

# Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma

Casimiro Torreiro\*

Tras la pionera aportación de Julio Pérez Perucha sobre la vida y la obra de Edgar Neville<sup>1</sup>, escrita, conviene recordarlo, cuando aún los archivos de la Administración eran punto menos que impenetrables, mucho se ha escrito sobre la vida y la obra de quien tal vez sea el más peculiar cineasta alumbrado por el cine español entre la República y el primer fascismo. Alrededor de la celebración del centenario de su nacimiento, en 1999, se sitúan algunas propuestas de desigual, y sin embargo, indudable interés: el volumen de ensayos parciales coordinado por José María Torrijos<sup>2</sup>, un número de la a menudo tan arbitraria como apolillada revista *Nickelodeon*<sup>3</sup> y la muy mejorable aportación biográfica de María Luisa Burguera<sup>4</sup>, a las que conviene apuntar, con posterioridad, la que sin duda es la mejor biografía parcial de la vida de nuestro hombre, la de Ríos Carratalá<sup>5</sup>, otro volumen misceláneo editado por el mismo autor<sup>6</sup>, más una pléyade de contribuciones parciales de, entre otros, Santiago Aguilar, Jesús García de Dueñas, Flora Lobato o David Erauskin, que han ayudado a dilucidar las muchas dudas a las que el propio Neville, tan



Edgar Neville

\* **CASIMIRO TORREIRO GÓMEZ** es profesor en la Universidad Carlos III. Ha sido crítico cinematográfico de publicaciones como *Dirigido por...* (1979-1988) o *El País* (1989-2006), y actualmente lo es de *Fotogramas* (desde 2000). Entre sus obras dedicadas al cine español destacan: *Temps era temps. El cinema de la Escola de Barcelona i el seu entorn* (Barcelona, 1993; revisado en *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*, Barcelona, 1999); *Storia del cinema spagnolo* (Venecia, 1995; nueva edición española ampliada, 2009), *El guión en el cine español. Quimeras, picaresca y pluriempleo* (Madrid, 1998), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (Madrid/Málaga, 2001) o *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado* (Madrid, 2009).

<sup>1</sup> Julio Pérez Perucha, *El cinema de Edgar Neville* (Valladolid, SEMINCI, 1982).

<sup>2</sup> José María Torrijos, *Edgar Neville (1899-1967): la luz en la mirada*, (Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999).

<sup>3</sup> AA.VV.: "Edgar Neville: 100" (Madrid, invierno de 1999).

<sup>4</sup> María Luisa Burguera, *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia* (Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Universitat Jaume I, 1999).

<sup>5</sup> Juan Antonio Ríos Carratalá, *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la postguerra* (Barcelona, Ed. Ariel, 2007).

<sup>6</sup> Juan Antonio Ríos Carratalá (ed.), *Universo Neville* (Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento, 2007).



*Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcázar* (Augusto Genina, 1940)

anterior, se preocupa por rellenar con interesantes hipótesis (al fin y al cabo, lo que debería hacer cualquier biógrafo que se precie) las lagunas informativas sobre el período, se basa no sólo en los recuerdos de Neville y en la tan célebre como citada serie de entrevistas con Marino Gómez Santos<sup>7</sup>, sino también en algunas investigaciones efectuadas en Roma por Felipe Cabrerizo, como base documental para su fundamental contribución sobre las coproducciones hispano-italianas realizadas entre el final de la Guerra Civil española y 1943<sup>8</sup>, y hasta la fecha, la más completa cronología sobre nuestro hombre por tierras itálicas.

Ríos Carratalá afirma que quien contrató a Neville fue el ambicioso productor Renato Bassoli, con el «objetivo de abrir una línea de cine político que, iniciada con su película *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (1939), gracias a *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio del Alcázar* (1940) de Augusto Genina, alcanzará un notable éxito». Ya se verá cuán importante resulta Renato en nuestra historia, pero no obstante, Cabrerizo matiza que en realidad fueron él y su socio y hermano, Carlo Bassoli, quienes lo hicieron, atraídos por la posibilidad de, en efecto, adaptar la novela corta *Frente de Madrid*, que Neville escribiera en plena contienda y que había aparecido en Italia, publicada por la revista *Nuova Antología* en dos números, entre enero y febrero de 1939, como igualmente vieran la luz en el país trasalpino otros dos relatos, *Las muchachas de Brunete* y *FAI*, escritos por la misma época<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> “Edgar Neville cuenta su vida”, serie de nueve entrevistas con Neville publicadas originalmente en el diario *Pueblo* (25 de abril-7 de mayo de 1962) y recopiladas posteriormente en *Doce hombres de letras*, Madrid, Editora Nacional, 1969.

<sup>8</sup> Felipe Cabrerizo, *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)* (Zaragoza, Diputación Provincial, 2007).

<sup>9</sup> Estos tres relatos, junto con un cuarto, “Don Pedro Hambre”, fueron agrupados después de la contienda bajo el título unitario de *Frente de Madrid* (Madrid, Espasa-Calpe, 1941).

dado a la verbosidad como poco escrupuloso (es un defecto que comparte nuestro hombre con muchos otros creadores pasto del interés de la Historia oral) con la precisión cronológica, tanto contribuyó en vida.

En todas estas aportaciones, no obstante, destaca por su opacidad el corto período (1939-1941) en que Neville desempeñó diversas tareas en el cine italiano. Bien sea porque el episodio apenas merece unas pocas líneas en algunas de las más canónicas historias del cine italiano, bien porque no se dispone de la copia española de ninguna de las tres películas en las que Neville trabajara, bien porque faltan o son muy parciales las fuentes italianas en archivos oficiales (no así las hemerográficas, que abundan), pero lo cierto es que esos años contienen aún más de una sorpresa para el historiador. María Luisa Burguera pasa por encima de esa estancia con un embarazoso par de breves pinceladas, elaboradas sobre la dudosa base de la memoria de un Neville siempre interesado en ocultar (tal vez con razón, dados sus antecedentes políticos y la dureza de los tiempos que le tocaron vivir desde 1939) determinados aspectos de su biografía, o en barnizar con matices heroicos o cuanto menos fantasiosos sus propios recuerdos. Por su parte, Ríos Carratalá, que no obstante, y a diferencia de la autora

El contexto no podía ser más favorable para Neville, y ello por dos razones fundamentales. Una era de corte estrictamente personal: antiguo afiliado de Izquierda Republicana, el partido de Manuel Azaña y conocido por sus tempranas posiciones favorables a la República, sólo tras las zozobrantas derivas de la política hispana que siguieron a la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936, nuestro hombre comenzó a reconsiderar sus posiciones políticas, y mucho más dramáticamente hubo de hacerlo tras el 18 de julio y la sublevación militar con origen africano. Recordemos que Neville era miembro de carrera del cuerpo diplomático (o sea, funcionario del Estado), y tras unos intensos y dubitativos vaivenes sobre los que el propio realizador se preocupó siempre de echar numerosas nubes de datos contradictorios (pero que Ríos Carratalá desmonta tan meticulosa como drástica y ejemplarmente en su biografía), terminó pasando a Francia y, tras varios meses de espera, se enroló en la causa alzada.

A pesar de su bonhomía y de su fortuna personal, que sociológicamente lo situaba con comodidad en el bando franquista (era, conviene recordarlo, aristócrata, heredero del condado de Berlanga de Duero por línea materna), pero también a causa de sus primigenias convicciones y amistades republicanas y, no menos importante, sus costumbres muy poco pías para los sectores más ligados a la Iglesia de cuantos acompañaron la aventura franquista (estaba aún casado con la aristócrata malagueña Ángeles Rubio-Argüelles, con la que tenía dos hijos, pero en realidad, al igual que otros intelectuales afectos a Falange Española, como los escritores Samuel Ros o Eugenio Montes, vivía en concubinato con su joven amante, la escritora y futura actriz y musa, María Concepción Carro, *in arte* Conchita Montes), nunca sería del todo aceptado en el bando triunfador de la guerra. Y ello a pesar de que, más por relaciones personales, que eran las que verdaderamente movían su vida, que por hondas convicciones ideológicas, terminaría encuadrado dentro del campo franquista en el círculo falangista más afecto al fascismo e incluso al nazismo, el situado alrededor de Ramón Serrano Suñer y al responsable nacional de Propaganda, ese político tan peculiar y posteriormente tan interesante llamado Dionisio Ridruejo.

Neville pasa la contienda entre la escritura, las colaboraciones en diversas revistas del bando que eligió seguir, la suplicante espera de su reincorporación a la carrera diplomática, de la que fue depurado por los propios franquistas (que sólo se produciría en junio de 1940); y, *last but not least*, también ocupado en tareas propagandísticas. Entre 1938 y 1939, reclutado por la Dirección General de Ridruejo, rodaría sus tres documentales de propaganda bélico-franquista, *La ciudad universitaria* (paradójica recreación del cerco de Madrid por las tropas franquistas que, en manos de nuestro hombre, aparecen siempre como las sitiadas), *Juventudes de España. Documental de la Primera Demostración Nacional de Organizaciones Juveniles en Sevilla*, más bien tedioso, marcial, soporífero desfile de jóvenes en uniforme y encendidas soflamas retóricas del recién liberado por canje Raimundo Fernández Cuesta (ambas en 1938); y *¡Vivan los hombres libres!* (1939), rodada apenas entraron las tropas nacionales en Barcelona (y Neville con ellas), sobre una cheka en la que, de creernos la voz en off del film, sufrieron indecibles torturas innumerables franquistas catalanes... sin que, como sagazmente apunta Ríos Carratalá, jamás veamos el testimonio de ninguno.



*Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcázar* (Augusto Genina, 1940)

Qué mejor ocasión, mientras esperaba a que se disipasen los nubarrones que amenazaban su futuro funcional (que, en la época, era sencillamente como decir los que pesaban sobre su propia libertad, sino sobre su vida) que aceptar una propuesta recibida para adaptar una de sus obras al cine italiano. Agréguese, además, la circunstancia de que Conchita Montes, que acompañó a Neville en su aventura de pasar de un bando a otro y que vivió en el San Sebastián «liberado» por los franquistas, donde tuvo que pasar, también por mor de una denuncia por sus antiguas convicciones y amistades republicanas, por el calvario de una presión preventiva de la que sólo la sacó la insistencia y las amistades de su amante: también a la elegante y mundana Conchita le convenía cuanto antes un providencial y muy oportuno cambio de aires.

### Ventajas itálicas

Italia tenía entonces, para la pareja, el fuerte atractivo de ser, a pesar de toda la vocinglería belicista de los medios de comunicación y de la alianza del régimen de Mussolini con la belicosa Alemania hitleriana, que pronosticaba la entrada en guerra en poco tiempo, una sociedad con mayores ventajas materiales que el Madrid castigado por tres años de asedio y una destrucción física y humana considerables... y estaba interesadamente lejos de las frecuentes intrigas que emponzoñaban a las distintas facciones del bando vencedor. Y había, por si fuera poco, al menos dos ventajas adicionales: por una parte, la propia situación del cine italiano, encorsetado por una ley de septiembre de 1938 que sancionó el monopolio de la importación de películas extranjeras; y por la otra, los acuerdos entre las autoridades fascistas y las franquistas para la coproducción de películas entre ambos países.

Los dos aspectos serán claves para la llegada no sólo de Edgar Neville a Roma, sino también de otros cineastas españoles llamados a trabajar —casi siempre brevemente— en Italia, entre los que conviene citar a Benito Perojo, Luis Marquina, Julio Fleischner de Gomar o el productor Saturnino Ulargui, y a actores como Imperio Argentina, Conchita Montenegro, Roberto Rey, Rafael Rivelles, Juan de Landa, Manolo Morán, Estrellita Castro, Miguel Liger o la propia Conchita Montes. En efecto, en septiembre de 1938, y como fruto de la radicalización del régimen mussoliniano, que pretendía un mayor control ideológico y censor sobre el cine que veían los italianos, el rey Víctor Manuel III firmó el decreto-ley nº 1389 que instauraba «el monopolio para la adquisición, la importación y la distribución en Italia, Posesiones y Colonias de los filmes cinematográficos provenientes del Exterior»<sup>10</sup>. Dicho decreto, cuyas normas de aplicación se aprobaron el 9 de mayo del año siguiente —es decir, el mismo mes en que Neville llegó a Roma, según la documentación oficial italiana, aunque él afirmó siempre que fue en abril—, concedía el monopolio de la distribución al Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche, y obligaba a toda empresa que tuviera ya firmados acuerdos de distribución en vigor con homólogas extranjeras a denunciarlos ante el citado Ente en los diez días siguientes a la aprobación del decreto.

Tal medida creó un gran desconcierto en la profesión, agravado por la lógica decisión que tomaron las cuatro *majors* americanas más influyentes (Paramount, MGM, 20th Century-Fox y Warner Bros.) de abandonar el mercado italiano e impedir la venta de sus películas para Italia y sus colonias, efectivo por voluntad propia desde el 31 de diciembre de 1938. Tal como se deduce del artículo que el mismísimo Vittorio Mussolini, hijo del Duce y director de la influyente revista *Cinema*, firmó dos meses después en dicha revista<sup>11</sup>, la situación del mercado de la exhibición en el país debía reordenarse urgentemente, empezando por la producción. Según Mussolini, el cine italiano necesitaba anualmente unos trescientos títulos

<sup>10</sup> Gazzetta Ufficiale, 209, 13 settembre 1938. Actualmente consultable en: Orio Caldiron (ed.), *Storia del cinema italiano*, volumen 5, 1934-1939 (Venecia/Roma, Marsilio/Bianco & Nero, 2006), pp. 553-554.

<sup>11</sup> Vittorio Mussolini, "Un momento critico" (*Cinema* nº 58, noviembre de 1938), p. 307.

de comercialidad interesante para llenar sus carteleras, de los que el cine estadounidense suministraba hasta entonces no menos de doscientos, cincuenta los producían los propios industriales italianos y el resto provenían de terceros países, principalmente Alemania y Francia. Estas dos cinematografías, empero, no eran capaces de cubrir, ni mucho menos, las necesidades italianas, de ahí que la parte del león de esos doscientos títulos que dejaban de aportar los estadounidenses (algunos de los cuales, no obstante, siguieron fluyendo hacia Italia, toda vez que no todas las empresas americanas respetaron el boicot de las mayores productoras) debía ser para la producción italiana.

A ello se abocaron los productores trasalpinos, y con fervor, si hemos de creer a las estadísticas: si en 1937 se habían producido treinta y cuatro películas, que ya fueron cuarenta y seis en 1938, al año siguiente, en vísperas de la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial, se llegó a la cifra de setenta y siete, entre producciones íntegramente italianas y coproducciones con otros países (prioritariamente, Hungría, Alemania, España y Francia). Y para ello, se articularon diversos acuerdos de coproducción, entre ellos con España. En octubre de 1938, se produjo en Roma el encuentro entre el Director General de Propaganda del bando franquista (la guerra civil aún no había terminado), Ridruejo, y el ministro de Cultura Popular italiano, Dino Alfieri. A ambos les convenía el encuentro y el acuerdo, incluso más allá de las evidentes afinidades ideológicas entre el franquismo, abiertamente apoyado en lo militar por las autoridades mussolinianas, y el régimen fascista. A éste, ya quedó dicho, por la necesidad de producir filmes para cubrir su propio mercado, amén de abrir con películas hispano-italianas el más que interesante mercado latinoamericano, en el que se comenzaban a mover fuerzas militar-nacionalistas con indisimuladas simpatías por el régimen mussoliniano<sup>12</sup>. Al franquismo, porque la casi nula capacidad de producción de la industria situada en el territorio que había



Neville con Chaplin en Hollywood, a principios de los años 30

<sup>12</sup> Sin desdeñar, como apunta Felipe Cabrerizo, también la progresiva llegada de películas italianas a un mercado que, como el español, estaba virtualmente carente de ellas, además de observar los avances de la cinematografía alemana, de la mano de CIFESA, en un mercado que pronto el final de la contienda civil habría de convertir en único.

ocupado militarmente le hacía aconsejable el rodaje fuera de fronteras, como ya se estaba produciendo en ese momento en Berlín y, en medida sólo técnica (laboratorios y montaje, primordialmente de noticiarios bélicos) también en Lisboa. Y sin ocultar que el tema de la guerra civil y la «gesta» nacionalista era no sólo de candente actualidad en las páginas de revistas y periódicos, sino también en unas pantallas huérfanas de temáticas de moda y ante un público preparado para recibir ficciones heroicas de los franquistas por la propia propaganda italiana sobre la contienda.

A diferencia de lo que ocurrió en el caso alemán, del cual los archivos de Babelsberg atesoran las actas de las negociaciones entre Vicente Casanova y su mano derecha, Johann Ther, y las autoridades nazis y su todopoderosa productora estatalizada, la UFA, en el Berlín de 1936 (que llevarían a la filial alemana de CIFESA, Hispano Filmproduktion, a la realización de varias películas en la capital alemana<sup>13</sup>), no se conservan documentos sobre el encuentro entre las autoridades españolas e italianas. Alfieri y Ridruejo parecen haber acordado que, a cambio de la exhibición de filmes italianos en España, el gobierno italiano ponía las instalaciones de Cinecittà a disposición de los productores italianos y españoles empeñados en realizar coproducciones, al tiempo que se hacía cargo de la mayor parte de los gastos que insumía el rodaje y la comercialización de los filmes nacidos al amparo de dicho convenio<sup>14</sup>.

### Un caballero poco recomendable

Es en este contexto en el que se produce la llegada a Italia de Edgar Neville. Nuevos datos consultables en el Archivio Generale Dello Stato (AGS), sobre todo informes policiales y



Estudios Cinecittà

<sup>13</sup> Con la misma evidente estrategia perseguida por las autoridades italianas: la ampliación de los negocios, y por tanto, de la propaganda ideológica, hacia América Latina, donde, a diferencia del caso alemán, había importantes colonias de emigrantes italianos afincados desde tiempo atrás.

<sup>14</sup> Felipe Cabrero, *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, p. 25.

del Servicio Secreto italiano, arrojan igualmente nuevas precisiones sobre las actividades de nuestro hombre en el cine italiano y sobre su estatuto político y profesional. Sabemos por el testimonio del propio Neville que Renato Bassoli desempeñó un papel central en su contratación, como lo había desempeñado, además, en el encuentro entre Alfieri y Ridruejo, del que fue introductor. El escritor, que tenía numerosos amigos cercanos a los ambientes diplomáticos españoles en Italia (desde Agustín de Foxá hasta Eugenio Montes, futuro embajador en Roma), venía pertrechado de una carta de recomendación de otro de los jefes cinematográficos del primer franquismo, Manuel Augusto García Viñolas, quien afirma en su misiva de presentación de nuestro hombre que «por primera vez va a realizarse con todos los medios una película nacional de guerra, tema para el que existen grandes restricciones precisamente para que los que se aprueben sean dignos de nuestra gesta y orientados debidamente por esta Cinematografía Oficial»<sup>15</sup>, lo que inequívocamente remite a la realización de *Frente de Madrid*.

Según la documentación policial italiana, no obstante, Neville, que era el titular de un «pasaporte N° 146 expedido en Burgos el 9 diciembre de 1938», fue contratado «como revisor de un film de ambiente español titulado *Il peccato di Rogelia Sánchez* contratado por la Metro Goldwyn Mayer»<sup>16</sup> y se alojó en el Albergó di Russia, en pleno centro, cerca del actual parlamento. La referencia a la MGM, que parece aquí completamente fuera de lugar, no lo es tanto: los Bassoli trabajaron, desde 1934 y hasta el año anterior en dicha empresa, lo que tal vez indujo al error al probo funcionario que elaboró el informe, por lo demás sin firma. Neville, también conviene recordarlo, era un hombre conocido de las autoridades americanas del gran estudio, no en vano había trabajado para la MGM, en Culver City, en los dos proyectos americanos en los que, entre 1930 y comienzos de 1931, aparece acreditado como dialoguista, las versiones hispánicas de *The Big House* (El presidio) de George F. Hill (versión en español de Ward Wing, 1930) y *Way for a Sailor* (En cada puerto un amor) de Sam Wood (versión en español comenzada por Marcel Silver, aunque se desconoce el nombre de quien la terminó, 1931).

Pero evidentemente, la MGM no desempeñó ningún papel en la contratación de Neville, y sí los Bassoli, que estaban a punto de alumbrar una productora propia, Bassoli Film, al albur de las nuevas necesidades creadas por el monopolio legal de la distribución en Italia. En tan sólo cuatro años y en un desfavorable contexto bélico, conviene recordarlo, y desde *Frente de Madrid* / *Carmen fra i rossi*, que habría de ser el primero, los prolíficos hermanos financiarían hasta ocho largometrajes, muchos de ellos de exaltación patriótica y algunos tan notables y populares en la época como *Sin novedad en el Alcázar* o *Bengasi* (1942), ambos de Augusto Genina<sup>17</sup>. Pero el rodaje del film no fue tan rápido como se preveía, puesto que



*Bengasi* (Augusto Genina, 1942)

<sup>15</sup> AGAC, 275, 25-IX-1939. Citado por Juan Antonio Ríos Carratalá, *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la postguerra*, p. 259.

<sup>16</sup> AGS. Ministero degli Interni. Direzione Generale Pubblica Sicurezza. Categoría A 4, b.253, fasc. Neville Edgardo.

<sup>17</sup> Tras el final de la guerra, y aunque estaba claramente marcado por sus relaciones con el fascismo, Renato Bassoli continuó en la producción. Entre sus filmes posteriores merece citarse el mayor ejemplo de neorrealismo conservador, *Cielo sobre el pantano* / *Cielo sulla palude* (1949), hagiografía de santa María Goretti realizada, una vez más, por el competente Genina.

se pospuso hasta el último trimestre de ese año, de ahí que Neville buscara otras actividades. Pronto tuvo ocasión para ello: fue contactado por Producciones Hispánicas, fugaz empresa de producción de los falangistas Antonio de Obregón (escritor y antiguo vanguardista que, como el propio Neville —y también como éste, sostenedor en público de Manuel Azaña, a quien apoyó en 1934 con la firma de un manifiesto a su favor— se había convertido a la causa franquista desde sus ardores rupturistas juveniles) y Joaquín Goyanes de Osés, primo del futuro director de producción y productor Manuel Goyanes<sup>18</sup>.

Su tarea fue la de supervisar el rodaje de la primera (y única) coproducción entre Producciones Hispánicas y empresas italianas, *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sánchez*, de la que se habrían de rodar dos versiones, la italiana a cargo de Carlo Borghesio y la española, de la que se responsabilizó, al menos en los créditos, el enigmático Roberto de Ribón<sup>19</sup>. Ambos eran casi principiantes: de Ribón sólo había firmado hasta entonces un guión, el de *Suspiros de España* (1939) para Benito Perojo, mientras que Borghesio acababa de debutar en la dirección con una comedia, *Due milioni per un sorriso*, en la que aparece firmando la dirección junto con el prolífico guionista y director Mario Soldati... tal vez no por casualidad también participante en el guión de *Santa Rogelia*. No se trata aquí de realizar el análisis del film (no es éste el objetivo de estas líneas), pero conviene retener que Neville, que al decir de Pérez Perucha era «hombre poco dado, pese a ser español, a vestirse con plumas ajenas», afirmó siempre que fue él quien dirigió la versión española de este film.

Y probablemente no yerra Cabrerizo cuando, tras analizar las concomitancias de la trama de la película, basada en una añeja novela de Armando Palacio Valdés, con las de la propia vida del cineasta, y la más bien insólita seguridad con que está rodado, concluye que muy posiblemente Neville no haya exagerado esta vez al asegurar su paternidad sobre el asunto.

El episodio de *Santa Rogelia* le permitió a Neville, además de unas buenas ganancias, regularizar la situación legal de Conchita Montes en Roma. Dado el retraso inesperado del rodaje de *Frente de Madrid*, y por más que Conchita ayudara a su amante con el guión de este film, lo cierto es que la aún no actriz no podía justificar su situación. El cineasta recurrió entonces a su segundo empleador, el conde Camillo Giannuzzi Savelli, dueño de la SAFIC, coproductora con Hispánicas de *Santa Rogelia*. Habitaba el aristócrata nada menos que en el Palazzo Barberini de Roma, y su desahogada posición le permitió montar (al igual que hicieran los Bassoli) una productora que, como la de los hermanos, aprovechó la peculiar coyuntura legal abierta en 1939 y se caracterizó por su actividad constante: desde 1939, y hasta la caída del fascismo, se responsabilizó de la financiación de siete películas, y al igual que ocurriera con



Conchita Montes  
(1914-1994)

<sup>18</sup> Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado* (Madrid, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, 2008), p. 591-592.

<sup>19</sup> Según Pérez Perucha, de Ribón era español; según otras fuentes, argentino, y según otras incluso chileno. Lo cierto es que ni en el AGS ni en los archivos del consulado español en Roma figura ningún ciudadano español llamado así en el período que de Ribón trabajó en Italia (por lo menos, está documentado entre 1939 y 1942). Con posterioridad, rodó en Argentina y también en Chile, y aún más tarde, un Robert de Ribon aparece al frente de una compañía de teatro francesa... cuya primera producción escénica es una obra de un franco-uruguayo como es Jules Supervielle.

Bassoli Film, también siguió con su actividad después del final de la guerra, pero casi con carácter marginal.

Al menos desde el punto de vista legal, Gianuzzi Savelli afirmó haber contratado a Conchita para el rodaje de *L'ultimo postiglione*, film que con este título jamás verá la luz. No es un hecho banal que el conde saliera como valedor de la actriz, toda vez que, a pesar de que Neville jamás lo declarara en sus entrevistas posteriores, Montes y el propio Neville tendrían algunos problemas con las autoridades italianas. Las tuvo, por ejemplo, a finales de 1940, con ocasión de la segunda estancia de Neville en la capital italiana, a donde había llegado el 19 de julio de ese mismo año. Con fecha 25 de noviembre de ese año, el Ministero dell'Interno negó a Montes el permiso de entrada: la excusa argüida es que ya no estaba a sueldo de la SAFIC (de hecho, era cierto), y por ello se solicitaron nuevas informaciones al conde Giannuzzi... a pesar de que la actriz estaba llamada a protagonizar la tercera de las películas italianas de su amante, el tremendo melodrama de tinte católico-milagroso *La muchacha de Moscú / Sancta Maria* (con versión italiana de Pier Luigi Faraldo), por cuenta de una tercera productora, la Società Fono Roma.

El 4 de abril de 1941, las autoridades policiales le volverán a negar un permiso de desplazamiento, esta vez para trasladarse de Roma a Nápoles y Pompeya para el rodaje de la crucial escena entre la protagonista del film, la irónica periodista y experta en temas religiosos (amén de comunista) Nadia, y el que será su enamorado, el esforzado y heroico ruso blanco exilado Pablo Wronski (papel interpretado por el pétreo Amedeo Nazzari, uno de los máximos exponentes viriles del *star system* italiano del período), fundamental para la explicitación ideológica del personaje y del sentido mismo del film<sup>20</sup>. Nada se aclara en el expediente policial sobre cómo se resolvió positivamente para ambos el entuerto (de hecho, tanto dicha secuencia como otras, rodadas inequívocamente en exteriores napolitanos, delatan que efectivamente hubo algún acuerdo entre la policía y la producción del film, y que por lo menos Montes se trasladó a los lugares previstos). Pero todo ayuda a sospechar que nuestro hombre fue, para las autoridades fascistas, un huésped poco recomendable.

¿Se trataba de un asunto moral? ¿Era inaceptable para las autoridades fascistas que un cineasta y aristócrata español viajara con su amante y viviera con ella (compartieron casa, por cierto, en Via Bruxelles 2, tocando a Villa Ada y no muy lejos de Villa Borghese, siempre en Roma)? ¿O había en realidad otros motivos de fondo? El propio expediente de Neville guardado en los AGS lo confirma. Un escrito del Ministero della Guerra, fechado en Roma el 2 de agosto de 1940 y dirigido al Ministero dell'Interno, Direzione Generale della P.S., informa:

<sup>20</sup> AGS. Ministero degli Interni. Direzione Generale Pubblica Sicurezza. Categoría A 4, b.253, fasc. Neville Edgardo.



*La muchacha de Moscú / Sancta Maria*  
(Edgar Neville,  
Pier Luigi  
Faraldo, 1941)

«Fuente fidedigna. El tal Edgar Neville, escritor y periodista, de nacionalidad española, pero de origen belga, se debe trasladar en estos días a Roma (Cinecittà) con su amante Conchita Carro, antigua secretaria del agregado comercial de Rumania en San Sebastián, la cual ha interpretado recientemente la película *Carmen fra i rossi*, proyectada en España con el título de *Frente de Madrid*. Neville, que fue expulsado del cuerpo diplomático español al que pertenecía por sus sentimientos favorables a los rojos, es hijo de la marquesa de Berlanga y del ingeniero belga Neville, antiguo director del ferrocarril Torralba-Soria. Es conocido por su acentuada anglofilia y como tal *considerado capaz de rendir, junto con su amante, servicios informativos para el "Intelligence Service"*<sup>21</sup>. Se ruega, por lo tanto, inscribirlo en la relación suplementaria de fronteras de los extranjeros marcados para "señalación y vigilancia"».



Dicho en otras palabras, Edgar Neville y Conchita Montes fueron espiados por el Servicio Secreto italiano mientras permanecieron en Roma. No debe extrañar el hecho: en un contexto de guerra y en un régimen totalitario, en el que cada una de las actividades de los súbditos era susceptible de ser vigilada, el cineasta y la actriz eran, cuanto menos, sospechosos por su pasado. Abundan en los expedientes del AGS referencias a todo tipo de extranjeros cuyas actividades se debía vigilar, aunque no se encontraron expedientes abiertos a nombre de ningún otro de los profesionales españoles que trabajaron en Italia entre 1939 y 1943.<sup>22</sup>

Interesa saber que, lejos del tono elegíaco con que Neville recordaba la vida en la Roma que le dio cobijo, la cruda realidad se movía por otras coordenadas, y que

el cineasta, lejos de ser una persona libre, fue sometido a vigilancia, y nada menos que por el Servicio Secreto. Pero más que saber que este hecho se produjo incluso después de que Neville resolviera, favorablemente para sus intereses, el contencioso con las nuevas autoridades franquistas por su depuración del Ministerio de Exteriores (que se produjo incluso antes de la redacción de esa nota del Ministerio de la Guerra italiano), interesa retener que las fuentes de información que suministraron los datos (por lo demás, esencialmente ciertos) sobre él y su amante no podían ser otras que los propios enemigos que nuestro hombre todavía tenía en el seno del aparato de Estado franquista.

Es bien sabido que Neville sufrió mucho, personalmente, por la incompreensión y la censura a que fue sometida *Frente de Madrid* en España, y no sólo entre el público, sino sobre todo por parte de una crítica temerosa del poder o sencillamente muy ideologizada hacia posiciones extremistas<sup>23</sup>. Y es sabido, igualmente, que su alejamiento del franquismo fue el

<sup>21</sup> El subrayado es mío (CT).

<sup>22</sup> Los archivos de la Administración italiana plantean numerosos problemas, derivados de sus vicisitudes históricas. Por un lado, no figuran en ellos las hojas de censura de las películas anteriores a 1945; por otro, se sabe que cuando Mussolini, sospechando el final de su régimen, ordenó la retirada hacia el norte, donde fundaría la efímera República de Saló, se perdieron cuantiosos y nunca especificados legados. Esto no quiere decir que ningún otro español fuera vigilado; sencillamente, sus expedientes no existen.

<sup>23</sup> Véase al respecto el capítulo dedicado al asunto por Ríos Carratalá en *Una arrolladora simpatía*, pero también: Félix Monguilot-Benzal: "Volver al frente: reconstrucción de la película *Frente de Madrid* (1939) de

resultado de muchos factores, desde la voluntaria deserción de su protector Ridruejo hasta el asfixiante clima de beatería que se instaló en la España posterior a 1939, pasando por sus propias dificultades con las nuevas autoridades a propósito de su pasado republicano. Ahora también sabemos que tuvo enemigos que jamás le perdonaron; y que seguramente algo tuvieron que ver con la consideración que las autoridades fascistas italianas tuvieron sobre su dudoso, incómodo huésped.

**ABSTRACT.** From the prolonged stay in Rome of Edgar Neville and his lover, the not-yet-actress Concepción Carro (*in arte* Conchita Montes), between 1939 and 1941 —a little-documented episode in the career of the filmmaker, writer, producer and diplomat— during which Neville made two films (*Carmen fra i rossi / Frente de Madrid*, 1939, and *Sancta Maria / La muchacha de Moscú*, 1941), and supervised (and perhaps did himself) the filming of *Il peccato di Rogelia Sánchez / Santa Rogelia* (1939), ultimately attributed to the elusive Roberto de Ribón, arose an obscure history with the trans-alpine authorities unknown until now. A search of the both their police files, held in Rome's General Government Archives, shows that, for the fascist Italian authorities, the filmmaker was —due to his anglophilic affinities— above all else a subject to keep under surveillance and therefore a potential spy for the Allies. The article traces not only the personal and artistic reasons why Edgar Neville moved to Italy but also the production situation of an industry in constant change, thanks to the new conditions created by the protectionist legislation adopted in 1938 by the fascist cinematographic authorities. 🗺

**Keywords:** Edgar Neville, Spanish cinema, cinematographic relationships Italy-Spain, espionage, fascism, 1939-1941.

**Palabras clave:** Edgar Neville, cine español, Relaciones cinematográficas España-Italia, espionaje, fascismo, 1939-1941.