
EL ESTUDIO DE DIBUJOS ANIMADOS CIFESA Y LAS PELÍCULAS DE RIGALT-REYES

Raúl González-Monaj
Universitat Politècnica de València

La *edad de oro de la animación española* (1939-1955) —en la que se realizaron cerca de un centenar de cortometrajes y cinco largometrajes— siempre ha resultado interesante por el difícil contexto de posguerra en el que se desarrolló. Pero aún resulta más sugestiva si nos centramos en sus inicios, muchas de las veces autodidactas, y nos alejamos del epicentro animado que era Barcelona. Esta es la historia de los primeros animadores valencianos de los que hay constancia, el prácticamente desconocido equipo formado por Carlos Rigalt y José M^a Reyes.

Pero además, en el presente artículo al heroísmo pionero se le suma lo enigmático. Pues del trabajo de la misteriosa pareja, auspiciado por el Estudio de Dibujos Animados CIFESA en la que sería su efímera incursión en la producción propia animada de la *major* española por definición, no queda ni rastro. Obras, autores e infraestructura que no trascendieron y a los que el tiempo sepultó bajo un manto de olvido, pero que quizá merezcan un recuerdo por su condición de adelantados en una técnica, en un país y en un tiempo difíciles.

Reparar su memoria es el objeto de este trabajo que se inicia en Valencia, y que tras pasar por Madrid y Barcelona terminará sorprendentemente en Guatemala, tras los pasos de un artista multidisciplinar y de talento que fue elemento principal de la historia a la vez que cómplice de su olvido.

The *golden age of the Spanish animation* (1939-1955) —when over one hundred of short-films and other five feature-length animated films were produced— has always been interesting because of the difficult post-war context in which it developed. But it becomes more challenging if we focus on its beginnings, mostly times a self-learning period, and even more if we move away from the epicenter of Barcelona city. This is the story of the first Valencian animators that we have recorded, the practically unknown team of Carlos Rigalt and José M^a Reyes.

However, in this essay, an enigmatic side is also added to their pioneering heroism because there is no trace of this couple's mysterious work sponsored by CIFESA in their ephemeral incursion into a personal production through a little animation studio —Estudio de Dibujos Animados CIFESA. Works, authors and infrastructures that did not transcend and that the time buried under the cover of forgetting, but that they may deserve to be remembered due to their condition of pioneers in a technique, in a country in hard times.

The aim of this work that started in Valencia, and after Madrid and Barcelona, it will amazingly end in Guatemala, is to restore his memory. A travel behind the steps of a multidisciplinary and talented artist who was the most important element of the story and complicit in his own oblivion at the same time.

Palabras clave: Guatemala, Carlos Rigalt, escenografía, artes decorativas, edad dorada de la animación española, pionero de la animación.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2017.7306>

El autodidactismo y el contexto de plena posguerra en el que se desarrollaron los primeros pasos de la conocida como *edad de oro de la animación española* convierten a su reducidísimo grupo de protagonistas en todo un ejemplo de empeño, tesón y en una suerte de francotiradores de la industria del cine dignos de memoria. Definición que se adecúa a la perfección al referirnos a la prácticamente desconocida pareja de realizadores del presente trabajo —Carlos Rigalt y José M^a Reyes—, que además de nóveles solo estaban relacionados con el mundo de la imagen en movimiento de manera tangencial y desde Valencia. Y señalamos su origen como dificultad añadida, pues la lejanía del verdadero epicentro animado que fue Barcelona era determinante. Este tándem, a pesar de contar con el soporte de la *major* local CIFESA (Compañía Industrial de Film Español, S.A.), trabajó sin conexión con

iguales y sin el soporte de una mínima red industrial, abocándolos al *hágalo ud. mismo*, al ingenio y condenándolos de partida a producciones de menor calidad.

Es a través de la obra *Cine de animación experimental en Valencia y Cataluña*, del experto en animación española Emilio de la Rosa, como conocemos a la solitaria pareja (1999: 88-94). Pero en la misma apenas se facilita poco más que los nombres (incompletos) de los protagonistas, ausentes del medio a los pocos años de empezar, y el de los cuatro proyectos en los que se vieron implicados, de los que no queda vestigio alguno. Es-

casos mimbres que pronosticaban un complicado rastreo de la vida y obra de unos autores que, aunque quizá menores, solo por pioneros merecían un reconocimiento mayor del anecdótico.

Durante esta travesía por los orígenes de la animación valenciana primeramente asistiremos al nacimiento del Estudio de dibujos animados CIFESA y cuáles fueron sus circunstancias. Continuaremos presentando a la pareja artífice de sus creaciones y demás equipo, resaltando pasajes singulares, formación, roles y modo de trabajo, para después, y en un ejercicio de

arqueología de la imagen, tratar de conocer las características de sus producciones a partir de los escasos vestigios recuperados. Terminaremos con el final de la aventura animada de la más importante productora y distribuidora de la historia cinematográfica de nuestro país, así como con la trayectoria en este campo de sus protagonistas, úni-

camente asociada a la *major*. Profundizar en quienes fueron y en sus pioneras producciones bajo el paraguas del Estudio de dibujos animados CIFESA —en la que sería su primera y única incursión en la producción propia animada de la productora—, en un contexto complicado y de necesidad, es el objeto de esta investigación. Labor que nos ha llevado desde el Archivo General de la Administración a distintas Filmotecas del país, y del popular barrio del Cabañal de Valencia a la ciudad de Guatemala.

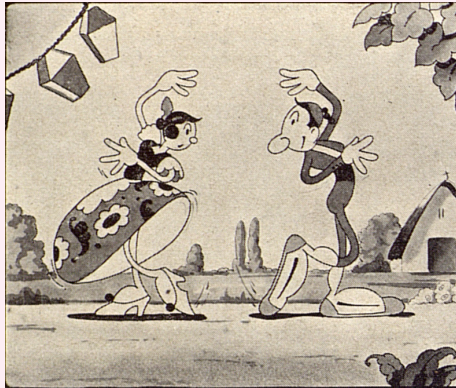


Fig. 1. *Riega, que llueve* (Rigalt, 1941).

01

Estudio de dibujos animados CIFESA

Según los archivos de censura conservados en el Archivo General de la Administración, entre 1939 y 1941 el Sr. Carlos Rigalt, domiciliado en Valencia, pide autorización para poder llevar a cabo las siguientes películas cortas de la mano de CIFESA: *Tarde de toros* (1939), *Tempranillo hace tarde* (1940), *Riega, que llueve* (1941) y *La taberna y la caverna* (1941). Se trata del primer intento de factoría por incluir dibujos animados entre su oferta de “Asuntos cortos”, como denominaban a los programas de complemento. Su apuesta, en principio, es tan firme que el espacio donde se desarrollan estas producciones se halla en las propias instalaciones de la empresa en Valencia, a imagen de empresas norteamericanas como Warner o Metro Goldwyn Mayer, y al que llamará Estudio de dibujos animados CIFESA.

Pero el interés de la compañía por la animación no es de última hora y ya en plena Guerra Civil, en el número 19 de su revista *Noticario CIFESA* (marzo de 1938), avanza que: “Entre varias novedades preparamos el lanzamiento de una colección de dibujos animados españoles, que han de dar a nuestra Marca una nueva faceta”. Y en esa línea, en el número de diciembre de 1939 podemos leer en “Material 1939-1940” la oferta genérica de *Dibujos animados* en la sección de “Asuntos cortos”. Pero no será hasta cuatro meses después cuando encontramos en la citada revista la confirmación de la primera producción propia de animación. A través un escueto reportaje de dos páginas titulado “Otro empeño de CIFESA. Dibujos animados. “Tarde de toros”, primer estreno y primer éxito”, en el número de abril de 1940, la compañía anuncia el estreno de su primera película de dibujos, *Tarde de toros* (Carlos Rigalt, 1939), presentando y alardeando de sus magníficas instalaciones y de pasada nombrando a sus autores, Rigalt y Reyes, como dibujantes.

02

José María Reyes

¿Pero quiénes fueron los integrantes de este binomio pionero? Sobre José María Reyes, que según la documentación presentada al Departamento de Cinematografía de entonces ejercía de cámara y no de dibujante, solo hemos podido saber que precisamente su perfil profesional lo hacía el más indicado para tal cometido (Fig. 2). Alrededor de 1925 regentaba un estudio de fotografía sito en el nº 7 de la calle de la Libertad del popular barrio del Cabañal de Valencia y publicitado como *Fotografía Artística José M^a Reyes*. Pero en los bombardeos de la zona del puerto durante la Guerra Civil,² el edificio donde se hallaba el estudio se hundió y hubo de trasladarse, tras el conflicto, varias manzanas más allá, situándose definitivamente y hasta c. 1961 en el nº 33 de la misma calle —entonces Almirante Mercer y hoy Calle de La Reina.

03

Carlos Rigalt

En cambio, sobre el director y verdadero artífice de los dibujos animados de los cuatro proyectos de CIFESA hemos averiguado bastante más. Tras una larga e intensa búsqueda se halló su segundo apellido, Anguiano, lo que nos remitía a Carlos Rigalt Anguiano (Ciudad de Guatemala 1901-1977). Unos datos biográficos que obviamente añadían un extra de curiosidad a la historia de unos pioneros ya de por sí interesante. En efecto, Carlos Rigalt Anguiano, guatemalteco de nacimiento, fue hijo del emigrante barcelonés Pablo Rigalt Marquet y de la criolla María del Rosario Isabel Anguiano Monteros. Inició su formación artística de la



Fig. 2. El fotógrafo José M^o Reyes sobre 1940.



Fig. 3. El realizador Carlos Rigalt Anguiano sobre 1940.

mano del escultor Justo de Gandarias y Planzón (Barcelona, 1846-Guatemala, 1933) que en el año 1891 se trasladó de España a la ciudad de Guatemala para dirigir la Academia de Bellas Artes que él mismo había fundado. Gandarias no solo fue el primer maestro de Rigalt, también lo fue en su momento de Antonia Matos, Julio Urrela, Rafael Pérez de León o Alfredo Gálvez Suárez, artistas guatemaltecos de reconocida trayectoria y que al igual que Rigalt continuaron su formación en academias y escuelas de arte europeas (Melendreras, 2008: 105-116).

Así, en 1918 viaja a España donde cursará estudios artísticos en diversas instituciones que incluyeron la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia (1918-1922) y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (1923-1925). Estudios principales que completaría con la asistencia a la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona (1926-1928) y alguna enseñanza en alfarería artística en la Escuela de Cerámica de Manises (Valencia). Como vemos, una formación más que sólida y con especializaciones en artes decorativas que lo capacitarían sobradamente para enfrentarse al encargo profesional. De esta manera abordará las decoraciones del Palacio de la Música de Madrid (1926), de las ferias Internacional de Barcelona (1929) e Iberoamericana de

Sevilla (1929) y de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia entre 1932 y 1934 (Sagastume, 2005: 71) (Fig. 3).

Pero al versátil Rigalt también le interesa la escenografía teatral, y acabará trabajando en Valencia junto a Eduardo Amorós Pascual (Carlet 1873-1924) y con Francisco Paula Ramírez (Baza 1884-Valencia 1956), mientras que en Madrid lo hace de la mano de Alberto Sánchez Pérez (Toledo 1895-Moscú 1962), todos escenógrafos de cierto prestigio. De ellos, este último fue quien más trascendencia tuvo, pues realizó decorados para el teatro de La Barraca de Federico García Lorca y aunque en su exilio moscovita continuó haciendo telones, Alberto Sánchez pasará a la historia del arte como escultor y fundador de la Escuela de Vallecas junto al pintor Benjamín Palencia. En cuanto al reputado Eduardo Amorós probablemente Carlos Rigalt coincidiera con él en el Teatro del Cabañal de Valencia donde el maestro recalca después de trabajar en teatros de toda España como el Lírico de Madrid o el Principal de Vitoria. Rigalt es vecino del mismo barrio y vive a un par de manzanas del teatro, en el nº 15 de la calle de La Libertad, es decir, en la misma arteria y a solo unos pocos números de distancia del estudio de fotografía de su socio José María Reyes.

No cabe duda de que el entorno teatral —la diversidad de ficciones, la estructura en actos, el diseño de telones, de atrezzo, etc.—, aunque fuera tangencialmente, alimentó el bagaje narrativo y posiblemente despertara la necesidad de contar historias de un inquieto Rigalt. También es posible que diera el salto, entonces habitual, de la escenografía a la dirección artística de un cine (el de CIFESA) que tenía mucho de teatral y de cartón piedra, diferenciándose del grueso de los realizadores de su tiempo, que se acercaban a la animación desde el campo de la historieta. En definitiva, un artista a quien por su vasto bagaje formativo podemos suponer, fácilmente, ávido de explorar nuevos campos.

04

La extraña patente

No sabemos dónde ni por influencia de quién, Rigalt decide interesarse por la animación. Si fue en Valencia, donde no existe precedente documentado alguno, si ocurrió en Madrid, donde lo único que pudo conocer fueron las exiguas y no siempre estrenadas producciones de la SEDA,³ si la descubrió en Barcelona, donde a mediados de los años treinta se funda Hispano Graphic Films y ya trabajaba el publicista Serra Massana, o si fue autodidacta. Pero si sabemos cuándo. Según el mismo asegura, desde 1934 lleva dedicándole “la casi totalidad de su tiempo, a practicar ensayos sobre este tema, hasta que por fin, tras tantos desvelos, ha visto coronado sus trabajos por el éxito” (Rigalt, 1936). Así, el 1 de julio de 1936, a pocos días del levantamiento militar que iniciaría la cruenta Guerra Civil, registra una patente de invención con el nombre de “Un procedimiento para la reproducción de dibujos o caricaturas animadas para producción de cintas o films cinematográficos de dibujos animados”. El escrito no va acompañado de gráfico alguno y en cuatro hojas trata

de desgranar, reforzado por un confuso argumentario, un supuesto procedimiento novedoso por el que, entre otras cosas, “una escena real se convierte en una escena irreal”. Pero lamentablemente el “invento” de Rigalt no es otra cosa que la rotoscopia de los hermanos Fleischer, técnica que ya patentaron esta pareja de pioneros norteamericanos en 1917.

Resulta extraño que Rigalt trate de apropiarse de un recurso animado que lleva funcionando tantos años y ante el que no se puede alegar coincidencia o desconocimiento, puesto que las producciones de los Fleischer basadas en su invento, como la serie *Out of the Inkwell* (Dave y Max Fleischer, 1918-1929) protagonizada por el payaso Koko o algunos episodios de Betty Boop, son populares en los cines españoles de mediados de los años treinta. De todas maneras el propio Rigalt debió reflexionar pues no renueva el mantenimiento de la patente pasado el primer quinquenio desde su registro.

Pero Rigalt no será el único en aquellos años en ver en la rotoscopia de los Fleischer la panacea para la industria animada española. En el nº 231 de la revista cinematográfica *Primer Plano* el fotógrafo de prensa Antonio Pesini “descubre” también la citada técnica en un artículo titulado “Un nuevo procedimiento para obtener dibujos animados” (Juanes, 1945: 26). Sin embargo, Pesini tuvo la deferencia de no patentarla, no así los tres “inventores” del modelo de utilidad nº 167831 presentada en 1944, entre los que se encuentra un tal Herminio Roquer, que en 1947 vuelve a insistir con el nº 180074, cayendo en el mismo error que Rigalt.

05

El equipo

Al divagar sobre el detonante que hizo que Rigalt se iniciara en la animación se apuntaba como última idea al autodidactismo. Este

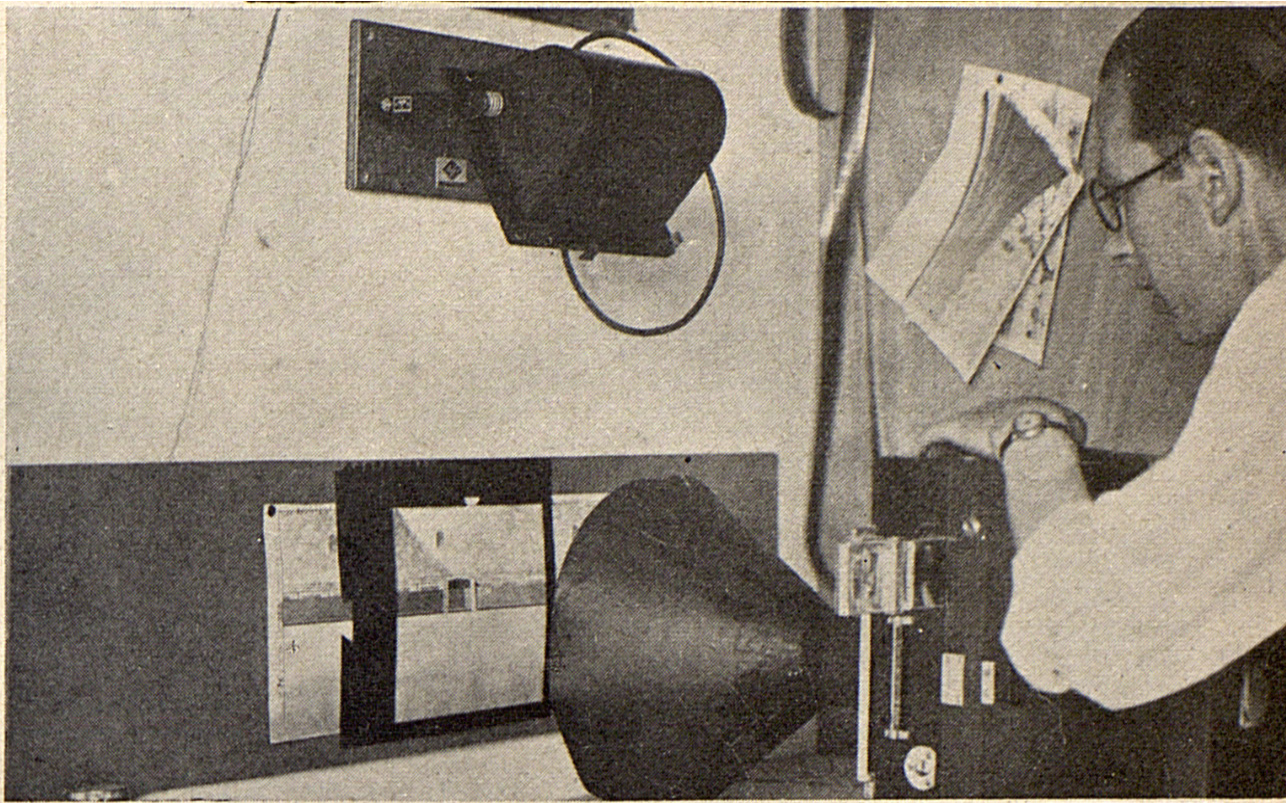


Fig. 4. José M^o Reyes filmando un fondo panorámico de *Tarde de toros*.

proceder, en el contexto de nuestra posguerra, era muy habitual en cualquier emprendedor del momento, incluidos los realizadores de animación. Sin ir más lejos, Joaquín Pérez Arroyo, el sucesor de Rigalt y verdadero referente de la animación valenciana de la época, obrará así —también para CIFESA— desde la intimidad de su hogar y con un equipo humano formado por sus familiares más directos (González-Monaj, 2014: 9-30).

Pero no solo nos hace pensar en la instrucción propia la escasez de estudios animados y referentes patrios anteriores a la Guerra Civil, sino la propia manera de trabajar del tándem Rigalt-Reyes. Nos referimos a las curiosas fotos que acompañan al reportaje antes citado del *Noticiero CIFESA* de abril de 1940. Si nos fijamos con detenimiento podemos descubrir una serie de procedimientos ciertamente inusuales y muy alejados de la práctica profesional del dibujo animado de aquellos años.

El más llamativo de todos pudiera ser la disposición de la cámara con la que trabaja Reyes (Fig. 4). Ésta, a diferencia de cualquier set de rodaje o cámara “rostrum” (o truca) convencional, se encuentra perpendicular a la pared para filmar los dibujos que se sitúan frente a ella, acetatos que además se sujetaban al muro sin cristal de ningún tipo que los presionara sobre los fondos. Se trata de una posición singular, nunca vista en ningún estudio, por amateur que sea, y posiblemente poco práctica.

Y en esa línea también podemos ver a Rigalt animando de una manera más que curiosa (Fig. 5). Para empezar no parece trabajar con guion gráfico, aunque ya se conoce desde 1933;⁴ lo hace a

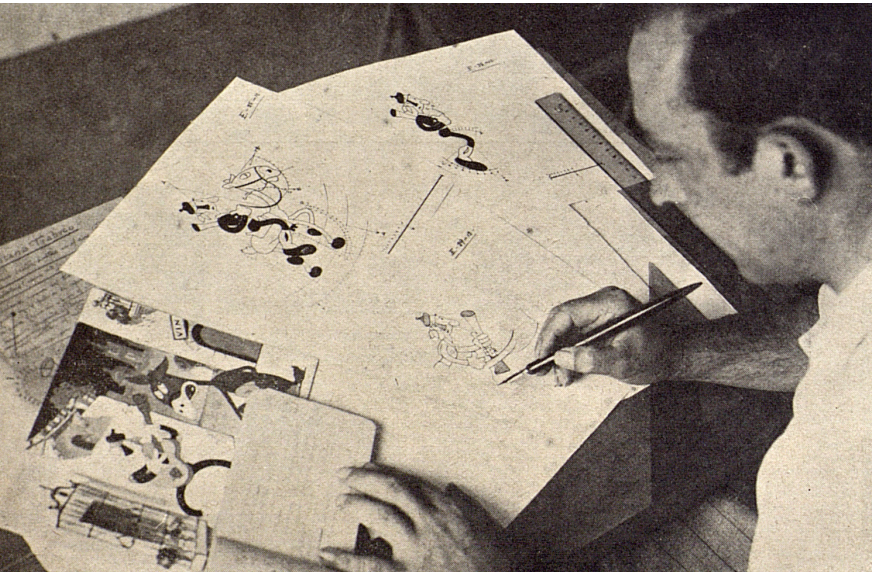


Fig. 5. Rigalt animando al bandolero Tempranillo.

partir de unas ilustraciones a color que ejercerían al tiempo de “concept” y “layout” general de cada escena, mientras sigue consultando el guion (escrito a mano). Además se observa una profusión de herramientas de medida de todo tipo —escuadra, cartabón, transportador de ángulos y reglas de distintas longitudes— utensilios éstos insólitos en la mesa de cualquier animador. La razón parece residir en la serie de marcas equidistantes que hace en los arcos y trayectorias que describen las acciones de los personajes para distribuir los dibujos intermedios. El hecho de repartir dichos dibujos a una misma distancia entre sí denotaría un desconocimiento total de los fundamentos básicos de la animación, suponiendo un tipo de animación sin aceleraciones ni frenadas y en definitiva alejada de un “timing” correcto.

Por otra parte, este proceder tan amateur y el análisis de las fotos parecen descartar la posibilidad de cualquier tipo de rotoscopia, invento que por esos años aún “le pertenece”.

Sin embargo, los dibujos son de calidad y sus personajes parecen tener un estilo propio

pero adaptado a las influencias americanas del momento; mano-guantes de cuatro dedos, tipo Disney, y pies desmesurados e hinchados de factura propia, así como unos ojos sencillos más propios del tebeo coetáneo.

Pero el tándem no trabaja solo y en la “sección de relleno” del estudio se cuenta con la participación de dos trabajadoras que ejercen las labores de coloreado de acetatos. Desempeño que, visto en otros estudios contemporáneos, a menudo era llevado a cabo por las esposas o novias de los animadores, por lo que no sería descabellado pensar que alguna de ellas tuviera relación con Rigalt⁵ o Reyes (Fig. 6).

Complementando al equipo, en la documentación de alguna de las películas presentadas a censura aparece el nombre de Francisco Velilla en la función de montador. Pero este nombre corresponde a un técnico en nómina de CIFESA que desempeña su trabajo sobre todo en documentales cortos y asociado con frecuencia al director Arturo Ruiz Castillo. Por lo que su relación con la animación de Rigalt y Reyes sería solo circunstancial.

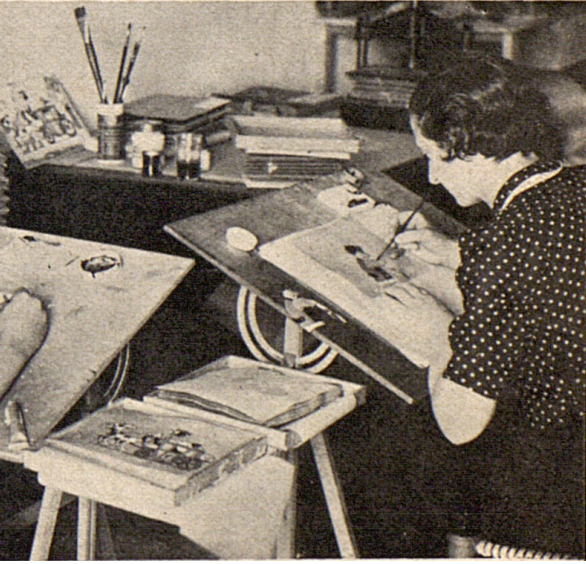


Fig. 6. "Sección de relleno".

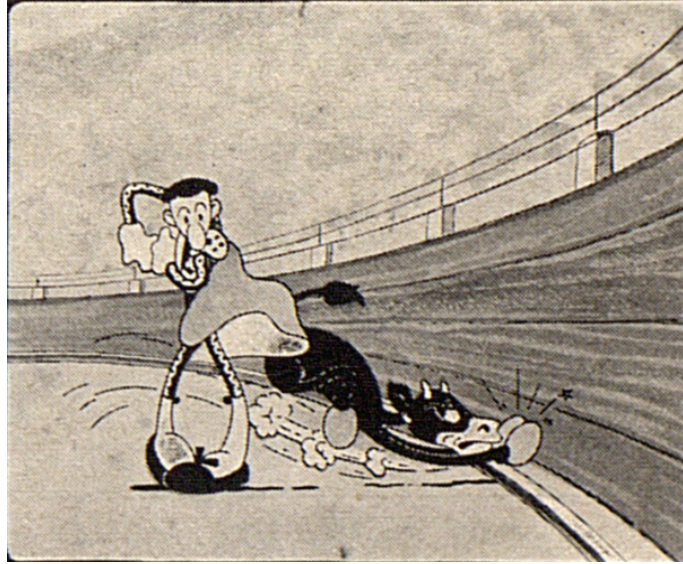


Fig. 7. *Tarde de toros* (Rigalt, 1939).

06

Las películas

A pesar del probable autodidactismo, la pareja Rigalt y Reyes consiguió sacar adelante algunas de las primeras películas cortas de *la edad de oro de la animación española*, y que a continuación describimos. Datos obtenidos a partir de documentos oficiales y revistas, pues como ya comentamos, ninguna de las producciones del tándem se conserva en filмотeca alguna.

El equipo empieza a trabajar pronto y la primera de ellas, *Tarde de toros*, es autorizada por la censura el 16 de mayo de 1939, tan solo un mes y medio después de terminada la Guerra Civil oficialmente. Y eso a pesar de la nota del censor que a regañadientes escribe "Autorizada pese a su mala calidad artística" (AGA: (3)121 36/03148), calificador que no sabemos hasta qué punto pudiera estar formado en el ámbito animado o condicionado por las producciones americanas. Desafortunadamente este tipo de comentario sería habitual en más de un proyecto

de película en esos años, sin meditar en el abismo de todo tipo que las separaba de las producciones "yankees" o de las de imagen real. De la película no sabemos más que prevé la utilización de 168 m. de celuloide por lo que reproducida a la velocidad idónea duraría alrededor de los 6'30". Y de su argumento nada más que gira en torno a una corrida de toros, protagonizada por una pareja de toreros y el correspondiente astado en el papel de antagonista (Fig. 7).

En cuanto a *Tempranillo hace tarde* (Rigalt, 1940), sabemos poco más que de su antecesora. Recibió la aprobación del organismo de censura en abril de 1940, un año después de *Tarde de toros*, aunque por el reportaje del *Noticiero CIFESA* sabemos que ya se hallaba empezada, incluso también la siguiente, *Riega, que llueve* (Rigalt, 1941). Se trataba de una práctica común que las películas animadas comenzaran a realizarse antes de tener la aprobación de la censura, confiando en la ausencia de problemas por lo inocuo de sus argumentos.⁶

Continuando con el estudio de las fotografías que acompañan al reportaje podemos deducir



Fig. 8. *Tempranillo hace tarde* (Rigalt, 1940).

que la protagonizan el bandolero Tempranillo, al que secunda otro bandolero amigo, y una amada a la que Tempranillo ronda guitarra en mano acompañado de su montura, de comportamiento humanizado. También que algunos de los escenarios son la sierra (¿Morena?), la calle de la amada y un camino. Mientras que las secuencias conocidas serían la de la ya citada serenata, una llamada “Escena del trabuco” y el asalto a un lujoso carruaje guiado por un cochero. Aunque no disponemos del dato, si tomamos como referencia la longitud de las otras películas del tándem —entre los 5’ y los 6’30”—, suponemos que no deben faltar muchos elementos más para hacernos una idea general del concepto y contexto del cortometraje (Fig. 8).

De estas dos primeras películas tenemos la certeza de que se acabaron, incluso que *Tarde de toros* se estrenó. Así lo atestiguan una breve reseña en el nº 59 del 30 de diciembre de 1940 de la revista *Radio Cinema* (Larraya, 1940: 21) y el *Noticiero*

CIFESA en su ya comentado número de marzo, así como en el número de agosto de 1940, donde aparecen ofertadas como “Material CIFESA temporada 1940-1941/Películas cortas/ Dibujos animados”.

En dicha oferta también aparece la siguiente y tercera película del tándem: *Riega, que llueve* (Rigalt, 1941) (Fig. 9). Pero en este caso y a diferencia de los dos primeros títulos, sí contamos con su argumento. Se trata del relato de un día especialmente surrealista en la vida de un labrador valenciano y su enamorada, y que según lo presentado en el archivo de censura reza así:

Sobre la base de la conocida frase burlesca de ‘Riega, riega que llueve’ se ha construido una fábula para dibujos animados, a tenor de lo siguiente:

Vista general de la huerta valenciana. El típico labrador, sale con el carro y su jumento para coger algo de fruta y verdura. Realizada esta operación regresa a casa satisfecho.

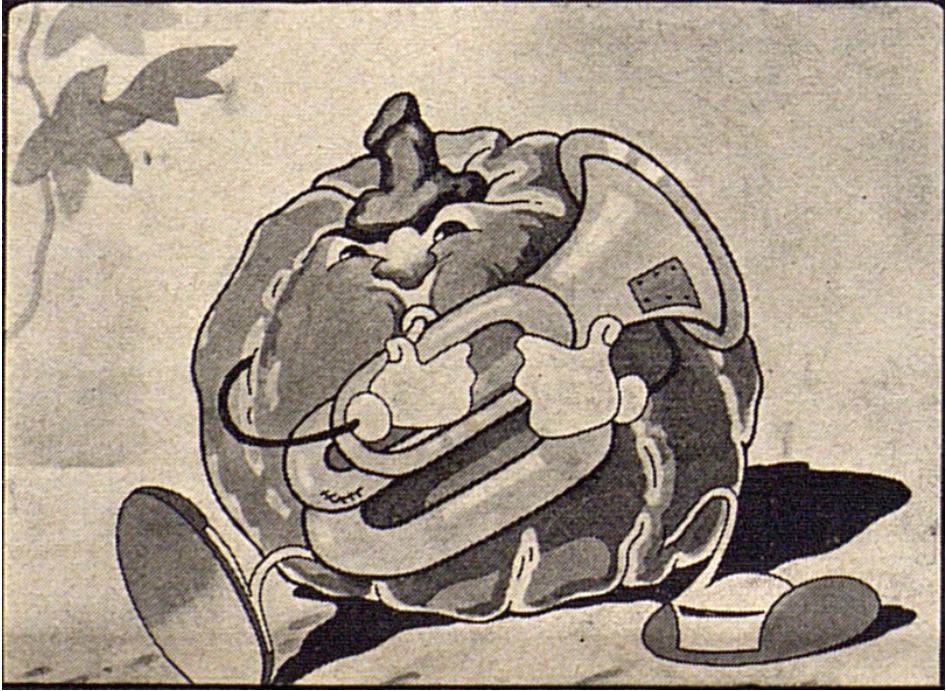


Fig. 9. Riega, que llueve (Rigalt, 1941).

La carretera pasa muy cerca de las barracas, chales y casas de labor. En una de éstas hay una muchacha, por la que el huertano siente predilección y que está regando las floridas macetas que adornan la entrada.

Se ve venir el carro, con cuya carga difícilmente puede el pequeño borriquillo. Por fin se atranca el carro. El cargamento (calabazas, lechugas, pepinos, etc.), tomando forma humana intenta ayudar al labrador para salir de aquel atranco. Pero nada pueden conseguir.

Mientras, sobre el lomo del asno revolotea una avispa. Por fin, entrando en barrena, pica al burro y este sale disparado. La sacudida ha sido tan fuerte, que el labrador y los productos recolectados van por el aire, cayendo poco después como en especial lluvia sobre el patio que riega la enamorada.

Comienza a bailar la pareja la típica danza valenciana. El panorama se transforma adoptando el colorido de fiesta regional donde los

personajes, ataviados con trajes de época, siguen trenzando el baile. Los productos de la huerta son ahora músicos y llevan el ritmo con los instrumentos apropiados: rondalla de guitarras, bajo, tamboril y gaita.

Se hace de noche. La luna, descendiendo, envuelve a la pareja danzarina. Después se remonta con ella. Se detienen en el descansillo de un puente que domina el Real de la Feria. Después siguen ascendiendo, ascendiendo: su amor... está en la Luna. (AGA: (3)121 36/03179). (Fig. 10)

También se adjunta el cuadro más o menos completo del exiguo equipo técnico y artístico que participará en la misma, ficha en la que nos llama la atención la utilización de música popular valenciana como banda sonora y la confirmación oficial de la existencia del Estudio de dibujos animados CIFESA como lugar de realización.

Sin embargo, a pesar de no haber dado con la documentación relativa en el archivo de censura y/o de críticas o reseñas en la prensa cinematográfica, es probable que se concluyera aunque quizá no se estrenara. Entre otras cosas porque en la documentación se prevé su fin para el 1 de septiembre de 1941, así como por haber sido anunciada como “en proceso” en el reportaje de marzo de 1940 —ilustrado con parte de su material—, y por haber sido ofertada, en el número agosto de 1940. Además, al mes siguiente (2 de octubre de 1941) se presentaban los impresos para iniciar *La taberna y la caverna* (Rigalt, 1941). Es decir, la pareja y CIFESA tenían la intención de seguir en el medio animado, lo cual sería extraño si hubieran dejado inconclusa una obra anterior.

Pero en el caso del último de los cuatro títulos presentados al Departamento de Cinematografía, *La taberna y la caverna* (Rigalt, 1941), la duda sobre su conclusión es más que razonable. Entre otras razones por la ausencia de publicidad sobre la misma en la revista de la propia CIFESA —y en cualquier otra del ramo— y porque según los tiempos de producción que manejaban Rigalt y Reyes (cuatro meses) ésta debería haberse finalizado en febrero de 1942. Pero a finales de 1941 —teóricamente a mitad de producción— hay informaciones que sitúan a Rigalt de regreso en su país natal y de manera definitiva.

Sea como fuere nos queda a modo de curiosidad el argumento de la misma y que con una longitud prevista de tan solo 132 m. (5´) pretendía contar lo siguiente:

Clavija es un simpático tipo andaluz que está bebiendo sus chatillos en la taberna ‘El Pedernal’. Frente a él la marca de un vino generoso, representando a un feroz gigante, le hace en sueños verse deambulando en la época prehistórica por los riscos repletos de pinturas rupestres.

Estas toman vida a su paso, produciéndose las más variadas escenas, tales como, lidias de toros, caza de un ciervo a la ballesta, etc., todo ello con la burla del gigante pintor que va poco a poco borrando las pinturas cuando éstas, en su acción, entretienen más y mejor a Clavija con sus piroetas.

Por fin, cuando el gigante le prepara su merecido castigo por haber entrado en aquella caverna de sus dominios, despierta del sueño, y ante la nueva vista del cartel anunciador se espanta por la figura y huyendo cae dentro de un tonel del exterior de la taberna, que ostenta el rótulo de ‘Abrevadero’.

Moraleja: Los efectos del vino con el agua se curan.

(AGA: (3)121 36/03179)

Para terminar, la ausencia física de las películas nos deja poco margen para el análisis y solo podemos elucubrar a partir de los pocos datos anteriores en un contexto histórico muy particular. Y estos nos invitan a pensar que se trataron de películas muy del gusto de la casa madre CIFESA —que no necesariamente del Régimen⁷— y a imagen de sus películas de imagen real; folclóricas, costumbristas e inocuas. Una fórmula que la empresa consideraba de éxito y de allí su traslación temática a los dibujos animados —españolísimos escenarios y arquetipos, además de bailes regionales y toros.

07

El final de Estudio de Dibujos Animados CIFESA

No sabemos a qué se debió este abrupto final de contrato, si al cambio vital de Rigalt por la posibilidad de nuevas oportunidades en su país, lejos de una dura posguerra, u a otra razón. Lo cierto es que en la práctica se tradujo en el fin del Estudio de Dibujos Animados CIFESA



Fig. 10. Artesonados del Palacio Nacional de Guatemala (c. 1942).

tras solo tres años y tres películas de existencia. Pero entendemos que debió ser algo ajeno a la empresa y al mercado pues aún quedaba más de un año para que la obligatoriedad del NO-DO⁸ marcara el inicio del fin del metraje corto (enero de 1943) y CIFESA siguió apostando por la animación, aunque a partir de ahora por encargo y fuera ya de sus instalaciones. Así, la *major* primero estableció un contrato con Dibsono Films de Barcelona, por el que distribuiría sus piezas *S.O.S. Dr. Marabú* (Enrique Ferrán Dibán, 1940), *El aprendiz de brujo* (Francisco Tur, 1941) y ya en 1943, iniciada la decadencia del metraje corto animado, comercializó la serie del Fakir González⁹ de la también barcelonesa CEIDA —Francisco de A. Rovira Beleta y Joaquín Muntañola—. Al mismo tiempo que producía los primeros cortometrajes del que sería el principal representante de la animación valenciana de *la edad de oro*, el ya citado Joaquín Pérez Arroyo. En concreto, *Noche de circo* (Pérez Arroyo, 1943) y *Quinito y su granja modelo* (Pérez Arroyo, 1943).

08

El regreso a Guatemala

Rigalt, a pesar de vivir veintitrés años en España, donde trabajó y formó una familia, no olvidó

sus raíces y visitó su tierra de tanto en tanto. Por lo menos en 1924, donde pintó paisajes locales y probablemente durante la Guerra Civil española. Pero su viaje de 1941 será el de regreso y allí iniciará una productiva etapa artístico-decorativa que lo convertirá por derecho propio en uno de los miembros de la segunda generación de artistas chapines y figura destacada del regionalismo académico guatemalteco.

Al poco de su retorno, en 1942, participó en la decoración del Palacio Nacional —actual monumento histórico-artístico— en la que será su aportación más recordada a la cultura de su país. En el mismo se encargó de la decoración de los artesonados de marcado estilo mudéjar del Salón de Banquetes, espacio que completó con dos tapices pintados titulados *La ofrenda* y *La marcha* (1947) que conmemoran la llegada de D. Pedro de Alvarado, conquistador de Guatemala (Fig. 10).

Además realizó otros trabajos artísticos aplicados tan variados como los frescos de la capilla del Liceo de Guatemala, las vidrieras de la Sinagoga de la Zona 9 y las de la Iglesia de M^a Auxiliadora (1954-1956), la decoración de la iglesia de Chiantla en Huehuetenango o el ornamento del anda del Jesús de Nazareno de la Candelaria (1952). Como curiosidad mencionar también el diseño del *Kilómetro cero* de la red de carreteras guatemalteca de estilo mudéjar (Monsanto, 2001).

Pero tampoco olvidó su otro bagaje profesional adquirido en España y siguió vinculado al mundo de la escenografía teatral realizando rompimientos y telones para el teatro Capitol de la Ciudad de Guatemala. En esa línea, entre 1945 y 1948 participó en el grupo de teatro moderno guatemalteco que la pedagoga catalana María Solá de Sellarés (Barcelona 1899-México 1998) organizó durante su exilio y que utilizaba el teatro como modelo de aprendizaje. Además impartió la asignatura de Escenografía en la ENAP —Escuela Nacional de Artes Plásticas— durante los años cincuenta, formando a los que serían los más destacados escenógrafos del país.

Pero su vinculación con la docencia en esta institución ya databa de antes,¹⁰ cuando empezó a impartir en 1944 la asignatura de Pintura decorativa y donde se ganó el sobrenombre de el “maestro español”. Periodo en el que también participó, junto con otros ilustres artistas guatemaltecos, en la primera galería de arte privada de la ciudad conocida como Galería Arcada (Fig. 11). En 1977 Rigalt fallecía en la Ciudad de Guatemala tras toda una vida comprometida con el hecho artístico a ambos lados del Atlántico, dejando el testigo creativo en manos de su hijo Carlos Rigalt Doltz (1939-2014), arquitecto fundamental en la edificación racional y moderna guatemalteca. Toda una trayectoria artística que finalmente fue reconocida en 2006 por el gobierno de Guatemala que declaró “Patrimonio Cultural de la Nación el acervo pictórico del maestro Carlos Rigalt Anguiano” (Acuerdo 79-2006).

Conclusiones

El rastreo de obras y artistas no contemporáneos siempre implica una complejidad que se acrecienta a medida que se suceden los años. Pero además, si el objeto de estudio se halla a miles de kilómetros y este, por la razón que sea, arrincona su labor anterior, las huellas acaban

desapareciendo —máxime si son escasas—. Y eso fue lo que ocurrió con Rigalt, pues a tenor de nuestras fuentes guatemaltecas lo que nunca retomó en su país fue la producción de animación y tanto es así que ni siquiera era un dato conocido entre sus paisanos (comunicación de Guillermo Monsanto 1 de marzo de 2016). Bien por el raquitismo de la industria cinematográfica local o bien de manera volutiva, Rigalt decidió no continuar la experiencia animada. Y en esa línea, quizá pesara su nueva condición de artista reconocido en un entorno artístico y académico donde, históricamente y a nivel global, no ha habido consideración para “un arte menor” o “poco serio” como la animación.

Pero independientemente de que el propio Rigalt renegara de su anterior actividad animada, lo que es un hecho cierto es que durante un periodo importante de su vida adulta —entre los 35 y 40 años— se ocupó y preocupó por la animación en los inicios del periodo histórico más interesante de la misma en España. Y aunque su obra animada no trascendiera ni sobreviviera, su condición de adelantado en aquellos difíciles años de posguerra, autodidactismo y necesidad en los prolegómenos de *la edad dorada de la animación* lo colocan por derecho bajo el foco del estudio de ese periodo.

De manera que al citado reconocimiento de su país, que consideraba la labor de un artista inquieto, multidisciplinar y de talento, habremos de añadir otro, también tardío pero desde este lado del Atlántico: el de pionero de la animación.

© Del texto: Raúl González-Monaj.

© De las imágenes: Noticiero CIFESA, abril 1940, por gentileza del Área de Documentación de la Filmoteca de Cataluña (Fig. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10); Del autor (Fig. 2); Guillermo Monsanto (Fig. 11, 12).



Fig. 11. Óleo de Nuestra Señora de los Dolores del Cerro (c. 1950).

Referencias bibliográficas

ACUERDO 79-2006. Ministerio de Cultura y Deportes, CENADOJ Centro Nacional de Análisis y Documentación Judicial, Guatemala, 17 febrero 2006.

AGA: (3)121 36/03148.

AGA: (3)121 36/03179.

ANÓNIMO, 1938. “Fichas CIFESA”, en *Noticario CIFESA*, 19, p. 5.

ANÓNIMO, 1939. “Material 1939-1940”, en *Noticario CIFESA*, diciembre, p. 33.

ANÓNIMO, 1940. “Otro empeño de CIFESA. Dibujos animados. “Tarde de toros”, primer estreno y primer éxito”, en *Noticario CIFESA*, abril, pp. 14-15.

ASOCIACIÓN de Amigos del País, 2004. *Diccionario Histórico Biográfico de Guatemala*, Guatemala: Amigos del País.

De la ROSA, Emilio, MARTOS, Eladi, 1999. *Cine de Animación experimental en Valencia y Cataluña*, Valencia: Generalitat Valenciana.

DELICADO MARTÍNEZ, Francisco, 1995. “El pintor escenógrafo José Ortíz de Gamundi”, en, 45, pp. 143-156.

FANÉS, Félix, 1982. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

GONZÁLEZ-MONAJ, Raúl, 2014. “El cine de Pérez Arroyo y los proyectores de juguete de posguerra”, en *Secuencias. Revista de Hª del cine*, nº 40, pp. 9-30.

HAEUSSLER YELA, Carlos C., 1983. *Diccionario General de Guatemala*, Guatemala: Carlos Yela.

JUANES, J, 1945. “Un nuevo procedimiento para obtener dibujos animados”, en *Primer Plano*, 231, p. 26.

LARRAYA TOMÁS, G, 1940. “Películas españolas de dibujos”, en *Radio Cinema*, 59, p. 21.

MARTÍ PASTOR, Amparo, 2002. *Francisco Pastor. Un escenógrafo valenciano 1883-1937*, Valencia: Ayuntamiento de Paterna.

MELENDRERAS GIMENO, José Luis, 2008. “El escultor Justo Gandarias y Planzón”, en *Archivo del Arte Valenciano*, 89, pp. 105-116.

MONSANTO, Guillermo (9 de septiembre de 2001). “Tres puntos...Carlos Rigalt” en *Prensa Libre* (http://www.prensalibre.com/cultura/puntosbrCarlos-Rigalt_0_39597067.html [acceso: enero, 2017]).

RIGALT ANGUIANO, Carlos, 1936. “Un procedimiento para la reproducción de dibujos o caricaturas animadas para producción de cintas o films cinematográficos de dibujos animados”, España, 142756, 6 de agosto 1936, 1 de julio de 1936. 5 p.

SAGASTUME DE PAZ, Ifigenia, 2005. *Luis Álvarez maestro de la plástica y restaurador*, Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.



Fuentes

Archivo histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas.

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

Área de Documentación-Biblioteca del Cinema. Filmoteca de Cataluña.

Biblioteca del IVAC (Valencia).

Guillermo Monsanto (Guatemala).

Biografía

Raúl González-Monaj es profesor en el Grado de Comunicación Audiovisual y en el Máster de Animación de la Universidad Politécnica de Valencia. Especializado en preproducción para TV, ha participado como profesional en más de una veintena de series animadas, varios largometrajes, así como en diversos anuncios publicitarios. Es autor del libro *Manual para la realización de storyboards* (2007) y ha publicado en revistas especializadas como *Secuencias*, *revista de historia del cine*, *Con A de animación* o *CuCo*, *cuadernos de cómic*.

E-mail

raugonmo@har.upv.es

Notas

¹ Durante la *edad dorada de la animación española* Valencia solo aportaría alrededor del 15% de la producción de metraje corto total en 35mm mientras que Barcelona lo haría con el 70% aproximadamente.

² La ciudad de Valencia fue bombardeada durante la Guerra Civil en 442 ocasiones causando 825 muertos, siendo la zona del puerto especialmente castigada por razones estratégicas.

³ 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, quién en asociación con Antonio Got, Ricardo Gracia (K-Hito) y Fco. López Rubio llegó a lanzar cuatro cortometrajes en sus dos únicos años de existencia. La muerte de Xauradó en 1933 marcó el inicio del fin de la sociedad.

⁴ El guion gráfico o “storyboard”, con el aspecto formal y grado de funcionalidad que conocemos hoy día, se empieza a usar dentro de la factoría Disney en el cortometraje *Los tres cerditos* (Burt Gillet, 1933).

⁵ Rigalt se casó cerca de 1938 con la valenciana Gloria Dolz Campos.

⁶ Aunque no siempre fue así, dándose casos de producciones animadas rechazadas que hubieron de cambiar parte de su argumento o ser abandonadas definitivamente tras su paso por censura.

⁷ A pesar de las coincidencias de pensamiento político hay estudios que desvinculan y desmiente el servilismo y clientelismo de CIFESA para con el Régimen. Por ejemplo, el del experto en CIFESA Félix Fanés en *Cifesa, la antorcha de los éxitos*.

⁸ La imposición del NO-DO a partir de enero de 1943 supuso el acta de defunción para el metraje corto en general y del animado en particular al ocupar el lugar natural de los programas de complemento.

⁹ Serie compuesta por los cortos *El fakir González* en el circo (Muntañola, 1942), *El fakir González buscador de oro* (Muntañola, 1942) y *El fakir González en la selva* (Muntañola, 1942).

¹⁰ Hasta 1947 la ENAP era conocida como la Academia de Dibujo y Pintura.