens (25 de octubre de 2013).



Portada de *Tolín* (1948). © Lola Pérez Fayos.

El pollito Rafael en la revista *Cubilete* (1949). © Lola Pérez Fayos.



En marzo de 1950 Pérez Arroyo patentará «Mejoras en la construcción de máquinas proyectoras de juguete» que, si bien no se concretó en ningún aparato, fue determinante para el diseño del siguiente proyector estrella de la marca. Así, en octubre de 1953 se le concede la patente junto a Alfredo Roig Cangrós del «Nuevo proyector para películas de juguete», que será comercializado como «Proyector Jefe». Con este nombre genérico, Industrias Saludes pasará a denominar toda la serie de proyectores y películas que distribuya hasta finales de los años 60. Este proyector, construido igualmente en hierro y calamina, cambia de formato y utilizará el 9,5 mm, más económico que el anterior.

En el primer catálogo de septiembre de 1953 —con CIFESA en declive— ya aparecen repicadas y recortadas *Quinito y su granja modelo* y *Quinito futbolista* por lo que entendemos que, ahora sí, los derechos son del todo suyos.



Proyector Jefe (1953).

También se ofrecen versiones cortas de *Sangre torera* y *De la raza calé*. El resto, hasta trece títulos, son algunas del catálogo del Mago y otras nuevas como *Platillos volantes* y *Siglo XXI*. En esta hornada, el metraje de las películas irá desde los 3 metros de *Quinito es un héroe* a los 7 metros de varias de ellas. En el catálogo siguiente (1954), se añadirán a estas tres más de Quinito —*Quinito y su pegasito*, *Quinito patinador* y *Quinito en fin de semana*—, de 8 metros, y *Noche de circo*.

También encontraremos en este último catálogo para el modelo Jefe una serie de siete películas infantiles de entre 4 y 10 metros ofrecidas bajo el epígrafe de «Cómicas de imagen» e «Historietas de imagen». Entre las mismas aparecen los títulos *La hora del baño* y *El goloso*, que serán protagonizadas por los propios nietos de Saludes y otros niños amigos de la familia. Según recuerda Fernando Saludes, en una ocasión contaron con él para el papel de niño travieso y con una niña buena algo mayor que él —hija del compositor Abel Mus— para darle la réplica³⁰. Todo se rodó en un solo día en un plató que se habilitó en las mismas instalaciones de Industrias Saludes³¹. Aunque esta incursión en la imagen real fuera casi testimonial, no deja de ser otra prueba más de la perpetua búsqueda de nuevos horizontes de los Pérez Arroyo en esos años³².

A partir del siguiente modelo, los hermanos Saludes—Arquímedes y Joaquín— se encargarán del diseño industrial de los proyectores de la casa. Así, en 1954 patentarán el modelo de utilidad «Aparato proyector de juguete», que será explotado con el nombre comercial de proyector «Jefe Baby». En esta ocasión será un aparato de una construcción mucho más ligera, al ser de chapa, pero que mantendrá el *paso* de 9,5 mm para el aprovechamiento de las películas anteriores. Para él, se lanzó un catálogo que constaba de veinticuatro películas animadas de tan solo 1,25 metros donde casi todas son «nuevas» aun-

que, en algunos casos, bien podrían tratarse de nuevos montajes recortados de películas anteriores, a tenor de los títulos. Pero la exclusividad animada con Saludes acaba y comparten catálogo por primera vez con otros autores como el tandem formado por Macián y Papaseit. Estos inician su brillantísima carrera en la historia de la animación española trabajando para los Jefe Baby, realizando en 1951 su primera pieza: *Conejín y su zanahoria*³³.

La relación entre Industrias Saludes y Pérez Arroyo finalizó alrededor de 1956, cuando aparecen los últimos títulos atribuibles a los personajes del clan Arroyo. En el catálogo de ese año podemos constatar como novedades de

[30] Conversación con Fernando Saludes Talens (19 de diciembre de 2013).

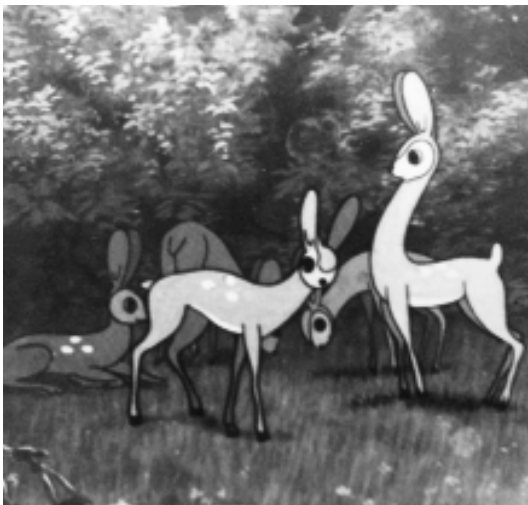
[31] La imagen de los niños de la familia también sería utilizada en los manuales de instrucciones y en los embalajes de los proyectores.

[32] La oferta de películas de imagen real no era del todo novedosa puesto que ya en el catálogo del Mono-cinema de Rai existe por lo menos un título, *Castigo merecido* (c. 1945), protagonizado por niños.

[33] Véase Jordi Artigas, *Francisco Macián. Els somnis d'un mag* (Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 2005), p. 86. Francisco Macián pasa por ser uno de los nombres más importantes de la historia de la animación española. Pieza clave en el éxito de los Estudios Moro, acabó dirigiendo *El mago de los sueños* (1966), considerada por la crítica como la mejor película animada hecha en nuestro país.



Proyector Jefe Baby.



Quinito náufrago (Joaquín Pérez Arroyo, 1943).
© Lola Pérez Fayos.



Quinito náufrago. © Lola Pérez Fayos.

Fin de ciclo

Pero Quinito y los suyos aún no habían dicho su última palabra y reaparecen en el catálogo del último modelo de proyector que por esas fechas (c. 1956) lanza al mercado Industrias Payá, el Mod. 730. Se trata de dieciséis minipelículas de una longitud de tan solo 0,60 metros y en 17,5 mm. En ellas veremos por última vez al perro Séneca, al pollito Rafael y cómo no, a Quinito, cerrando así un círculo que comenzó hace ya más de diez años en tierras de Alicante. No

metraje medio ocho películas de Quinito y cuatro de sus amigos. Además, se ofrecen otras producciones americanas animadas y películas Disney de celuloide en 9,5 mm por primera vez en España, convirtiéndose a Industrias Saludes en el primer concesionario de las mismas gracias a un contrato en exclusiva³⁴. Lo que no deja de ser una señal de cómo la animación americana ha vuelto a la escena, a todas, para quedarse e imperar en solitario en cuanto la situación geopolítica del país se lo ha permitido³⁵. Las películas del clan Arroyo seguirán vendiéndose hasta varios años después, también en 8 mm, y para toda la gama más actualizada de proyectores Jefe –Jefe Super, Jefe Lux y Jefe Senior–. Incluso seguirán ofreciéndose en una segunda etapa cuando, en 1962, en Industrias Saludes, se produce la escisión de la sección juguetera pasando esta a llamarse «Juguetes Jefe, Joaquín Saludes». En los catálogos de finales de esta etapa, que solo trabaja con 8 mm, la imagen real –Charlot, El gordo y el flaco, Rintin-tin...– y Disney desplazarán a los ya anticuados dibujos de Pérez Arroyo, reduciendo su oferta a tan solo tres o cuatro títulos.

[34] Los cines Nic, por su parte, explotaban también una licencia de Disney desde 1942, pero se trataba de adaptaciones a su formato de papel de los exitosos largometrajes de la factoría americana, siendo el último de ellos el de *El libro de la selva* (1967).

[35] Estados Unidos reconsidera su relación con la España de Franco desde la perspectiva de la nueva situación generada por la guerra fría, pasando del aislamiento al «pseudoplan Marshall gracias al anticomunismo del Régimen.



Fotogramas de *Quinito cazador de leones* (Joaquín Pérez Arroyo, 1961).

Proyector Payá Mod. 730. © Raimundo Payá Moltó.

hemos podido constatar la autoría de Pérez Arroyo en el diseño del Mod. 730, pero no sería descabellado suponer su implicación, pues así había sido hasta ahora, tanto con Saludes como con la misma Payá.

Sin embargo, el fin de la etapa cinematográfica no coge desprevenidos al clan Arroyo, pues desde mucho tiempo atrás han estado trabajando, como siempre, en proyectos paralelos. Todas las patentes que sobre juguetes habían registrado los hermanos Pérez Maset son comercializadas bajo el paraguas de «Juguetes Pérez Maset», que más tarde adoptaría el nombre de «Juguetes Pit», y que es la pequeña empresa que montan los hermanos a mediados de los años 50³⁶. Especializados primero en juguetes de madera sonoros y artesanía, pasarían al menaje de plástico para muñecas a principios de los años 60. Esta nueva etapa les llevará a formar parte del consejo ejecutivo de la I Feria del Juguete de Valencia (1962), donde volverán a coincidir con sus viejos conocidos de Industrias Payá.

Pérez Arroyo, por su parte y fiel a su ingenio, patentará en 1957 un «Nuevo dispositivo para el fregado de vajilla», muchos años antes de que se popularizaran los lavaplatos en las cocinas españolas³⁷. Y no sabemos si tratando de complementarlo durante una estancia en su Lucena natal, dio con la fórmula de un efectivísimo jabón, descubrimiento que no pudo trasladar a Valencia por lo diferente de sus aguas. Tras su jubilación, Pérez Arroyo se retiró a disfrutar de lo que más le gustaba, la pintura, llegando a presentar una exposición en Córdoba en abril de 1963. Exposición que a decir del periódico *ABC* «[e]xhibe un total de treinta y tres cuadros. Uno de ellos representa el entierro simbólico de Romero de Torres, lienzo magnífico, como la mayoría de los que muestra el artista, del que hará donación al Museo de Córdoba»³⁸.

[36] Según Lola Pérez Fayos, bautizada así en honor al primer juguete fabricado, el nombre del Pájaro Pit es una traslación del sonido que el mecanismo interno del juguete emitía y que sonaba como: «pit, pit...».

[37] El mismo se instalaba bajo la pila de fregar y solo podía cargarse con un único plato, lo que lo acercaba más, con todos los respetos, a un «invento del TBO» que al lavavajillas que todos conocemos.

[38] Anónimo, «Exposición de Pérez Arroyo en Córdoba» (*ABC*, edición Andalucía, 23 de abril de 1963), p. 50.

Pérez Arroyo y familia fueron un paradigma de su tiempo, personas muy despiertas, constantemente tras la pista de cualquier nueva posibilidad que les permitiera prosperar en plena posguerra, con la dificultad añadida de vivir del hecho artístico, lo que nunca ha sido fácil, en cualquiera de sus formas. Si en un principio fue la publicidad para cines, después vendría el rodaje de cortos, los documentales, los tebeos, las patentes y al final la adaptación y mejora del mundo de los proyectores de juguete. Pero en esta última etapa, si su espíritu emprendedor no hubiera contado con la respuesta de aliados tan visionarios y valientes como los industriales Payá y Saludes, no se habría rodado ni un solo dibujo.

Con una producción final de nueve cortometrajes en 35 mm, tres anuncios publicitarios, varias secuencias animadas en documentales y con casi cincuenta títulos para proyectores de juguete, creemos que el nombre de Pérez Arroyo debiera ocupar otro lugar en la historia de la animación de nuestro país más allá del anecdótico. Quizá la razón haya sido, como apuntábamos en la introducción, solo circunstancial: trabajar fuera del gran y tradicional foco animado que fue Barcelona o, en mucha menor medida, Madrid y la desconexión con sus iguales de profesión. O no tener un nombre construido previamente como historietista, algo que fue común en la mayoría de los dibujantes luego reconvertidos a animadores. Pero lo que es seguro es que su continuidad tras la extinción del cortometraje en un medio menor como el cine de juguete contribuyó a este olvido. Mientras en Barcelona talentos como el suyo cristalizaban en los créditos de largometrajes como *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945), *Alegres vacaciones* (Arturo Moreno, 1948), *Érase una vez...* (Alejandro Cirici-Pellicer, 1950) o *Los sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein, 1952), los realizadores de cine de juguete, simplemente, no constaban. Paradójicamente, la elección de un medio tan popular como los proyectores domésticos acabó diluyendo su nombre y el de su equipo en, quizás, un mayor número de retinas infantiles de las que vieron los mencionados largometrajes, los cuales sí gozaron de reconocimiento.

La conexión Disney

Y hemos dejado para el final una curiosidad que, de ser cierta, convertiría al clan Pérez Arroyo en aún más extraordinario si cabe. Durante una entrevista con Lola Pérez Fayos, la hija de Alberto, mencionó que Disney se puso en contacto con ellos con la intención de ofrecerle un puesto en sus estudios de Burbank a Alberto —o quizá a Pérez Arroyo—, a lo que este respondió con una negativa, pues ya tenía su vida establecida en España. En principio se tomó como una leyenda familiar distorsionada por el orgullo de estirpe y por el tiempo pasado, pues los hechos se remontaban a años antes del nacimiento de Lola. Pero unas semanas más tarde, se encontró la carta que el mismísimo Walt Disney había firmado y remitido. Esta prueba convertiría al elegido en el

primer animador español con posibilidades de haber trabajado en la compañía del ratón, muchos años antes de que lo hicieran Oskar Urretabizkaia y Sergio Pablos a mediados de los años 90. Lamentablemente, solo se conserva el sobre que adjuntamos aquí, sin la carta.



Sobre remitido desde las oficinas de Disney en septiembre de 1947. © Lola Pérez Fayos.

Como se puede ver, la carta, fechada el 26 de septiembre de 1947, tiene como destinatarios a Alberto, a su padre y a Industrias Saludes. En principio, por aparecer este último receptor, se barajó la posibilidad de que fuera simplemente una carta comercial a propósito de la importación de sus películas para los proyectores Jefe. Pero desestimamos este extremo puesto que este contrato no se formalizó hasta nueve años después, tal como lo atestigua otra carta guardada por Industrias Saludes. También pudiera tratarse, muy probablemente, de alguna respuesta de cortesía tras haberse enviado a Burbank previamente una copia de *Quinito, sangre torera*, que para entonces ya estaba terminada y/o algunas otras con un fin no determinado. El contenido nunca apareció y el servicio de archivos de la Disney tampoco contestó. Sea como fuere, la posibilidad de que algún miembro de esta genial familia pudiera haber trabajado en Disney se nos antoja un sugerente cierre para este trabajo.

Agradecimientos

Pedro Porcel Torrens, Raimundo Payá Moltó, Pilar Monaj, Lola Pérez Fayos, Sara Álvarez Serrat, María Lorenzo, Fernando Saludes Talens, Fernando Saludes García y Museu del cinema de Catalunya.

© Imágenes cedidas por Lola Pérez Fayos, Raimundo Payá Moltó y del autor.

BIBLIOGRAFÍA

ALDEAGUER JOVER, Francisco, *Noveldenses con huella* (Alicante, Diputación de Alicante, 2001).

ANÓNIMO, «Exposición de Pérez Arroyo en Córdoba» (*ABC*, edición Andalucía, 23 de abril de 1963), p. 50.

ARTIGAS, Jordi, *Francisco Macián. Els somnis d'un mag* (Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 2005).

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

CIPRIÁ, Félix, <http://www.teeosfera.com/autores/perez_maset.html> (16/04/2014)

- DE LA ROSA, Emilio y MARTOS, Eladi, *Cine de animación experimental en Valencia y Cataluña: la curiosidad de la experimentación* (Valencia, Generalitat Valenciana, 1999).
- y VIVAR, Hipólito, *Breve historia del cine de animación en España* (Teruel, Anima Teruel, 1993).
- ESCANDELL, José Ramón, *Payá. Historia social de una industria juguetera* (Valencia, Generalitat Valenciana, 1991).
- FONTE, Jorge, «Españoles en la Disney» (*L'Atalante*, n.º 10, julio de 2010), pp. 9-14.
- GIL, Ramón y JULIÀ, Juan Fco., *Víctor Manuel Gimeno Baquero. Retrato apasionado* (Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009).
- METTAVANT, Claude, «Mettavant Project. Le site des projecteurs à images alternées & autres projecteurs jouets». Disponible en: <<http://project.mettavant.fr/>> (16/04/2014).
- NADAL I ROVIRA, Núria, «De *Garbancito de la Mancha* a *Los sueños de Tay-Pi*» (*Con A de Animación*, n.º 2, abril de 2012), pp. 119-129.
- NAVARRETE CARDERO, Luís, «Historia del cine español» (*II cuatrimestre, IV ficha práctica*). Disponible en: <<http://www.luisnavarrete.com/hce/apuntes/control.doc>> (16/02/2011).
- PAYÀ MOLTÓ, Raimundo, «Cine sonoro Rai» (*Juguetes antiguos de Ibi*). Disponible en: <<http://www.juguetesantiguos.blogspot.com.es/2008/11/cine-sono-rai.html>> (16/04/2014).
- PORCEL, Pedro, *Clásicos en jauja. La historia del tebeo valenciano* (Alicante, Edicions de Ponent, 2002).
- PRADERA JORDANA, Carlos, «Projectors / Toys» (*Super 8 database*). Disponible en: <<http://www.super8data.com>> (16/04/2014).
- ROTELLAR, Manuel, *Dibujo animado español* (San Sebastián, Festival de cine de San Sebastián, 1981).
- SEVILLANO, Antonio, «La niña Matildita Morales» (*Diario de Almería*, 8 de noviembre de 2009). Disponible en: <<http://www.elalmeria.es/article/almeria/557752/la/nina/matildita/morales.html>> (16/04/2014).
- SUAREZ GARCÍA, Pedro Luis, <<http://www.patentados.com.html>> (16/04/2014).
- VV. AA., *Historia del cortometraje español* (Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996).

FUENTES

Entrevistas a Raimundo Payá Moltó, Lola Pérez Fayos y Fernando Saludes Talens.