Isabel Sempere Serrano

Tese de doutoramento

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN ESPAÑA: VICENTE SEMPERE PASTOR (1935-1975)

Departamento de Historia da Arte
Facultade de Xeografía e Historia

Santiago de Compostela
2006

Universidade de Santiago de Compostela
Facultade de Xeografía e Historia
Departamento de Historia da Arte

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN ESPAÑA: VICENTE SEMPERE PASTOR (1935-1975)

Tesis Doctoral para optar al título de Doctora en Historia da Arte

Isabel Sempere Serrano
Dirigida por el doctor
Ángel Luís Hueso Montón

Santiago, 2006

A mi familia

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS 7

PROPÓSITOS Y METODOLOGÍA..... 9

PARTE I. LOS COMIENZOS 17

Capítulo 1. Orígenes, Infancia y juventud en Barcelona.....19

Orphea Film..... 25

Capítulo 2. La llegada a Madrid. Las primeras películas.....31

Ediciones Cinematográficas Españolas..... 34

El 113.....41
Currito de la Cruz.....44
Lola Triana.....45

Capítulo 3. La Guerra Civil..... 53

PARTE II. LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA TRAS LA GUERRA CIVIL..... 67

Capítulo 4. Las primeras producciones tras la Guerra Civil..... 69

El final de la guerra..... 69

El huésped del Sevillano.....76
El Crucero Baleares.....82
Jai Alai.....88

Capítulo 5. Colaboraciones cinematográficas con Francia e Italia (1941-1943) 95

La Danza del Fuego/La Sevillaine.....97
Caballería Mora 104

Sociedad Anónima Films Españoles (SAFE).....107

Madrid de mis sueños /Buon Giorno, Madrid! 117
Idilio en Mallorca..... 120

Un filme de UCESA: *Mi vida en tus manos*.....124

La última coproducción de SAFE: Dora la espía / Dora o le spie..... 126

Capítulo 6. Hacia la fundación de una productora (1944-1945) .133

Te quiero para mí..... 141
El testamento del Virrey..... 148
Afan-evu (El Bosque maldito)..... 157
Por el Gran Premio 163

PARTE III. PENINSULAR FILMS 169

Capítulo 7. La coproducción con Portugal y el nacimiento de Peninsular Films 171

Cinco lobitos / O diabo são elas 179
El germen de Peninsular Films: La mantilla de Beatriz/A mantilla de Beatriz 183
Tres espejos / Tres espelhos 190
Extraño amanecer 195
Mañana como hoy /Amanhã como hoje 199

Capítulo 8. Peninsular Films: Producción y distribución 205

Franco aislado: América latina y la celebración del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano 212

Peninsular Films 219

Peninsular Films Distribución 228

Los laboratorios Arroyo 237

Capítulo 9. Los primeros éxitos de Peninsular Films 241

Tarde de toros en Madrid 245
El jardín de piedra 246
Los cortometrajes dedicados a Crevillente 246
Sin Uniforme 251
Cuentos de la Alhambra 261
Séptima Página 266

Capítulo 10. El final de Peninsular y la fundación de UNINCI. Una nueva generación de directores: Pedro Lazaga y Luis García Berlanga. 273

La última producción de Peninsular: Hombre Acosado 282

UNINCI 291
¡Bienvenido Mr. Marshall! 298

PARTE IV. VICENTE SEMPERE EN CHAMARTIN 315

Capítulo 11. Los Estudios Chamartín y Chamartín P. y D. C. El comienzo de las coproducciones con Europa. 317

La Administración. una legislación que obliga a la coproducción 321

Breve historia de ICESA y de Chamartín P. y D. C. 329

El departamento de distribución 336

Los estudios de doblaje 336

MAFE (Manufacturas Fotográficas Españolas) 337

Chamartín y las coproducciones con Francia 338
El deseo y el amor / Le Desir et l'Amour 340
El tirano de Toledo / Les amants de Tolède / Gli amanti di Toledo 348

Capítulo 12. Chamartín y las coproducciones con Italia 357

Período 1. 1953-1955 357
Carne de horca /Il terrore dell'Andalusia 363

Vuelo 971 374
Marcelino pan y vino /Marcellino pane e vino 380
Tarde de Toros 401

Capítulo 13. Chamartín y las coproducciones con Italia y Suiza. Otras colaboraciones. 411

Período 2. 1955-1960 411
Mi tío Jacinto / Pepote 421
Historias de Madrid 429
Un ángel pasó por Brooklyn / Un angelo è sceso a Brooklyn 435
El Marido / Il Marito 441
El Cebo / Es Geschah am hellichten Tag 448
Vacaciones en Mallorca/ Brevi amori à Palma de Majorca 453

PARTE V. HALCÓN P. C. LA PRODUCCIÓN EXTRANJERA EN ESPAÑA 463

Capítulo 14. Halcón P. C. Las últimas producciones españolas 465

La política de coproducción de Chamartín. Falco Films / Halcón 465
De espaldas a la puerta 470
Baila la Chunga 473
María, Matrícula de Bilbao 475
Mi Buenos Aires querido 480
A hierro muere 484

La venta de los estudios Chamartín 491

El cambio de Gobierno y la llegada de García Escudero 494
Secuestro en la ciudad 497
Aventura en las Islas Cíes 503
Espía…ndo 511

Capítulo 15. Vicente Sempere y la producción extranjera rodada en España 521

Los quince misterios del Santo Rosario 524
Les bijoutiers du clair de lune /Gli Amanti del chiaro di luna 526

Samuel Bronston 530

Otras producciones extranjeras 536

CONCLUSIONES 543

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA 547

FICHAS TÉCNICAS 575

ABREVIATURAS UTILIZADAS 577
El 113 579
El Huésped del Sevillano 580
Jai-Alai 580
El Crucero Baleares 581
Jardines del Buen Retiro 582
La Danza del fuego/La Sévillane 582
Caballería Mora 583

Madrid de mis sueños /Buongorno Madrid 585
Idilio en Mallorca 586
Mi vida en tus manos 587
Dora la espía / Dora o le spie 588
Te quiero para mí 588
El testamento del virrey 589
Cinco lobitos /O diabo sao elas 590
Afán-Evu (El bosque maldito) 591
Por el gran premio 592
Caís do Sodré 592
La mantilla de Beatriz / A mantilha de Beatriz 593
Extraño amanecer 594
Tres espejos /Tres espelhos 595
Mañana como hoy /Amanhã como hoje 595
El jardín de piedra 596
Tarde de toros en Madrid 596
Crevillente industrial 597
Un poeta canta a su tierra 597
Semana Santa en Crevillente 597
Sin Uniforme 597
Cuentos de la Alambra 598
Séptima página 599
Hombre acosado 600
El deseo y el amor /Le désir et l' amour 601
El tirano de Toledo / Les amants de Tolède / Gli amanti di Toledo 602
¡Bienvenido Mr. Marshall! 603
Carne de horca / Il terrore di Andalusia 604
Vuelo 971 605
Marcelino pan y vino/Marcellino pane e vino 606
Tarde de toros 607
Mi tío Jacinto /Pepote 609
Historias de Madrid 610
Un ángel pasó por Brooklyn / Un Angelo è sceso a Brooklyn 611
El marido /Il marito 612
El cebo / Es Geschah am hellichten Tag 613
Vacaciones en Mallorca/Brevi amori a Palma di Majorca 614
María matricula de Bilbao 614
De espaldas a la puerta. "Crimen en la Ratonera de Oro" 615
Baila la Chunga 616
Mi buenos aires querido 617
A hierro muere 618
Secuestro en la ciudad 619
Aventura en las Islas Cíes 620
Espia...ndo 621

PRODUCCIONES EXTRANJERAS 623

Los 15 misterios del santo rosario 623
Les bijoutiers du claire de lune /Gli amanti del chiaro di luna 624
Rey de Reyes (King of Kings) 625
El Cid 625
55 dias en Pekin (55 Days at Peking) 627
La caída del Imperio romano (The Fall of the Roman Empire) 628
Boda en Atenas 629
El valle de los Caídos 629
Sinfonía Española 629
Hace un millón de años (One Million Years B.C.) 630
Mercenarios sin gloria (Play Dirty) 630
Cabalgando al infierno (A Man Called Sledge) 631
El Cóndor 632
La quebrada del diablo (La spina dorsale del diavolo / Djavolja kicma / the Deserter) 633
Caballos salvajes /Chino Valdez/Valdez, il mezzosangue 634

APENDICE 635

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo, que abarca toda la vida profesional de Vicente Sempere Pastor, no hubiera podido ser realizado sin apoyo constante de muchas personas, que me ayudaron y animaron constantemente a realizarlo.

En primer lugar, quiero agradecer la inestimable colaboración de todas las personas a las que entrevisté durante estos años y que aparecen enumeradas en el apartado de *Fuentes y Bibliografía*. Les quiero agradecer su tiempo, en muchos casos también su amistad y cariño y el esfuerzo que realizaron por recuperar de su memoria hechos tan lejanos en el tiempo. Querría realizar una mención especial a aquellos que ya nos han dejado: Vicente Sempere Pastor, Francisco Canet Cubell y José Aguayo, y a Luís Mª Delgado, por estar dispuesto en todo momento a contestar a cuanta duda me podía asaltar durante la redacción de este texto.

Este agradecimiento se extiende a todos los investigadores del cine, algunos de ellos queridos amigos, a pesar de la distancia, que me ayudaron personalmente, aportando datos, consejos y apoyo como Jesús García de Dueñas, Alicia Salvador, Román Gubern, Alberto Elena, Josetxo Cerdá, Rafael Utrera, Casimiro Torreiro y Félix Monguilot.

He de agradecer, asimismo, la gran ayuda que me ha prestado siempre todo el personal de las instituciones que visité. Agradezco especialmente su dedicación a Jaime Pena, del CGAI, a Ángel y Belén del Archivo Central del Ministerio de Cultura, a Tina, Marga, Javier Herrera y Miguel Ángel de Filmoteca Española y al personal del AGA y de la Cinemateca portuguesa por su incansable atención. También quiero recordar aquí a todo el equipo de la biblioteca de la Facultade de Xeografía e Historia de Santiago, por su ayuda durante estos años.

A Ángel Luís Hueso, director de esta tesis, le debo muchas cosas, entre otras, el sugerir este tema para una tesis doctoral. Mi primera opción, había sido Ladislao Vajda, pero él apuntó la dificultad de poder visionar toda su filmografía, sobre todo la de su etapa húngara, y porque además apenas estaba estudiado por la historiografía española. En aquel momento le dije que yo era la nieta de Vicente

Sempere, uno de los mejores amigos de Ladislao Vajda y el jefe de producción de la mayoría de sus películas españolas. El profesor Hueso en aquel momento me sugirió el dedicar la investigación a mi abuelo. Aquello me sorprendió. No pensaba que los productores cinematográficos pudieran ser objeto de estudio, pero acepté su proposición. Le agradezco además su amistad y su imprescindible ayuda, pues su experiencia y conocimiento en estas "lides" académicas resolvían en un minuto lo que yo no había conseguido hacer en una semana y siempre andaba "de acá para allá" con un capítulo de este trabajo en la cartera.

Rita Martín, Xosé Nogueira y José María Folgar, compañeros y amigos, me han apoyado siempre con su ánimo y orientaciones. Agradezco sobre todo a éste último sus continuos "tirones de oreja" para que terminara este trabajo de una vez.

Finalmente, gracias por todo a mi familia. A los que viven en Madrid y Crevillente por haber estado ahí siempre que los he necesitado, cuando tenía que entrevistarles o cuando viajaba a Madrid para realizar mis investigaciones. Gracias en especial a mi tía Mayte Sempere por todas las mañanas que hemos pasado juntas en el Ministerio de Cultura y todo el tiempo que ha perdido ayudándome.

Gracias a mi familia "de Galicia", padres y padres políticos, hermanos, Fernando y mi hijo Xabier, que durante estos años han sufrido la redacción de este trabajo conmigo.

PROPÓSITOS Y METODOLOGÍA

A. Objeto de estudio: la vida profesional de Vicente Sempere en el marco de la evolución de la producción cinematográfica española hasta su cese (1935-1973)

En la mayoría de las obras escritas sobre el cine, los aspectos referidos a la producción cinematográfica aparecen siempre relegados a un segundo plano, concediéndose más importancia a la trayectoria de los directores, al análisis de películas concretas o incluso a la evolución de un género cinematográfico. En el caso del cine español, han sido frecuentes las menciones a CIFESA o Suevia como grandes productoras de los años cuarenta y cincuenta, pero tradicionalmente los estudiosos de nuestro cine, si han dado importancia a los productores, ha sido a aquellos quizá comprometidos con un cine más intelectual y crítico, políticamente hablando, como UNINCI o Elías Querejeta, obviando a los productores dedicados a hacer un cine considerado comercial y popular.

Debemos mencionar, sin embargo, que estos últimos años se han realizado importantes investigaciones al respecto, como la de Ángel Comas dedicado a IFI y a Iquino o la publicación sobre Cesáreo González coordinado por José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán que sacan del olvido la profesión del productor y su importancia, no solo en la financiación de una película, sino también en la elección del elenco técnico y artístico, elementos esenciales del filme que condicionarán su éxito o su fracaso.

Nuestro trabajo quiere ser una aportación más a la historia de la producción cinematográfica española, pero esta vez no centrada en una sola productora, sino en aquellas por las que Vicente Sempere fue pasando desde que entró como auxiliar de producción en 1935 hasta su trabajo como "spanish production manager" en numerosas cintas extranjeras. Uno de los elementos más interesantes de la investigación es que Sempere, que nunca trabajó para las consideradas empresas más importantes del país, como CIFESA o Suevia, se va a encontrar casi siempre, allí donde surgen las iniciativas empresariales o los éxitos que van a marcar de alguna manera el tono de la producción de la época: desde el comienzo del cine sonoro en Orphea hasta la producción de spaghetti-western en Almería; desde la

fundación de UNINCI hasta el éxito mundial de *Marcelino pan y vino*, pasando por las coproducciones con firmas extranjeras desde principios de los años cuarenta.

Por otra parte, Vicente Sempere fue esencialmente un jefe de producción. Nuestro trabajo quiere mostrar también el modo en que en aquella época se entraba en el mundo del cine, el escalafón que había que ascender para llegar a tener un puesto importante en una película, y sobre todo, cual era el papel del jefe de producción en aquella época, distinto al del denominado hoy director de producción, ya que en la mayoría de las ocasiones, prácticamente aunaba todas las responsabilidades que hoy comparten distintos profesionales de la producción.

El estudio de la figura del jefe de producción, nos lleva asimismo a conceder una especial importancia al equipo técnico que trabaja en un filme. Queremos poner de manifiesto que el director y los actores no son los únicos autores de la obra cinematográfica, y que el trabajo tantas veces olvidado, del resto del equipo, es fundamental para el éxito del filme.

Partiendo de estas premisas, el objetivo principal de este trabajo, es el estudio cronológico de la vida profesional de Vicente Sempere situándola dentro del contexto de la evolución de la producción cinematográfica española durante todos esos años.

Se pretende alcanzar ese objetivo final, a través de los siguientes objetivos parciales:

1. Estrategias empresariales de las distintas firmas en las que trabajó Sempere que evolucionan constantemente dependiendo de la coyuntura económica y la legislación proteccionista correspondiente a la época.

2. Gran importancia de las empresas auxiliares de producción y de los sectores de la distribución y la exhibición en los resultados de la producción española.

3. Vicente Sempere como productor y jefe de producción dentro del panorama del cine español de la época

4. Vicente Sempere como miembro de distintos equipos de producción que pretenden crear productos independientes

B. Estructuración del trabajo

Se ha seguido una estructuración cronológica, comenzando por los orígenes, infancia y juventud de Vicente Sempere y terminando con su retiro de la profesión.

Hemos dividido el trabajo en los cinco apartados significativos más importantes de la carrera de Sempere y en quince capítulos consecutivos.

Las únicas excepciones a esta continuidad han sido el Capitulo 10 en la parte que se refiere a la fundación de UNINCI y la producción de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* que se ha adelantado cronológicamente para poder ser estudiado junto a la última producción de Peninsular Films, *Hombre Acosado.* Ambos filmes coinciden en la confianza del productor en jóvenes profesionales y en una época, a principios de la década de los cincuenta, en la que se producen situaciones que afectan al mundo cinematográfico y que estudiamos en este capítulo. Algo parecido ocurre con las primeras producciones de Halcón, en el Capítulo 14, contemporáneas a *Vacaciones en Mallorca*, que se cita en el Capítulo 13.

Por otra parte, en el Capítulo 14 hablamos de la producción extranjera rodada en España, por lo que hacemos mención a filmes, que cronológicamente debían de situarse en otros capítulos. Aunque hemos dedicado el trabajo a la producción cinematográfica española, la relevancia que tuvieron estas colaboraciones en la carrera de Vicente Sempere y en general, en el cine español de la época, obliga a que las hayamos tratado en este último capítulo.

C. Cuestiones prácticas metodológicas y de procedimiento

La inexistencia de trabajos similares a éste, que analicen la figura de un jefe de producción a lo largo de un período temporal tan extenso, ha dificultado la

consecución de una metodología adecuada a este acercamiento. Desde un primer momento, pensamos que la fórmula biográfica era la más adecuada, ya que permitía realizar una valoración paralela de los contextos políticos, económicos y sociales en los que Vicente Sempere desarrolló su carrera, y nos facilitaba incorporar anécdotas, declaraciones personales y otros elementos que un estudio más teórico o más rígidamente compartimentado no hubiera permitido y que creemos que enriquecen nuestro trabajo. De todos modos, la fórmula utilizada se centra en la vida profesional del productor, dejando la privada al margen excepto en los momentos de su vida en los que ha sido ésta más relevante o ha provocado un cambio en su vida profesional.

Por otra parte, hemos decidido no realizar análisis de los filmes reseñados, centrándonos en los motivos que podían mover a la productoras para realizar ese tipo de películas, en los procesos de pre-producción y rodaje y en las relaciones de las firmas cinematográficas con la Administración, que eran, básicamente, los cometidos a los que se tenía que enfrentar el productor y jefe de producción españoles. Nos ha interesado mostrar también cómo las relaciones personales, la casualidad y el azar podían influir de modo importante en los procesos de creación cinematográfica.

C.1. Visionado de películas

Se han visionado todas las películas en las que trabajó Vicente Sempere, que se encontraban en Filmoteca Española cuando no las hemos podido conseguir por otros medios. Hay una serie de filmes que no han sido encontrados en los archivos filmográficos. Son los siguientes:

El 113 (1935)
El Crucero Baleares (1941)
Jai Alai (1941)
La danza del fuego/La Sevillaine (1941)
Idilio en Mallorca (1942)
Mi vida en tus manos (1943)
Dora la espía / Dora o le spie (1943)
Afan-evu (El Bosque maldito) (1945)

Por el Gran Premio (1946)
Extraño amanecer (1946)
Espía…ndo (1969)

C.2. Fuentes orales y escritas

Como se puede observar a lo largo del trabajo, hemos recurrido más frecuentemente a las fuentes escritas, sobre todo revistas de cine populares (fans magazines) como *Primer Plano* o *Cámara*, en la primera mitad de nuestro trabajo, por la mayor escasez de datos en la bibliografía especializada, y de fuentes orales referentes a esta época. Estas informaciones han sido cotejadas con fuentes orales o de archivo cuando ha podido ser así.

En la segunda mitad de la tesis predominan los datos provenientes de fuentes orales, de bibliografía especializada y de revistas cinematográficas más rigurosas de la época como *Film Ideal*.

Las fuentes orales, imprescindibles en este trabajo por la escasez de documentación escrita respecto a productoras y rodajes, resulta muy difícil de valorar, ya que la mayoría de los entrevistados eran de avanzada edad, la memoria selectiva y las contradicciones que en algunos casos encontramos cotejando estas fuentes. Siempre que hemos podido hemos contrastado la veracidad de estas declaraciones y cuando han sido coincidentes las hemos dado por válidas. Por otra parte, y salvo algunos casos que citamos en el trabajo, nos fue prácticamente imposible conseguir información sobre los presupuestos reales de las películas y los beneficios de las productoras. En este punto queremos destacar que Vicente Sempere murió antes de que nosotros comenzáramos este trabajo, por lo que los datos que nos pudo proporcionar oral y documentalmente fueron muy reducidos.

C.3. Fuentes documentales oficiales

Se consultaron todos los expedientes de las películas que se conservaban en el Archivo Central de Ministerio de Cultura (Actualmente en el Archivo Central de la Administración en Alcalá de Henares). Por razones prácticas hemos abreviado estas localizaciones con: ACMCU y AGA. Cuando se realizó la consulta, los expedientes cinematográficos aún se encontraban en el Archivo Central del

Ministerio de Cultura, por lo que hemos mantenido esta procedencia. Cuando se han consultado posteriormente, ya en el AGA, se especifica con estas siglas. No se encontró el expediente de *La Danza del fuego /La Sevillaine* (1941). Hemos utilizado las siguientes abreviaturas:

ACMCU: Archivo Central del Ministerio de Cultura

AGA: Archivo General de la Administración

AVSP: Archivo personal de Vicente Sempere Pastor

RMM: Registro Mercantil de Madrid

C.4. Criterios seguidos para la elaboración de las fichas

Año de la película

Los años de las películas corresponden a su período de rodaje, el año en que se realizó la película. Cuando el rodaje coincide con el cambio de año, se considera el año en el que comenzó el mismo. Esta elección consideramos que es la correcta cuando estamos hablando del trabajo de un jefe de producción y cuando conocemos las fechas de rodaje de todas las películas a través de cotejar los datos del expediente con los artículos de las revistas de cine y con las declaraciones de los interesados. Otras fechas, como la solicitud del permiso de rodaje o la de estreno, no serían adecuadas, ya que tenemos varios casos de filmes que se ruedan más de un año después de la solicitud del permiso de rodaje, o para las que no se solicita permiso. Por otra parte, las diferencias, en algunos casos de meses, de los estrenos de Madrid y Barcelona, o las películas que se estrenan tres o cuatro años después de su realización, incluso cuando la misma productora ya había cesado su actividad, nos hacen preferir la fecha de rodaje.

Duración

Se ha partido de los datos oficiales o de la productora (anuarios, filmotecas, press-books, etc.) asumiendo las disconformidades existentes. En general, en los filmes de los años cuarenta, hemos recurrido a las duraciones que aparecen en Hueso Montón, Ángel L. (dir.): *Catálogo del cine español: películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

Títulos de crédito (Equipo técnico y artístico y Datos técnicos)

Hemos partido de las portadas de las películas visionadas. En el caso de las no vistas, se han confeccionado así mismo a partir del press-book, libros, anuarios, etc.. Se ha seguido la plantilla utilizada en la publicación citada anteriormente con el fin de conseguir una mayor uniformidad. En los casos en los que conociéramos la participación de algún profesional que no apareciera en los títulos de crédito lo hemos añadido, y entre paréntesis (no acreditado). En el caso de las películas realizadas en coproducción con doble versión, hemos procurado, cuando ha sido así posible, adjuntar los integrantes de ambas versiones. En el caso de los rodajes de películas extranjeras en España, hemos añadido aparte al personal español no acreditado que hemos podido comprobar que participó a partir de los expedientes de los filmes y de otras fuentes.

Sinopsis

Han sido realizadas a partir de diversas fuentes. Cuando hemos considerado interesantes las sinopsis que aparecían en los expedientes de los filmes, (por cómo mostraban las intenciones de los productores, o la forma de pensar de una época, o porque nos parecían 'delirantes' como la de *Espia…ndo*) hemos insertado éstas. En muchas de las películas de la década de los cuarenta hemos utilizado las que aparecen en la publicación citada.

Recaudación, espectadores, costes, ayudas

Respecto a recaudaciones y espectadores solo los hemos insertado en los filmes posteriores a 1965 cuando se había instaurado el control de taquilla. Respecto a los costes y las ayudas, hemos trabajado generalmente con los datos que aparecen en los expedientes, ya que en la mayoría de los casos son los únicos que tenemos, a sabiendas de que casi nunca reflejan los datos reales.

D. Establecimiento de la filmografía

Hemos partido de la filmografía redactada por el mismo Vicente Sempere y que poseemos en nuestro archivo. El sólo reconoce en este escrito las películas en las que trabajó durante todo el proceso de producción y rodaje, aunque sabemos que trabajó y colaboró en otras, que citamos, pero que no estudiamos ni de las que insertamos ficha técnica.

PARTE I. LOS COMIENZOS

En septiembre de 1933 se celebraron los campeonatos de España de natación por primera vez en la capital de la República y la representación catalana, llegaba con la intención y prácticamente la convicción de ganar la mayor parte de las medallas. Entre ellos, Vicente, un muchacho, joven promesa de la natación que ponía todas sus ilusiones en aquel desafío. El entrenamiento para la gran final se realizaba en la piscina de Lago de Madrid, donde un joven "reporter", novillero de prestigio que acababa de dejar la muleta por la cámara fotográfica, no dejaba de retratar a los deportistas. El grupo de Barcelona, deseoso de tener un recuerdo de aquellos días posaba encantado ante aquel pequeño pero eficaz joven que firmaba sus fotografías con el nombre de Baldomero.

En pocos días, se trabó una amistad entre Pepito, como enseguida le denominaron todos y Vicente, el campeón de espalda de Cataluña. A ambos les apasionaba el cine, pero en aquel momento, uno era un conocido nadador y el otro un buen fotógrafo de espectáculos deportivos y taurinos y aún no podrían ni imaginar que el destino les conduciría por el mismo camino y que incluso trabajarían juntos en alguna película....

Capítulo 1. Orígenes, Infancia y juventud en Barcelona

Vicente Sempere nació el 8 de febrero de 1914 en Barcelona. Era el tercero de cuatro hermanos, Carmen, Teresa, Vicente y José. Sus padres, Vicente Sempere Más y Teresa Pastor Ferrández habían llegado a Cataluña en 1907 procedentes de Crevillente. La villa de Crevillente, a 40 kilómetros al sur de Alicante, se halla emplazada al pie de la sierra del mismo nombre. La base de su economía es la industria de la alfombra, derivada de la tradicional artesanía de las esteras de esparto y junco, que se remonta de manera documentada a la época morisca, pero puede ser aún anterior, de época romana. Esta actividad, que sufrió cierto retroceso tras la expulsión de los moriscos en 1609, era secundaria y complementaria de la agricultura, pero ya a finales del siglo XVIII, hay una producción y una actividad importantes, siendo conocidas sus manufacturas tanto en España como en el extranjero. Un ejemplo de ello es que un naturalista de aquel siglo, Josep Antoni

Cavanilles comentaba el haber encontrado crevillentinos en París vendiendo la estera fina de junco con el nombre de Tapis de l'Espagne[1].

Hacia 1840, las esteras de Crevillente, así como la costumbre de "esterar" y "desesterar" de manera estacional ya era corriente en las grandes capitales, y los crevillentinos eran los que realizaban habitualmente este trabajo, llegando en carro en otoño o primavera a las ciudades, cargados de estores, persianas, alfombras y todos los artículos derivados del esparto. La mayoría, como decíamos lo efectuaba de manera eventual, estacional, y luego volvían a la provincia de Alicante.

Pero el incremento del flujo emigratorio a las grandes ciudades que había comenzado a finales del siglo XIX, provocó que muchos de aquellos crevillentinos emigraran definitivamente a Cataluña atraídos por la industria textil catalana, radicada principalmente en la provincia de Barcelona[2].

Vicente Sempere Más y su hermano Antonio eran los pequeños de una familia de cinco hermanos que quedaron huerfanos, por lo que tuvieron que empezar a trabajar de niños en los talleres de tejidos de Crevillente.

En la época en la que decidieron emigrar a Barcelona, la ciudad estaba creciendo a un ritmo vertiginoso, multiplicando su población entre 1900 y 1936. Antonio Sempere, tío de nuestro protagonista, llegó en 1905 a Barcelona y abrió una tienda en la calle Ataulfo[3]. Su hermano Vicente, siendo un joven esterero que hacía la temporada en Barcelona, fue contratado por el Hotel Ritz para el mantenimiento de moquetas, tapicerías y alfombras. Ello le decidió a establecerse en la Ciudad Condal en 1907. Vicente y Antonio no trabajaron en la industria textil, sino que consiguieron abrir su propio negocio en Barcelona. De este modo, se dedicaban a vender los productos de los fabricantes crevillentinos, se encargaban del mantenimiento de los artículos ya en casa de los clientes, y se dedicaban a otros trabajos estacionales, como el tejido de la palma en Semana Santa, etc... Actuando como mayoristas, proporcionaban el producto manufacturado, a viajantes que lo exportaban a otros países de Europa, sobre todo a Francia. Incluso llegaron a ir varios meses a Buenos Aires a vender allí la mercancía.

---

1 Cavanilles, Josep Antoni, Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia, Madrid, 1797, t. II, pp.277-278

2 *Vid.* Gozálvez Pérez, Vicente: *Crevillente, Estudio urbano, demográfico e industrial*, Crevillente, Ayuntamiento, 1983.

3 A principios de la década de los veinte Antonio volverá a Crevillente para fundar junto a otros socios una nueva fábrica de alfombras con telares mecánicos preparada para dar el salto a la especialización en alfombras de lana. En aquel momento, Crevillente ya era el más importante

La infancia de Vicente Sempere fue feliz. En aquella época sus padres tenían la tienda en la plaza Espexos y realizó sus estudios de primaria en una escuela cercana, sita en la calle Durán y Bas regentada por Jaime Verdura y Pera. Los niños hablaban el valenciano; en la escuela les enseñaron el castellano y con sus compañeros hablaban en catalán.

Los estudios de bachillerato los realizaron en las Escuelas Guimerá cerca de la nueva tienda de su padre, situada en los bajos de la Casa Cambó. Respecto a sus momentos de ocio, Vicente Sempere y sus hermanos acudían varias veces a la semana al Pathé Cinema de la Rambla Cataluña. Junto a esta afición, Vicente comenzó a frecuentar las piscinas del Club Natación Barcelona del que pronto se hizo socio. Sempere enseguida destacaría en el estilo espalda y como jugador de waterpolo.

Hasta hacía pocos años el cine había estado vinculado a las varietés, en el sentido de que en muchos locales la proyección cinematográfica era un número más dentro de atracciones compuestas por malabaristas, hipnotizadores, magoos, domadores de animales, cómicos, cuadros plásticos... El espectáculo cambiaba cada semana o cada quince días. Entre 1900 y 1910 sainete, zarzuela, ópera, género ínfimo, cine... todos los tipos de expresión tienden a borrar sus fronteras.[4] Según Serge Salaün, Barcelona se entregó a las varietés con el mayor frenesí. El movimiento se extendió a toda España, pero Cataluña encabezaba todas las estadísticas."[5]

En la década de los 20, esta situación va cambiando. Las salas de exhibición cinematográfica Las películas americanas dominan el mercado y el hábito de acudir al cine como modo de entretenimiento y evasión se impone, no sólo entre las clases populares. Las revistas especializadas crecen en número y contenidos. Comienza a

---

centro peninsular en la elaboración de esteras y alfombras. Unos meses después, se trasladaría a Madrid para abrir una tienda.

[4] Salaün, Serge, *El Cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p.143. El origen teatral y de espectáculo de variedades que tuvieron los primeros cines inspiró no sólo la construcción interior de los locales, sino que alcanzó a la composición de los programas, dividiendo en actos las obras cinematográficas. El programa de una exhibición solía estar compuesto por varias películas y por representaciones no cinematográficas. Antes de la primera guerra mundial, un programa se componía, por termino medio de tres dramas, tres sainetes y otras representaciones humorísticas. Más tarde llegaron las películas largas, que se acompañaban en las sesiones con otras cortas y con noticiarios de actualidad. Junto a estas proyecciones cinematográficas en sentido propio, los grandes cines ofrecían representaciones teatrales, como sainetes, bailes o números de variedades; en los más importantes, la orquesta interpretaba durante la proyección de las películas mudas, y, tratándose de películas notables, se ofrecía también el llamado prólogo que, por medio de representaciones de revista con decorados alusivos a la película, servía de introducción."

[5] *Ib.* p.51

aparecer una conciencia de la calidad del producto. Si en la década de los diez era de buen tono despreciar el espectáculo cinematográfico, ya en los años veinte el cine es un negocio frecuentado y admirado también por las clases altas.[6]

Ante el nuevo reconocimiento del cine como espectáculo y no como curiosidad, la burguesía se afanó en crear unos salones que reflejaran la importancia de este nuevo arte y su predilección por él. Los ejemplos más emblemáticos de la Barcelona de la época son el Kursaal y el Coliseum. El primero volvió a abrir sus puertas en febrero de 1922 totalmente reformado y convertido en el "Templo de la Cinematografía"; dos años más tarde se inauguraba el Coliseum, "El Palacio de la Cinematografía." Estas denominaciones correspondían a la glorificación del nuevo arte, tal y como manifiesta Palmira González hablando de la burguesía de esta época:

> "En aquesta classe dirigent corresponia aixecar un gran Palacio de la Cinematografía (era així com es referien al Cinema Coliseum) de la mateixa manera que l'anterior burguesia va construir un "Palau de la Música" i antecessors més llunyans el Gran Teatro del Liceo, Palacio de la Ópera. Els nous temps –preludi de les dictadures feixistes- no posaven objeccions a l'hora de glorificar un nou art, fill de la tècnica, i a Barcelona li consagraren un "palau" o un "temple"" (...)[7]

Algo que impresionó por aquellos años a los hermanos Sempere, pero sobre todo a José[8]., el pequeño, fue la visita que las grandes estrellas Douglas Fairbanks y Mary Pickford hicieron a Barcelona en 1924. La pareja estaba alojada en el Hotel Ritz, al que habían acudido Vicente Sempere Más y su hijo José a reparar una alfombra, encontrándose en la misma habitación a la que entraron las grandes estrellas para salir al balcón a recibir el clamor del público. José quedó

---

[6] No es objeto de este trabajo el referirnos al fenómeno cinematográfico en Cataluña de las dos primeras décadas del siglo XX, sino reflejar, algunos aspectos de la vivencia del cine por parte de un público adolescente. Para un estudio en profundidad recomendamos Porter-Moix, Miquel (dir.), *Breu història del cinema primitiu a Catalunya*, Barcelona, Edicións Robrenyo, Sèrie Fructuós Gelabert, 1977; González López, Palmira, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923),* Monografíes de l'Institut del Teatre, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987 e *Història del cinema a Catalunya. I, L'Epoca del cinema mut: 1896-1931*, Sant Cugat del Vallés, La Llar del Llibre, 1986; Porter-Moix, Miquel, *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992. También para aspectos concretos son muy interesantes los artículos de la revista *Cinematograf. Cinematograf: annals de la Federació Catalana de Cine-Clubs*, Barcelona, La Federació, 1983-1987.

[7] González López, Palmira, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923),* Monografíes de l'Institut del Teatre, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987, p.347

paralizado al encontrarse tan cerca de sus ídolos del cine. Méndez-Leite con respecto a esta visita refiere que "El atlético Douglas, uno de los grandes favoritos de nuestro público entonces, tuvo que elevar sobre sus hombros el frágil tesoro de Mary Pickford, para evitar que fuese aplastada por la muchedumbre de sus admiradores"[9].

Junto al cine, también era importante en Barcelona el music-hall ("El Pompeya" o "El Royal") en los que se cantaba el cuplé tan de moda en aquella época. La catalana de adopción Raquel Meller que actuó en "La Gran Peña", music-hall del Barrio Chino, y en el teatro Alcázar, se encontraba ya por aquella época en EEUU participando en las primeras cintas habladas por el sistema Movietone de la Fox. Fueron cuatro cortos en las que interpretaba sus canciones más populares del momento: "Tarde del Corpus", "La mujer del torero", "Flor de mal" y "El noi de la mare" esta última en catalán.[10]

Precisamente fue el cine hablado el espectáculo acogido con más expectación entre los Barceloneses, coincidiendo con la crisis del cuplé y con la Exposición Universal de 1929. Una de las primeras películas sonoras que se estrenó fue L*a canción de París /Innocents of Paris* (1929) de Richard Wallace con Maurice Chevalier en el Coliseum el 29 de septiembre.

El cine sonoro llegaba en una época de transformación y cambio para España y Cataluña. En 1930 dimite el general Primo de Rivera y muchos ven con esperanza la llegada de la República, como el patriarca de la familia Sempere.

Sus hijos, de momento ajenos a la política, lo que más recuerdan con agrado de aquel año fue el asistir con toda la familia al cine para disfrutar del estreno de *El desfile del amor /The Love Parade* de Ernst Lubitsch el día 20 de marzo de 1930. Este filme tuvo un gran éxito, ya que era el primer largometraje sonoro totalmente hablado y cantado estrenado en Barcelona. *El desfile del amor* se mantuvo en cartel hasta el 8 de septiembre del mismo año y llegaba gente de toda Cataluña en viajes

---

[8] Agradezco a José Sempere Pastor su tiempo y amabilidad para organizar y redactar los recuerdos de su infancia en Barcelona, información que utilizamos para redactar este capítulo.

[9] Méndez-Leite, Fernando, *Historia del Cine Español*, Madrid, Rialp, 1965, vol. 1, p.220.

[10] Joaquim Romaguera i Ramió nos informa de que algunas de estas gravaciones, en concreto "la mujer del torero" y "El noi de la mare" fueron estrenadas en el Teatro Tívoli de Barcelona el jueves 3 de octubre de 1929, dentro de un lote de la Fox, y en un programa denominado "Temporada de cine sonoro". Romaguera i Ramió, Joaquim, "Cuando el cine empezó a hablar en catalán" en García Fernández, E.C. y Pérez Perucha, Julio (coords.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Tomo I, Madrid, Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Editorial Complutense /A.E.H.C., 1994, p.144.

organizados para poder contemplarla[11]. Vicente y José ya eran unos grandes aficionados al cine y leían con avidez la revista *Nuestro Cinema*.

Aún así, todavía a principios de la década el cine como forma de ocio en Barcelona, seguía teniendo importantes competencias. El Paralelo ofrecía a los jóvenes todo un mundo por descubrir. A partir de los años veinte, la revista se va a convertir en un espectáculo musical de aire internacional, al estilo de Broadway[12]. Se decía que el conocido empresario Fernando Bayés, aprovechando la devaluación del franco, compraba en el Follies Bergère, en el Casino de París, cuadros enteros con artistas, decorados, sedas, pieles e incluso el imprescindible abanico de plumas que se utilizaba en la apoteosis final[13]. El Palace fue entonces el lugar más cosmopolita de España. Sempere era muy aficionado a la revista a la que acudía con sus compañeros del Club Natación Barcelona.[14] También lo era a la zarzuela, y en los teatros del Paralelo había todos los días dos sesiones a los que acudía con su amigo Antonio Bofarull.[15]

Entre los años 1932 y 1933 había en la capital 78 locales con música en directo entre teatros, salones, cafés cantantes, cabarets y music-halls, y en toda la provincia había un total de 248.[16] La popularidad de las revistas, la zarzuela o el cluplé hizo que sus argumentos, canciones y actrices pasaran posteriormente a la pantalla cinematográfica.

La llegada del cine sonoro no provocó la inmediata creación de filmes sonoros en España, entre otros motivos porque no existía la infraestructura necesaria. Durante unos años, se impuso una etapa de transición en la que se

---

[11] Jordi Torras i Comamala, "Viatge Sentimental pels cinemes de Barcelona. Época dels 'Temples de la Cinematografía' Gran Vía Kursaal i Coliseum" En: *Cinematògraf*, vol. 3, Curs 1985-86, Barcelona, Federació Catalana de Cine-Clubs, 1986, pp. 205-226.

[12] Amorós, Andrés y Díez Borque, José María (coor.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p.138

[13] Zúñiga, Ángel, *Barcelona y la noche*, Barcelona, José Janés, 1949, p.171

[14] Precisamente uno de sus mejores amigos de la época, José Brau, recordaba algunos títulos: "Las inviolables","La de los ojos en blanco" o "Mujeres de fuego". Revistas protagonizadas por Margarita Carvajal o Conchita Rey en las que participaban vedettes y vicetiples que también aparecían en la pantalla cinematográfica, como Mapi Cortés, que trabaja durante la segunda mitad de los años treinta en el cine español antes de marchar a México y cómicos como Alady y Lepe que también participarán en comedias cinematográficas como la farsa militar *El tren de las 8:47* (1935) dirigida por Raymond Chevalier o una curiosa cinta realizada en 1935 por el pintor Xavier Güell en Barcelona, *El paraíso recobrado*, su única obra cinematográfica como director, en la que participan Alady, Lepe y Antoñita Arquer.

[15] Que, por herencia familiar, poseía uno de los restaurantes más famosos de Barcelona, "Los caracoles" y que también se dedicará a la producción cinematográfica al pasar los años.

[16] Salaün, Serge, *Op.cit.*, p. 51

ensayaron varias alternativas a la producción de filmes sonoros españoles.[17] Quizá la más importante fue la emigración profesional, sobre todo a Hollywood y a los estudios de la Paramount en Joinville para hacer dobles versiones de los filmes norteamericanos.[18] Según Gubern, el objetivo final era ocupar el vacío de los mercados hispanos y reemplazar a sus industrias nacionales. Esta política conoció dos modalidades: las versiones castellanas de films angloamericanos y las versiones únicas de guiones originales hispanos (iniciadas en 1931 con *Mamá*, de Benito Perojo). Esta producción declinaría pocos años después a causa de la implantación del subtitulado y del doblaje. Muchos de los profesionales que emigraron para realizar estas versiones volverán ante el comienzo de la producción sonora en Barcelona y Madrid. En 1932 dieron comienzo los rodajes sonoros en Barcelona con *Pax* en los Estudios Orphea y en 1933 se instalan los primeros estudios de doblaje, el de la Metro-Goldwyn-Mayer y el de Adolfo La Riva.

Orphea Film

Como hemos visto, desde muy joven Vicente Sempere se sintió atraído por el mundo del espectáculo y en particular por la industria cinematográfica, pero su gran vocación se inició en 1932, cuando comenzó a asistir a los rodajes que se realizaban en los estudios Orphea Film de Barcelona, los primeros equipados para rodar filmes sonoros de España. Estaban situados en el Palacio de la Química de la Exposición Universal, que había sido alquilado al ayuntamiento barcelonés por el francés Camille Lemoine, junto a José María de Guillén García, para albergar el rodaje de *Pax*, de Francisco Elías, en 1932. Todas las películas sonoras producidas en España ese año, siete, si contamos el corto de Francisco Elías *El último día de Pompeyo* [19]se rodaron allí.

---

[17] 1. La producción por empresas españolas de films sonoros en estudios alemanes, franceses o ingleses; 2. La sonorización *a posteriori* y en estudios extranjeros de films rodados mudos en España; 3. La sonorización a posteriori y con discos, en estudios españoles de films rodados mudos; 4. La emigración profesional. *Vid.* Gubern, Roman, "El cine sonoro español (1930-1939)" en AA.VV., *Historia General del cine,* Madrid, Cátedra, 1995-1998, vol. 6, p.361.

[18] *Vid.* Heinink, Juan B. & Dickson, Robert G., *Cita en Hollywood*, Bilbao, Mensajero, 1990 y García de Dueñas, Jesús, *¡Nos vamos a Hollywood!,* Madrid, Nickel Odeón Dos, 1993.

[19] *Vid.* Cerdán, Josetxo: "Orphea- Film. Mito, anécdota y metonimia" en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coor.), Los estudios cinematográficos españoles, *Cuadernos de la Academia, n.10*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, pp. 43-61

Sempere tenía la posibilidad de acudir a los rodajes porque su cuñado, Ricardo Rodríguez Quintana, era secretario técnico de los estudios.[20] De este modo, Sempere conoció la manera en la que se realizaban las primeras películas sonoras. Ver el cine por dentro le quitaba la magia que presentaba en las pantallas, pero observaba el cometido de cada componente del equipo, hizo amigos y enseguida se sintió atraído por aquella labor creadora, quería dedicarse al cine, aunque aún no sabía si sus aptitudes eran las adecuadas para pertenecera a alguno de aquellos puestos en los que se dividía un equipo cinematográfico.

En los años treinta no existían en España escuelas de cinematografía, que sí se crearán en aquella época en otros países. Se aprendía acudiendo a los rodajes y entrando en la industria a la 'manera tradicional', empezando como aprendiz o auxiliar y trabajando en todo aquello que se necesitara, para ir convirtiéndose en ayudante de alguien y, pasado el tiempo, en un profesional.

Pero para que cualquier aspirante a aprendiz comenzara a trabajar, tenía que ser conocido por los que organizaban las películas, como por ejemplo Benito Perojo que será durante muchos años el realizador español de mayor prestigio internacional, o por muchos otros que llegaban a España con la fama de haber trabajado en Hollywood o en Joinville... Sempere frecuentaba los rodajes y sabemos por su propio testimonio que llegó a colaborar en los filmes *Odio* de Richard Harlan y *El Café de la Marina* de Domènec Pruna, aunque desconocemos cual fue su papel en ellas.

La adaptación de la obra de Wenceslao Fernández Florez, *Odio*, fue dirigida por el peruano Richard Harlan y producida por la productora madrileña Star Film. Esta firma había sido fundada en 1931 por Pedro Ladrón de Guevara y Rosario Pi y su financiación estaba a cargo del mexicano Emilio Gutiérrez Bringas. Éste también aparece involucrado como capitalista en la fundación de la sociedad de los estudios Orphea (ECOFSA) junto a Lemoine y Vicente Casanova en 1934. *Odio* fue producida entre julio y agosto de 1933 y estrenada en Madrid, en febrero de 1934, en el Alkázar[21]

[20] Ricardo Rodríguez Quintana había nacido en Bilbao el 3 de marzo de 1904. Su padre fue nombrado director del Banco de España en Lérida, por lo que la familia vivía en Cataluña, donde él comenzó los estudios de ingeniería de Minas. Tras terminarla se casó con Carmen Sempere en 1929.
[21] La Star Film también producirá las primeras cintas sonoras españolas de Edgar Neville (*Yo quiero que me lleven a Hollywood*, 1931), Benito Perojo (*El hombre que se reía del amor*, 1932) y Fernando Delgado (*Doce hombres y una mujer*, 1934)

Sabemos que Sempere fue muy amigo, entre otros técnicos barceloneses de Domènec Pruna D'ozerans, hermano del pintor Pere Pruna. Domènec, era excorresponsal de la revista *Popular Film*, colaborador de Alberto Cavalcanti y antiguo jefe de publicidad de la MGM en México[22]. Solamente dirigió *El Café de la Marina*[23], que fue un proyecto suyo para el que buscó financiación y que ha pasado a la historia como el primer largometraje producido y sonorizado con sincronización de sonido sobre banda en catalán, aunque en realidad se hicieron dos versiones, la catalana protagonizada por Pere Ventallols y la castellana por Rafael Rivelles.

En este momento en el que la intelectualidad catalana ya había aceptado la categoría de arte para el cine al que se le prestaba gran atención desde las revistas culturales y sobre todo desde la revista *Mirador*, la Generalitat de Cataluña había creado el Comitè de Cinema en noviembre de 1932[24] y uno de sus objetivos era el uso del catalán en el cine. *El Café de la Marina* supuso un intento de crear un cine de calidad cultural y en catalán promovido por varios artistas e intelectuales catalanes relacionados con la revista *Mirador*. Era una adaptación de la obra teatral homónima del poeta Josep Maria de Sagarra, escrita aquel mismo año en la que participaron Sebastià Gasch (que también aparece en el filme en plan *cameo*) Grau Sala, Joaquim Serra y Pere Pruna, que se encargó de la dirección artística. La película figura como producida por Orphea. Según datos del contrato de producción aportados por Josetxo Cerdán[25], estaba financiada en dos terceras partes por Domènec Pruna y Jacinto Montllor y los estudios Orphea se quedaban con la distribución para España. Según Vicente Sempere fue patrocinada por la Generalitat de Barcelona[26] y algo de ello tuvo que haber por la importancia política que adquiría en aquel momento el cine hablado en catalán. Quizás la escasez de recursos que provocaron su acelerada terminación fuera consecuencia de una repentina negativa de la Generalitat a aportar mayor financiación. Tras su terminación, el filme se proyectó en la sala de pruebas de la Generalitat, con la asistencia del presidente Companys y del Consejero de Cultura, Ventura Gassol,

22 Gubern, Román, *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 76.
23 Pasados los años sería contratado por Sempere como ayundante de dirección de *Extraño Amanecer* (Enrique Gómez, 1946)
24 *Vid.* Romaguera i Ramió, Joaquim, *Op. cit.*, p.147
25 Cerdán, Josetxo, *Op. cit.*, p. 46
26 En fuentes no aparece esta participación, pero al rodaje de *Pax* en 1932, asistió Maciá, el presidente de la Generalitat y otras jerarquías catalanas, y contó con la colaboración de la aviación militar de Barcelona.

pero no se estrenará hasta finales de febrero de 1934 en el Cinema Urquinaona. Posteriormente sería estrenada en el cine Doré (versión castellana) el 21 de agosto de 1941.

Pero *El Café de la Marina* respondía a una iniciativa aislada dentro de la tónica general que predominaba en los estudios. Las películas realizadas en Orphea Films hasta marzo de 1935 responden a la necesidad que tenían los productores de que sus películas gustaran a las masas populares. Como hemos visto, en los años treinta, la zarzuela, el cuplé y la música en general atraían al público por lo que era lógico que las primeras películas sonoras fueran eminentemente musicales; como también lo eran las deslumbrantes películas norteamericanas y alemanas de principios del sonoro, sólo se podía competir remitiendo a lo más cercano al público, como los cuplés, canciones y zarzuelas más conocidas que estaban en boca de todos.

> "Su popularidad se justifica en un rasgo pintoresco. Estas canciones son las que con mayor facilidad silba el pueblo. También son las que por los rincones callejeros tararean con mejor compás los organillos"[27]

Por otra parte, también sera frecuente que la acción transcurra en un mundo cercano al del espectador medio, en nuestro caso, el ambiente rural. Por lo tanto, si el cine mudo español ya había aprovechando esta vena popular, el cine sonoro se pudo beneficiar de ella al máximo partiendo en sus adaptaciones de filmes precedentes, novelas o teatro cuando no directamente de la zarzuela y de otros espectáculos adscritos a las variedades. Esto, por otra parte, era criticado continuamente desde las páginas de las revistas cinematográficas, cosa que parecía no tener mucha repercusión entre los productores, que estaban seguros de los gustos del público.

En aquella época a pesar de la crisis mundial, que en España alcanzó su punto álgido en los años 1932 y 1933, se consiguió producir un número relativamente alto de películas pues como ocurrió en Norteamérica, la gente seguía asistiendo al cine, buscando una distracción que le hiciera olvidar las penurias económicas.[28]

---

[27] Zúñiga, Angel, *Op. cit.* p. 183

[28] El mayor problema por el que pasó la industria cinematográfica fue la adaptación de los estudios y las salas al sonoro. Vid. Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro, "La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931): los costes económicos" en García Fernández, E.C. y Pérez Perucha, Julio (coords.), *Op. cit.*, pp.97-108. Ha de ser esclarecedora la tesis de Luis Fernández Colorado

No ocurrió lo mismo con otro tipo de industrias y empresas que sufrieron el impacto de la crisis. Como el resto de los negocios, la industria tradicional del esparto reveló sus carencias estructurales y aunque como vimos desde los años veinte ya se preparaba para la transformación hacia el tejido de lana, no comenzará su expansión hasta finales de los años cuarenta, por lo que estos momentos serán de declive de los telares manuales y de la factura tradicional. Todo ello afectará a los comerciantes de estos productos, como la familia Sempere, cuya situación se veía agravada por la grave y larga enfermedad del padre de familia. La muerte de Vicente Sempere Más hizo que la familia Sempere fuera incapaz de mantener el alquiler de la tienda de la casa Cambó. Vicente Sempere, al ser el hijo mayor, tuvo que hacerse cargo del negocio y tomó la decisión de mudarse a un local más reducido y económico, en la calle Mercaders 18, muy cerca del anterior, y esta tienda fue la que regentó hasta 1935.

Estas nuevas responsabilidades no le impidieron abandonar sus grandes aficiones: el cine y la natación. Esta última lo llevó a participar en los campeonatos de España de Natación, celebrados en Madrid los días 2 y 3 de septiembre de 1933. La victoria del Club Natación Barcelona fue aplastante, con 23 puntos sobre 16 del Canoe de Madrid. Él quedó cuarto en la competición de 100 metros espalda.

Por otra parte, Ricardo Rodriguez Quintana empezó a trabajar como ayudante de dirección de Benito Perojo, el cual había quedado muy descontento con los estudios Orphea por la posproducción de su última película *¡Se ha fugado un preso!*, cuya sonorización realizó en los Estudios de Aranjuez, eligiendo estos para el rodaje de su siguiente película, *El negro que tenia el alma blanca*. Con motivo de una estancia en Barcelona, para rodar los exteriores del filme en julio de 1934, Antoñita Colomé fue a cenar varios sábados a casa de la familia que estaba en la tercera planta del mismo edificio de Mercaders 18. Alguna vez acudió con Marino Barreto, su coprotagonista, lo que llenaba de regocijo al hermano pequeño de Vicente ya que nunca antes había visto a un hombre de raza negra. Suponemos que en estas visitas, Antoñita Colomé y Ricardo Quintana animaron a Vicente Sempere para que se trasladara a Madrid, donde parecía haber, mayores oportunidades de trabajo. En ese año solo se realizaron siete películas en Orphea mientras que la actividad en los nuevos estudios madrileños, CEA (Cinematográfica Española Americana) y

---

Repercusiones socio-industriales y creativas de implantación del cine sonoro en España (1927-1934). (inédita), defendida en 1995 en la Universidad Complutense de Madrid.

ECESA (Estudios Cinema Español S.A.) era cada vez más intensa.[29] Además Benito Perojo, el director más prestigioso del momento había decidido rodar sus películas en Madrid.

El negocio no lograba recuperarse y parte de su familia quería regresar a Crevillente. La situación política en Barcelona y en España era cada vez más conflictiva; el cinco de octubre los miembros del comité revolucionario socialista cursaban las órdenes para el comienzo de la huelga revolucionaria. El movimiento adquirió gravedad en Asturias, País Vasco y Cataluña. En Barcelona, el día 6 Lluis Companys proclamó el Estado catalán de la República Federal española, lo que supuso la suspensión del Estatuto poniendo a Cataluña bajo la autoridad de un gobernador General.

La familia Sempere resolvió la situación cerrando la tienda y volviendo a Crevillente donde se habían comenzado a montar nuevas fábricas. Sempere decidió marchar a Madrid, donde vivía su tío Antonio y donde ahora trabajaba Ricardo Quintana, que le podría ayudar a entrar en el mundillo madrileño del cine.

[29] *Vid.* 1 en Apéndice

Capítulo 2. La llegada a Madrid. Las primeras películas

Vicente Sempere llegó a Madrid el 13 de marzo de 1935 y se alojó en casa de su tío Antonio, que había vuelto a la capital diez años antes, tras fundar una fábrica de alfombras en Crevillente.

Antonio Sempere vivía en la castiza calle Del Rollo número 5. Tenía cuatro hijas: Milagros, la mayor ya estaba casada y tenía dos hijos. Carmen era secretaria de Dámaso Vélez, abogado y diputado y las dos hermanas pequeñas, Paquita y Paulina que aún estaban estudiando. Todas trabajaban eventualmente en el negocio familiar, sobre todo en los momentos de mayor demanda, como en Semana Santa, cuando tenían que elaborar las palmas de Pascua.

A causa de la crisis, y al igual que su hermano en Barcelona, Antonio también había tenido que dejar un buen local en la calle Mayor, que durante años había albergado la tienda de esteras y alfombras. En este momento, la familia trabajaba en su propia casa, disponiendo de un almacén en un bajo cercano. Contaban con una clientela fija para la que realizaba el mantenimiento anual de los productos del esparto: el "estero" de toda la casa al llegar el invierno y el "desestero" al llegar el verano. Estos trabajos estacionales, se completaban con otros, ya que con el producto que les llegaba de Alicante, la familia se dedicaba en primavera a trenzar durante varias semanas las palmas utilizadas en Semana Santa, siendo famosos en todo Madrid los complicados trabajos de la palma que salían de su taller. Ya en junio, cuando llegaba el calor, la familia fabricaba refrescos de horchata y granizados que luego vendían en puestos de su propiedad.

A Vicente, recién llegado, no le gustó Madrid. La capital le parecía pequeña y provinciana. No se podía comparar con Barcelona, pensaba, una auténtica ciudad europea moderna y dinámica, aunque dinamismo, en cierto sentido, también había en Madrid: acababa de hundirse el viaducto, las huelgas de los obreros de la construcción eran frecuentes, y la inseguridad iba en aumento. También había dejado atrás una Barcelona convulsa por la situación que se estaba viviendo; allí dejó a todos sus amigos, al club de natación… Pero, creía, era la única manera de entrar en aquella industria cienematográfica tan 'hermética'. Sólo en Madrid tenía alguna posibilidad de trabajar en lo que le gustaba, ya que era cuñado de Ricardo Quintana, ayudante de dirección de Perojo. Éste y Florián Rey estaban rodando en

los estudios madrileños y, si tenía suerte, podía ser contratado para trabajar en algún filme, de lo que fuera, pensaba, con tal de entrar.

Solo habían pasado cinco años desde la llegada del cine sonoro, y parecía que nunca hubiera existido el ahora considerado "cine mudo". Salas totalmente reformadas, inauguraciones de nuevos estudios totalmente equipados (CEA, Estudios Aranjuez, Ballesteros Tona Film, Roptence) y grandes distribuidoras españolas como CIFESA, Filmófono, Ufisa y Exclusivas Diana surgidas con el sonoro y que ahora se habían volcado con la producción de películas españolas, muchas veces con gran éxito[30].

CIFESA, (Compañía Industrial Film Español S.A.) era una empresa de producción y distribución cinematográficas que había sido fundada por la familia Trènor en Valencia en 1932 y enseguida pasó a manos de los Casanova, una familia de industriales valencianos que en pocos años harían de ella la más importante empresa cinematográfica española. Comenzó como distribuidora de las películas de la Columbia con la gran suerte de que en este período Capra realizaría *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934) primera película de la historia del cine ganadora de 5 oscars y que llevaría a la Columbia a destacarse entre las grandes. La primera película producida por CIFESA fue *La hermana San Sulpicio* (1934) que, protagonizada por Imperio Argentina, supuso un gran éxito, catapultando a la fama a estrella y director (Florián Rey) que seguirían creando otros éxitos para la casa. CIFESA no solo se conformó con esto, sino que se puede decir que fue la primera empresa cinematográfica que pretendió, salvando las distancias, emular a las *majors* estadounidenses en algunos aspectos como una organización basada en la planificación de la producción a largo plazo, la vinculación a ciertos equipos de profesionales y la utilización del star-system. Por otra parte, CIFESA no poseía estudios ni laboratorios, sino que basaba su política en una mayor preocupación por la distribución en el mercado español e iberoamericano de sus productos, e incluso en la posibilidad de controlar el sector de la exhibición.

De este modo y para completar sus paquetes de distribución, CIFESA no sólo realizaba largometrajes, sino que también se dedicó a la producción de *complementos*, cortometrajes y documentales, cuya proyección era habitual en todas las salas junto a noticiarios y dibujos animados. Estos "suplementos" eran del

[30] Es destacable el que la distribución, "preferentemente de material extranjero, permitía una acumulación de capital lo bastante sustanciosa como para permitir abordar la más compleja y

agrado del público, llegándose a decir en un periódico de la época que "los dibujos, los noticiarios y los documentales son las películas de mayor éxito."[31]

Uno de los veinticuatro cortometrajes[32] que produjo CIFESA en este período fue *De Madrid al cielo*[33], el primer filme como director de Ricardo Rodriguez Quintana y que estaba en pleno rodaje cuando Vicente Sempere llegó a Madrid con la intención de trabajar en el cine.

Ricardo Rodríguez Quintana acudía a una tertulia cinematográfica en el Bar Ivory en la calle de Alcalá. Las tertulias cinematográficas eran herederas de aquellas famosas del Café de Lisboa y el Café Gijón o la literaria del Pombo. La primera noticia que se tiene de una tertulia cinematográfica es la de la "Caimanía", denominada así por los chismosos que acudían allí y que atacaban como caimanes[34] y en la que seguramente se inspiró Carranque de los Ríos para su novela *Cinematógrafo*.[35] De la tertulia del Ivory, un café grande con terraza sito en Gran Vía, entre las calles Peligros y Montera, no hemos encontrado otras referencias, pero a ella seguramente acudían los aspirantes a estrellas en busca de una oportunidad y otras personas que también pretendían trabajar en el cine, pero detrás de la cámara. Como el puesto habitual de Ricardo Quintana era el de ayudante de dirección y frecuentemente, de Benito Perojo, los actores acudían a verle para intentar que los incluyera en las películas en las que trabajaba. Desde que llegó a Madrid, Vicente Sempere la frecuentó, conociendo allí a muchos profesionales. En ellas se criticaba mucho, pero también se hablaba de la situación del cine español, del tema candente del impuesto del 7'50%, del interés de los distribuidores por las películas norteamericanas, las preferidas por los exhibidores y con las que se hacía realmente negocio; del éxito de la película de Imperio Argentina; de esos grandiosos estudios que Mussolini iba a construir en Roma, en la Via Tuscolana y que muchos envidiaban; de la vuelta de aquellos actores y directores que habían trabajado en las

---

arriesgada tarea de producción"Gubern, Román, "El cine sonoro (1930-1939)", en: AA.VV., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000 (Tercera edición), p.133

[31] *El Debate*, 04/05/35, p.4

[32] Gubern, Román, *Op. cit.*, p. 134.

[33] Cortometraje protagonizado por Pilar Muñoz y Pedro Terol y musicado por Fernando Moraleda.

[34] Cebollada, Pascual y Santa Eulalia, Mary G., *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, p. 38.

[35] "Es un negociado de patentes de incapacidad para cuantos no están delante y para aquellos que, llamados lejos de allí un momento vuelven incautos las espaldas. "Si el que se arrima a la peña es un capitalista, la zalema alcanza proporciones insospechadas y la alabanza llega a límites en los cuales el adjetivo no tiene fuerza bastante de expresión ni en su grado superlativo" en "Tertulias Pintorescas", *Fotogramas*, n.º2, junio 1926

versiones hispanas de Hollywood: Pepe Nieto, Ernesto Vilches, Rafael Rivelles, Pablo Álvarez Rubio y también Edgar Neville. Se hablaba de política y de la situación de España, sí, y de esos grupos que protestaban por la inmoralidad del cine. Y por supuesto, hablaban de los próximos rodajes y los planes de las productoras. Esto era lo que de verdad importaba, los proyectos, la ilusión de una nueva producción de la cual se podía dialogar durante horas. Y lo esencial era si había trabajo o no en aquella fabulosa empresa, un nuevo escalón hacia la fama. Nuestro protagonista acudía allí siempre con la esperanza de que "saliera algo", pero confesaba que era muy difícil entrar a trabajar en el cine porque "había sus camarillas…". Lo mismo opinaba Antonio del Amo, según el cual "para poder entrar a hacer cine dentro de esas cerradas filas que había en la industria, tenías que acudir a Benito Perojo y a otros dos o tres que lo acaparaban todo."[36]

Parece que la suerte siempre acompañó a Vicente Sempere, ya que Ricardo Quintana quizás por su relación con Benito Perojo y su trato con CIFESA en aquel momento, consiguió recomendarle para trabajar en el primer filme de una productora que se acababa de crear, Ediciones Cinematográficas Españolas.

Ediciones Cinematográficas Españolas

Ediciones Cinematográficas Españolas (E.C.E.) había sido constituida el 6 de mayo de 1935 ante el notario de Madrid D. José Valientes. En aquel momento estaba domiciliada en la Avenida de Eduardo Dato nº 13 algo que la relaciona irremediablemente con Manuel Herrera Oria[37], uno de los vocales del consejo de administración y en aquel momento propietario de la distribuidora Exclusivas

[36] Abajo de Pablos, Juan Julio de, *Mis Charlas con Antonio del Amo*,Valladolid, Fancy Ediciones, 1998, p.121

[37] Concejal santanderino y fundador de la Cantabria Cines en Santander en 1918 junto a su hermano Francisco y otros empresarios cántabros con la finalidad de llevar a la pantalla *Los Intereses creados*. En 1919 esta empresa se convierte en la Atlántida a causa de la entrada de otros accionistas entre ellos el rey Alfonso XIII, convencido para esta inversión por el propio Manuel Herrera. A ella se fusionará la Patria Films. Tras ello, dirigirá la Sociedad bilbaína Seleccine que tenía la concesión para la exhibición en España de las películas de la Paramount y controlaba varios cines en Santander, Bilbao, Burgos y San Sebastián, así como el Cine España y el Circo Parish en Madrid. A él se debe la construcción del cine San Carlos del que era propietario. Se asoció con los políticos José María Gil Robles, José María Valiente y Ortiz de Urbina para producir *48 pesetas de taxi* (Fernando Delgado, 1929) y *El gordo de Navidad* (Fernando Delgado, 1929). Montó las obras teatrales de Pemán, García Sanchiz, González Marín y otras figuras. Empresario del teatro Fontalba y de otros negocios particulares. En 1947 era consejero-delegado de Filmófono. *Vid.* J. Ramón Saiz Viadero, *Una historia del cine en Cantabria*, Santander, Concejalía de Cultura Ayto. de Santander y Ediciones Librería Estudio, 1984; Martínez, Josefina, *Los primeros 25 años de cine en Madrid 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española, 1992 y *Primer Plano* n.º 340, 20/04/47 s/p.

Herrera Oria, domiciliada en el mismo número. En agosto de 1935, ECE se trasladó a Eduardo Dato n.º138.

Este número correspondía en aquella época al edificio Carrión o Capitol, propiedad de Enrique Carrión, marqués de Melín, dueño a sí mismo del cine Capitol que había abierto sus puertas el 14 de octubre de 1933. El edificio, diseñado por Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced fue la primera obra arquitectónica madrileña que se concibió como totalidad de servicios, sala de fiestas, cine, hotel, apartamentos, oficinas y cafetería, diseñando en él hasta el mínimo detalle.

> "Por su emplazamiento, su proyecto, la excelencia de sus materiales y su exigente acabado, se encumbra como imagen emblemática del Madrid moderno. Fue galardonado, en 1934, con la Segunda Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes."[39]

Todas estas cualidades pensamos que prestigiaban a las empresas cinematográficas que situaban en el edificio Carrión sus oficinas, por lo que no sólo ECE, sino que también la sucursal de CIFESA en Madrid se trasladó a este edificio[40]. En la segunda planta estaba la distribuidora Paramount y en la tercera se encontraban las oficinas de ECE y de CIFESA.

La conjunción de ambas productoras no era producto de la casualidad, si pensamos que ambas entidades estaban unidas en aquel momento por su relación con Manuel Herrera Oria, CIFESA, que como vimos había disfrutado de la exclusiva de la distribución de las películas de Columbia desde 1933 terminó el contrato este verano del 35 por lo que pasó a distribuir cine europeo y firmó con "Exclusivas Herrera Oria" un pacto de colaboración según el cual Manuel Herrera Oria distribuía el material de los Casanova -tanto nacional como extranjero- en las zonas Centro, Norte y Noroeste, mientras que CIFESA se reservaba todo el material ECESA y "Exclusivas Herrera Oria"' para la zonas de Cataluña, Levante y Andalucía[41].

Vimos anteriormente que la preocupación de Vicente Casanova era la distribución, garantía de la venta de sus productos no sólo en España, sino también en el mercado considerado "natural", Hispanoamérica. Hemos de tener en cuenta,

---

[38] Hoy Gran Vía, 41

[39] Cebollada, Pascual y Santa Eulalia, Mary G., *Op.cit.*,p. 255.

[40] "Malgrat que el negoci es conduïa des de Madrid, concretament des d'una planta de l'edifici Capitol, el domicili social sempre es va mantenir oficialment a València" Fanés, Félix, *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 55.

[41] *Ib.*, p. 97

que el sistema de estudios americano se había basado también en el control de la producción, la distribución y la exhibición, evitando así al máximo la competencia y asegurando los beneficios.[42] En España, la competencia interior por producir no era importante; lo importante era la competencia en la distribución, pues era evidente la presencia del gigante norteamericano. Había que competir con los españoles por la distribución del cine americano y con las mismas distribuidoras americanas ante los exhibidores. El control de este sector era fundamental para posteriormente poder producir cine español que podría ser distribuído, no solo en España, sino también en mercados extranjeros.

CIFESA lo sabía y así lo había manifestado Vicente Casanova en marzo a la revista *Cinegramas*:

> "El hacer cinema español es ya negocio. Y yo creo que nuestro problema actual es, sobre todo, de distribución (...) El cinema sonoro ofrece a España –millones y millones de seres hablan en el mundo nuestro idioma- una serie de posibilidades auténticamente excepcionales. Una buena distribución traerá, necesariamente, una gran cantidad en la producción."[43]

Era el momento en que CIFESA disfrutaba del gran éxito de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) en Hispanoamérica, tras haber triunfado en las pantallas españolas y estaba a punto de abrir una sucursal en Buenos Aires desde donde extenderse a otros países de la América hispana.

Precisamente, y entre otras razones, porque había posibilidades para la distribución, había surgido ECE. Manuel Herrera Oria, como dijimos, era el propietario de una distribuidora y de varios cines en Madrid, por lo que los aspectos de distribución y exhibición del material que se produjera se consideraban resueltos. Respecto a las pautas estilísticas y temáticas que ECE siguió para realizar esos filmes, estaban relacionadas con un importante poder político que durante este año va a cobrar gran fuerza: El movimiento católico.

Manuel Herrera Oria era hermano de Ángel Herrera Oria[44] presidente de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y de la Junta Central de Acción Católica desde 1933, fecha en la que había dejado la dirección del periódico *El Debate*. Precisamente este medio, de clara orientación católica, se hacía eco en mayo de 1935 de las sucesivas "Semanas contra el cine inmoral" organizadas

[42] *Vid*. Gomery, Douglas, *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1986
[43] *Cinegramas*, n.º 28, 24/03/35, p. 19.
[44] Eran en total trece hermanos, cinco de ellos jesuitas.

habitualmente por las Juventudes Femeninas de Acción Católica en diferentes ciudades españolas: Badajoz, Sevilla, Pamplona… en las que se criticaba el carácter frívolo de los filmes americanos abogando por la necesidad de regular la proyección de este cine, sobre todo hacia el público infantil y juvenil, inerme, por su aún escasa formación moral, ante los excesos de la pantalla cinematográfica[45].

Hemos de recordar que en EEUU es el momento de la Legión de la Decencia animada por el delegado pontificio en EEUU, monseñor Cicognani y de sus feroces ataques hacia los insinuantes comentarios y movimientos de Mae West y las 'vidas disolutas' de las estrellas de Hollywood. La Legión de la Decencia había conseguido que el Código Hays, cuyas primeras recomendaciones habían aparecido en 1930, recibiera la aceptación definitiva de la Asociación de Productores y Distribuidores de América en 1934.[46]

Algo parecido era lo que se pretendía en España con la aparición del C.E.F.I. (Contra el Film Inmoral), que siguiendo el ejemplo de los católicos americanos, emprendió una activa campaña contra la inmoralidad cinematográfica consiguiendo que algunos empresarios revisaran sus programaciones[47]

Del mismo modo, la Confederación Católica de Padres de Familia comenzó a publicar el 20 de junio de 1935 el boletín semanal de información cinematográfica *Filmor*, órgano del Servicio Central Cinematográfico de la Confederación de Padres de Familia constituido en mayo y que pretendía establecer un servicio de información de censura cinematográfica para todas las entidades, centros y asociaciones que tuvieran cualquier género de influencia en sectores de la Sociedad. Estaba compuesto por artículos y dos ficheros, el de pantalla española y el de pantalla extranjera. A diferencia de los colores utilizados por el C.E.F.I, el sistema de clasificación moral estaba basado letras (de la B a la M); además las críticas de *Filmor* tenían un carácter más técnico, con un enfoque más amplio. El servicio *Filmor* de la C.C.C.P. estuvo funcionando regularmente hasta la guerra civil.[48] La actividad de esta asociación respecto al cinematógrafo no rematará con la

---

[45] *El Debate*, 04/05/35, p. 3

[46] Sobre la Legión de la Decencia y el Código Hays vid. Black, Gregory D., *Hollywood censurado*, Madrid, Cambridge University Press, 1999.

[47] Vivanco, José Manuel, *Moral y pedagogía del cine*, Madrid, Fax, 1952, p.22

[48] Anteriores son las clasificaciones de la revista mariana Estrella de Mar, que en 1928 comenzó una crítica teatral y cinematográfica, insertándose un juicio moral sobre las mismas. La clasificación se hacía por colores, los mismos utilizados posteriormente por el C.E.F.I. Para mayor información sobre *Filmor* en la época republicana, *vid.* Hueso Montón, Angel Luis, "La preocupación por la moralidad cinematográfica: el caso "Filmor" (1935-1936)", en: *El paso del mudo al sonoro en el cine español.* Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Complutense, 1993, pp. 215-226

contienda, más bien al contrario, ya que en el territorio ocupado por los 'nacionales' sus protestas a la proyección de películas inmorales ejercerán cierta influencia en los responsables de Prensa y Propaganda a la hora de organizar la censura cinematográfica.

Pero además de esta actitud defensiva ante el cine, que será la tónica habitual de la Iglesia en este período, comienzan los primeros pasos para una implicación de los católicos en la industria cinematográfica, considerándolo también un importante medio adoctrinador, y que, como sabemos será muy importante en los años cincuenta.

Pío XI había instado a los católicos más favorecidos económicamente a que participaran en el cine con el fin de crear una actividad cinematográfica católica que favoreciera un cine honesto y moral[49]; y, precisamente en el momento en que se constituye el servicio cinematográfico *Filmor*, la Confederación Católica de Padres de Familia manifiesta que para que su obra sea verdaderamente eficaz no se puede limitar a los informes morales sobre las películas:

> "El problema requiere soluciones prácticas y a ello tiende en conjunto la fundación, que ya es un hecho, de una poderosa entidad cinematográfica que cuenta con el apoyo decidido, tanto espiritual como económico, de la Confederación de Padres de Familia."[50]

Por lo tanto, en mayo de 1935 –momento por otra parte, en el que el grupo más numeroso del gobierno republicano lo constituyeron cinco ministros cedistas, y entre ellos tres miembros de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas[51]– los católicos tuvieron mayores facilidades para conseguir sus objetivos. En concreto, respecto al cine, intentaron controlar la moralidad mediante dos vías:

Por una parte, con la censura de las películas consideradas inadecuadas, y ya hemos hablado más arriba de ello y por otra, con la creación de ECE, "una entidad

---

[49] Discurso a los participantes y delegados en el Congreso Internacional del Cine Católico (23/IV/1934)

[50] *El Debate*, 11/05/35, p.3

[51] José M. Gil Robles, ministro de la guerra, Luis Lucia, ministro de comunicaciones y Federico Salmón como ministro de trabajo. Los miembros de la ACN de P eran muy numerosos en la Juventud Católica y en la Confederación de Padres de Familia. Ya desde 1932 la directiva de la Juventud Católica estaba casi totalmente ocupada por miembros de la ACN de P. Angel Herrera ocupaba al mismo tiempo la Presidencia de la ACN de P y la de Acción Católica.

productora de películas concebidas bajo la base de una moral absoluta"[52] cuyos filmes sí que iban a ser recomendados por todos los organismos católicos. De hecho, Ediciones Cinematográficas Españolas representaba en España a la OCIC, la Oficina Católica Internacional del Cinematógrafo[53]. Uno de los objetivos de la oficina era el de favorecer "una producción cinematográfica sana y moral, dentro siempre de la más elevada calidad técnica y de arte indiscutible."

Hemos de recordar aquí que la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, creada como reacción al laicismo y al liberalismo, defendía su derecho a replicar al mundo moderno que no les gustaba, con otro mundo moderno católico: léase Derecho Público cristiano, Doctrina social de la Iglesia, sus partidos, sus sindicatos; escuelas y universidades propias, y su prensa, su arte, novela, cine y teatro católicos.[54]

Muchos de los accionistas de ECE, de lógica ideología católica y conservadora, eran conocidos propagandistas como su presidente José María Mayans y de Sequeda, conde de Trigona presidente también de la Confederación de Padres de Familia o José María Pemán[55] que también actuaba como guionista de la productora. Su capital social era de 1.050.000 pesetas en 4200 acciones de 250 pesetas al portador, una cifra muy respetable para la época, sólo superada por CIFESA, Filmófono, CEA y S. Huguet. La empresa se fundó confiando en el éxito seguro de sus producciones, ya que se contaba con capital, una orientación clara y definida y una: "Organización de solvencia moral y técnica poseedora de antiguo, de los medios distribuidores adecuados para asegurar la venta, en toda España y en el extranjero."[56]

Pensaban, del mismo modo que Vicente Casanova, que lo importante en aquel momento era la distribución y ésta estaba más que asegurada con Exclusivas Herrera Oria y CIFESA. Por otra parte, el apoyo de CIFESA parecía sólido. No

---

[52] *Filmor* nº 16, 03/10/35.
[53] Fue fundada en 1928 por el canónigo Abel Brohée en el Congreso de la Unión Internacional de Asociaciones Femeninas Católicas celebrado en La Haya, con el fin de fomentar el apostolado en la pantalla.
[54] Vid. Ordovas, José Manuel, Historia de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas. De la Dictadura a la Segunda República 1923-1936, Pamplona, EUNSA, 1993, p.240
[55] José María Pemán Pemartín, periodista y abogado, era acenepetista de Cádiz, secretario de dicho centro antes y después de la Guerra Civil; colaborador de *El Debate* en los años treinta, Asambleísta durante la dictadura de Primo de Rivera. Miembro de Acción Española y posteriormene miembro de la Junta técnica de Burgos como presidente de la comisión de Cultura y Enseñanza.
[56] *El Debate*, 11/05/35, p.3

sólo por las coincidencias políticas que certeramente apunta Félix Fanés[57] y por los contactos personales de los presidentes de ambas entidades –pertenecían a la Junta de administración del Banco de Valencia- sino porque pensamos que realmente creían en el éxito de la iniciativa de los Padres de Familia, tanto por los espectadores católicos que con seguridad iban acudir a las proyecciones de sus películas, como porque la línea de producciones que había comenzado CIFESA estaba totalmente de acuerdo con la moral defendida por los católicos. Desde *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) hasta *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1936-39) pasando por las comedias del cosmopolita Benito Perojo, más liberales, pero siempre dentro de lo aceptado por las jerarquías eclesiásticas, las películas de CIFESA mostraban el talante conservador de la familia Casanova. Otra coincidencia era su preocupación por la distribución y por la existencia de un star-system que atrajera al público a las pantallas.

Precisamente ECE ya en junio de 1935 presumía de tener en exclusiva a dos grandes estrellas que acababan de llegar de Hollywood, Raquel Meller y Ernesto Vilches, ultracatólica ella y de asentadas creencias él, que manifestaba a Hernández Girbal:

> "[el cine americano]…está hecho de frivolidad, de superficialidad. No hiere nuestra sensibilidad en lo profundo, no hace sentir, no hace pensar. Los que hemos hecho del arte un sacerdocio tenemos que rechazarlo casi en su totalidad." [58]

De todos modos, no podemos hablar de que en ambas productoras se supeditara la producción a la formación moral y espiritual de los espectadores, sino que más bien se atenían a una visión comercial que no hiriera susceptibilidades, ya que existía una inversión que había que defender, por lo que la idea era combinar cortometrajes y documentales de importante contenido espiritual y pedagógico, con la producción de largometrajes de ficción, de 'moral intachable' y de 'honda raiz nacional'.[59]

---

[57] "....els Casanova pertanyien a la Derecha Regional Valenciana (DRV), partit federat amb la Ceda, però resulta que els Herrera Oria estaven molt lligats a Acción Popular, el partit de Gil Robles que va fer de matriu a la Ceda." Fanés, Félix, *Op.Cit.*, p. 98. Y como ya comentamos, la coyuntura política del momento era muy favorable para ambas entidades.

[58] *Cinegramas*, nº 32, 21/04/35, s/p

[59] Emeterio Diez Puertas también se refiere a ECE en estos términos en *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002. pp.115-116.

Vicente Sempere no conocía estas filiaciones y apenas le importaba quien produjera la película en cuestión. En aquel momento lo único que ansiaba era trabajar en la industria cinematográfica, y, como dijimos, por medio de Ricardo Quintana se presentó en el edificio Carrión, tercera planta para pedir trabajo en la película que en aquel momento se estaba preparando. Allí le recibió el gerente de la productora, José Muñoz Rodríguez de Laborda[60] que le contrató de auxiliar de producción en la película *El 113*.

El 113

La primera película de Ediciones Cinematográficas Españolas estaba basada en la obra teatral de Valentín Gómez y Félix González Llana *El soldado San Marcial: Melodrama en 5 actos, escrito sobre una causa célebre*[61] del cual José María Pemán había realizado un guión. Su relación con el mundo del espectáculo había comenzado con el éxito de la representación de su drama en verso *El divino Impaciente* (1933) que como el resto de sus obras fue montado por Manuel Herrera Oria[62]. El 15 de diciembre de 1934 había estrenado en el teatro Victoria *Cisneros* y estaba preparando *Julieta y Romeo.*"[63]

Vicente Sempere enseguida supo que la película iba a ser protagonizada y dirigida por grandes profesionales que habían trabajado en Hollywood y a los que iba a conocer. Ernesto Vilches era un actor español de teatro, que tenía compañía propia y que había participado en varias versiones hispanas de Hollywood como actor e incluso como director en *El Comediante* (1931) junto a Leonard H. Fields. Por ello, pensaba que los responsables de ECE le considerarían muy preparado para las tareas de actor protagonista y director[64]. Además también trabajaba Pablo

---

[60] Muñoz Rodriguez de Laborda será durante la Guerra Civil el consejero delegado de CINA (Cinematográfica Nacional S.A.) constituida en San Sebastián el 24 de julio de 1937 por el citado, Joaquín Melgarejo, Florián Rey, Benito Perojo, Norberto Soliño y Johann W. Thier. La Hispano-Film-Produktion era la concesionaria de la CINA en Berlín y este dato confirma aún más la relación de ECE con CIFESA y con los sectores más conservadores de la industria cinematográfica.

[61] Arreglo de la obra teatral *Une cause celebre* de Adolphe Devinery y Eugène Corman. De la obra de Valentín Gomez ya se había realizado una versión cinematográfica. *El soldado de San Marcial* (1915) dirigida por Magín Muría y fotografiada por Fructuoso Gelabert.

[62] García Escudero, José María, *De Periodista a Cardenal*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1998, p.7.

[63] Que se representaría por primera vez en Santander el 27 de julio de 1935 y que llegaría a Madrid en enero de 1936.

[64] Aunque si tenemos en cuenta el testimonio de Juan de Landa recogido por Jesús García de Dueñas en el que afirma que en realidad no era un buen director a pesar de las facilidades. Considerando además su conocido carácter difícil, la productora se había equivocado al darle la dirección, compartida con Sevilla. *Vid.* "Vilches", en García de Dueñas, Jesús, *Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeón Dos, 1993

Álvarez Rubio que había participado en la versión hispana de *Drácula* (1930) de Tod Browning dirigida por George Melford con el papel de Renfield. En 1931, ya en España había trabajado en *El canto del ruiseñor* (1934) de Carlos San Martín y *El cura de aldea* (1935) de Francisco Camacho.[65] Ernesto Vilches conocía a Rubio de su estancia en Hollywood; también había trabajado anteriormente con Virginia Zuri, pues ambos protagonizaron *La noche del pecado* (1933) dirigida y producida por Miguel Contreras Torres y en la que colaboró Raphael J. Sevilla. Según García Riera, Virginia Zuri llegó a España junto al fotógrafo William F. Clothier y la pareja formada por Enrique del Campo y Marta Roel para trabajar en *El 113* y en *Lola Triana*[66]. No conocemos las razones exactas de la contratación de estos profesionales por parte de ECE, suponiendo que creerían que la experiencia profesional de Vilches, Rubio y Sevilla, prestigiada por haber trabajado en Hollywood estaba fuera de toda duda y proporcionaba una publicidad extra al filme. Por otra parte, sabemos que Enrique del Campo Blanco[67] había protagonizado junto a su compañera sentimental Marta Roel y Carlos Villatoro *El fantasma del Convento* (Fernando de Fuentes, 1934).[68]

La música además era del maestro Padilla, el autor de aquellas canciones que tanto le gustaban a Vicente Sempere cantadas por la Meller, "La Violetera", "El Relicario"…Nuestro protagonista estaba entusiasmado con su primera película y sentía que ya estaba entre los grandes.

Rodada entre julio y agosto de 1935, fue dirigida entre Sevilla, al que correspondió la parte técnica, y Vilches, que asumió la artística, además del papel

---

[65] *Ib*, p. 250

[66] Parece ser que también les acompañaba Carlos Villatoro. Raphael J. Sevilla, uno de los directores mexicanos más importantes de esta etapa, inició su carrera con el filme *Más fuerte que el deber* (1930), una de las primeras películas sonoras del cine mexicano y de la que también fue productor, autor del argumento y de la adaptación. Según García Riera, la realizó gracias a 50.000 pies de celuloide que le había regalado la Warner, compañía de la que Sevilla era *technical advisor*. Tras ella, siguió dirigiendo hasta su llegada a España. García Riera, Emilio, *Historia documental del Cine Mexicano*, Guadalajara, México, Universidad, 1992, vol.1., p.108. También sobre Raphael J. Sevilla y la dirección de *El 113 vid.* Vega Alfaro, Eduardo de la, "Raphael J. Sevilla: un director mexicano en el cine español del último período de la República (1935-1936)" en *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983). IX Congreso de la Asociación Española de historiadores del Cine. Cuadernos de la Academia n.º13/14*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Asociación Española de Historiadores del Cine, 2005, pp.421-434.

[67] Enrique del Campo Blanco (México 1903, Madrid 1947) Se graduó en el Colegio Militar de México y llegó a ser comandante del ejército mexicano. Era una persona arrojada y aventurera, amante del riesgo por lo que según Vicente Sempere había sido entre otras cosas torero y rejoneador en México hasta que su atractivo físico le permitió entrar en el mundo del cine como galán. Su amistad con Vicente Sempere será importante en los comienzos de su carrera.

[68] También protagonizó en México *El escándalo* (Chano Urueta, 1934).

protagonista. Enrique del Campo trabajo como actor y como ayudante de dirección de Raphael J. Sevilla. El guión, según el expediente realizado para la censura previa a la exhibición en 1939[69] era de Ernesto Vilches y Alfredo Miralles. William H. Clothier, que había llegado con el grupo desde México, se encargó de la fotografía ayudado por Pérez Cubero.[70]

Vicente Sempere, además de un pequeño papel de soldado,[71] se encargó de las labores propias de un auxiliar, un poco de chico de los recados del equipo de producción para la realización del plan de trabajo y la organización del rodaje en exteriores en Colmenar Viejo (Madrid) y en Aranjuez durante el mes de julio. Se estuvo buscando un doble para Ernesto Vilches, quizás para alguna escena peligrosa[72] y hubo dificultades en el rodaje a causa del temperamento de los directores del filme.[73]

Los interiores del filme se rodaron en los Estudios de Aranjuez que con esta película comenzaba- tras una paralización de las actividades de un año y una suspensión de pagos- una segunda andadura de la mano de sus principales acreedores, Philips Ibérica principalmente, suministrador de gran parte de los equipos técnicos de E.C.E.S.A.[74] El diseño de decorados corrió a cargo de Pedro de Muguruza[75], mientras que de su construcción se encargó Tadeo Villalba. El rodaje de interiores comenzó el 12 de agosto de 1935 y remató a principios de septiembre.

Fue estrenada en el cine Rialto de Madrid el 30 de diciembre de 1935 y respecto a las críticas de aquellos que vieron la película, Méndez-Leite refiere:

---

[69] Exp. 1842 c/32842, ACMCU

[70] *Vid*. Fichas técnica y artística en el anexo.

[71] Como consta en el expediente. Esto podría resultar extraño al tratarse de una mera "comparsa" sin papel en la película pero es que a partir de esta película Vicente Sempere tuvo mucha relación con Enrique del Campo que tras la guerra se encargó de la distribución de la película como responsable de Arte Films, siendo por lo tanto el autor del documento que figura en el expediente.

[72] *Filmor*, n.º5, 18/07/35, p. 7

[73] "Con los artístas geniales siempre se tienen dificultades, me contestó Sevilla, y agregó:-No puedo decir que haya sido un placer el hacer El 113, pero sí un honor, ¡y muy grande!...¡Se trata de don Ernesto Vilches…, un artista de verdad y además un amigo! Muchas veces hemos tenido serias y grandes diferencias de opinión, de visualización, de interpretación parcial quizá; pero al fin de cuentas, hemos llegado a converger en el mismo punto (…) Tanto don Ernesto como yo, y también el operador William Clothier, hemos sufrido mucho; grandes han sido nuestros desvelos y nuestras zozobras, pero todo, absolutamente todo, ha salido como lo esperábamos. (…)" artículo de A. de S. publicado en la edición de octubre de 1935 de *Cine Español*, citado por Eduardo de la Vega Alfaro, *Op. cit*., p.427.

[74] Sánchez Salas, Daniel "A 10.000 Km de Hollywood (La historia de ECESA/Estudios Aranjuez S.A.)", en : García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (cord.), *Op. cit*., p. 99.

[75] Arquitecto de varios edificios con locales para la exhibición cinematográfica como el Palacio de la Prensa (1928) y el Colisevm (1931), éste último con Casto Fernández Shaw, el diseñador de los Estudios de Aranjuez.

> "Animador y productora dieron pruebas de manifiesta incapacidad. El resultado de las tareas directivas fue desconsolador y Sevilla se dispuso a volver a los lares de los que no debió salir en busca de aventuras peligrosas"[76]

Las opiniones de los órganos de difusión católicas fueron diferentes. *Filmor* manifestó su cercanía a los responsables de la producción con críticas no tan severas e incluso laudatorias hacia la película:

> "...técnica admirable que alcanza momentos de indudable perfección. Tales son las escenas del comienzo y dirección de las obras del ferrocarril, modelo de ritmo y fotografía..."[77]

Conocemos algunos datos del expediente correspondientes a su visionado por la censura que fue realizada en septiembre de 1939, la cual ordenó suprimir dos escenas: la primera, la que corresponde al momento en que el ejército francés desfila hacia el frente por las calles de París; la segunda, el plano de una lápida que hace alusión al derramamiento de sangre francesa. Obviando el extremado celo de los censores y sin poder contextualizar estos fragmentos, suponemos que la situación política internacional, con la guerra civil tan reciente y la invasión de Polonia por Hitler hacía pocos días no favorecía en absoluto a la temática de este filme.

Currito de la Cruz

Mientras se desarrollaba el rodaje de *El 113*, la productora ECE, había comenzado su siguiente producción, *Currito de la Cruz*[78] por lo que, cuando terminó la posproducción de *El 113*, Vicente Sempere se quedó en la calle, ya que no formaba parte del equipo del siguiente proyecto de la productora en coproducción con EDICI[79] habiendo firmado un contrato para participar en el tercer largometraje de la firma, *Lola Triana*, que comenzaría a prepararse tras el rodaje de *Currito de la Cruz*. Esta película, dirigida por Fernando Delgado, contaba con un presupuesto elevado para la época, 1.200.000 pesetas, ya que por ejemplo *Nobleza Baturra* (1935) de Florián Rey o *El genio alegre* (1936) del mismo Fernando Delgado habían costado

[76] Méndez-Leite, Fernando, *Op. cit.*, p. 370
[77] *Filmor* nº 29, 2/01/36, p.5
[78] Cuyos exteriores comenzaron a rodarse entre marzo y abril en Sevilla, según Miguel López Cabrera, en un cortijo propiedad del torero Belmonte. *Vid.* Fernández Colorado, Luis, "Miguel López Cabrera" en García Fernández, Emilio C. (coor.), *Memoria viva del cine español. Cuadernos de la Academia n.º3*, Junio, 1998, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, p. 226
[79] Productora y distribuidora de la familia Montal de Sevilla, que suponemos, fue la que inició el rodaje de Currito de la Cruz entre marzo y abril en Sevilla teniendo como protagonista a Angelillo.

450.000 pesetas[80]. Al finalizar el rodaje de *El 113*, ya se habían comenzado a rodar los interiores de *Currito de la Cruz,* en los Estudios de Aranjuez, inaugurando el sistema de sonido Laffón-Selgas. Como refiere Daniel Sánchez Salas[81], fue una película conflictiva, por el abadono de Angelillo, primer protagonista de la película lo que provocó el tener que empezar desde el principio esta vez con Antonio Vico, y porque por el rodaje pasaron hasta cinco operadores distintos: Pahissa, Guerner, Ludwig Zahn, Tomás Duch y Gustavo Koftula. Además hubo muchos problemas con el sistema de sonido Laffón-Selgas.[82] La producción no remató hasta enero de 1936. Las críticas de *Filmor* hacia este filme también fueron elogiosas:

> "*Currito de la Cruz* es la incorporación perfecta del alma sevillana a la pantalla.(...) ...ha sabido penetrar el ambiente, interpretarlo sin una mínima concesión al tópico de los volantes, la guitarra y los palillos....El fondo y la atmósfera de toda la película es ampliamente religioso y edificador. Todo cuanto sucede está depurado por el arrepentimiento y sacrificio de raigambre cristiana, como una invocación a la misericordia divina."[83]

Lola Triana

Los mexicanos que esperaban trabajar en *Lola Triana*, anunciada en los carteles de publicidad de ECE como en preparación, tuvieron destinos distintos. El director Raphael J. Sevilla y Virginia Zuri volvieron a América, ya que a pesar de que ambos habían firmado un contrato para trabajar en el siguiente filme de ECE, la espera por el comienzo del rodaje se hizo demasiado larga, seguramente a causa de las complicaciones de *Currito de la Cruz* y como no surgió ningún otro trabajo, como le sucediera a Enrique del Campo, volvieron a México, donde enseguida Sevilla comenzó el rodaje de *Maria Elena* (1936).

Enrique del Campo fue contratado por Atlantic Films para protagonizar *Una mujer en peligro (La Fórmula)* que ya se preparaba a finales de agosto de 1935 para rodarse en los estudios Ballesteros Tona Film[84] y en la que también participó otro integrante del equipo de *El 113*, Pablo Álvarez Rubio. José Santugini, conocido humorista, colaborador de *Blanco y Negro*, *Buen humor* y *Cinegramas* donde tenía la sección "Consultorio completamente particular" debutó como realizador con esta

[80] Datos recogidos en García Fernández, Emilio C., *El cine español entre 1896 y 1939*, Barcelona, Ariel, 2002, p.128.
[81] Sánchez Salas, Daniel, *Op.cit.*, p. 100
[82] *Vid.* Fernández Colorado, Luis, *Op. cit.*, pp.224-227.
[83] *Filmor* nº 38, 05/03/36, p.9

película. En el futuro mantendrá una intensa colaboración con nuestro protagonista a través de un amigo común, Ladislao Vajda.

Aunque no fue contratado para esta producción, Vicente Sempere frecuentó los Estudios Ballesteros conociendo a muchos profesionales que trabajaban allí. Entre ellos, Alfonso de Lucas, el decorador jefe de los estudios del que se hizo muy amigo.

Precisamente a través de él, consiguió trabajar en otra película de la Atlantic Films, *La señorita de Trevelez*, esta vez de horchatero. Alfonso de Lucas, sabía que su tío, Antonio Sempere poseía unos puestos de refrescos en los que despachaban horchata y granizados en verano. Cuando se comenzó a preparar el filme, Edgar Neville advirtió que se necesitaría un puesto de este tipo. Alfonso de Lucas alquiló uno a la familia Sempere y propuso a Vicente que actuara en la película como vendedor de helados. El rodaje de esta secuencia se realizó en la plaza de Cervantes de Alcalá de Henares.

Un poco antes de aquello, en septiembre de 1935, *Filmor* publicaba el programa de distribución de Exclusivas Herrera Oria para la temporada que comenzaba y que estaba compuesto por películas de ECE y de CIFESA rodadas o en preparación. Gracias a esto, conocemos el plan de producción de la empresa católica que constaba de seis largometrajes y varios cortometrajes. Respecto a los largometrajes, los que ya conocemos, *El 113*, *Currito de la Cruz* y *Lola Triana* (que en aquel momento iba a ser dirigida por "Raphael J. Sevilla y protagonizada por Enrique del Campo y Raquel Meller con música del maestro Moreno Torroba") y otros próximos a realizar como: *Luisa Fernanda*, "comedia lírica basada en la obra de Romeo y Fernández con música del maestro Moreno Torroba" que ya estaba en preparación; *Madrid*, "comedia cómica de ambiente cosmopolita, genial creación de Ernesto Vilches" y *El Capitán Veneno*, "guión inspirado en la novela del inmortal Don Pedro A. de Alarcón" [85].

Respecto al material corto, Exclusivas Herrera Oria disponía de cinco canciones escenificadas e interpretadas por Raquel Meller y tres documentales: *Guadalupe*, explicado por Ángel Herrrera, *Loyola*, explicado por el padre Laburu y *La Rábida* explicado por José María Pemán.

---

[84] *Filmor* nº11 29/08/35

[85] *Filmor*, nº12, 05/09/35. Respecto al material de CIFESA, Exclusivas Herrera Oria disponía de *Rataplán*, *Rumbo al Cairo*, *Nobleza Baturra*, *Es mi hombre*, *La verbena de la Paloma*, *La casa de la Troya*, *El Cura de Aldea* y tenía ya contratados para dos largos a Florián Rey e Imperio Argentina y a Catalina Bárcena.

Estos documentales constituirían parte de un proyecto de producción que no olvidaba la tarea de cultivar al espectador espiritualmente. Se trataba de reportajes sobre grandes monasterios de España, el jesuítico de Loyola, el de los jerónimos de Guadalupe y el franciscano de La Rábida, y son los que menciona Juan Antono Cabero en su libro cuando se refiere a un material ya realizado por ECE que constaba de "documentales artístico-históricos dirigidos y explicados por el Padre Laburu, Ángel Herrera Oria, José María Pemán y el Padre Alcocer"[86]

Pero a pesar de los continuos anuncios en *Filmor* que hablaban del estreno inminente de *El 113* y la preparación de *Lola Triana* y *Luisa Fernanda*, había problemas en la productora, causados sobre todo por el largo y costoso rodaje de *Currito de la Cruz*. En noviembre se seguía anunciando el comienzo del rodaje de *Lola Triana*, pretendiendo dar una imagen de producción en continuidad para conseguir mayor número de accionistas entre los componentes de la Confederación, pero el rodaje no no comenzaría hasta febrero del año siguiente. El fracaso en taquilla de *El 113* y el problemático rodaje de *Lola Triana* más los excesivos honorarios de la estrella se sumaron al triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero que complicaron aún más la vida de esta productora.

Volviendo a Vicente Sempere, en enero de 1936 la ECE le contrató para intervenir como regidor-segundo ayudante de producción en un filme de tema andaluz y ganadero sobre un guión de José María Pemán. Raquel Meller, famosísima cantante y actriz a la que admiraba, iba a ser la protagonista de la película.

La ECE ya había contratado el año anterior a Raphael J. Sevilla para la dirección de esta película, pero los retrasos contínuos provocaron la marcha del director a México. Se pensó entoces en Sáenz de Heredia para sustituírlo, pero según Vicente Sempere, la protagonista del filme impuso como director a Enrique del Campo. Raquel Meller, que había trabajado en Hollywood y en París, cobraba por su trabajo 1000 pesetas diarias "menos el domingo porque ella como era muy católica decía que los domingos ella no trabajaba, y como no trabajaba no cobraba"[87]. Aquel sueldo era una fortuna, teniendo en cuenta además de que el coste medio de un filme era de más o menos de medio millón de pesetas en la época. Además, siguiendo a Vicente Sempere, la Meller había firmado un contrato

[86] Cabero, Juan Antonio, Historia de la Cinematografía española. Once jornadas: 1896-1948, Madrid, Gráficas Cinema, 1949, p. 373
[87] Entrevista a Vicente Sempere en julio de 1995

para dos películas más que, por imposición suya, debían ser dirigidas por Enrique del Campo. Los problemas no cesaban para la productora católica: un sueldo millonario y la imposición de un director con muy poca experiencia. Por otra parte, ya se había contratado al resto del equipo de *Lola Triana*. Iban a participar José Nieto, Carlos Álvarez Segura, Ricardo Quintana y otros actores y actrices. Se contrató como operador a Carlos Pahissa que ya había trabajado en *Currito de la Cruz* y al maestro Moreno Torroba para en la composición musical. Según Vicente Sempere también intervenía Antonio Ruiz Soler "Antonio el Bailarín".[88]

En el mes de febrero de 1936 ya se anunciaba la filmación de exteriores en la provincia de Cádiz. Se comenzaron a rodar los exteriores en Vejer de la Frontera, la mayoría en Jandilla, en la finca de Pedro Domecq que era el suegro de uno de los accionistas de ECE, José María Pemán.

Vicente Sempere había pasado en esta película de auxiliar a segundo ayudante de producción. Colaboró en la planificación del viaje a Andalucía y en la organización del hospedaje y la manutención; también en la elaboración del plan de rodaje y en la gestión de los equipos utilizados. Pensaba que era un trabajo para el que estaba capacitado. Le gustaba organizar, planificar, y aunque él aún no tenía gran responsabilidad, disfrutaba con aquella actividad. Además, en el rodaje de interiores se iba a encargar de la utilería y otras cosas, ya con cierta autonomía y esperaba volver a Madrid enseguida para trabajar en los Estudios de Aranjuez, pero la suerte siguió sin acompañar a ECE.

En Vejer de la Frontera estuvieron más de un mes intentando rodar los exteriores de la película, cosa que fue casi imposible, pues coincidió con un gran temporal de lluvias que azotó toda Andalucía. Al final, cansados, tras cinco semanas infructuosas en las que se había gastado muchísimo dinero en el hospedaje y la manutención de todo el equipo y no se había conseguido más que rodar veinte planos de exteriores más o menos aceptables, el equipo volvió a Madrid y la productora, insatisfecha por el material filmado hasta entonces, suspendió la película antes de comenzar a rodar en los Estudios Aranjuez.[89] Creemos que esta decisión también tenía mucho que ver con el cambio político que acababa de

[88] Id.

[89] Según Sánchez Salas, "la crisis llega más allá con la decisión de los resposables de ECE de dejar de producir, despedir a su personal y acordar con CIFESA que se haga cargo de la distribución del material de la empresa." *Op. cit.*, p. 102. Creemos que esta decisión también tenía mucho que ver con el cambio político que acababa de producirse, pues, como comentamos, la productora estaba vinculada a los sectores más conservadores.

producirse, pues, como comentamos, la productora estaba vinculada a los sectores más conservadores.

En Madrid tras la victoria del Frente Popular, los actos de violencia en las calles iban en aumento. Existía una clara polarización entre los dos bandos -derechas e izquierdas- y los moderados no tenían posibilidad de identificación. Falange Española fue declarada ilegal el 14 de marzo del 36 y todos los elementos de su Junta Política que pudieron ser localizados en Madrid, fueron detenidos e ingresaron en la Modelo. Entre ellos José Antonio Primo de Rivera.

A pesar de este ambiente de inseguridad había que seguir viviendo y los madrileños acudían al cine, puede que para olvidar la tensa situación en la que vivían. Las películas que triunfaban seguían siendo las americanas, aunque desde hacia unos meses, parecía que la gente le había cogido gusto al cine español. Por otra parte, esta afición resultaba barata en comparación con otros espectáculos. Una mecanógrafa podía ganar al mes 100 pesetas. La butaca en un cine de estreno costaba 3 pesetas, el entresuelo 2,50 y el principal 1.50. Por la noche los precios eran más económicos, reduciéndose en 50 céntimos cada uno. En los cines de barrio por 45 céntimos podías tener una silla.

Vicente Sempere, que se vio otra vez en la calle, consiguió un empleo como acomodador del cine Rialto a las pocas semanas de la suspensión de *Lola de Triana*. Cobraba 3 pesetas diarias.[90] El Rialto era un cine de estreno sito en la Gran Vía de Madrid y según Pascual Cebollada, aún no tenía una clientela asidua y las distribuidoras estadounidenses le negaban su material "por no crearse mala reputación". Por lo que José del Villar Lamoza, el entonces gerente, se procuró películas españolas, empezando por *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), presentada en versión de gala el 18 de diciembre de 1934. El filme tuvo un gran éxito, manteniéndose tres semanas seguidas, por lo que el Rialto continuó apostando por el cine español con *El negro que tenia el alma blanca* (Benito Perojo, 1934), *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935) y *Morena Clara* (Florián Rey, 1936). Unos meses antes de estallar la guerra civil, cedía la sala a los Casanova –cuando entró Sempere a trabajar- y arrendado por CIFESA muchos años, el Rialto se convirtió en la pantalla del Cine español[91].

---

[90] Según las "Bases de trabajo de acomodadores y similares para teatros y cinematógrafos" consultadas en *Anuario Cinematográfico Español,* Madrid, 1935, p. 126. *Vid.* Gráfico 3 en Apéndice.
[91] Cebollada, Pascual, *Op. Cit*, p. 359.

En aquella época muchos cines de estreno ya pertenecían a grandes circuítos, como Sagarra, Filmófono o la SAGE.[92] Las películas se proyectaban habitualmente en dos sesiones, la de la tarde, a las 18.30 y la de la noche a las 22:30. En algunos cines había comenzado la sesión continua, como en el Panorama, que llegaba a funcionar desde las 11 de la mañana hasta la 1 de la madrugada.

Vicente Sempere fue contratado porque se necesitaba otro acomodador en el cine ante la gran afluencia de espectadores que generaba *Morena Clara* (Florían Rey, 1936) superando su éxito teatral del año anterior[93] (sólo en el Rialto amortizó su coste de 520.000 pesetas)[94]. La clásica historia de la cenicienta insertada en este caso en un ambiente costumbrista, completada con los momentos cómicos adecuados y cierta crítica al estamento judicial, era ideal para olvidar por un momento la tensión de la calle y la sensación, fácilmente perceptible de que algo grave iba a ocurrir, soñando quizás como la *Trini*, que con amor y comprensión se podía arreglar cualquier cosa. *Morena Clara* se mantuvo en cartel hasta marzo de 1937.

Mientras, Benito Perojo estaba preparando la producción de *Nuestra Natacha*, exitosa obra teatral de Alejandro Casona que había sido estrenada el 6 de febrero en el Victoria y que aun se representaba en el teatro Pavón. Prolongando su habitual política de producción, CIFESA pensaba en obras literarias que hubieran tenido éxito, como una forma segura de atraer al público y había encargado la versión cinematográfica a Perojo. En junio ya se estaba rodando en los Estudios de Aranjuez.

Por aquellos días y aún en el Rialto, Sempere fue llamado de nuevo por la firma católica ECE que había decidido reanudar, la producción de la película *Lola de Triana*.

Según nuestro protagonista, y no sabemos si por razones económicas o quizá personales, el filme iba a ser ahora dirigido por José Nieto[95] que figuraba como actor protagonista junto a Raquel Meller. Cambiaban también los estudios, ya

---

[92] A Sagarra pertenecían entre otros el Real Cinema, el Monumental Cinema, el Palacio de la Música, Goya, Argüelles, Dos de Mayo, Príncipe Alfonso, Cinema España y el Palacio de la Prensa; La Sociedad Anonima General de Espectáculos (SAGE) controlaba más de 30 locales cinematográficos en todo el país en 1930.

[93] En mayo "Morena Clara", obra de Antonio Quintero y Pascual Guillén protagonizada por Carmen Díaz, ya llevaba cien representaciones a sala llena en el teatro Cómico de Madrid, circunstancia que provocará su adaptación cinematográfica por parte de CIFESA.

[94] Fernández Cuenca, Carlos, *Recuerdo y presencia de Florián Rey*, X Festival Internacional del Cine, San Sebastián, junio 1962, p. 20

que los interiores se iban a rodar en los estudios Ballesteros (esto seguramente se debía al rodaje de *Nuestra Natacha* y de *Santa Rogelia* en los Estudios de Aranjuez). El comienzo de la guerra hizo que se suspendiera definitivamente el proyecto, aunque Vicente Sempere ya habría comenzado a trabajar en los Estudios de Aranjuez, como veremos.

La industria cinematográfica española parecía que había encontrado su camino: estudios, laboratorios, aumento de la producción, una respuesta en taquilla impresionante y una importante penetración en los mercados iberoamericanos. Al respecto, Eduardo de la Vega Alfaro comenta:

> "Entre 1930 y 1935, sólo se habían estrenado en la ciudad de México 3 películas de procedencia española; sin embargo, en el año de 1936 lograron estrenarse en salas de la capital mexicana 16 largometrajes hispanos"[96]

Esta situación se verá truncada con la Guerra civil, tras la cual estas cifras de mercado descenderán de manera importante.

---

[95] También se barajaba la posibilidad de que el director fuera José María Castellví. *Vid.* Sala Noguer, Ramón: *El cine de la España Republicana durante la guerra civil*, Bilbao, Mensajero, 1993. p. 60 (en nota)

[96] Vega Alfaro, Eduardo de la, "El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)" en: Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (coor.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, *Cuadernos de la Academia n.º9*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Asociación Española de Historiadores del Cine, 2001, pp. 21-42.

Capítulo 3. La Guerra Civil

El sábado 18 de julio, gran parte de los madrileños sabían que se había producido un levantamiento militar en África. Los asesinatos del teniente Castillo y de Calvo Sotelo hacía unos días, significaban el culmen de una marea de violencia que se había incrementado tras las elecciones de febrero. La población de Madrid presentía que algo terrible iba a ocurrir.

La radio emitió un manifiesto de las ejecutivas socialista y comunista que afirmaban que bajo la disciplina del Frente Popular estaba todo el proletariado resuelto a intervenir e instaba a que la clase trabajadora se preparase y acudiera a los locales de sus organizaciones a esperar órdenes.

La familia Sempere vio atemorizada que en la cercana sede del partido socialista ya se estaba empezando a repartir armamento. Gran parte del pueblo madrileño se movilizó, aparecieron las primeras milicias y a pesar de que ello suponía la pérdida de su autoridad y el incremento de la inseguridad en las calles, el Gobierno se decidió armar al pueblo, ya que en ese momento era la única salida posible para resistir.

Ello provocó que el poder pasara a las organizaciones sindicalistas. Madrid *se proletarizó*. En las calles de la capital:

> "Las circunstancias, las conversaciones, la iconografía de los carteles, las normas de actuación, el ambiente, en suma, era revolucionario. Los cines, teatros, imprentas, almacenes, hoteles, restaurantes de lujo y bares fueron incautados o controlados, así como las asociaciones mercantiles y profesionales y muchas viviendas de las clases altas."[97]

Aquellos que pertenecían a partidos, organizaciones conservadoras o habían tenido alguna relación con los mismos se escondieron o huyeron al ver que el 'alzamiento' no triunfaba en Madrid. Las autoridades republicanas y muchos de los dirigentes obreros y sindicales hicieron todo lo que pudieron para evitar las matanzas, los atropellos y los saqueos que inevitablemente ocurrieron en las primeras semanas de la guerra.

---

[97] Cervera, Javier, *Madrid en guerra. La ciudad clandestina 1936-1939*, Madrid, Alianza, 1998, p. 110. Situación muy bien narrada por Abella, Rafael, *La vida cotidiana durante la guerra civil. La España republicana*, Barcelona, Planeta, 1976 y Díaz-Plaja, Fernando, *La vida cotidiana en La España de la guerra civil*, Madrid, EDAF, 1994.

Precisamente las autoridades comunistas, revolucionarias en su propaganda e ideología, tuvieron que adoptar en la práctica el papel de un gobierno que cuidara de la ley y el orden, amoldándose a los deseos de la clase media madrileña, lo que supuso la afiliación en masa a la opción comunista desde julio de 1936, sobre todo porque era la forma de obtener la protección contra el anarquismo y la falta de legalidad que se observaba en las calles de la ciudad.[98] Enseguida se pudo constatar que las organizaciones integradas en el Frente Popular carecían de un criterio único en cuanto a qué debía ser prioritario, si la victoria en la guerra o la revolución en las calles.[99] Aquellos que apoyaban la sublevación creían firmemente en su victoria, a pesar de que en un primer momento Madrid, Cataluña, el País Vasco, Valencia y la mayor parte de la Armada se mantenían fieles a la República. Muchos pensaban que a pesar de ello la victoria llegaría en pocas semanas, entre estos, quizás, los propietarios de Producciones Hispánicas que mantenían en nómina a Vicente Sempere y a todo el equipo de *Santa Rogelia* en aquellos momentos de incertidumbre. Pero para explicarlo tendremos que retroceder en el tiempo.

Producciones Hispánicas, domiciliada en Eduardo Dato 5, era una productora financiada por grandes capitalistas vascos que, según Vicente Sempere, tenían proyectada una producción cinematográfica a largo plazo y en continuidad de largometrajes y documentales. El presidente del Consejo de Administración era el financiero Tomás de Zubiría Somonte, primogénito del conde de Zubiría,[100] siendo consejeros de la firma Antonio de Obregón, Joaquín Goyanes de Osés[101], Angel Duro y Zulaica.

Todo parece indicar que se trataba, como en el caso de CIFESA, CEA o Filmófono, de una incursión en el mundo del cine por parte de la alta burguesía. Una productora que contaba con el apoyo de importantes capitalistas vascos y que pretendía invertir en la producción cinematográfica en el momento en que el cine español había obtenido varios éxitos de taquilla y cierta importancia en el mercado

---

[98] Cervera, Javier, *Op. cit.*, p. 116

[99] Estas desavenencias contribuyeron de manera importante a su derrota por parte de un frente también heterogéneo, pero con el único propósito de vencer.

[100] El conde de Zubiría, Tomás de Zubiría e Ybarra (1857-1932), perteneciente a la familia Ybarra, fue un destacado empresario de la siderurgia, la metalurgia y la construcción naval. Por medio de Ybarra y Compañía, montó en Baracaldo la Fábrica de Nuestra Señora del Carmen, con tres altos hornos y la sociedad Altos Hornos y Fábrica de Hierro y Acero de Bilbao, gérmenes de lo que luego fue Altos Hornos de Vizcaya, empresa que presidió, En 1901 se unió como socio fundador a la constitución del Banco de Vizcaya.

[101] Obregón y Goyanes habían fundado en 1933 la Asociación de Intercambio Cultural Iberoamericano. Escribieron el guión de *Nuevas Rutas* (1935) para RIA Film y de *Sinfonía vasca*

hispanoamericano. De hecho, según Vicente Sempere, Producciones Hispánicas comenzó a preparar tres películas de ficción al mismo tiempo. Recordaba dos títulos *Santa Rogelia* y *El último húsar*.

Unas semanas antes del levantamiento, a finales de junio, Vicente Sempere fue contratado por los representantes de esta productora en Madrid, Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes de Osés, como segundo ayudante de producción de *Santa Rogelia*.

Santa Rogelia era una adaptación de Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes de la novela de Armando Palacio Valdés e iba a ser dirigida por Adolf Trotz.[102] Rafael Rivelles y a Ana María Custodio ya habían sido contratados como protagonistas. El rodaje iba a comenzar en los Estudios de Aranjuez el 18 de julio[103].

La carrera cinematográfica de Vicente Sempere no había hecho más que comenzar y parecía que ya tenía encaminados sus pasos. Ser segundo ayudante de producción ya representaba tener cierta autonomía para determinar las necesidades de cada grabación o rodaje. Se ocupó del desglose del plan de trabajo y del control de las necesidades de atrezzo y utillería, supervisando las tareas de construcción de los decorados. Estos decorados correspondían a una mina y una taberna, donde transcurrían las secuencias que se iban a rodar en interiores. También Sempere presenció la realización de "playbacks" de varias canciones populares que interpretaban los asturianos Hermanos Granda. Todo estaba dispuesto para el comienzo del rodaje.

Tras la sublevación militar se suspendieron momentáneamente todas las filmaciones en Madrid. Además, en nuestro caso, el presidente de Producciones Hispánicas, Tomás de Zubiría fue detenido a los pocos días.[104] A pesar de todo, y volviendo al principio de nuestro "flash-back" no se despidió al equipo técnico. Vicente Sempere afirmaba que quizás los productores pensaban que aquello se resolvería en pocas semanas, por lo que se podría terminar la producción sin perder

---

(1936), *Santa Rogelia* (1936) y *Marcha Triunfal* (1937) para Producciones Hispánicas. Goyanes fue responsable legal de la Hispano-Film-Produktion y creó también Producciones Ibéricas.

[102] Director alemán que ya había dirigido el guión de Obregón y Goyanes *Nuevas rutas* (1935) para RIA y que debía de estar dirigiendo el documental *Sinfonía vasca* (1936) para Producciones Hispánicas.

[103] Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España en el cine,* Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 229

[104] Detenido y asesinado en Altuna-Mendi entre una treintena de presos, el 29 de septiembre de 1936. Díaz Morlán, Pablo, *Los Ybarra. Una dinastía de empresarios 1801-2001*, Madrid, Marcial Pons, 2002, p. 262.

el dinero ya invertido[105]. Así, todos los profesionales siguieron cobrando semanalmente desde Bilbao hasta que, como recordaba Sempere, se cortaron las comunicaciones en el mes de noviembre.

Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes de Osés, tras la suspensión de *Santa Rogelia*, consiguieron pasar a la zona nacional donde comenzaron una colaboración cinematográfica con los sublevados. Obregón se convirtió en dirigente de la Sección de Fotografía y Cinema de Falange en sustitución de Antonio Calvache. Éste, que posteriormente dirigirá y financiará *El Derrumbamiento del ejército rojo* (1938) será el operador (y quizás colabore en la producción) del siguiente filme de Producciones Hispánicas, *Marcha Triunfal.*

Este mediometraje, codirigido por Obregón y Goyanes, pretendía mostrar el doble esfuerzo de las tropas franquistas que no sólo conquistaban ciudades y pueblos sino que les devolvían inmediatamente el ritmo de su vida normal.[106] En el documental se resalta la puesta en funcionamiento de los Altos Hornos de Vizcaya con la activación de los talleres y las fundiciones siderúrgicas.[107]

Posteriormente, Antonio de Obregón será requerido por Manuel Augusto García Viñolas[108] , director del recién creado Departamento de Prensa y Propaganda del primer gobierno de Burgos para convertirse en su secretario general, y ya desde este puesto supervisará la realización de *Noticiario Universal* (1938) de Producciones Hispánicas.

Volviendo al territorio republicano, en Madrid se había suspendido la producción cinematográfica por causas evidentes, pero sobre todo porque la situación de inseguridad política hacía que fuera una locura la inversión de capital. Distintas organizaciones revolucionarias ya controlaban la industria cinematográfica, comenzando por las salas de exhibición que eran dirigidas por

---

[105] En Bilbao no existió la furia colectivizadora de Madrid y Barcelona. Allí los consejos de administración celebraban sus juntas, los bancos eran respetados, las industrias seguían funcionando y el culto se seguía practicando libremente. Quizás el consejo de administración, a pesar del apresamiento de Zubiría decidió continuar con la financiación a la espera de la pronta resolución del conflicto.

[106] Fernández Cuenca, Carlos, *Op. cit.,* p.230

[107] Que en realidad, nunca habían dejado de funcionar y que quedaron intactos para los 'nacionales' tras la toma de Bilbao. *Vid.* Morlán, Pablo, *Op. cit.* La temática de este documental, vuelve a recordarnos a sus productores, como sabemos relacionados con los Altos Hornos de Vizcaya.

[108] Licenciado en derecho y periodista, corresponsal de *El Debate* en Roma, nunca se había dedicado al mundo del cine, pero solicitó a Dionisio Ridruejo esta cartera. Antonio de Obregón supliría la falta de experiencia de su superior.

distintos comités obreros[109]. Respecto a la producción, fue en octubre de 1936 cuando la CNT comenzó a pensar decididamente en la posibilidad de socializarla ante el paro forzoso al que estaban sometidos los técnicos de los estudios y los laboratorios.

Vicente Sempere había empezado a trabajar en un nuevo oficio que nada tenia que ver con el anterior pero que resultaba mucho más productivo en una ciudad asediada como Madrid. Junto a su cuñado Ricardo Rodríguez Quintana se hizo casquero. Los mataderos se habían socializado y había desaparecido la figura del intermediario, por lo que se distribuía el género a los mercados directamente y esta función era la que desempeñaban ambos en el matadero de Vallecas. Ocasionalmente, con los productos de casquería que conseguían acudían a casa del actor Enrique del Campo, amigo de Vicente Sempere desde que se conocieron en el rodaje de *El 113*.

Enrique del Campo, de nacionalidad mexicana, no había salido de España tras el estallido de la guerra. El cuerpo diplomático, casi desde los primeros días, se había movilizado en la protección de sus compatriotas y las embajadas, sobre todo de los países iberoamericanos, se convirtieron en refugio seguro para cientos de personas que eran acogidas y alimentadas. Permaneciendo en el interior de la embajada y disfrutando de su extraterritorialidad, los españoles acogidos, la mayoría enemigos de la República, esperaban allí a que llegara su inclusión en alguna de las expediciones de evacuación de Madrid hacia Barcelona, Valencia o Alicante.[110]

Estas actividades fueron también ejercidas por Enrique del Campo. Su pasaporte mexicano y sus grados militares hicieron que se convirtiera en agregado militar de la embajada mexicana. Lo que le permitió izar una bandera mexicana en su casa, situada en lo que en aquel tiempo se denominaba el "Madrid Moderno" (el Viso) beneficiándose de la extraterritorialidad. Los asilados que recogía permanecían en el sótano de su casa hasta que conseguía pasarlos a zona nacional,

---

[109] Cada uno bajo la dirección de un comité obrero que podía pertenecer a múltiples entidades políticas, Juventudes Socialistas Unificadas, Partido Comunista de España, UGT, Socorro Rojo... Diez Puertas, Emeterio, "Cine libertario", en: *Historia 16*, n.º. 322, febrero 2003, p.90. Para la redacción de este capítulo en los aspectos cinematográficos se ha consultado entre otros AA.VV. *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000; el pionero *La guerra de España en el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972 de Carlos Fernández Cuenca, las aportaciones fundamentales de Ramón Sala Noguer en *El cine de la España Republicana durante la guerra civil*, Bilbao, Mensajero, 1993 y *El cine en la zona nacional 1936-1939*, Bilbao, Mensajero, 2000, junto a Rosa Álvarez Berciano y el libro de Emeterio Diez Puertas *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002.

[110] Vid. Cervera, Javier, Op. cit. y Rubio, Javier, Asilos y Canjes durante la Guerra civil española: aspectos humanitarios de una contienda fatricida.Barcelona, Planeta, 1979.

suponemos que previo pago de su importe, cruzando de un lado a otro sin que en ningún momento fuera detenido. Siendo México uno de los pocos países que prestó abiertamente su apoyo político y económico a la República española, era poco sospechoso que entre ellos se encontrara alguien afín a los nacionales. Vicente Sempere conocía esta situación, porque como dijimos, acudía allí con Ricardo Quintana para venderle productos de casquería con los que alimentar a los refugiados.

Unos meses después Enrique del Campo desapareció de Madrid y Ricardo Quintana marchó a Levante. Sempere no volvería a tener noticias de ellos hasta el final de la guerra, pero esta corta relación durante la misma, será importante para la carrera profesional de nuestro protagonista, ya que ambos le llamarán para trabajar en sus primeras películas como directores: *El huesped del Sevillano* de Enrique del Campo y *Jai-Alai* de Ricardo Quintana. Estos serán los primeros trabajos de Sempere tras la guerra y a partir de los cuales su carrera trazará una línea ascendente, de dedicación continua y de paulatino progreso dentro de los equipos de producción en los que entre a trabajar.

Pero todo esto pertenece a otro capítulo. En este momento Vicente Sempere, a pesar de dedicarse a la casquería, no había perdido los contactos con el cine y fue llamado para colaborar en otra película. Habíamos dicho que la CNT había pensado en socializar el sector de la producción cinematográfica. La primera iniciativa importante en este sentido fue la de Fernando García Mantilla y su Cooperativa Obrera Cinematográfica (C.O.C.), fundada con el objetivo de organizar a los trabajadores en paro de los estudios y laboratorios y de poner en marcha la industria al servicio del gobierno republicano. Esta nueva productora-distribuidora promovida por cineastas en su mayoría encuadrados en el sindicato U.G.T., actuó sobre todo como distribuidora de filmes rusos como *El acorazado Potemkin* / *Bronenosets Potyomkin* (1925) de Sergei M. Eisenstein, *Tchapaiev* (1934) de Sergei y Georgi Vasiliev o *Los marinos de Cronstadt* / *My iz Kronshtadta* (1936) de Efim Dzigan. Estos filmes mantenían la exaltación patriótica en una ciudad que se había despertado con el bombardeo del 30 de octubre en pleno frente de guerra y en la que el duro invierno iba a complicar aún más las cosas.

La exhibición de *Los marinos de Cronstadt* en el Cine Capitol el 18 de octubre[111] tuvo un gran éxito. Su acción ambientada en 1919 resultaba plenamente actual, al hablar del asedio y ataque a Petrogrado y la respuesta heroica de los marineros soviéticos. A los pocos días de su presentación se dice que la actitud de los madrileños ante los carros de combate italianos, que ya el 6 de noviembre se encontraban en los accesos a la ciudad, había cambiado. Destacó la heroicidad de Antonio Coll Carrasco *que "...en el frente de Usera saliendo de las trincheras al encuentro de los tanques italianos detuvo el avance de éstos, destruyendo dos que iban en cabeza y haciendo retroceder los demás. (...)*[112]

Tras aquella hazaña se comenzó a llamar a Antonio Coll "el marino de Cronstadt"y parece ser que llegó a volar otros tres carros de combate hasta su muerte en noviembre de 1936. Estos hechos heroicos no podían ser desaprovechados por la propaganda comunista volcada a levantar el ánimo de los madrileños que, en noviembre, habían bajado masivamente a vivir a los subsuelos, hacinados en sótanos o en el metro. La familia Sempere habitó el sótano del almacén de palma y esparto que poseían frente a su casa y no volvieron a ésta hasta el final de la guerra.

La propaganda que apelaba a la resistencia necesitaba actos como los de Antonio Coll y seguramente la C.O.C. comenzó a preparar un filme sobre su vida.[113] Vicente Sempere y otros profesionales en paro, fueron llamados para trabajar en la producción de esta película, cuyo guión y dirección correspondían a Antonio del Amo.[114]

Nuestro protagonista habría sido el encargado de colaborar en la búsqueda de localizaciones y preparar la utilería necesaria para el filme. Según su propio testimonio tendría también el cometido de ir a recoger del frente un carro de combate para la producción[115]. A Vicente Sempere aquello de ir al frente a por un tanque para una película le pareció una locura y rehusó participar en la producción.

---

111 Ya había sido estrenada en el Lírico de Valencia el 25 de mayo de 1936

112 Azcárate y Sandoval citado por Cuenca.

113 Fernández Cuenca afirma que Mantilla fundó una cooperativa, de producción cinematográfica que se proponía hacer bajo la dirección de Antonio del Amo, un filme sobre la vida de Antonio Coll. Suponemos que se está refiriendo a la Cooperativa Obrera Cinematográfica, aunque Sala Noguer no lo confirma y quizás lo pudo organizar Film Popular.

114 Según Sala Noguer ya se había elegido a Fernando Nogueras como protagonista de la cinta. Antonio del Amo era ayudante de Fernando García Mantilla, que a su vez había sido colaborador de Carlos Velo. Era articulista en la revista *Popular Films* junto a Villegas López y en *Nuestro Cinema*

115 Quizá era el tanque que se encontraba entre gran cantidad de material bélico que fue capturado el 18 de marzo de 1937 al Corpo Truppe Volontarie italiano en la Batalla de Guadalajara.

Al final, la falta de medios económicos y quizá la falta de los dichosos carros de combate, hicieron que se abandonara el proyecto.

Pero la heroicidad de Antonio Coll y otros antitanquistas[116] no podía ser desaprovechada en una retaguardia que necesitaba elevar su moral. Así, ya en 1938, García Mantilla volvió a retomar la historia del héroe junto a Francisco Camacho[117] en un "spot" de casi tres minutos realizado para la Subsecretaría de Propaganda[118]

En este trailer, la consigna *¡Resistid!* se ejemplifica con la figura heróica del marinero Antonio Coll, que en el momento más álgido de la defensa de Madrid consiguió como dijimos inmovilizar una columna de tanques, atacándolos con granadas de mano a costa de su vida.

Estos modelos cinematográficos eran muy importantes para la actividad propagandística de la República necesitada de todos los medios necesarios para alejar el derrotismo de una población, cuya moral estaba minada por el hambre y los continuos bombardeos a la recién bautizada "Gran Vía de los Obuses" desde el cerro de Garabitas.

El gobierno Negrín, tenía que complementar su propaganda con un éxito bélico que lo consolidara y que elevara la moral de la retaguardia. Todo obligaba a tomar la iniciativa estratégica retardando la caída del norte con la reactivación del Frente de Madrid, único frente donde se había detenido al enemigo y donde estaban las mejores y más disciplinadas unidades.

Se remodeló el Estado Mayor Central y se reformó la organización militar. Al mando se encontraba el coronel Vicente Rojo que preparó una ofensiva de envergadura con más de 80.000 hombres, toda la aviación disponible, 100 carros de combate, 30 blindados y 164 piezas de artillería, en parte sacadas de otros frentes. Era el ejército más importante dispuesto para una ofensiva republicana[119].

Unos meses antes, en febrero de 1937 se había pedido la incorporación de las quintas de 1932, 1933, 1934, 1935 y 1936 que contribuirían al reforzamiento de

---

[116] Poco después la distribuidora y productora Film Popular realizó un cortometraje sobre el 'antitanquista' Celestino García Moreno.

[117] Amo, Alfonso del, *Catálogo de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1998, p.714. Sala Noguer afirma que la autoría no puede ser confirmada.

[118] La Subsecretaría de propaganda había sido creada con el nuevo gobierno de Negrín en mayo de 1937. Este "trailer" pertenecía a una serie que se realizó para ser proyectada en los intermedios entre película y película con el objetivo de estimular la resistencia en la retaguardia. La serie, según Fernández Cuenca, llegó a componerse de catorce números de los que se conservan cinco. El número 1(para Fernández Cuenca el n.º 5) va asociado a la palabra *RESISTID*. Su titulo completo es *PALABRAS DEL EXMO. SR. PRESIDENTE DEL CONSEJO DR. NEGRIN. (1-RESISTID)*

este nuevo ejército. Sempere pertenecía a la quinta de 1932 pero hizo caso omiso de la demanda como muchos otros jóvenes. Esto provocó que se le considerara desafecto a la República y aunque en un primer momento evitó la incorporación, fue denunciado y detenido.

Como afirma Cervera, era habitual que una vez considerado desafecto, este joven tuviera, como castigo, que incorporase a un batallón disciplinario para que entonces prestara servicio en favor de la causa republicana[120] Era julio de 1937 y comenzaba la ofensiva de Brunete. Allí, en primera línea iba a acabar nuestro protagonista, junto a otros compañeros en su misma situación. Pero al hacer un alto en el Estado Mayor Central, se requirió, entre aquellos que iban al frente, alguno que supiera escribir a máquina y realizar trabajo de oficina. Vicente Sempere no tardó un segundo en alzar la mano y se quedó allí hasta el final de la guerra; quizá su experiencia como ayudante de producción le había salvado la vida.

Respecto al cine del bando nacional, obviamente Vicente Sempere no participó en estas producciones, pero sí que lo hicieron algunas personas que habían tenido o que tendrán posteriormente relación con él. Por otra parte, es interesante hablar del comienzo de la política cinematográfica en el territorio nacional ya que en unos meses se va a convertir en ley para el resto del territorio español y los puntos en los que más se va a incidir, censura, colaboración con los países aliados y producción oficial de noticiarios, van a seguir siendo importantes en la década de los cuarenta.

Las principales infraestructuras cinematográficas, estudios y laboratorios, quedaron en territorio republicano, por lo que la producción cinematográfica de los sublevados tuvo que depender en gran medida de la ayuda de los países aliados o amigos. Solo quedaron en la zona nacional dos equipos que estaban rodando en Andalucía, el de *El genio alegre* de CIFESA y el de *Asilo Naval* de Cea. Estos profesionales y su material de filmación se utilizaron para la producción bélica de los nacionales.

La principal preocupación de los sublevados en este momento era la censura de los filmes y la organización que inicialmente va a incitar al gobierno de Salamanca para que se ejerza mayor control en la exhibición cinematográfica va a

---

[119] Cardona, Gabriel, "La República pasa a la ofensiva", en AA.VV., *La Guerra Civil*, Madrid, Historia 16, 1996, vol. 12, p. 104.
[120] Cervera, Javier, *Op. cit.*, p. 184.

ser la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia que continuaba con su lucha contra el cine inmoral, ahora desde Pamplona y disfrutando de mayor influencia política. La Confederación seguirá protagonizando en zona nacional numerosas protestas hacia las proyecciones de cine "inmoral" llevando en muchos casos la iniciativa respecto a la censura cinematográfica[121].

En enero de 1938 con el primer gobierno del franquismo se creó la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, dirigida por Dionisio Ridruejo. La Junta Superior de Censura, creada en diciembre de 1937 pasó a depender de ella y hasta el 2 de marzo de 1938 no celebro su primera reunión oficial.

El 2 de noviembre se crea una Comisión de Censura junto a la Junta Superior de Censura, bajo la autoridad directa de Ramón Serrano Suñer, responsable de la cartera de Interior. La Comisión censuraba el material argumental, comercial, y la Junta el material de propaganda, noticiarios y documentales. La Junta sería también la que censurase la producción nacional y se reservaba el derecho a la última palabra sobre el material calificado.

Respecto a la producción cinematográfica, casi desde el principio de la guerra la mayoría de las principales empresas cinematográficas de España durante la República (CEA, CIFESA, Ufilms) se pondrán del lado de los sublevados, amoldándose a las posibilidades de negocio que pueda dar la confrontación bélica y saliendo victoriosas y reforzadas por ello en los años cuarenta.

Predominarán en un primer momento los documentales bélicos hasta que se organice la producción de ficción en Alemania de la mano de Norberto Soliño y Johann W. Ther. La colaboración de Alemania, Italia y Portugal, fundamental en el plano bélico, lo fue también para la producción cinematográfica de los sublevados, tanto la privada, ejercida por las empresas ya reseñadas como la oficial, generada por el Departamento Nacional de Cinematografía.

La ayuda alemana será importante, ya que en sus laboratorios Joaquín Reig Gozálbes[122] montará el famoso documental *España heroica*[123] producido por la

[121] Aunque posteriormente no fue incorporado ningún representante de la misma a la Junta Superior de Censura "entre otros motivos porque la quisquillosidad y celo de los padres de familia actuaba como censura de la censura, reclamando y consiguiendo en muchos casos, la revisión de material ya calificado, con la consiguiente acumulación de trabajo en las ya laboriosas comisiones dedicadas a esta misión y las quejas constantes de distribuidores y empresarios" Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguer, Ramón, *Op. cit.*, p. 27.

[122] Alicantino, formado en Alemania y germanófilo convencido, a finales de 1936 es enviado a Berlín por la Oficina de Prensa y Propaganda de Salamanca como delegado de Propaganda

Hispano-Film-Produktion y procesará el *Noticiario Español*, el noticiario oficial precedente del NO-DO producido por el Departamento Nacional de Cinematografía que dirigía García Viñolas.[124] Respecto a los filmes de ficción será en los estudios de la UFA donde se rueden las conocidas películas de Benito Perojo y Florián Rey producidas por la Hispano-Film-Produktion y en cuya creación e intereses no nos vamos a detener[125].

Pero la colaboración con Alemania estaba sujeta a la férrea supervisión de los técnicos y dirigentes nazis que controlaban todo lo que salía de sus estudios y laboratorios[126]. La importancia propagandística de estos documentos era muy interesante para los alemanes que no podían permitir que algo distinto a su propia ideología pudiera salir de su gran aparato industrial. Portugal, al contrario, se mostró desinteresada en este sentido, y a cambio del 'importe estipulado'[127], los facciosos pudieron disponer de los laboratorios lisboetas con toda libertad para montar con mayor prontitud que en Alemania o Italia sus cortometrajes de actualidades sobre la guerra.

La producción de los documentales de guerra de CIFESA no hubiera sido posible sin la existencia de los laboratorios de la Lisboa Filme a los que enseguida

---

Cinematográfica. Posteriormente, con la creación en Burgos del Departamento Nacional de Cinematografía se ocupará de la edición de *Noticiario Español*, producido por la Delegación Nacional de Propaganda. Trabará amistad con Vicente Sempere en la década de los cincuenta al entrar ambos en el nuevo accionariado de UNINCI que producirá *¡Bienvenido Mr. Marshall!*

123 La película más importante propagandísticamente hablando de la España nacional. Se proponía por primera vez una explicación coherente y bien organizada de las razones y objetivos del levantamiento militar contra la republica. Ningún otro filme de la España sublevada tuvo tan hondas repercusiones en el exterior. *Vid.* Sala Noguer, Ramón, "España heróica" en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 120-121.

124 Que como dijimos solicitó ser el jefe de cinematografía y eligió como colaboradores a Antonio de Obregón, Martínez Barbeito y Edgar Neville, en Ridruejo, Dionisio, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, p.136.

125 Varios estudiosos han descubierto gran parte de la trama tejida alrededor de esta productora. Destacaríamos Gubern, Román, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, p. 291; Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguer, Ramón, *Op. cit.*, pp. 215-236; Diez Puertas, Emeterio, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002, p.307 y "Los acuerdos cinematográficos entre el Franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 33, octubre de 1999; Sylvia Zierer Melia, "Carmen la de Triana", en: Pérez Perucha, Julio (ed.), *Op. cit.*, p. 117; Estevill, Josep, "Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich" en: *Film Historia*, vol. VII, n.º 2, 1997, pp. 113-130.

126 Simplemente habría que recordar las dificultades de Joaquín Reig para montar *España heroica. Vid.* Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguer, Ramón, *Op. cit.*, p. 226 y ss.

127 El pago de estos favores fue casi siempre tardío y Maroto tuvo que quejarse de ello varias veces. *Vid.* Pena Rodríguez, Alberto, *El gran aliado de Franco. Portugal y la guerra civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1998.

se incorporó Eduardo García Maroto.[128] Éste se instaló en Lisboa, en los laboratorios Lisboa Filme que habían sido fundados por Aníbal Contreiras y José César de Sá en 1928. Estos laboratorios proporcionaron película virgen y toda clase de facilidades para revelar y montar con toda prontitud los cortometrajes nacionalistas; su colaboración con CIFESA, por medio de Maroto fue esencial para la propaganda de los sublevados. Asimismo la Lisboa Filme coprodujo con la viguesa Films Patria varios documentales dentro de la serie *¡Arriba España! La reconquista de la Patria*. Por otra parte, los portugueses también colaboraron con algunos documentales como *A Caminho de Madrid* (1936) de Aníbal Contreiras un largometraje que rodaba la participación en la contienda civil de la Legión Portuguesa "Viriato". No nos puede extrañar por tanto que estos contactos previos influyesen en la importante colaboración cinematográfica de los años cuarenta en la que tuvo protagonismo junto a otras productoras la Ibero Films (posteriormente Peninsular Films) fundada por García Maroto y Vicente Sempere.

Respecto a la colaboración italiana, la plasmación de la ideología implantada por el Duce y su defensa a través de la imagen tuvo una importancia fundamental para el fascismo al igual que para el nazismo. La organización fascista de este aparato propagandístico era admirada por los responsables de propaganda del gobierno de Franco que pensaban imitarla en su propio territorio. Les interesaba el funcionamiento de L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE) que producía documentales de propaganda y el *Cinegiornale Luce*, noticiario que informaba prontamente sobre la guerra civil, como modelos para ser adaptados en España. También se interesaron por las normas censoras en favor de la propagación del ideario fascista y por las medidas proteccionistas llevadas a cabo por el gobierno italiano.[129]

En octubre de 1938, Dionisio Ridruejo, se entrevistó en Roma con Dino Alfieri, ministro de Cultura Popular. En aquella reunión se habló sobre la ayuda que Italia podría aportar al incipiente cine franquista.[130] Ridruejo no confirma que se firmara ningún pacto, pero tras este encuentro se inició una línea de colaboración

[128] Eduardo García Maroto había sido sorprendido por la guerra con el equipo de *El genio alegre* en Sevilla y fue enviado por CIFESA a Lisboa para montar y sonorizar todo el material que le fuera enviado desde la zona sublevada.

[129] De Italia se quería saber, como se explicitaba en una carta desde Burgos, "la forma que rige para la propaganda cinematográfica, es decir, si son las casas productoras las que la hacen por las normas que da el Estado, o es el Estado el que tiene elementos y dirige las películas de propaganda, así como, si estas son por cuenta del Estado o de las casas productoras, con o sin subvención"AGA, Archivador 1, citado por Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguer, Ramón, *Op. cit.*, p. 249.

en Roma en febrero de 1939 con el rodaje de *Los hijos de la noche* / *I figli della notte* (Benito Perojo y Aldo Vergano, 1939). Entre estas producciones, habría que diferenciar aquellas que fueron coproducciones hispano-italianas y las producciones italianas que utilizaron personal técnico y artístico español como *Frente de Madrid/Carmen fra i rossi* (Edgar Neville,1939) o *Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina). Entre las coproducciones destacan las productoras CIFESA y Ulargui. Ulargui participa en *Los hijos de la noche* / *I figli della notte* y en *La última falla* / Ultima Fiamma (1940) también de Perojo, mientras que CIFESA acometerá la producción de *Yo soy mi rival* / *L'Uomo del romanzo* (1940) de Mario Bonnard y Luis Marquina y de *El último húsar* / *Amore di ussaro* (Luis Marquina, 1940). Destacamos que esta última película estaba proyectada por Producciones Hispánicas antes de la guerra, como afirmaba Sempere, y que Antonio de Obregón es el autor del argumento y guión de la que ahora produce CIFESA junto a I.C.A.R. y Sovrania, por lo que podemos pensar que seguramente se trata del mismo proyecto. Por otra parte, Producciones Hispánicas tras la guerra retoma la iniciada producción de *Santa Rogelia*, que había sido suspendida en noviembre de 1936. *Santa Rogelia/Il Peccato di Rogelia Sánchez* dirigida por Roberto de Ribón[131] y Carlo Borghesio con la colaboración de Edgar Neville y de Julio Fleischner[132] fue rodada en Cinecittà y en ella trabajará Rafael Rivelles en el mismo papel que tenía asignado en 1936, siendo la protagonista Germana Montero[133]. Fue una coproducción entre SAFIC y Producciones Hispánicas, siendo Exclusivas Diana su distribuidora. El guión se censuró en septiembre de 1939 y la película el 2 de enero de 1940, por lo que podemos aventurar que la productora retomó este proyecto, ya con diferente equipo tras la guerra civil. Se estrenó el 15 de enero de 1940 en el cine Avenida de Madrid.

---

130 Ridruejo, Dionisio, *Op. cit.*, p. 199

131 Había sido el guionista junto a Perojo de *Suspiros de España* (1938)

132 Las fuentes no se ponen de acuerdo para acertar quién dirigió el filme, ya que llegan a figurar estos cuatro directores, si bien en el expediente de la película figura como director Roberto de Ribón. Lo más plausible es que fueran Edgar Neville y Roberto de Ribón junto a Fleischner los directores de la versión española dirigiendo Borghesio la versión italiana.

133 Ana María Custodio, protagonista del proyecto interrumpido en 1936 había sido represaliada por el franquismo y se exilió en América.

PARTE II. LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA TRAS LA GUERRA CIVIL

Capítulo 4. Las primeras producciones tras la Guerra Civil

El final de la guerra

En los últimos meses de la guerra, Madrid estaba agotada. Vicente Sempere disfrutaba a veces de permisos para ir a ver a su familia a la capital y cuando el 29 de marzo de 1939 entraron las fuerzas nacionales en Madrid, se encontraba allí, siendo testigo de la alegría que se respiraba en sus calles, no por el triunfo de los insurrectos, sino porque aquella guerra, tan dura para Madrid, había por fin terminado.

Pero en la capital, con el final de la guerra va a comenzar otra batalla, esta menos ruidosa pero igualmente contundente. De manera similar a como ocurrió en los territorios que habían ido cayendo en manos de los sublevados, se iniciaba una cruda represión política[134] en la que no cesaron los fusilamientos, encarcelamientos, ocultamientos... Todo el mundo conocía ya las consignas del nuevo régimen y tenía la clara conciencia de que "la ciudadanía quedaba dividida en vencedores y vencidos y que un severo proceso represivo se había puesto en marcha a modo de rendición de cuentas".[135]

Muchos acabarán en las cárceles o en los campos de concentración. Otros buscarán la ayuda de personas afines al Régimen, para salvar su vida y sus propiedades. Esta triste situación sucederá en todos los ámbitos políticos y culturales, afectando también a la reducida industria cinematográfica española, y aunque como habíamos visto, la tendencia de los profesionales cinematográficos era más bien conservadora, muchos tendrán que exiliarse. Entre ellos el más conocido es Luis Buñuel que había trabajado en Filmófono, productora de talante liberal durante la República, que será depurada totalmente y cuyo fundador, Ricardo Maria Urgoiti tendrá que exiliarse a la Argentina.[136]

También marcharán algunos profesionales con los que había trabajado Sempere en el período republicano como Ernesto Vilches, Pilar Muñoz, protagonista del cortometraje de Quintana *De Madrid al cielo*, Ana María Custodio,

---

[134] El 9 de febrero de 1939 se publica la Ley de Responsabilidades Políticas, el origen y causa de la mayoría de los procesos que se llevarán a término en la posguerra.
[135] Abella, Rafael, "Al paso alegre de la paz..." en AA.VV., *La Guerra Civil*, *Op. cit.*, vol. 24, p. 80-88.
[136] Urgoiti volverá a España en 1943, pero para trabajar en la industria farmacéutica.

protagonista de la primera y suspendida versión de *Santa Rogelia* o Fernando G. Mantilla.[137]

Con el final de la guerra también llegaban las incertidumbres. Nadie sabía qué iba a pasar, sobre todo respecto a la situación pre-bélica mundial y la posible actuación de España. Era lógica la alineación de España con el Eje, sobre todo tras el apoyo político-diplomático y la ayuda militar recibida y más cuando los regímenes de Alemania e Italia se habían convertido en fuente de inspiración ideológica del nuevo estado franquista. Pero el caudillo era imprevisible y todo dependía de su decisión. De puertas para adentro, los distintos grupos formados por el Movimiento, luchaban por su parcela de poder, sin saber tampoco qué podía ocurrir. Mientras, en la calle, la principal preocupación era sobrevivir.

La familia Sempere pensaba que tras el final de la guerra se olvidarían por fin del hambre y de la escasez; nada más lejos de la realidad. El 14 de mayo se estableció el racionamiento en toda España en una disposición que pretendía ser provisional y que se mantendrá hasta 1952. La búsqueda del alimento ocupaba buena parte del día, ya fuera por medio de la cartilla en las largas colas de abastecimiento, ya en el mercado negro, donde se conseguía a precio de oro complementar las exiguas provisiones proporcionadas por el Estado.

El mercado negro se generalizó y eran pocos los que no recurrían a él, sobre todo para artículos de primera necesidad como el pan o el azúcar. Pero también se extendió al resto de productos: textiles, siderúrgicos, químicos y de la construcción, medicamentos y por supuesto película virgen.

Vicente Sempere en la primavera de 1939 aún no había conseguido contactar con la gente del cine. De momento se había empleado en una estería en la calle Mesonero Romanos, oficio que conocía bien, ya que era una ocupación con la que estaba familiarizado desde la infancia. De todos modos, su auténtica vocación era el cine, y aunque en realidad sólo uno de los filmes en los que había trabajado se había estrenado, había conseguido adquirir experiencia y conocer a muchos profesionales, que si bien no tenían demasiada influencia en las productoras, podían lograr involucrarle en algún proyecto.

---

[137] Respecto a la represión y el exilio de numerosos profesionales del cine es necesario consultar entre otros el libro de Román Gubern, *Cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen, 1976; el artículo de Eduardo de la Vega Alfaro arriba citado y el capítulo VI del libro de Emeterio Diez Puertas arriba citado.

Madrid, pensaba, estaba viviendo otra película. Y aunque se podría decir que en este nuevo filme continuaban el mismo decorado y el mismo argumento, edificios destruidos, calles reventadas y colas de racionamiento, el vestuario y el atrezzo habían cambiado. Hacía poco tiempo que era habitual el ver pasar a los milicianos con los "monos" y la cabeza descubierta.... ahora habían sido sustituidos por fuerzas del orden público, uniformes militares, camisas azules y boinas rojas.

En los cines ya no se cantaba "La Internacional" con el puño levantado, sino que se cantaba el himno nacional con el brazo en alto. La nacionalidad de las películas había cambiado también. Las películas soviéticas y los documentales republicanos fueron sustituidos por películas italianas y alemanas, aquellas rodadas en Alemania por Florián Rey y Perojo y documentales propagandísticos como *España heroica*, además de las omnipresentes películas americanas que nunca habían dejado de exhibirse en ninguna de las dos zonas.

Sus aspiraciones en aquel momento eran trabajar, fundar una familia y seguir progresando en el mundo del cine que empezaba a reanudar su actividad recuperando los proyectos inacabados. Enseguida comenzaron los rodajes, pues como contaba Francisco Elías:

> "Los estudios no quedaron desmantelados tras la guerra. Poco después de terminada, contaban Madrid y Barcelona con diez estudios perfectamente equipados. (...) Además existían magníficos laboratorios para el tiraje de copias, con estudios de doblaje, con organismos y cadenas de distribución y con siete u ocho mil cines perfectamente equipados."[138]

Sin duda Elías exageraba respecto a la situación real de los estudios y los laboratorios, aunque tampoco se puede afirmar que quedaran destruídos, sino que tardaron varios meses en ponerse en marcha por distintas circunstancias.[139] No se podría afirmar lo mismo de las firmas dedicadas a la distribución y exhibición, que se recuperaron de forma inmediata, es más, prácticamente el único problema existente era el de la devolución a sus antiguos propietarios de los locales de exhibición colectivizados ya que el público no había dejado de ir al cine y la distribución de filmes europeos y americanos había continuado. En realidad, tras el

[138] Caparrós Lera, José María, *Memorias de dos pioneros: Fructuós Gelabert y Francisco Elías*, Barcelona, C.I.L.E.H., 1992, p.76.

[139] 'Depuración' del personal que trabajaba allí, localización de material que podía haber sido trasladado a otros estudios, puesta a punto, compra de nuevos equipos, búsqueda de financiación, etc.. Quizá un problema general en todos los estudios era la puesta a punto de sus equipos de sonido, ya que además, muchos abrían quedado obsoletos durante los años de la guerra.

final de la guerra las películas extranjeras seguían siendo negocio. Otra cuestión era la producción de cine español.

Según Méndez Leite, durante el año 1939 se rodaron 15 películas de largometraje, se fundaron once entidades productoras y se invirtieron en la industria de la producción nueve millones y medio de pesetas[140]. Dependiendo de las fuentes encontraremos distintos datos respecto al número de producciones[141]; ello pudo ser debido a que varias de las películas producidas ese año se rodaron en Alemania e Italia. Nosotros creemos que fueron 10 películas de ficción las rodadas en España tras el final de la guerra basándonos en los datos sobre la actividad en los estudios españoles durante el año 1939[142] y en los de las revistas de la época. Ello supone un saldo muy bajo de producciones quizá el menor desde el inicio del sonoro.

Este período, que va aproximadamente hasta finales de 1941, va a ser sobre todo de readaptación de infraestructuras y profesionales, de incertidumbre ante las medidas proteccionistas y de gran influencia del contexto internacional en el mercado cinematográfico europeo.

Los principales estudios madrileños de los años treinta, CEA, Aranjuez, Roptence y Ballesteros estaban en perfecto estado de conservación a pesar de que había que poner a punto las instalaciones y parte de su equipo ya había quedado obsoleto. Esta no era pues la principal causa de la reducida actividad productora, sino que había escasez de divisas, película virgen, y carencias energéticas.[143] Por otra parte, existirá en estos primeros años falta de capital financiero interesado en arriesgarse en la fabricación de un producto que a priori no se consideraba rentable y que inevitablemente iba a estar intervenido por el Estado.

La principal medida que se tomó respecto al cine y que repercutiría decisivamente en la historia del cine español, fue la obligatoriedad de doblaje al castellano por la orden ministerial del 23 de abril de 1941. Como afirmaba Juan de Orduña:

---

140 Méndez Leite, Fernando, *Op. Cit.*, p. 387.

141 Juan Antonio Cabero *Op. cit.* apunta también 15 producciones; Emilio Carlos G Fernández, *Op. Cit.*, p. 123 apunta 13 producciones; José Enrique Monterde en "El cine de la autarquía (1939-1950)" en AA.VV., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000 (Tercera Edición), p. 204, 10 filmes; Pascual Cebollada y Luis Rubio Gil en *Cronología*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, tomo 2 apuntan 21 películas producidas. Tenemos que tener en cuenta que en algunos se contabilizan los filmes realizados fuera del territorio español.

142 Aportados en García Fernández, Emilio C. *Op. Cit.* pp. 121-122 y en los distintos capítulos de García de Dueñas, Jesús y Gorostiza Jorge (coor.) *Op. Cit.*

> "Tomás Borrás que fue jefe del sindicato y antiguo amigo mío, queriendo hacer un bien a España y queriendo defender el idioma español pensó que si no se hablaba en el cine más idioma que el español sería un gran beneficio para el cine nacional. El doblaje condujo a que España se convirtiese en un país colonizado por EE.UU."[144]

Parece ser que además de las razones patrióticas argumentadas, hubo cierta influencia de los cuatro productores cinematográficos más importantes que había en aquel momento en España, ya que poseían estudios de doblaje o distribuidoras. Estamos hablando de CIFESA, CEA, Filmófono y Saturnino Ulargui. Victoriano López García lo corroboraba.[145]

Pero quizá la principal razón correspondía a los acuerdos que el gobierno franquista había fimado con Italia y Alemania respecto a la industria cinematográfica, ya durante la guerra civil, y con su pertenencia a la nueva Cámara Internacional del Cine (C.I.C.)[146] Este organismo, en sus reuniones, decidía sobre el intercambio de filmes, el comercio de película virgen, la distribución de las salas de exhibición, la contratación de las películas, la duración de los programas, el precio de las entradas y el doblaje de los filmes.[147]

España asumía la política cinematográfica de sus socios, que se beneficiaban de esta situación, ya que el doblaje y los acuerdos con Italia y Alemania facilitaban la entrada de sus filmes en el mercado español. Las distribuidoras españolas, aún siendo también productoras, apoyarían la medida, ya que la producción española era escasa y las más fuertes tenían la exclusiva de la distribución de los filmes alemanes, italianos o americanos. La comercialización de material extranjero

---

[143] Problemas que subsistirán durante toda la década. Recordemos la recreación de aquellos rodajes en *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951)

[144] En Castro, Antonio, *Cine español en el banquillo*, Valencia, 1974, p. 297

[145] "Si, pero Franco no lo dice porque sí, hubo una presión. Estos señores lo hacían porque tenían estudios de doblaje. Había dos circunstancias, primero que nuestros estudios de rodaje no trabajaban mucho; segundo, vino la circunstancia aquella que no se podía llamar con nombres extranjeros. Este fue un error, una falta de visión de los cuatro grandes elementos de la producción que había en aquel momento." Entrevista a Victoriano López García citada por Santiago Pozo en *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Barcelona, Universitat, 1984, p. 51

[146] Hubo una cámara anterior con sede en Paris, aunque los avatares históricos hicieron que se creara una nueva C.I.C. bajo la tutela de Alemania e Italia. Constituída en Berlín en el mes de julio de 1941 con la misión de dar normas para el desarrollo de la cinematografía europea y formada por los países ocupados, simpatizantes o pertenecientes al Eje: Alemania, Bélgica, Croacia, Dinamarca, Eslovaquia, España, Finlandia, Holanda, Hungría, Italia, Japón, Moravia, Noruega, Rumania, Suecia, Suiza y Turquía.

[147] *Vid.* Monguilot Benzal, Félix, "La Cámara internacional del cine dentro del contexto de las coproducciones hispano-italianas de los años 1939-1943" en *El Documental, Carcoma de la Ficción. Actas del X Cogreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Granada, Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, 2004, pp.75-80. A pesar de que este organismo se fundara posteriormente a

subtitulado o en versión original resultaría menos rentable a causa de la escasa alfabetización de la población española, por lo que a todos les interesaría en este momento una medida, que a la larga, se descubriría como nefasta para la producción española.

Y es que una de las principales preocupaciones de Sempere había sido siempre la obligatoriedad del doblaje en el cine español, pues pensaba que había sido el origen de su crisis constante y de su situación actual. Si ya la película española partía de un plano de inferioridad, por costar muchísimo menos que un filme norteamericano (aunque en taquilla ambas fueran valoradas igual), la baza que podía jugar, que era la lengua (y recordemos que en aquella época gran parte de los espectadores del cine eran analfabetos), le había sido arrebatada. Él lo explicaba así:

> "Hubo una época en la que en España gustaba más el cine español que el cine extranjero. Lo que pasa es que al cine americano se le dieron toda clase de facilidades. Si el cine extranjero se hubiera pasado con letreritos, hubiera sido mucho más fácil para el cine español, pero claro, como aquí se le daba, además, el idioma, pues en 'Cogullos de Arriba', parecía que los actores americanos sabían hablar en español y…los españoles, claro, no sabían hablar en inglés. (…) En España se impuso el doblaje obligatorio en los años cuarenta. Cuando era con letreros la gente no iba ni a verlo. Primero porque había mucho analfabeto, entonces tenían que reunirse con uno que supiera leer, e irse con él para que les leyera lo que pasaba. Pero luego se pusieron de moda las películas de los Hermanos Marx, y entonces la gente dijo que las doblaran por lo de los chistes, a la gente les hizo gracia, y luego les dió por doblarlas todas. Como a los americanos les interesaba, pues dijeron, pues venga, a apoyar esto."[148]

Por otra parte, las medidas censoras tomadas por el gobierno de Franco[149] provocaban la incertidumbre de los productores ante la posibilidad de llevar un guión a la pantalla. El principal objetivo en estos momentos era contentar a los censores y no al público. Hemos de recordar que en estos primeros años de la autarquía, existía verdadera indefensión y miedo ante el poder establecido y todos

---

la promulgación de la orden ministerial, no cabe duda de que ya existían unos acuerdos con Italia y Alemania que tendían a una política común en materia de cinematografía.

[148] Entrevista a Vicente Sempere, 06/07/96

[149] Serrano Suñer estableció el 15 de julio de 1939 la obligatoriedad de la censura previa de guiones y argumentos ya recogida en la orden por la que se crea la Junta Superior de Censura Cinematográfica en 1937.

los empresarios, comerciantes y propietarios no dudaron en sumarse al patriotismo de los vencedores:

> "Cervecerías, perfumerías y hasta lencerías anunciaban sus productos saludando a Franco y al invicto Ejército salvador de España y extendiendo este saludo a su distinguida clientela."[150]

Una de las principales empresas cinematográficas, CIFESA, que durante la guerra había querido jugar entre ambos contendientes para así defender sus intereses económicos, pareció también entenderlo enseguida:

> "La terminación de la guerra obliga a la cinematografía nacional a moverse con arreglo a los nuevos métodos y contenido espiritual de las ideas triunfantes, de raíz y meollo español, para que la obra de renovación y pujanza de la Nueva España sea fecunda y fundamentalmente positiva en el orden ideológico y nacional (...) Por eso, nuestra producción futura queda atemperada a estas nuevas corrientes de españolidad, haciendo con ello honor y provecho a la economía patria. (...) Sabemos lo difícil que es nuestra tarea; pero como la buena voluntad no nos falta y la recta intención nos guía, tenemos la seguridad de acertar al elegir y realizar films que respondan al sentimiento español; exentos, desde luego, de toda chabacanería, frivolidad y garrulería, a que muchas veces estuvo sujeto el cine español para contrarrestar, llegando así al alma popular, los snobismos y dislocaciones tan propias de las producciones extranjeras, que a base de aparato escénico y cabriolas temáticas llegan a impresionar al espectador, a cambio de dejar en su inteligencia y en su espíritu la oquedad de lo ilógico y fofo."[151]

Los empresarios querían seguir manteniendo sus intereses y lógicamente había que contentar al nuevo gobierno (sin descartar que verdaderamente la mayoría de los mismos hubiera recibido con júbilo la victoria de los nacionales). Además, se entendía que Franco apoyaría al sector cinematográfico con medidas proteccionistas igual que estaba realizando con el resto de la economía y a imitación del modelo italiano.

De momento, lo más acertado a juicio de los productores[152] era hacer películas populares de temática netamente española, sin frivolidades, de moral

---

[150] Abella, Rafael, *Op. Cit.*, p. 84

[151] *Noticiario Cifesa*, n.º 20 (julio de 1939) tomado de Félix Fanés, *Op. Cit.*, p. 131.

[152] Y teniendo en cuenta la ideología que desde el principio de la guerra los sublevados habían mostrado en su propaganda, como la exaltación de la raza, el imperio, el españolismo. *Vid.* González Calleja, Eduardo y Limón Nevado, Fredes, *La Hispanidad como instrumento de combate. Raza e imperio en la Prensa franquista durante la Guerra Civil española*, Madrid, C.S.I.C., Centro de Estudios Históricos, 1988. Ideas que también se repetían respecto al medio cinematográfico en los artículos de Antonio Román o Joaquín Romero-Marchent en la revista *Radiocinema*.

intachable, que resaltaran los valores patrios y que al mismo tiempo fueran comerciales. Iban a ser pocos los que se arriesgaran a producir películas que trataran temas difíciles y más bien se continuaría con lo que había funcionado en la época anterior teniendo siempre en cuenta que los argumentos no hirieran susceptibilidades. Esta política es la que inició CIFESA con la producción de películas que prolongaban la línea comenzada en la época republicana, adaptaciones teatrales y estrellas de la canción (Conchita Piquer, Pastora Imperio, Estrellita Castro) como gancho popular. Será también a lo que recurrirá Enrique del Campo en la primera y única película rodada en CEA en 1939, *El Huesped del Sevillano*[153] en la que debutó Vicente Sempere tras la guerra civil.

El huésped del Sevillano

Los Estudios CEA fueron junto a CIFESA, los principales colaboradores con el bando rebelde durante la guerra civil, filmando varias películas de propaganda, entre ellas el famoso documental de Carlos Velo *Romancero Marroquí*. El inicio de sus actividades se remonta a los primeros años treinta, cuando, como otras compañías, aparecía dispuesta a embarcarse en la aventura del cine sonoro con la fundación de unos estudios propios y la pretensión de producir y distribuir películas. Constituida el 17 de marzo de 1932, entre sus socios figuraban importantes personajes de la escena española: comediógrafos como Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Juan Ignacio Luca de Tena, o Muñoz Seca, músicos como Jacinto Guerrero y Francisco Alonso, directores y también industriales importantes como Rafael Salgado, presidente de su consejo de administración y presidente de la Cámara de Comercio de Madrid o Casimiro Mahou, presidente de la Cámara de Industria.

La gran ventaja de CEA frente a otras productoras, además de la de poseer unos estudios propios, era que tenía en exclusiva las obras teatrales y las composiciones musicales de sus socios, figuras del momento especializados en géneros populares, teatro costumbrista, sainete y zarzuela. Estos autores ya habían demandado a las *majors* estadounidenses por la usurpación de fragmentos musicales de sus obras y a su vez habían recibido ofertas de aquellas para trabajar en sus

[153] Existe una adaptación posterior de 1969 de Juan de Orduña para TVE.

versiones múltiples y películas hispanas.[154] No era de extrañar, por tanto, que quisieran entrar en el negocio cinematográfico para llevarse mayor beneficio de sus adaptaciones. Aunque en este punto hemos de destacar que la actividad productora de CEA en los años treinta fue reducida[155] a diferencia de su actividad como servicio de producción, ya que en sus estudios se rodaron entre otras la mayor parte de las producciones CIFESA de la época republicana.

Así, la adaptación cinematográfica de la zarzuela *El Huésped del Sevillano*[156] posiblemente estuviera planificada dentro de un proyecto de producción de CEA anterior a la guerra, ya que sus autores eran dos socios de estos estudios Juan Ignacio Luca de Tena y Jacinto Guerrero. Su realización tras la guerra civil no podría resultar problemática, ya que la trama, ambientada en la "imperial" ciudad de Toledo a principios del siglo XVII y el protagonismo de Miguel de Cervantes, que es "el huésped" del Mesón del Sevillano, eran características de una película:

> "…netamente española, española auténtica, de noble y rancio españolismo. En ella se da a conocer lo mejor de nuestro temperamento romántico y valeroso y la más grande joya de nuestras ciudades españolas: Toledo."[157]

Además la zarzuela de Guerrero era tremendamente popular, con canciones como el *Canto a la espada* y el *Coro de Lagarteranas* muy conocidas entre el público. Estas características hacían de este proyecto lo que parecía un futuro éxito asegurado entre censores y público.

En verano de 1939, Vicente Sempere volvió a ver a Enrique del Campo del que no había vuelto a saber nada desde finales de 1936. Carlos Fernández Cuenca relata que además del asilo a refugiados que conoció Sempere, del Campo, llevaba informaciones de la zona republicana a la nacional y mensajes de la zona nacional a figuras destacadas de la Quinta Columna en la zona republicana; dinero para los perseguidos e instrucciones para poder traspasar las líneas del frente. Posteriormente, cuando marchó de Madrid, estuvo en los servicios de espionaje que los nacionales tenían montados en París, donde intervenía en los servicios de

---

[154] *Vid.* Fernández Colorado, Luis, "Voces y sombras en una república de las letras. Escritores y cinema en España (1931-1939)" en Heredero, Carlos F. (coor.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia n.º11/12*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002, p. 39-55.

[155] CEA producirá en esta época las películas de su socio Eusebio Fernández Ardavín *Saeta* (1933), *El agua en el suelo* (1934) y *La bien pagada* (1935).

[156] Se había estrenado en el Teatro Apolo de Madrid el 3 de diciembre de 1926.

[157] *Radiocinema*, n.º 44, 30/01/40, s/p

contraespionaje, y donde fue descubierto y casi estuvo a punto de ser asesinado por un grupo de comunistas[158].

Todas estas heroicidades fueron recompensadas y cuando Vicente Sempere se volvió a encontrar con él era comandante honorario del ejército español. Como habíamos dicho era una persona muy entusiasta y apasionada y tenia la cabeza llena de proyectos de los que le habló largamente, contratándole como secretario de producción de sus futuras películas. Enrique del Campo poseía una empresa productora y distribuidora, llamada Arte Films, que en pocos días, iba a comenzar con sus proyectos de producción.[159] Sempere pensaba que era demasiado optimista al respecto, se necesitaba mucho dinero y en aquellos días de incertidumbre iba a ser difícil encontrar algún capitalista.... Pero al parecer Enrique del Campo disponía del capital y las influencias necesarias para sacar adelante cuantos proyectos deseara. Es fácil suponer que debía de tener buenos contactos entre las altas jerarquías militares, pero es que, además, Vicente Sempere nos contaba otra razón por la que Enrique del Campo disfrutó de grandes facilidades para montar su propia firma:

> "Como tenía tanta mano y tanta influencia entonces Álvarez Angulo[160] que era un intelectual que había sido diputado socialista y que además era empresario, era el dueño del Alcalá-Palace, del Salamanca, del cine Elcano y de otros, pues como le podían arrebatar todo por ser republicano, nombró como apoderado suyo a Enrique del Campo."[161]

Angulo en sus memorias no cita este particular, pero sí es cierto que poseía varios cines en arrendamiento y uno en propiedad. En 1936, era además, consejero de la empresa Sagarra-Filmófono.[162] Angulo en aquel momento estaba exiliado en América, ya que había sido diputado socialista a Cortes durante las tres legislaturas

---

158 Fernández Cuenca, Carlos, *Op. Cit.*, p. 553. Incluso se hablaba de que fue el responsable de la explosión interna que destruyó el acorazado republicano "Jaime I" el 17 de junio de 1937.

159 Además poseía una sala de pruebas en la Gran Vía (Jose Antonio, 48), que pudo ser propiedad de Álvarez Angulo.

160 Tomás Álvarez Angulo era miembro del Partido socialista y de la UGT. Hacia 1913 comienza a colaborar en *El Liberal* y en el *Heraldo de Madrid*. Fundador con Pérez Lugín y primer presidente posteriormente de la Sociedad Sindical de Periodistas. Con Pérez de Ayala había figurado en el grupo Joven España (1910). En 1931 es diputado a Cortes por Jaén. Fue empresario teatral y cinematográfico. Poseyó el arrendamiento del cine Encomienda, el Coliseo Pardiñas (Alcalá Palace), el Chueca, el Metropolitano, el cine Elcano y el Astoria (Rialto) y era propietario del Cine Salamanca. Exiliado a partir de 1939 en Francia y Argentina, colabora asiduamente en diversos periódicos de América. En 1940 es depurado por la SGAE entre muchos otros autores vinculados al cine. Escribió numerosos libros y más de 50 piezas teatrales, entre otros, el guión de *Luis Candelas o el bandido de Madrid* (José Buchs, 1926)

161 Entrevista con Vicente Sempere, julio, 1995

de la República, siendo su yerno, el chileno José del Villar Lamoza,[163] la persona que tenía plenos poderes para llevar sus negocios. Imaginamos pues que, si estaba en lo cierto Vicente Sempere, esta persona llegó a algún tipo de acuerdo con del Campo para que se convirtiera en apoderado de su suegro con el fin de recuperar los arriendos de los cines y la propiedad del Salamanca. Por otra parte, durante su estancia en Francia, acompañando a su suegro, del Villar Lamoza habia conseguido muchas películas francesas que pretendía distribuir en España y Perú.

En España se limitó la importación de película impresionada a una cuota de 250 largometrajes por año, creándose un círculo restringido de empresarios en el que sólo se entraba presentando un certificado de adhesión al Movimiento[164] documento que quizás le pudiera proporcionar Enrique del Campo, a cambio de una participación en la distribución y contratos para la exhibición de sus producciones. Todas estas circunstancias influyeron en la creación de Arte Films.

Entre los proyectos que Enrique del Campo iba a llevar inmediatamente a cabo destacaban dos filmes: *El huésped del Sevillano* y *El crucero Baleares*[165]. Ambas películas constituían un puente entre el "viejo" cine de la República y el nuevo cine franquista, en el sentido de que *El huésped del Sevillano* entronca con una temática que ya era habitual en el cine republicano, la adaptación cinematográfica de zarzuelas que tenían un indiscutible gancho popular y *El crucero Baleares* por otra parte, constituía uno de los ejemplos del cine de gran carga ideológica que se pretendía hacer desde las altas instancias militares triunfantes en la cercana guerra civil.

El proyecto estaba en pie. Según declaraciones de Enrique del Campo, ya antes de la guerra civil había pensado en adaptar la zarzuela del maestro Guerrero.[166] Al finalizar la contienda, Manuel de Góngora[167] adaptó la obra al medio cinematográfico con la colaboración de del Campo. Vicente Sempere, secretario de producción, en realidad también actuó como ayudante de producción, encargándose de todo el papeleo relacionado con la película: redactó las instancias,

---

[162] Álvarez Angulo, Tomás, *Memorias de un hombre sin importancia (1978-1961),* Madrid, Aguilar, 1962, p. 687

[163] Al que ya conocimos como gerente del Rialto de Madrid, que en aquel momento tenía arrendado Angulo.

[164] Diez Puertas, Emeterio, *Op.Cit.*, p. 60.

[165] La tercera y última película de Arte Films será *La hija del Circo* (1945) de Julián Torremocha.

[166] R*adiocinema*,n.º 44, 30/01/40, s/p

los informes y los presupuestos; preparó los contratos artísticos, la organización y coste de los desplazamientos a Toledo, todas las facturas, liquidaciones, etc.

Él se ocupó de elaborar la instancia y la documentación que debía acompañar a los tres ejemplares del guión presentados en el Negociado cinematográfico de la Sección de Censura del Servicio Nacional de Propaganda[168]. También de solicitar el Permiso de rodaje que sólo era concedido a "aquellos productores capaces y solventes que ofrezcan una garantía de su seriedad comercial, de su capacidad artística y de su limpieza de propósitos"[169] Por otra parte se solicitó la película virgen necesaria para el filme al organismo competente. Todo ello fue aprobado y se dispusieron a comenzar el rodaje. Éste comenzó con la filmación de los exteriores en Toledo entre agosto y septiembre de 1939. Fueron fundamentalmente vistas típicas de la ciudad y algunas escenas en la puerta de la catedral.

Mientras, Sempere gestionaba con los estudios la posibilidad de rodar los interiores. Los estudios CEA no estuvieron preparados hasta octubre "después de restaurados los estudios, realizada una revisión completa de sus instalaciones, aparatos y servicios, depurado a fondo su personal..."[170] Ya a mediados de aquel mes, Tadeo Villalba había montado los decorados de Pedro Muguruza[171], del "Cigarral" y del "Mesón del Sevillano" con la ayuda de su hijo Tedy Villalba y otro ayudante que se había traído de Valencia, Francisco Canet.

El rodaje en los estudios comenzó como decíamos en octubre, y el equipo asistió a los problemas habituales de las producciones de la posguerra. Contaban con poca película virgen que era racionada hasta el límite. Por otra parte, tenían que trabajar por la noche debido a la potencia que necesitaban los proyectores, ya que

---

[167] Conocido escritor y argumentista que había realizado también el guión de la recién estrenada película de CIFESA *La Canción de Aixa*

[168] Según Orden del Ministerio de la Gobernación de 15 de julio de 1939

[169] *Radiocinema*, n.º 35, 15/09/39, s/p

[170] *Radiocinema*, n. º 37, 15/10/39, s/p. En realidad los estudios no habían sido 'destruídos', por lo que no hace referencia a tal hecho Rafael R. Tranche en "CEA: Los intereses creados" en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza Jorge (coor.) *Op. Cit.*, pp.135-150. Más bien lo que sí tuvo que existir fue una depuración del personal, (José María Torres, padre de Ricardo Torres (operador de este filme) fue encarcelado a causa de su actividad en la cinematografía republicana) y una revisión del material que poseían, de su estado y de su localización, ya que por efecto de la colectivización podía encontrarse en otro estudio, por lo que los empresarios debían de hacer declaración jurada sobre los aparatos que les pertenecían y luego pasarse por los almacenes del Departamento Nacional de Cinematografía, donde se guardaban toneladas de material. *Vid.* Emeterio Diez Puertas, *Op.Cit.*, p. 51.

[171] Que en aquel momento era director general de arquitectura.

durante el día al haber mayor consumo el voltaje era insuficiente.[172]. Muchos técnicos apenas dormían entre ellos Vicente Sempere y Francisco Canet, que nos contaba que se pudo pasar unos cuatro años durmiendo cuatro o cinco horas al día, ya que rodaba por la noche, y luego trabajaba durante el día construyendo decorados.

Sumada a estas dificultades, Marta Roel, la mujer de Enrique del Campo y protagonista del filme, tenía dificultades para pronunciar algunas palabras, cosa que provocó que alguna vez se pasaran toda la noche rodando un solo plano, con el consiguiente gasto de película[173]. Vicente Sempere nos confirmaba que hubo otro actor que también se equivocaba:

> "Cuando rodábamos *El huésped del Sevillano* había un personaje que decía: -"El cuarto que era vuestra parte, bien agazapado lo teníais entre los pliegues del torzón" - mira que es fácil decir eso, y el tío decía: -"bien azagalapalágalao"- y no le salía lo otro. Nosotros teníamos que meternos en una cabina de sonido porque claro, nos entraba la risa y no te podías reír porque se oía todo."[174]

Cuando se remató la producción, ésta había durado casi cuatro meses y había costado cerca de un millón de pesetas.[175]

Vicente Sempere llevó la copia standard a la Comisión de Censura Cinematográfica para que fuera visionada. Se censuró el día 3 de enero. Ese mismo mes, el lunes día 29 se estrenó en el Palacio de la Prensa y estuvo 18 días en cartel, por lo que tuvo un relativo éxito popular que contrasta con las opiniones de los críticos.

La copia guardada en la Filmoteca Española muestra grandes deficiencias técnicas sobre todo respecto a la sonorización y el montaje. Por otra parte son escasos sus logros cinematográficos, ya que Enrique del Campo prácticamente se limitó a realizar una "zarzuela filmada" y su gran fidelidad al texto provoca una afectada teatralidad. Como refería Méndez Leite, "no es sino un calco de la zarzuela de Guerrero y Luca de Tena. No destacan las primeras figuras del reparto, aunque

---

[172] La producción de energía eléctrica estaba por debajo de la demanda y no había recursos ni interés para realizar centrales eléctricas. Mientras la potencia hidroeléctrica instalada había aumentado cada año una media del 7 por ciento durante la Segunda República, su tasa de crecimiento anual entre 1939 y 1943 ni siquiera alcanzó el 2 por ciento. La Segunda Guerra Mundial y el Bloqueo posterior dificultaron aún más las cosas. *Vid.* Barciela, Carlos, López, Mª Inmaculada, Melgarejo, Joaquín y Miranda, José A., *La España de Franco (1939-1975). Economía*, Madrid, Síntesis, 2001, p.143

[173] Entrevista a Francisco Canet Cubell, 21/12/00

[174] Entrevista a Vicente Sempere, 22/07/95

[175] *Radiocinema*, n.º 44, 30/01/40, s/p

entre ellas se halle el siempre apuesto Sagi-Vela"[176] Se valoraban únicamente los decorados realizados por Tadeo Villalba "el pintor valenciano que ha hecho para *El huésped del Sevillano* unos decorados maravilla de justeza, realidad y expresión."[177]

Pero durante este rodaje sucedieron cosas importantes. Sempere trabó amistad con Francisco Canet con el que volverá a trabajar en muchas otras películas hasta la fundación de UNINCI, y con Manuel Káyser y Manolo Morán, a los que contratará frecuentemente en proyectos posteriores.

Por otra parte, Vicente Sempere decidió casarse con su novia, previa venia eclesiástica por ser primos, el 21 de octubre de 1939.[178] Él tenía 25 años y Carmen Sempere 23. La boda fue lo habitual en aquella época de escasez. Una boda a primera hora de la mañana a la que asistieron los padres y los hermanos de los contrayentes, muy pocos, ya que ambos pertenecían a la misma familia. Para celebrarlo, un chocolate con churros. El vestido de la novia, el de todos los días. No hubo tampoco luna de miel. No era buena la situación económica de los Sempere, como la de la mayoría de los españoles.

El Crucero Baleares

Ya durante el rodaje de *El Huesped del Sevillano*, Enrique del Campo y Vicente Sempere habían comenzado la preparación de *El Crucero Baleares* la siguiente película de Arte Films.

Esta película venía a engrosar la lista de películas ideológicas y propagandísticas producidas en estos primeros años de la posguerra. No en vano el jefe de los Servicios de Cinematografía García Viñolas, afirmaba con Mussolini que "la Cinematografía es el arma más fuerte" y que era necesaria la intervención del Estado en ella.[179] Si ya hemos mencionado en el capítulo anterior, toda una serie de filmes, en su mayoría de importante carga ideológica y justificativa realizados en Italia, como *Frente de Madrid* (1939), *La muchacha de Moscú* (1940) de Edgar Neville o *Sin Novedad en el Alcázar* (1940) de Augusto Genina, ahora vamos a encontrarnos

[176] Méndez-Leite, Fernando, *Op. Cit.*t. I, p. 397
[177] *Radiocinema*, n.º 44, 30/01/03, s/p
[178] Es casual que también Cesáreo González, dueño de Suevia Films estuviera casado con una prima suya. En ambos casos, estas discretas mujeres siempre se mantuvieron al margen de los negocios de sus maridos y nunca eran vistas en los actos públicos y fiestas a los que asistían los productores.
[179]García Viñolas, Manuel Augusto, "Manifiesto a la cinematografía española", *Indice Cinematográfico* de *España* año 1941, p. 12.

con un número no muy importante de filmes rodados en España que entrarían dentro de este género "bélico" como *Harka* (1941) de Carlos Arévalo, *Escuadrilla* (1941) y *Boda en el infierno* (1942) ambas de Antonio Román; *Porque te vi llorar* (1941) y *¡A mí la Legión!* (1942) de Juan de Orduña y *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia.

No son muchos los títulos, siendo 1941 el año de mayor producción de películas de este tipo con seis filmes[180] (momento también de mayor triunfalismo a causa de las victorias del Eje en la guerra mundial). Pensamos que tanto a directores como a productores les resultaba complicado acometer estas obras,[181] pues si bien por su temática podían recibir toda clase de parabienes por parte de las autoridades, por esta misma causa todo el proceso de producción había de ser estrechamente vigilado. Hemos hablado de la gran importancia que se concedía a los medios de comunicación y su control por parte de las autoridades. Además, como había referido García Viñolas recientemente incorporado al Departamento Nacional de Cinematografía:

> "Crearemos la censura de argumentos – por vez primera –y evitaremos así los perjuicios que otra censura supone para los films ya realizados, y evitaremos también una producción excesiva y peligrosa de films sobre nuestra guerra."[182]

Tema pues delicado de tratar por las complicaciones que podían surgir tanto con la censura como con otros organismos (como el ejército o la marina), cosa que ocurrió con el filme de Enrique del Campo y, un año después, con *Rojo y Negro* de Carlos Arévalo.

Dijimos que como personal de Arte Films, Vicente Sempere había comenzado con la preparación de *El Crucero Baleares*, pero enseguida la dejó, ya que la fecha de rodaje no acababa de fijarse y su cuñado Ricardo Quintana le llamó para trabajar en una película que iba a comenzar de manera inminente. Tras dejar el proyecto, la distribuidora española cinematográfica Radio Films, filial de la Radio-Keith-Orpheum (RKO) se embarcó en esta aventura.

---

[180] *Vid.* Verdera Franco, Leoncio, *Lo militar en el cine español*, Madrid, Ministerio de Defensa-Secretaría General Tecnica, 1995.

[181] "Cuando Ballesteros me lo dijo yo no quería hacerlo, y así se lo dije, que no estaba suficientemente experimentado, y que renunciaba. Pero me dijeron que no se podía renunciar, y que el que saliera elegido lo tenía que hacer" declaraciones de Sáenz de Heredia respecto a la dirección de *Raza*, en Castro, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, p. 370

[182] Declaraciones efectuadas a Felipe Adán en *Radio y Cinema*, n.º 4, 15/05/38 citado por García Fernández, Emilio Carlos, *Op.Cit.,* p. 134.

Ello resulta extraño, toda vez que a los norteamericanos nunca les había interesado producir películas españolas con las que era muy difícil conseguir beneficios tanto dentro como fuera de España. La verdadera razón era como siempre económica. En realidad se trataba de la respuesta a una de las medidas proteccionistas que la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía estaba ensayando[183]. Estaba claro que el principal negocio cinematográfico o por lo menos el más seguro era el de la distribución de los filmes americanos. Esta distribución estaba más o menos controlada por sus filiales españolas siendo la repercusión de los beneficios de este negocio poco rentable para las arcas del Estado; por otra parte, se ejercía la competencia a la producción española. La Subcomisión Reguladora en estos primeros momentos no concedía licencias de importación más que a los productores nacionales, y, para el resto, formuló la propuesta de intercambio comercial, consistente en la importación de 10 películas a cambio de producir una en España de un coste no inferior a 400.000 pesetas.

Este intercambio comercial no fue aceptado por la cinematografía americana, a excepción de las empresas Radio-Film (RKO), Columbia y Grand National. La primera solicitó filmar, en vez de dos películas de 400.000 pesetas una de 800.000 siendo la elegida el proyecto de Arte Films *El crucero Baleares*. La segunda compró un filme español ya realizado *Don Floripondio* (1939) de Eusebio Fernández Ardavín. Precisamente el director general de Radio-Film para España, Emilio P. D. de Argüelles reconocía esta realidad aunque también manifestaba que la producción de filmes en España podía ser un gran negocio:

> "No nos ha impulsado sólo la medida de la Subcomisión Reguladora, pues hubiéramos podido cumplir el requisito con adquirir cualquier película española como han hecho otras casas. Producimos porque puede ser un buen negocio y porque queremos colaborar con cariño y entusiasmo en los esfuerzos del Estado para crear una Cinematografía española."[184]

Por otra parte, manifestaba la pretensión de producir diez o doce películas al año, para lo cual se traería material y técnicos del extranjero. Enrique del Campo, en otra entrevista, declaraba que existía un plan de producción de cinco películas

[183] El 20 de octubre de 1939 el Ministerio de Industria y Comercio creó la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía que comienza a funcionar en marzo de 1940 siendo su presidente Santos B. Bollar. Se estructuraba en dos secciones: Producción y Comercio. La de Producción se descomponía a su vez en las siguientes ramas: Estudios cinematográficos, Laboratorios y Fotografía. Esta subcomisión era la encargada de orientar y coordinar las actividades necesidades e intereses de la Cinematografía española y servir de asesoramiento al Gobierno en este ramo de la actividad nacional.

cuya realización dependía de una fórmula económica por la cual se dedicaba a la producción española todo el dinero que las producciones RKO produjeran en España. De este modo, ni una sola divisa saldría del país.[185]

La realidad es que, ese año, se proyectaron en España 77 películas norteamericanas y 71 alemanas[186], siendo reposiciones la mayoría de las americanas, por lo que el saldo era muy perjudicial para las distribuidoras estadounidenses, que además estaban sufriendo el cierre de mercados por la guerra en Europa[187]. Estos años serán los de mayor cercanía al régimen nazi, y era evidente el trato de favor dado a Alemania, siendo esta situación una consecuencia directa de su ayuda militar. Así, al finalizar la guerra civil española el Tercer Reich tenía una posición dominante en el comercio exterior del país, había establecido un importante grupo de empresas en España y era, junto con Italia, el principal acreedor del Estado franquista.[188]

El 26 de abril de 1940 se había firmado en Berlín un Acuerdo Cinematográfico hispano-alemán en el que, entre otros favores, España otorgaba a Alemania un contingente de importación de 80 títulos. En fin, era una situación poco ventajosa para las empresas estadounidenses y aquellas más predispuestas, como la Radio-Keith-Orpheum (RKO) que estaba experimentando un cambio profundo en estos años[189] quizás aceptara de mayor grado hacer concesiones o incluso cambios de estrategia (como producir en España) que cualquiera del resto de las *majors*.[190] De este modo, la financiación de este filme era claramente adulador a las autoridades españolas, asociándose con Enrique del Campo, comandante honorario y, a lo que parecía, muy influyente entre las altas jerarquías militares, y

---

184 *Primer Plano*, n.º 5, 17/11/40, s/p

185 *Primer Plano*, n.º 12, 05/01/41 s/p. Es evidente el intento de contentar al Estado Español en un momento en que España favorecía comercialmente a Alemania e Italia, que aún tenían posibilidades de ganar la guerra.

186 Datos de *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Unión Cinematográfica Hispanoamericana, 1950, p.345.

187 "World War II continued to have an impact on the motion picture business. During the year [1940], Denmark, Norway, Holland, Belgium and France fell to the Germans and heavy aerial bombardement closed many theatres in Great Britain", Jewell, Richard B. ,*The RKO Story*, London, Octopus Books, 1982,p. 144

188 *Vid.* Barciela, Carlos, López, Mº Inmaculada, Melgarejo, Joaquín y Miranda, José A., *Op. cit.* p.79

189 La Radio-Keith-Orpheum (RKO) estaba desde 1933 en una situación de insolvencia que generó que quedara bajo administración judicial durante más de seis años, al cabo de los cuales, en enero de 1940, resurgió tras sufrir una profunda renovación. Gomery, Douglas, *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1986, p. 156

190 Alguna de estas, como Paramount, optó ante tal panorama, por cerrar sus distribuidoras en nuestro país. Sus filmes serían distribuídos por la firma española Mercurio, que indudablemente estaba ligada de alguna manera a Paramount. La firma estadounidense volvería a territorio español en 1945, pero aún tardaría un tiempo en distribuír sus películas (practicamente hasta 1952).

tratando una temática que no podía recibir más que parabienes de parte de la administración y el ejército. Ello le resultaría beneficioso a RKO para ganar posiciones; y Enrique del Campo podría realizar producciones de aún más elevado presupuesto, llenando sus aspiraciones.

Pero del Campo no era director. Tenía mucho entusiasmo, le apasionaba el cine y como habíamos visto, estaba lanzado a hacer cualquier cosa, pero no tenía talento ni oficio, cosa que ya había demostrado en *El huésped del Sevillano*. Para este nuevo filme había elegido de nuevo como protagonista a su mujer, Marta Roel y en el reparto volvían a aparecer Manolo Morán, Manuel Kaiser y Joaquin Bergia. Se completaba con Roberto Rey, Tony D'Algy y Pablo Álvarez Rubio entre otros.

El proyecto acaparaba gran expectación, sobre todo en publicaciones como *Primer Plano*, que en todos sus números le dedicaba alguna noticia. De todos modos y a pesar de que en él creían las altas autoridades censoras, hemos de recordar que aunque el del "Baleares" fue el combate naval más importante de la guerra civil, también fue un duro golpe para los nacionales y el único gran éxito de la armada republicana por lo que resultaba un tema muy delicado de tratar, y aunque Garcia Viñolas fue favorable en todo momento a su realización, era consciente de las delicadas aristas del proyecto y de la trascendencia del mismo, por lo que trasladó al ministerio de Marina la última decisión sobre la pertinencia de la película.[191]

El rodaje empezó en octubre y no terminó hasta marzo de 1941. No nos vamos a extender mucho más en ello ya que Vicente Sempere solo participó en la preparación del proyecto inicial de Arte Films, abandonándolo antes de que empezara el rodaje[192]. Posteriormente mantuvo algunos contactos con del Campo durante el mismo por lo que supo que habían tenido muchos problemas en Barcelona donde se rodaba la última escena de la película con maquetas.[193] Sempere nos decía:

> "...porque, además entre otras cosas, al rodar la secuencia en la que se hundía el Baleares, como eran maquetas y los

[191] Martínez-Bretón, Juan Antonio, "El crucero Baleares, un caso atípico de la censura franquista" en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine.* Actas del V Congreso de la AEHC. A Coruña, CGAI, 1995, p.142.

[192] Sobre la película *El crucero Baleares* hemos consultado dos principales fuentes de información el libro de Carlos Fernández Cuenca sobre la guerra civil y el cine, *Op. Cit*., pp. 553-556 y el artículo de Juan Antonio Martínez-Bretón, *Op. Cit.*, pp. 134-154 arriba citado.

[193] Ya con la fotografía de Izarelli, ya que hubo en esta película hasta baile de operadores. Izarelli había fotografiado *Santa Rogelia /Il peccato di Rogelia Sánchez* (1939) de Roberto de Ribón y habia llegado a Madrid para realizar los exteriores de *Frente de Madrid /Carmen fra i rossi* (1939) de Edgar Neville, fotografiando seguidamente *L'Assedio del'Alcazar /Sin Novedad en el Alcazar* (1940) de Augusto Genina. Tras *El Crucero Baleares*, rodará *Escuadrilla* (1941) de Antonio Román.

> cañones eran de cartón, pues al hundimiento se quedaban todos flotando, los cañones flotando, un desastre, o sea que lo tuvieron que repetir no sé cuantas veces....."[194]

Al final la película superó el costo fijado por Radio-Films de 800.000 pesetas llegando, según Enrique del Campo, a la cifra de 3.000.000 de pesetas.[195]

La película pasó la Comisión de Censura, pero fue prohibida por el ministerio de Marina, sentando el precedente de que un organismo externo a la Comisión pudiera impedir la proyección de un filme, y además "sin paliativos ni atenuantes."[196] Muchas fueron las razones que se presentaron para esta prohibición,[197] pero Vicente Sempere pensaba que la principal había sido la impericia de Enrique del Campo como director. Llevaba trabajando con él desde 1935 y sabía que no sobresalía como actor ni mucho menos como director, aunque esta era una de sus aspiraciones. Además pretendía destacar el trabajo de su mujer Marta Roel, con lo que en este caso, las historias sentimentales paralelas a la trama bélica adquirían demasiada importancia, restando el énfasis necesario a la tragedia y al heroísmo de la Armada Nacional durante el hundimiento del acorazado, precisamente aquellas secuencias que más interesaban a los órganos de poder por su gran valor propagandístico.

Por tanto, la difícil historia, que como habíamos adelantado era en realidad un triunfo naval de la República que debía de convertirse en gesta nacional a través de un buen argumento y una atinada dirección, pareció resultar al fin lo que fue, una derrota para el bando nacional, causa entre otras que motivó la prohibición de su proyección y la incautación del negativo y de todos los materiales de rodaje que hubiera en los estudios y laboratorios. Como refería Gubern, la prohibición de este filme provocó que:

> "la decisión definitiva de llevar *Raza* a la pantalla fuera acelerada por este fracaso en hallar un camino al cine de *exaltación patriótica*. Hacía falta un modelo y una guía para este filón que los jerarcas de la Cruzada reclamaban y *Raza* vino a proporcionar ese modelo y esa guía que el cine franquista necesitaba."[198]

---

[194] El uso de las maquetas también es comentado por Cuenca: "La parte final del filme, que recoge el ataque y hundimiento del Baleares, exigió un verdadero alarde de técnica. Se usaron cinco maquetas de barcos, diseñadas por Manuel Núñez y que costaron a 25.000 pesetas cada una. Situadas en una piscina de Barcelona, junto a la playa y con el mar al fondo, daban una sensación perfecta del emplazamiento de la catástrofe.", Fernández Cuenca, Carlos, Op. *cit*, p. 555.

[195] Cuando el costo medio de una película oscilaba entre las 700.000 y las 900.000 pesetas.

[196] Carlos Fernández Cuenca, *Op.Cit.,* p. 555.

[197] *Vid.* Martínez Bretón, *Op.cit*, p. 150.

[198] Gubern, Román, *Raza: un ensueño del general Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977, p. 113.

Tal y como se afirmaba en el *Índice Cinematográfico Español* de 1941:

> "*Raza* no es una producción española más. Es, sencillamente, por su argumento, una clara muestra y una orientación precisa de lo que debe ser nuestra Cinematografía"[199]

Vicente Sempere a estas alturas agradecía no haber continuado en el filme de Enrique del Campo[200], aunque con su cuñado Ricardo Rodríguez Quintana no le fue mucho mejor.

Jai Alai

Ricardo Rodríguez Quintana había vuelto de Cartagena donde había estado a punto de ser ajusticiado por los nacionales. Consiguió salvarse por intercesión de un militar que le conocía y tras un segundo consejo de guerra fue absuelto. Vicente Sempere le envió dinero para volver a Madrid y en cuanto llegó se puso en contacto con Ángel Gamón Miñana al que conocía anteriormente.

Gamón, era escritor y guionista. Había sido administrador de Industrias Cinematográficas Españolas S.A. (ICSA, a las que pertenecía Estudios Chamartín) en 1935. Según contaba Sempere, se había quedado en los estudios durante la guerra para que no fueran colectivizados. Esto concuerda con lo relatado en una memoria del consejo de administración de 1940, que hablaba de que:

> "Durante todo el período bélico, con las instalaciones prácticamente finalizadas según el proyecto original, no hubo actividad de producción cinematográfica, sino una actitud de resistencia a cargo de varios entusiastas colaboradores de la Empresa [que] evitaron con grave riesgo de su vida, que fueran utilizados nuestros locales por fuerzas armadas del Gobierno rojo, y lograran sin embargo que fueran utilizados por la llamada Caja de Reparaciones"[201]

De este modo, suponemos que Ángel Gamón tendría facilidades para conseguir un crédito para financiar la película que se iba a rodar en los estudios Chamartín, pues disfrutaba del reconocimiento y la confianza de los mismos.

---

[199] AA.VV., Índice Cinematográfico de España: Para guía y orientación de productores distribuidores y empresarios. Año 1941, Madrid, Marisol, 1941, p. 587

[200] Que continuó con su actividad de servicios (sala y distribución) y como productora de algunos documentales como *Petróleo en España* (1944) o *La escultura y su reproducción en bronce* (1944). Su último largometraje fue *La hija del Circo* (1945) de Julián Torremocha.

[201] Industrias Cinematográficas Españolas, S.A. /Estudios de Chamartín –Madrid: MEMORIA sometida por el Consejo de Administración a la aprobación de la Junta General de Accionistas del día 20 de Abril de 1940. Ejercicios de 1935 al 1939. [sin pie de imprenta], p.1citado por Jesús García de Dueñas en "Chamartín, la orgullosa permanencia", García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge, *Op. Cit.*, p.241.

Gamón es el ejemplo de un productor que invierte en el cine como apuesta en una producción accidental, sin intención de realizar proyectos a medio plazo como muchos otros pequeños productores españoles[202] y aceptó financiar la película de Quintana con el que le unía una buena amistad. Éste, había escrito un argumento convencional, un triangulo amoroso en donde triunfaban el amor y el honor, pero con la novedad de que la historia se enmarcaba en un pequeño pueblo pesquero vasco y en el ambiente deportivo de la pelota. Su título era "Jai-Alai".[203] Esto último fue lo que atrajo a Ángel Gamón para aportar el capital necesario. El entusiasmo del productor convenció a su vez a los responsables de Filmófono[204] para distribuir la película, por lo que pudo conseguir un adelanto de distribución.

A pesar de que Vicente Sempere estaba preparando *El Crucero Baleares*, lo dejó en cuanto empezó el rodaje de *Jai Alai*. En esta película iba a ser segundo ayudante de producción con grandes atribuciones en la organización del rodaje por parte de Ángel Gamón, ya que la dimensión empresarial de la productora era mínima y Gamón tenía muy poca experiencia al respecto. Sería pues su primera película como primer ayudante de producción y en la que esperaba entregar todo lo mejor de sí. Pero como decíamos la suerte no acompañó a ninguno de los dos proyectos en los que se había embarcado en 1940.

La responsabilidad de Vicente Sempere estaba cercana a la de jefe de producción. A pesar de eso, no tenía autoridad suficiente para exigir al director y al resto del equipo sobre la optimización del tiempo y de los costes, siendo estos algunos de los problemas que sufrió la producción. El era el responsable de la gestión diaria y planificaba y controlaba las tareas que desarrollaban el resto del equipo. Durante el rodaje en el País Vasco se encargó de todos los aspectos de intendencia y hospedaje. Además administraba los archivos de pagos, créditos, contratos, informes, presupuestos. Gestionó la planificación, preparó el desplazamiento y llevaba la gestión económica general de la producción.

---

[202] Aunque si este filme hubiera tenido éxito, quizás hubiera podido firmar un contrato con Chamartín para el rodaje de sus películas en los estudios a cambio de un adelanto de distribución de la firma, como harían otras productoras y filiales de los Estudios.

[203] "Jai Alai" es como se denomina a la cesta punta que se utiliza en el juego de la pelota vasca. También se denomina así a la modalidad del juego en el que se utiliza esta herramienta que además es la más vistosa y la que más se ha extendido por el mundo, destacando hoy los equipos mexicanos y estadounidenses.

[204] Filmófono era en aquel momento una importante distribuidora que poseía uno de los circuitos de exhibición más importantes del país. En 1944, Filmófono poseía los cines: Palacio de la Música, Salamanca, Barceló, Monumental, Alcalá, Argüelles, Goya, Dos de Mayo, Voy, Elcano, Numancia. *Vid.* Cebollada, Pascual, *Op. cit., Apéndices, Circuitos*.

Entre el personal artístico destacaba la contratación de Pablo Sorozabal, famoso compositor conocido por sus zarzuelas *Adiós a la Bohemia*, *La tabernera del puerto* o *La del manojo de rosas*. Sorozabal habla así de esta participación:

> "Se trataba de un film de ambiente vasco y en ella intervino una agrupación vocal bilbaína que se titulaba "Los Bocheros". Este cuarteto de voces de hombre cantaba muy bien y tenía fama, cosa que yo aproveché para hacerles una canción en ritmo de zortziko. La película no tuvo éxito, pero mi canción se ha hecho famosa. Se trata de *Maite*."[205]

Curiosamente, con el paso del tiempo, las otras dos películas que musicará Sorozabal serán también producciones de Vicente Sempere.

Vicente Sempere se encargó el 27 de julio de 1940 de realizar la petición del permiso de rodaje en la que según una reciente ley[206] tenían que figurar la entidad productora, el título de la película, la época y los lugares en los que transcurría la acción, personajes, tesis de la obra, síntesis del argumento, estudios donde se iba a realizar, presupuesto aproximado y cuadro completo de colaboradores de la película.

Además, tenía que adjuntar la hoja de censura en la que figuraba que se había aprobado el guión del filme tres días antes. Este documento figura en el expediente de la película y está firmado por Vicente Sempere, factor que apoya la tesis de que en esta obra tuviera todas las atribuciones posibles de un ayudante de dirección, incluso la de sustituir al jefe de producción que en realidad era una figura de alguna manera compuesta entre Ángel Gamón, Ricardo Rodríguez y él mismo.

Por otra parte, tuvo que acudir a la Sección de Producción de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía para solicitar la película virgen necesaria. Todo ese papeleo y la organización del viaje al País Vasco tenían atareado y nervioso a Sempere, y más aún cuando su primer hijo estaba a punto de nacer. Aún así, y a los pocos días del nacimiento, el equipo de *Jai Alai* partió para el pequeño pueblo de Elanchove[207].

En agosto comenzó el rodaje de exteriores en dos pueblos de la provincia de Vizcaya. En Elanchove se montó un frontón para el juego de la pelota y en el

---

[205] Sorozabal, Pablo, *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 298. En este libro el compositor afirma (p. 122) que estuvo en 1936 comprometido con la UFA para filmar en Berlín su opereta *Katiuska* y que también iba a firmar un contrato con esta misma casa para poner música a una película que se iba a titular *Camaradas*. Lo impidió el estallido de la Guerra Civil.

[206] Orden de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda de 9 de abril de 1940 sobre programas de producción.

[207] Elantxobe (Vizcaya)

pueblo de Ibarranguelua un decorado con una fuente y otros elementos, comenzando allí el rodaje.

Vicente Sempere, a pesar de su juventud, era una persona seria en el trabajo, por ello, creía que la actitud del director ante el rodaje era perjudicial, ya que no soportaba la rutina, era algunas veces incapaz de concentrarse y dudaba contínuamente en su trabajo. Las dudas en varios aspectos de la producción por parte de Quintana y de Gamón influyeron en el fracaso de la película, y ello sirvió a Vicente Sempere para aprender que en esta profesión la toma de decisiones tenía que ser rápida, sin vacilaciones y siempre en beneficio del film.

Para rematar el rodaje en exteriores, Gamón organizó unos festejos en Elachove e Ibarranguelua para rodar los planos que correspondían a la fiesta del filme.[208]

Ya en octubre y en Madrid, comenzaron a rodar los interiores en los estudios Roptence donde ya se habían construido los decorados de una taberna vizcaína. Mientras, en los estudios Ballesteros se preparaba también el plató para los interiores de *El crucero Baleares*.

Durante el rodaje de interiores ocurrió alguna anécdota como la que relata *Primer Plano* en su sección "Positivo sin revelar":

> "En el rodaje de Jai-Alai, Ricardo Quintana, el director de la película le dice a Rufino Inglés, el protagonista: -Ten mucho cuidado que algunos de los Bocheros te van a dar en plan serio. No sé que cuentecillas quieren saldar aprovechando esta coyuntura. –Ah, sí! Que a mí me van a dar! Veremos quien da primero!
>
> Llega el momento de rodar y dan las voces de enciendan y silencio y motor y todavía estaba el de la claqueta cantando el número de plano cuando Rufino Inglés caía como una tromba sobre sus contabernarios repartiendo tortazos de los auténticos. Reaccionan los agredidos y se arma una tremolina de trompadas, silletazos, sartenazos-hubo quien cogió una sartén por el mango y la manejó mejor que un maestro de cocina –que aquello era un gusto. Un gusto para Ricardo Quintana, que se restregaba las manos de fruición. Pero lo grande fue que termina el rodaje, se apagan las luces, y la batalla campal continuó largo rato y todo el personal técnico, electricistas y tramoyistas tuvieron que intervenir para separar a los contendientes. Poner paz fue difícil, pues quien había recibido un tortazo no se resignaba a dejar de devolverlo con amplios intereses. Un extra nos ha contado el episodio con un ojo a la funerala y una mano

[208] *Vid* Anexo

> luxada, que atestiguan su presencia activa y pasiva en la trifulca realísima de la ficción."[209]

El rodaje de interiores remató en la segunda quincena de diciembre[210], Para lograr la "galerna" necesaria al final del filme, hubo que recurrir a un filme muy conocido, según Vicente Sempere, pero del que no recordaba el título. Nosotros pensamos que pudo ser *Man of Aran* (*Hombres de Aran*, 1934) de Robert Flaherty[211], película en la que aparece una secuencia protagonizada por una gran tempestad que hace zozobrar la embarcación de pesca. Ángel Gamón adquirió el contratipo y se insertaron estos planos del filme documental a los pocos que se habían rodado en el País Vasco, aunque al parecer el resultado no fue el deseado.

Por otra parte, y este fue el mayor problema, no se había contratado a ningún montador y fue el mismo Ricardo Rodríguez Quintana quién realizó el montaje. El productor y la distribuidora tenían prisa por estrenar en las vacaciones de Navidad y se realizó todo de manera precipitada. Aún sin rematar la producción, ya se solicitaba la censura de la cinta, fechada el 17 de diciembre de 1940. Fue aprobada para menores de 14 años.

En el *ABC* se anunciaba su estreno para el lunes día 30 a las seis de la tarde[212], pero no fue así. *Primer Plano* en su sección "Positivo sin revelar" explicaba las razones: "La productora de Jai-Alai anunció pomposamente su estreno y hubo de retrasarlo porque los laboratorios no pudieron, para ese día, dar completa salida a la película."[213]

Su estrenó, el martes día 31, fue desastroso. En cuanto llegó la película del laboratorio se pasó al cine sin primero visionarla y el rollo en el que aparecía la galerna estaba totalmente desincronizado. Además mientras la tempestad se proyectaba en el interior, otra 'galerna' en el exterior levantó todos los grandes carteles de la fachada del Palacio de la Música. La distribuidora Filmófono consiguió sincronizar la película, pero ya estaba condenada y solo se exhibió durante una semana.

Este naufragio repercutió directamente en los Estudios Roptence ya que al día siguiente de su estreno un artículo en la página técnica de *Primer Plano* titulado "El Mal sonido" mostraba el testimonio de Antonio Roces, ingeniero de sonido de

---

[209] *Primer Plano* n.º 5, 17/11/40 s/p.
[210] Realizándose los decorados del cuarto de vestuario de pelotari, comedor de la casa del alcalde, tienda vasca y jardín de Uriarte. En *Primer Plano*, n.º 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, Octubre-Diciembre, 1940 s/p.
[211] Estrenada en España en el cine Madrid-París de Madrid el 23 de mayo de 1935.
[212] *ABC*, 29/12/40
[213] *Primer Plano*, n.º 13, 12/01/41, s/p

Roptence con relación a las quejas sobre el sonido que se habían levantado durante este estreno. Además de otros problemas, el equipo de toma de sonido de Roptence era de 1935, que resultaba ya obsoleto.[214] No sabemos si a partir de estas declaraciones, pero ese mismo año se concedió a los estudios Roptence una licencia de importación para un equipo de toma de sonido Breusing, último modelo[215].

Para Méndez Leite, el fracaso de la película fue la inexperiencia de Ricardo Quintana y el precipitado montaje realizado.[216] Para el crítico de *Primer Plano*:

> "*Jai Alai* no presenta el sonrojo de una españolada hecha por españoles, tiene un deseo de novedad y esto es estimable pero le ha faltado un mejor guión, un dinamismo, un interés y una corrección en los diálogos. Tal vez prisas de última hora típicas de producciones españolas sean la causa de un montaje sin resolver y de esa falta de planos que no llegan a completar determinados pasajes. Jai Alai es la primera película de un director que revela una inquietud y un deseo poco frecuente entre nosotros. Tiene aciertos y un amor al paisaje hábilmente captado. Sorozábal ha escrito una página descriptiva de gran éxito en cualquier zarzuela pero el cine es otra cosa, de aquí que fallen esas masas con aire de coros en su salida, que van al mar a presenciar una galerna, que como las regatas no está conseguida. La interpretación poco hábil. Jai-Alai solo significa para la cinematografía española un buen deseo. Ha tenido la dignidad de huir de la españolada fácil y quizás sea la base de que se desarrollen las posibilidades de dos nombres: Ricardo Quintana y Eduardo Valverde."[217]

Jai Alai está actualmente perdida. Conocemos su argumento por una sinopsis remitida por la distribuidora Filmófono a la Comisión de Censura Cinematográfica con el fin de solicitar la aprobación de la película[218]

El productor de todos modos no perdió dinero, ya que según nos contaba Sempere, a cambio de la producción de *Jai Alai*, obtuvo cuatro permisos de importación, uno de ellos inglés.[219] En vez de venderlo, que era lo que se hacía

---

[214] Id.

[215] AA.VV., Índice Cinematográfico de España: Para guía y orientación de productores distribuidores y empresarios. Año 1941, Madrid, Marisol, 1941, p. 493

[216] Méndez Leite, Fernando, *Op. Cit.*, t. I, p. 406

[217] *Primer Plano*, n. º12, 05/01/41, s/p.

[218] Exp. 2792 c/32852, ACMCU. *Vid.* Fichas técnicas.

[219] Por la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 28 de octubre de 1941(B. O. 10) se autorizaba a importar títulos extranjeros a todo productor español que realizase o se comprometiera a realizar una película en España. Con un aval bancario de un millón de pesetas se podían conseguir cuatro licencias de importación. Las películas tenían que ser de producción íntegramente nacional, de una categoría decorosa y de un coste no inferior a setecientas cincuenta mil pesetas. Se admitía la posibilidad de conceder estos beneficios antes de la producción, mediante la presentación de un aval bancario que garantizase la realización de la película objeto de las ayudas. Por la Orden del citado

habitualmente, tuvo el acierto de aplicarlo y compró una película inglesa, *Las Cuatro Plumas (The Four Feathers*, 1939) de Zoltan Korda que cedió para su distribución a Filmófono.[220] y fue un gran éxito, con lo que amortizó todo lo que había perdido en *Jai-Alai*.[221]

Después de este suceso, Ricardo Quintana no se amilanó. En junio de 1941 proyectaba llevar a la pantalla un guión propio titulado *Faro*. Una tragedia que se desarrollaba en el faro de una pequeña isla entre el farero mayor y su ayudante. La interpretación central iba a recaer en Manuel Arbó y se hablaba de Álvarez Rubio como galán.[222] Este proyecto no fue adelante, y realizó un cortometraje, pagado por su propio bolsillo, en el que también trabajó Vicente Sempere, actuando prácticamente como jefe de producción. Se llamaba *Jardines del Buen Retiro* y estaba producido por Quintana Films.[223] Este "complemento musical" estaba protagonizado por Leonor Fábregas, Joaquín Bergia y "Camilín". Según el expediente fue prohibido en 1941 y vuelto a censurar en 1943.

Tras este cortometraje, tuvo la intención de embarcarse en otro proyecto, para el que debía de estar buscando financiación, ya que por esta época, se publicaba este suelto en la revista *Cámara*:

> "Bajo la dirección de Quintana, será rodada próximamente la película de largometraje titulada *La última llamada*, que tendrá al parecer, como intérpretes a Elisa Ruiz Romero, Manuel Arbó, Manuel Kayser y Joaquín Bergia; por jefe de producción a Vicente Sempere y como operador a Ricardo Torres."[224]

Rodríguez Quintana no pudo llevar estos proyectos a cabo y dejó temporalmente el mundo del cine. Mientras, y tras el fracaso de *Jai Alai*, Vicente Sempere se había vinculado a una productora que acababa de fundarse y que en primavera comenzaba su primera película. La productora se llamaba Cinemediterráneo y la película, una coproducción con Francia, *La Danza del Fuego*.

---

ministerio de 11 de noviembre de 1941(B.O. 17)se instituyó el crédito para la producción y los premios y becas del Sindicato Nacional del Espectáculo. Coloquialmente se hablaba de permiso inglés o europeo y permiso americano, siendo éste último más valioso.

[220] Sabemos que Ángel Gamón también importó los filmes británicos Como tú quisieras ser (The Man in the Mirror, 1936), Matrimonio imprevisto (Breach of Promise, 1941), y La muchacha del millón (The missing million, 1942).

[221] Aunque según documentación del AGA, Sección cultura, Jai Alai fue exportada a EE.UU. e intercambiada por *Caminito Alegre*, película mexicana dirigida por Miguel Morayta en 1944.

[222] *Primer Plano*, n.º 35, 15/06/41, s/p.

[223] En 1913, ya se había impresionado una película documentada en el Retiro. Dirigida y producida por Benito Perojo se llamaba *Fulano de tal se enamora de Manón, en dos partes*. Posteriormente y basado también en diversas historias cuyo denominador común es el Retiro se filma *Parque de Madrid*, de Enrique Cahen Salaberry (1958).

[224] *Cámara*, n. º 2, noviembre, 1941, p.39.

Capítulo 5. Colaboraciones cinematográficas con Francia e Italia (1941-1943)

La perspectiva de realizar una producción en la que colaboraban capital y técnicos extranjeros resultaba a Vicente Sempere muy estimulante. Nunca había trabajado en una película de este tipo pero sabía que los resultados solían ser buenos, sobre todo en el aspecto económico. Había visto *Carmen la de Triana* y *La Canción de Aixa* y las consideraba buenas películas en las que se apreciaba que habían podido disponer de las infraestructuras y del capital alemán. Resultaba además beneficioso colaborar con cinematografías de países afines políticamente, pensaba, ya que podían haberse firmado acuerdos cinematográficos beneficiosos para ambas partes. Este era el caso de Alemania, aunque lo de "beneficioso para ambas partes" era un frase dudosa hablando del Tercer Reich dado que los alemanes buscaban en España las mayores ventajas sin ceder un ápice en todo aquello que fuera ayudar a la industria española.[225] Los filmes germanos buscaban ampliar su mercado mediante una mayor distribución en España y a partir de aquí por toda Hispanoamérica,[226] pero como contrapartida los alemanes mostraron un escaso interés por los productos españoles y el desarrollo de su industria cinematográfica, evidenciando sus claras pretensiones de imponer al gobierno franquista sus leyes e intereses. Este punto está suficientemente demostrado en la "Relación de discrepancias entre España y Alemania en la cinematografía"[227] en donde la comisión española reunida con la alemana para resolver ciertas discrepancias respecto al convenio que se había firmado en 1940 y la nueva legislación franquista,[228] afirma que los alemanes no querían pagar los derechos de

[225] En realidad los dirigentes nazis intentaron controlar la economía española para ponerla al servicio de las necesidades alemanas. Se buscaba una fuente de materias primas baratas y un mercado para la producción alemana utilizado para forzar la continuidad del flujo de esas materias primas hacia la industria de guerra alemana, pero no colaboró con ésta en los planes de industrialización ni para acelerar su desarrollo. El trato a España era bastante despreciativo, y hubo protestas, pero los límites de esa capacidad de resistencia ante la presión alemana fueron reducidos. Tusell, Javier, *Op.cit.*, p. 244

[226] El papel del cine alemán era sobre todo económico y propagandístico, sumándose a toda una política de propaganda exterior en Hispanoamérica que buscaba contrarrestar la influencia británica, francesa y estadounidense en la opinión del cono sur. Dada la tradicional proyección espiritual y cultural de España sobre el Nuevo Continente, nuestro país adquiría una importancia indiscutible en esta política.

[227] Comentado en el artículo de Josep Estevill, *Op.cit.*, p. 122

[228] Aquel acuerdo daba prioridad al comercio con Alemania con toda clase de facilidades que le eran negadas a los productos estadounidenses, pero tras la reforma de la legislación con las normas del 23 de abril de 1941 que establecían los cánones de importación y doblaje y la orden del Ministerio de Industria y Comercio del 28 de octubre de 1941, que pretendía ayudar a la producción española

importación ni de doblaje ni el recargo por distribución, ni que sus filmes fueran distribuidos por empresas distintas a las alemanas (Tobis, Ufa y Terra[229]), ni que se emitiera el Noticiario Fox Movietone, además de no querer saber nada de las películas españolas. Al parecer no hubo entendimiento y como principal consecuencia, un descenso drástico en el estreno de películas alemanas en España.[230] Pero unos meses antes de la aparición de las nuevas normas de protección de 1941, y por lo tanto, de estas divergencias, un nuevo socio de Alemania, la Francia ocupada, estuvo interesado en la coproducción con España, política indudablemente alentada por el Tercer Reich.

Francia se había rendido a los ejércitos alemanes en junio de 1940 dividiéndose el territorio entre la zona ocupada por los invasores, que comprendía París y toda la fachada atlántica y la zona del centro y sureste en la que se formó el gobierno de Vichy por el Mariscal Petain. Este gobierno creó el 'Comité d'organisation de l'industrie cinématographique' (COIC), cuyas competencias se precisaban en la ley 26 de octubre de 1940 que reglamentaba la industria cinematográfica y en la que se obligaba a la creación de un carné profesional, la prohibición del programa doble y la creación de un sistema de anticipos a la producción, cuyo efecto fue casi inmediato.[231] Por otra parte se decretó la censura de los filmes, realizada por las autoridades alemanas en zona ocupada y por ambas en la no ocupada:

> "Les nouveaux films français purent sortir régulièrement quand ils étaient approuvés par la censure française et par la censure allemande."[232]

A pesar de este control, de la escasez de película, materias primas y energía, estos años fueron de los más prósperos para el cine francés. Hubo una gran afluencia de público durante la guerra (como también ocurrió en EEUU o Gran Bretaña) y además desapareció la competencia de los filmes británicos y americanos

---

sólo podían acceder a los permisos de importación, doblaje y rodaje las productoras españolas que rodaran en España sus filmes.

[229] Hispano-Italo-Alemán Films era la agencia oficial de Terra en España, encargada de la distribución de los filmes del eje en España. En realidad eran casi todas alemanas, divididas en tres grupos A B y C. Las marcas de esta firma eran Bavaria Film, Deutsche Film Export, Cine Alianza, Tobis Sacha Film, Terra Film, Itala Film, Willy Forst Film, Trenker Film, Badal Film, Eufono Film, Emo Film y Lagopoulo Film.

[230] Estevill, Josep, *Op. cit.*, p. 125. Durante el período que va entre 1939 y 1942 se compra a Alemania el 55% de la película impresionada y a Italia el 15%.

[231] Jeanicolas, Jean-Pierre, "El cine francés: de la transición al sonoro a la liberación, 1929-1944", *Historia general del Cine*, Madrid, Cátedra, 1995-1998, vol. 7, p. 99

[232] Siclier, Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Henry Veyrier, 1981, p.448

en zona ocupada, siendo restringida su proyección en la Francia de Vichy.[233] De este modo, se convertía en un buen negocio la producción de filmes nacionales, ya que eran preferidos por el público francés ante la avalancha de películas alemanas e italianas. Esto lo comprendieron enseguida los alemanes que fundaron en Francia la Continental, productora filial de la UFA dirigida por el doctor Alfred Greven con la finalidad de recaudar las divisas necesarias para la economía de guerra del Reich[234]. Sus filmes eran distribuidos en Francia por una sociedad de capital alemán que funcionaba ya antes de la guerra, 'L'Alliance Cinématographique européenne' (ACE)[235] y además poseía un importante número de salas de exhibición. Continental era además distribuidora y monopolizaba la exportación de los filmes franceses. Toda actividad cinematográfica era vigilada por los alemanes, que habían proyectado toda una política cinematográfica común europea que les beneficiaba a ellos en última instancia.

La Danza del Fuego/La Sevillaine

Como decíamos, tras el fracaso de *Jai Alai*, y a pesar de que Ricardo Quintana buscaba financiación para sus siguientes películas, Vicente Sempere entró a formar parte del equipo de la primera película de la recién creada productora Cinemediterraneo.

La productora había dado comienzo a sus operaciones el 25 de abril de 1941 y estaba formada por André Hugón[236], Ángel Rodríguez Cardenal, José Salviche Steinkohl, Marcos Salviche, padre del anterior y José Picaza Sanz, propietario de Picaza Films. La productora, por lo que vemos, participada de la familia de Jorge Salviche y del director francés de su primer largometraje tenía el objeto de la producción, distribución y explotación de películas cinematográficas.

---

233 "Les films américains et anglais furent également interdits en zone occupée; ils continuérent de circuler assez longtemps en zone sud." *Id.*.

234 Sobre la Continental, *vid.* Siclier, Jacques, *Op. cit.*, pp. 41-69. Es precisamente el momento en el que Goebbels intenta organizar un cine europeo al servicio de Alemania. Como decíamos se intenta controlar el mercado español, se crea la Continental en Francia, la Prag-Film en Checoslovaquia, se coproduce con Italia y aparece el 10 de enero de 1942 el trust UFI (UFA-Film GMBH). Todo ello bajo el marco de la Cámara Internacional del Cine (C.I.C.), que dirigía la política cinematográfica europea desde Berlín.

235 Leglise, Paul, Histoire de la politique du cinéma français. 2- Entre deux republiques 1940-1946, Paris, Pierre L'Herminier, 1977, p. 38

236 Nacido en 1886 en Argel. Director, productor y guionista francés, trabaja en la dirección ya en la década de los diez. Tras la ocupación de Francia pasa a España donde funda esta productora. Esta será su única película en nuestro país. Propietario de Les Productions André Hugon, es productor de la mayoría de sus películas.

Su capital social era de 500.000 pesetas y se encontraba en Carrera de San Jerónimo, 26. El cargo de director-gerente lo ostentaba José Salviche.[237]

Pensamos que quizás el principal objetivo de Cinemediterráneo era la posibilidad de coproducción[238] con Francia de películas de ficción y documentales. Además de la presencia del productor y director André Hugon, José Salviche ya había trabajado en Francia como director de producción en varias películas[239] y Jorge Salviche había dirigido el documental *España en Tánger* (1940) de la Hispano Films[240], por lo que la empresa tenía indudablemente contactos con alemanes y franceses.

De hecho, unos meses ante de su fundación, a finales de 1940, la revista *Primer Plano* hablaba de un posible convenio de colaboración cinematográfica con este país:

> "El comisionado Jules Calamy[241] vendrá para estudiar las posibilidades de acercamiento cinematográfico con España. Ha visitado la Sección Nacional de Cinematografía y se ha entrevistado con la productora Hispano Films, llegando ambos a un acuerdo comercial. En el próximo año habrá una producción de tres películas en versiones española y francesa que serán rodadas en España y dirigidas por uno de los mejores directores franceses, asesorado en España por uno de nuestro país. Vendrán también actores españoles. La distribución en España y el extranjero la llevará la Hispano Films."[242]

---

[237] Inscripción 1ª , hoja n.º8449 referida al asiento de Cine-Mediterráneo S.A. (RMM).

[238] Aunque durante este capitulo y los siguientes nos vamos a referir a "coproducciones" con firmas italianas, francesas o portuguesas, tenemos en cuenta el que todavía no se habrían firmado convenios oficiales de coprodución como los que protagonizarán la política cinematográfica europea a partir de 1949.

[239] *Les Femmes collantes* (1938) y *Le monsieur de cinq heures* (1938) ambas de Pierre Caron, *Place de la Concorde* (1938) de Carl Lamac, *Pour le maillot jaune* (1939) de Jean Stelli y *L'Or du Cristóbal* (1939) de Jean Stelli y Jacques Becker y en la que participó Jean Renoir como supervisor de dirección y dialoguista.

[240] Creada en abril de 1940 por Joaquin Goyanes de Osés y Sergio Otzoup, se podría considerar la prolongación española de la Hispano-Film-Produktion tras la Guerra Civil.

[241] En aquel momento, productor francés con la firma Productions Calamy por lo menos desde 1935, figura como productor de 8 títulos en la Bibliotheque du Film. (Bifi), http://www.Bifi.fr (2005)

[242] *Primer Plano*, n.º 10, 22/12/40, s/p. Estas posibilidades fueron también vislumbradas por Saturnino Ulargui que manifestaba que Ulargui Films producirá en colaboración con la Hispano Films incorporando profesionales extranjeros. *Primer Plano* n.º12, 5/01/41 s/p. Hablaremos de esta empresa y su relación con los italianos en este capítulo. La Hispano Films fue fundada por los creadores de la Hispano-Film-Produktion tras el acuerdo hispano-alemán de 1940 y ante la necesidad de crear una productora con base en España, que de este modo se pudiera beneficiar de la nueva legislación. En realidad la Hispano Films estaba dirigida por los alemanes que proyectaban el control de toda la cinematografía europea. Francia, en este momento país aliado, complementaba esta estrategia y abría un importante mercado que como decíamos estaba volcado a la producción francesa.

La noticia de la colaboración con Francia volvía a aparecer en *Primer Plano* en marzo de 1941 completándose con la primicia de que:

> "La película será seguramente *Guadalquivir* y es la primera que en estas condiciones realice Hispano Films y también la primera que interprete Imperio Argentina después de la guerra."[243]

Posteriormente se especulaba sobre los posibles directores, Raymond Bernard o Maurice de Canonge y sobre el protagonista masculino, que seguramente sería adjudicado a Maurice Chevalier. El rodaje comenzaría a principios de septiembre.[244]

La Hispano Films fue fundada por los creadores de la Hispano-Film-Produktion tras el acuerdo hispano-alemán de 1940 y ante la necesidad de crear una productora con base en España, que de este modo se pudiera beneficiar de la nueva legislación. En realidad la Hispano Films estaba dirigida por los alemanes que proyectaban el control de toda la cinematografía europea. Francia, en este momento país aliado, complementaba esta estrategia y abría un importante mercado que como decíamos estaba volcado a la producción francesa.

Finalmente *La Danza del fuego/La Sevillaine* fue la única coproducción documentada con Francia de toda la década, no volviendose a mencionar los proyectos de la la Hispano Films en este sentido.

Pensamos que quizás el cambio de rumbo de la política cinematográfica española y las discrepancias con los alemanes, ya comentadas afectaron negativamente a la Hispano Films cuyo último largometraje fue *Sarasate* (1941) de Richard Busch. Quizás la productora recibiría instrucciones para dedicarse preferentemente a la distribución y a la producción de cortometraje documental, ya que resultaba mucho más rentable. Como sabemos, ya había producido *España en Tánger* (1940). Johan W. Ther socio de la firma afirmaba:

> "Lo que más pensamos intensificar es la producción de documentales, que recojan las maravillas que encierra España y las costumbres típicas de cada región. Ello gusta mucho en mi país que ahora empieza a saborear la Cinematografía española."[245]

Además, unos meses después de estas declaraciones, en abril de 1941 se dictarían las normas sobre importación de películas. Según éstas, los documentales y noticiarios extranjeros estaban exentos de gravamen ya que venían como

[243] *Primer Plano*, n.º 21, 09/03/41, s/p.
[244] *Primer Plano*, n.º 27, 20/04/41, s/p.
[245] *Primer Plano*, n.º 5, 17/11/40, s/p.

complementos de un programa dentro del lote de importación. De este modo, la producción de documentales era beneficiosa porque su proyección era obligatoria,[246] eran productos más fácilmente exportables a Italia, Francia o Alemania, y proporcionaban a su vez permisos de importación para documentales y cortometrajes extranjeros. Por otra parte, la nueva legislación francesa prohibía el programa doble, favoreciendo con ello la producción de los complementos y su proyección, por lo que la colaboración cinematográfica entre ambos países tenía muchas posibilidades en la producción de documentales, que además resultaban más económicos. Todo ello vendría dictado desde la C.I.C. en Berlín.[247]

Posiblemente la Hispano Films colaborará de alguna manera con Cinemediterráneo, ya que en el expediente de *Caballería Mora*,[248] un cortometraje de esta productora en el que participó Sempere, aparece una carta de la Hispano Films a la Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda en la que se afirmaba haber producido *Caballería Mora* y *España en Tánger* (1940) por cuya labor recibió licencia de importación de siete películas documentales alemanas.[249]

Pero la primera producción de Cinemediterráneo fue un largometraje, *La Danza del Fuego/La Sevillaine* protagonizado por Antoñita Colomé, andaluza que por razones del destino, se enfrentaba por primera vez a un papel de esta clase[250].

En fuentes figura como coproducido con la firma francesa Cinéma de France, que había producido anteriormente otro filme de Hugon, *Chambre 13* (1940)[251] y que desapareció tras el rodaje de *La Danza del Fuego/La Sevillaine* por lo que seguramente estamos ante una de las empresas de André Hugón, que en este caso se asocia a los propietarios de Cinemediterráneo, también participada por él, con el fin de producir este filme.

---

246 Por la Orden del 10 de diciembre de 1941(B.O.E. del 13) se obliga a la proyección de películas españolas de corto y largo metraje en todas las salas de exhibición.

247 Precisamente la C.I.C. en su reunión de 1942 establecia una duración de no más de 2 horas y media con respecto a los programas, mediante un tándem compuesto por un largometraje y un cortometraje de tipo cultural. "Esta disposición tan importante nos viene a mostrar el interés de la C.I.C. y su Sección de películas documentales, cuya presidencia se otorga a Italia en esta reunión, por incluir este tipo de films dentro de un programa combinado donde largo y corto se complementarían el uno a otro, pero funcionando el segundo con una autonomía propia." Monguilot Benzal, Félix, *Op. cit.,* p.68

248 Exp. 602-41 c/5513 , ACMCU

249 De hecho en el *Indice Cinematográfico 1939-1948*. Top 21/27, Sección Cultura, AGA, figura como producido por Hispano Films, aunque el expediente del filme lo desmiente. Lo que parece claro, es que todas las firmas españolas que acometen la coproducción con firmas francesas o italianas en este periodo, mantienen algún tipo de relación con esta productora.

250 Había protagonizado, como vimos, en 1934 *El negro que tenía el alma blanca* y *Crisis Mundial* de Benito Perojo, *La señorita de Trevelez* (1935) de Neville en la que había coincidido con Sempere y tras la guerra civil. *Héroe a la fuerza* (1940), por lo que nunca había interpretado un papel "folclórico".

La historia, escrita por Juan Ors de Navarra, era un melodrama folklórico ambientado en la época actual[252] en el que Antoñita Colomé (Carmela) encarna a una inocente pastora que se convierte en mujer fatal y que seduce a dos hombres, Rafaelillo, un acaudalado joven del lugar y Pepe, un bailarín gitano, utilizándolos hasta que ambos reconocen la ambición de la chica, alistándose en el ejército el bailarín y volviendo el de buena familia a su pueblo tras haber proporcionado a Carmela toda clase de lujos en Madrid.

Junto a la protagonista actuaba Luis Arroyo[253] habiendo firmado ambos un contrato con Cinemediterráneo para dos películas más.[254] También participaban los franceses Jean Chevrier (Rafaelillo) y Jean Toulout (padre de Rafaelillo) así como Eduardo Valverde (Pepe) del que había gustado su trabajo en *Jai Alai*.

Sempere volvió a coincidir con Hans Scheib y Pérez Cubero con el que no trabajaba desde *El 113*, y conoció al equipo de los estudios Ballesteros, entre otros a Ricardo Bootello y Eduardo Sánchez. También participaba el músico Manuel López Quiroga que ya había trabajado en *El crucero Baleares* y colaborará en la siguiente película de Sempere. Por otra parte, Gervasio Banciella que había comenzado como ayudante de dirección de Perojo junto a Goyanes en *Es mi hombre* y *La Verbena de la Paloma*, fue el jefe de Sempere y también ayudante de dirección, ya que en una ficha del filme publicada en *Primer Plano,*[255] aparece como primer ayudante de dirección, siendo José Picaza, socio de Cinemediterráneo, el segundo ayudante.

Vicente Sempere trabajó como ayudante de producción. No estuvo en Marsella, donde se hicieron los interiores en los Estudios Marcel Pagnol, sino que se hizo cargo de los asuntos de producción del rodaje de exteriores en Pedriza Blanca (Jaén) y algunos interiores que se realizaron en el mes de mayo en los estudios Ballesteros. Jorge Salviche dirigió la versión española y André Hugon al que Antoñita Colomé solía llamar señor "jigón"[256] la francesa.

---

[251] Según Leglise, Paul, *Op.cit.,* p. 207

[252] Nos basamos para hablar del argumento del filme en la sinopsis recogida en Hueso, Angel Luis, *Op.cit*., p. 116, ya que tanto el filme como su expediente administrativo están perdidos.

[253] Hermano de Ana Mariscal que aquel mismo año participará en *El último húsar/Amore di ussaro* (Luis Marquina, 1940) y que posteriormente será contratado por SAFE para dos de sus películas, *Idilio en Mallorca* (Max Neufeld, 1942) y *Matrimonio secreto* (Camilo Mastrocinque, 1943)

[254] *Primer Plano* n.º 31, 18/05/41 s/p.

[255] *Primer Plano*, n.º 32, 25/05/41 s/p.

[256] Antoñita recuerda que ella "hacía de muchachita muy joven, andaluza....que hablaba en francés con mucho acento andaluz." Olid, Miguel, *Antoñita Colomé. Recuerdos de una vida*, Sevilla, Filmoteca de Andalucía, 1998, p.73.

El 24 de mayo terminó el rodaje de los interiores rodados en Ballesteros. Por este motivo, Cinemediterráneo invitó a numerosas personalidades de la cinematografía española a presenciar el rodaje, que debía de ser de una actuación de la bailarina Carmela en una sala de espectáculos de Madrid, ya que en *Primer Plano* se cita que es precisamente esta escena la que da el título a la película. Al final todos los asistentes fueron obsequiados con una copa de vino español servido por Chicote.[257]

Respecto a la temática del filme, y siempre basándonos en la sinopsis comentada, encontramos cierta semejanza con el mito de Carmen, pero este filme, no nos presenta una tragedia sino que el desarrollo de la historia vira hacia el melodrama convencional con la toma de conciencia de Rafaelillo y la vuelta al pueblo y la vida rural, elementos que simbolizarían los valores tradicionales y el bien en contraposición con la vida urbana capaz de pervertir cualquier conciencia, adaptándose a la ideología imperante en la Francia de Vichy y en la España franquista. De este modo, la finalidad de este filme, no era la exaltación de la pasión romántica de la española sino la salvaguarda de la moralidad, la familia y el retorno a la tierra.

La Danza del fuego era sin lugar a dudas una auténtica "española" realizada buscando un tema populista del gusto de españoles y franceses. *Carmen la de Triana* (1938) de Florian Rey estuvo en cines de estreno en París durante dos meses y seguía su carrera de éxitos en Francia durante 1940[258], y esta popularidad seguramente pudo inducir a la producción del filme de Cinemediterráneo.

Dentro de este género, como en muchos otros, críticos y público no se ponían de acuerdo. Tras la guerra civil, las autoridades cinematográficas insistían en la necesidad de acabar con las españoladas, "un enemigo público número uno"[259] y muchos críticos y políticos desde *Primer Plano*, *Cámara* o *Radiocinema* rechazaban de plano el "cine de pandereta"[260] abogando por la aparición de un nuevo cine nacional, a cuya temática ya nos hemos referido en parte cuando hemos hablado de

---

[257] *Primer Plano*, n.º 33, 01/06/41 s/p.

[258] Sentaurens, Jean, "Spectacle et idéologie dans l'Espagne franquiste. Un avatar "folklorique" du mythe de Carmen", *Le spectacle au XXème siècle. Culture Hispanique*, Hispanistica XX, Centre d'Etudes de Recherches hispaniques du XXème siècle, Universite de Bourgogne, 1997, p.349 (nota)

[259] *Radiocinema*, n.º 50, 15/04/40, s/p

[260] Valgan como ejemplo alguna de las editoriales citadas por José Enrique Monterde en su artículo "Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945" en Fernandez Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (coor.), *Op. cit.*, p.72 y ss.

la producción de *El crucero Baleares* y la gestación de *Raza*, paradigma del renacer del cine español.

Por otra parte, algunos críticos y directores españoles diferenciaban entre la película española y la "españolada" como Florián Rey que manifestaba que:

> "Españolada es la España que un extranjero recoge y presenta sin conocerla, sin haberla vivido, sin amarla como la conocemos, la vivimos y la amamos nosotros"[261]

Seguramente la *Danza del fuego*, "auténtico engendro que merece franca repulsa"[262] entraría más claramente dentro de este grupo junto a películas como *Sangre y Arena /Blood and Sand* (1922) de Fred Niblo o la versión de Rouben Mamoulian rodada este mismo año (1941), o las múltiples adaptaciones de *Carmen* de Merimée que buscaban recrear un ambiente exótico a ojos de su público sin pretender en ningún momento un acercamiento a la realidad, por lo que atentaban contra las más flexibles leyes de la verosimilitud histórico-geográfica o, simplemente, costumbrista.[263]

De este modo, el filme que nos ocupa fue considerado como decíamos una auténtica española realizada para ser vista fuera de España

> "Como es costumbre en toda película de exportación, se ha hecho una española pésima: ganaderos de reses bravas, gitanas bailarinas, gitanos toreros, bailarines que no saben bailar, cantantes que no saben cantar..."[264]

y pensamos que contiene un trasfondo ideológico acorde con la ideología de Vichy, aunque siempre hablando de hipótesis basadas en un argumento.

Fue estrenada el 15 de abril de 1943 en el Palacio del Cine y no conocemos las causas de su tardía distribución –dos años después del rodaje por Cinemediterráneo, Imperial Films y Continental Films[265]-, ni ningún otro dato sobre la producción y el trabajo de Vicente Sempere ya que como adelatamos, tanto la película como su expediente se encuentran perdidos. Lo que sí conocemos es que esa "desaforada apología de la más abominable *pandereta* que nada podía

---

[261] *Vértice*, n.º 71, febrero, 1944, en Sánchez Vidal, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada Aragón, 1991, p. 362

[262] Méndez Leite, Fernando, *Op.cit*., vol. I, p. 442

[263] Utrera, Rafael, "Españoladas y españolados: Dignidad e indignidad en la filmografía de un género", Gubern, Román (coor.), *Un siglo de cine español*, *Cuadernos de la Academia, n.º 1*, Octubre, 1997, p. 234

[264] *Cámara*, n.º 20, 20/05/43, p. 23

[265] Imperial Film era una distribuidora muy vinculada a la USI (Ufficio Stampa Italiano), encargado de la propaganda fascista, y que se dedicaba a la importación de filmes italianos. Asimismo, la Continental era la productora y distribuidora más importante de la Francia ocupada y directamente vinculada a intereses alemanes.

interesar a la afición"[266] se mantuvo 27 días en cartel[267] que no estaba mal para una película española, lo que muestra que a pesar de la opinión de las autoridades y los críticos, al público menos cultivado seguían atrayéndole estos argumentos, cosa que conocían los productores que continuarán generando españoladas, como CIFESA, o la recién creada Suevia Films, ya que eran populares en España y también fácilmente exportables a otros países, aunque arriesgándose a no recibir la aprobación de la Administración en cuestión de clasificación.

Cinemediterráneo proyectaba continuar con este sistema de producción; así en *Primer Plano* se hablaba de que tenían en proyecto otras dos películas: *La Feria*, de la que también se iban a realizar dos versiones dirigidas por los mismos y también sobre un argumento de Juan Ors de Navarra y de la que se anunciaba el comienzo del rodaje para finales de julio de aquel año,[268] o *El Cid Campeador*, con Antoñita Colomé y Luis Arroyo, que como se contaba en la revista, según contrato que habían firmado para *La Danza del fuego*, tenían derecho a decidir en el reparto de las siguientes. [269]

Caballería Mora

A pesar de aquellos proyectos de largometraje, Cinemediterráneo se volcó de momento en la realización del cortometraje documental. Ya habíamos hablado de las nuevas normas sobre importación de películas que se habían aprobado en abril y que facilitaban la importación de cortometrajes y sobre el interés de la C.I.C. por el documental. En diciembre se aprobó otra normativa que hacía obligatoria la proyección de cortometrajes nacionales,[270] por lo que resultaba ventajosa su producción, tanto para el mercado nacional, como para conseguir licencias de importación de cortometrajes extranjeros o distribuirlos en Europa. Por otra parte, acababan de ser instituidos los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo,[271]

---

[266] Méndez Leite, Fernando, *Op.cit*., vol. I, p. 442

[267] Pérez Perucha, Julio, *Mestizajes (realizadores extranjeros en el cine español 1913-1873)*, Valencia, XI Mostra de Valencia, cinema del Mediterrani, 1990,Vol. I, p.55

[268] De hecho ya se le había concedido el permiso de rodaje en *Índice Cinematográfico 1939-48*, Sección Cultura, AGA

[269] *Primer Plano* n.º 31, 18/05/41 s/p.

[270] Por la orden de 10 de diciembre de 1941(BOE del 13) se establecía la cuota de pantalla en los términos de "una semana completa de proyecciones de películas españolas de largo metraje por cada seis semanas de proyección de películas extranjeras de la misma categoría." Además se establecía una cuota de pantalla para cortometrajes del cien por cien, es decir, se establecía la obligación de completar todas las sesiones con un cortometraje nacional. Vallés Copeiro del Villar, Antonio, *La política de fomento del cine español,* Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1992, p. 209

[271] Artículo 2º de la orden del Ministerio de Industria y Comercio del 11 de noviembre de 1941 (BOE del 17) de crédito para producción, premios y becas.

por los que las películas de cortometraje podían recibir un premio de 25.000 pesetas, razón esta que debió influir en la realización del filme y en su temática.

Consecuencia de todo ello es que en 1942 se experimenta un fuerte crecimiento en la producción de cortometrajes, llegando a unas cifras que no se superarán en toda la década, aunque se mantendrá una media de producción mayor a las cifras anteriores a 1942.[272]

Muchas otras productoras comienzan también en este momento su producción de "complementos" como CIFESA, CEA o Ufisa mientras que aparecen otras firmas especializadas en la producción de cortometrajes como Lais, Documental Español, Hermic Films o España Actualidades. Es prácticamente imposible saber el número de cortometrajes que pudo realizar Cinemediterráneo y conocemos pocos títulos también, aunque creemos que todos fueron documentales. Su primer cortometraje fue *Caballería Mora*, en el que participó Vicente Sempere como ayudante de dirección.

Caballería Mora era un documental sobre la actuación de la guardia personal de Franco durante el asedio de Madrid en la Ciudad Universitaria. Fue dirigido por Jorge Salviche y fotografiado por Izzarelli. Los títulos y comentarios eran del popular Martín Abizanda. Realizado en diciembre de 1941, su costo declarado fue de 80.000 pesetas y era claramente un filme que buscaba los parabienes del régimen. Hemos de destacar que en mayo de 1941 se creó la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS, lo que suponía el control de los medios de comunicación por parte del Movimiento. Por aquella época se estaba forjando la imagen de Franco[273] y es precisamente 1941 el año que señala el nacimiento del cine franquista propiamente dicho con filmes como *Raza*, *Escuadrilla*, o el citado *El Crucero Baleares*.

La revista *Cámara*[274] dedica una página al cortometraje, cuando no era frecuente este tratamiento hacia los documentales. En el filme además de destacar la valerosa ayuda de la Caballería Mora en la cruzada nacional, se realizaba cierto estudio sobre las costumbres de los magrebíes que quizás pudieran interesar más al público europeo, en la línea de otras producciones documentales centradas en el

[272] Si en 1940 se habían producido 18 cortometrajes, en 1941 la cifra ascendía a 46, manifestándose un gran incremento al año siguiente con 187 cortometrajes producidos, que supondrá la cifra más alta de la década. *Vid.* 4, Apéndices.
[273] *Vid.* "Materiales para la iconografía de Francisco Franco", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 42 y 43, octubre, 2002.
[274] *Cámara*, n.º 4, enero 1942

Magreb. No participó ningún actor profesional sino que "todos sus intérpretes son moros que se han revelado por su naturalidad, como notables actores y magníficos elementos para la pantalla."[275]

Otros documentales de Cinemediterráneo, dentro de lo erróneo y confuso que puedan ser los datos encontrados en las fuentes[276] fueron:

El mismo destino ((1942)

Rapsodia andaluza (1943) de Jorge Salviche

Oro en la seda (1944) de Jorge Salviche

Manantial de la vida (1944)

Letras de oro (1944) de Francisco Velilla

Viaje por la España meridional (1945) de Isidro Velilla

Tierra castellana (1947) de Enrique Guerner

Trozo español (1947) de José A. Durán

Tánger (1948) de José A. Durán

Ávila monumental (1948) de Royán Marugan

Ciclismo (1948) de Royán Marugán

Sabemos que fueron exportados *Caballería Mora* a Hungría, y *De la Alhambra al Albaicín* y otros cuatro documentales más a Suiza. A su vez, Cinemediterráneo importó *Cosecha arriesgada*, *Fortalezas y castillos*, *Pico de Avers* y *Suiza*, *paraíso de los lagos*, todos cortometrajes de procedencia suíza.

Vicente Sempere volvió a colaborar con la productora de los Salviche en 1946 como jefe de producción de *Por el gran premio*. En aquel momento Sempere ya había fundado su propia productora y había trabajado como jefe de producción en varias películas.

Pero no nos precipitemos, antes hemos de conocer como fue su trabajo en la SAFE.

[275] *Id. Vid.* Sinopsis en Ficha Técnica.

[276] Hemos utilizado Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Unión Cinematográfica Hispanoamericana, 1950 y Cabero, José Antonio, *Op.cit.*

Sociedad Anónima Films Españoles (SAFE)

Vicente Sempere seguía colaborando con Cinemediterráneo cuando fue contratado por la nueva firma Sociedad Anónima Films Españoles. No sabemos como entró en contacto con esta productora pero creemos que fue a raiz de su participación en *¡Rápteme usted!* (1940) de Julio Fleischner, que debió de ser anecdótica, ya que no la consideraba en su filmografía.

Julio Fleischner de Gomar[277] había participado como actor en *Carmen la de Triana* (1938) de Florián Rey y en la supervisión de la dirección de Roberto de Ribón de *Santa Rogelia/ Il peccato di Rogelia Sánchez* (1939) junto a Neville. Había dirigido también en Italia *Su mayor aventura / Il segreto inviolabile* (1939) por lo que tenía buenos contactos con los italianos y quizás fuera la persona que recomendara a Sempere como ayudante de producción a la recién creada productora SAFE en 1942.

Hemos hablado de la relación entre el gobierno español y el alemán durante la Segunda Guerra Mundial. El caso de Italia fue distinto. Seguramente era mucho más fácil entenderse con un pueblo mediterráneo, de cultura similar, y que si bien no era tan poderoso militar y económicamente, siempre había tratado con mayor respeto y generosidad a la España franquista[278] La colaboración cinematográfica con este país también fue importante ya durante la guerra civil,[279] y como con los alemanes, España negoció con Italia respecto a la difusión de su propaganda, a la prohibición de películas ofensivas, a la importación de película virgen[280] e

---

277 Conde de Gomar, según María Mercader "Caballero ibérico de la vieja escuela al cual, no obstante, se le había antojado probar la escritura cinematográfica" Mercader, Maria, *Op.cit.,* p. 53. Pertenecía a una familia de remoto origen austriaco y junto a su hermana, la ayudante de dirección y script Maria Luisa había fundado en 1933 la empresa Fono-España, pionera en el campo del doblaje. Comenzó trabajando como actor con Benito Perojo.

278 El mejor ejemplo de ello es el tratamiento dado por ambos países a la deuda contraída por España durante la Guerra Civil. *Vid.* Viñas, A. (y otros), *Política comercial exterior en España (1931-1975)*, Madrid, Banco Exterior de España, Servicio de Estudios Económicos, 1979, vol. I, pp. 212-235.

279 Además de los libros y artículos reseñados, destacamos en este punto el artículo de Alejandro Pizarroso Quintero "La propaganda cinematográfica italiana y la guerra civil española", Fernando García Sanz (comp.), *Españoles e italianos en el mundo contemporáneo, I Coloquio hispano-italiano de historiografía contemporánea*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 263-278 y el artículo de Emeterio Diez Puertas "Cine fascista en la España en guerra", *Historia 16*, n.º 276, abril de 1999, pp. 92-99.

280 Respecto a la película virgen, no habrá fábricas en España hasta finales de la década, a pesar de que la falta de esta materia prima era una de las principales dificultades que tenía el cine español del primer franquismo. Antonio Román calculaba en 1939 que eran 10 millones de pesetas la suma que anualmente se evaporaba en la adquisición de película virgen, lo gastado aproximadamente para 20 largometrajes españoles, 30 documentales, 400 películas extranjeras dobladas en España y 10 copias semanales del Noticiario Fox. Román, ante estos cálculos manifestaba la necesidad que tenía la autarquía de la puesta en marcha de una industria nacional dedicada a la producción de película virgen y lo poco complicado que resultaría aportando además grandes beneficios a la industria y

impresionada y respecto a la coproducción de filmes utilizando las infraestructuras de Cineccitá en Roma. Como afirma Alejandro Pizarroso, los intercambios cinematográficos con Italia comenzaron en 1935, cuando la recién creada 'Direzione Generale della Cinematografía' con apoyo de la representación diplomática italiana, consiguió que se instalaran en Madrid y Barcelona sendas salas de doblaje subvencionadas y se realizaron las primeras exportaciones de películas. Ante el estallido de la guerra civil, no fue hasta 1937 cuando la UNEP (Unione Nazionale Esportazione pellicole), consorcio directamente controlado por el Ministero per la Stampa e la Propaganda, envió un representante con doce películas para ofrecer a los importadores españoles. Se llegaron a exportar a España 35 películas de junio de 1937 a julio de 1938, la mayoría dobladas al castellano. En julio de 1938 se constituyó en San Sebastián la empresa Imperial Film, quien negoció, con el acuerdo de la Embajada y la USI (Ufficio Stampa Italiano)[281], un contrato con la UNEP, que aseguraba no sólo la exportación a España de toda la producción exportable sino también el pago íntegro a los productores del precio del filme. Como vemos, ya desde antes de la guerra civil, los italianos tenían interés en la instauración de una industria del doblaje en España para facilitar la entrada de sus productos, y con miras también hacia el mercado hispano.

Por otra parte, fue muy importante la colaboración entre firmas españolas e italianas para el rodaje de filmes en estudios italianos. Durante la segunda guerra mundial, los planes de la cinematografía fascista eran de crecimiento continuo de la producción para llegar a autoabastecer su propio mercado y vender sus películas en Europa ya que los productos estadounidenses tenían grandes dificultades en gran parte del continente a causa de la política dictatorial de los países del eje. Como afirmaba la revista *Primer Plano*:

> "Con la ocupación de Grecia, son ya quince los países que se pierde el cine americano: Austria, Bélgica, Bulgaria, Checoslovaquia, Dantzigt [*sic.*], Dinamarca, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Luxemburgo, Noruega, Polonia, Yugoslavia y Rumania. (en Alemania, Italia y la URSS se encontraba prácticamente desterrado)."[282]

---

trabajos a cientos de obreros. La realidad es que como decíamos, la película virgen se tenía que importar y entre 1939 y 1942, los suministros llegan en un 66% de Alemania y en un 15% de Italia.

[281] Anteriormente denominado USP (Ufficio Stampa e Propaganda della Missione Militare italiana in Spagna) oficina encargada de organizar la propaganda fascista y la creación de noticiarios en España durante la Guerra Civil.

[282] *Primer Plano* n.º 37, 29/06/41 s/p.

De este modo la producción de filmes en Italia aumentaba progresivamente en proporción inversa a las películas importadas: "'Cuota 45', 'Cuota 77', 'Cuota 86'.....la meta era llegar a 120 películas por año."[283] Por lo que era importante para el cine italiano la disponibilidad de profesionales españoles y la realización de estas dobles versiones que podían ser explotadas en Europa y España pero también en los mercados de habla hispana. Respecto a esta clara finalidad, el actor Luis Hurtado era tajante cuando en una entrevista para *Primer Plano* Adolfo Luján le preguntaba para qué se doblaban las películas italianas al castellano:

> "Para exportarlas a Hispanoamérica. En Italia se producen anualmente unos doscientos films. Todos ellos, además de exhibirse en los cinematógrafos italianos, en los que, por lo menos, se amortiza su coste, se exhiben en pantallas sudamericanas, lo que representa un buen ingreso de divisas para Italia."[284]

Por otra parte, una ley italiana de 1938 contempla una serie de premios para las casas cinematográficas nacionales que tengan acuerdos con empresas cinematográficas extranjeras para la producción de filmes en Italia.[285]

Respecto a los beneficios que a los productores españoles les pudiera reportar estos acuerdos, figuraban la disponibilidad de mejores infraestructuras y técnicos y la mayor facilidad de entrar en los mercados exteriores. Así, los españoles se beneficiaban de los grandiosos estudios y laboratorios de Cinecittà y podían disponer de técnicos de mayor prestigio junto a los cuales aprenderían los españoles. Esto era algo que se consideraba necesario en España y a lo que se había referido García Viñolas muy tempranamente:

> "Nos auxiliaremos del personal extranjero, cubriendo de una manera mínima aquello que no pueden cumplir los elementos nacionales; y en tanto esto no perjudique nuestra política de desarrollo de la producción nacional."[286]

---

[283] Aristarco, Guido, "El Cine italiano durante el fascismo" en *Historia general del Cine*, Madrid, Cátedra, 1995-1998, vol. 7, p. 133.

[284] *Primer Plano*, n.º 59, 30/11/41 s/p. Para estudiar la producción cinematográfica italiana en colaboración con España durante este período, *vid* entre otros: Gubern, Román, "Les rapports entre le cinéma mussolinien et le cinéma franquiste" en *Risorgimento*, 1981-2/3, pp.197-203; Diez Puertas, Emetierio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, pp.103-113; Sempere Serrano, Isabel, "Colaboraciones, coproducciones y dobles versiones. El largometraje e ficción hispano-italiano durante la década de los cuarenta. Una aproximación" en *El Documental Carcoma de la Ficción. Actas del X Congreso de la AEHC*., Granada, Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, 2004, vol. 2, pp. 95-100; Monguilot-Benzal, Félix, "Producciones cinematográficas hispano-italianas: 1939-1943" en *Quaderini del CSCI* n.º1, Barcelona, 2005.

[285] R.D.L. n. 1061 de 16 de junio de 1938. "Legge sulle provvidenze a favore Della cinematografia italiana"

[286] Declaraciones efectuadas a Felipe Adán en *Radio y Cinema*, n.º 4, 15/05/38 citado por García Fernández, Emilio Carlos, *Op.cit.,* p. 134.

De igual modo, la película resultaba de mayor calidad y disponía de un mayor mercado potencial, tanto en Europa como en Hispanoamérica, además de estar protegida por la legislación italiana.

Finalmente, no podemos desdeñar el interés político que tenía el cine, por lo que ambos gobiernos van a vigilar los productos importados, prohibiendo según lo acordado, las películas ofensivas para ambos regímenes o fomentando la producción de filmes claramente propagandísticos[287], aunque como veremos, tanto en éste como en el caso de la coproducción con Portugal, las películas de colaboración con una marcada ideología política o propagandística no serán muy numerosas con relación al total.

Estas colaboraciones para la realización de largometrajes en Italia, habían comenzado tras aquellos primeros acuerdos de Dionisio Ridruejo con Dino Alfieri en 1938 con el rodaje en junio de 1939 de *Los hijos de la noche/I figli della notte*, una coproducción Ulargui-Imperator dirigida por Benito Perojo.

Las productoras españolas vinculadas a estos acuerdos fueron principalmente Ulargui y CIFESA, los que mejores relaciones tenían con Italianos y Alemanes. Saturnino Ulargui ya había colaborado con la Hispano-Film-Produktion cuando se realizaron sus conocidos filmes y fue el primero en comenzar la coproducción con Italia con esta película. Además Ulargui era el delegado de la Comisión de Producción en la Cámara Internacional del film de Berlin (C.I.C.) ya citada. CIFESA también estuvo vinculada a la Hispano-Film-Produktion y colaboró en tres producciones rodadas en Italia. Como afirmaba Casanova:

> ".....al hacer películas artísticas españoles e italianos juntos, conseguimos que las españolas sean conocidas y explotadas en Europa, y que al mismo tiempo los artistas italianos sean conocidos en América. Desde el punto de vista económico, esta colaboración resulta interesantísima, por aumentarse enormemente el mercado de explotación de las películas producidas en versión italoespañola."[288]

En lo que se refiere a la parte italiana, Gubern afirma que el interlocutor inicial de esta operación fue Renato Bàssoli, responsable desde 1934 de la Metro-

[287] "Des films comme Luciano Serra Pilota sur la conquête de l'Etiopie, L'assedio dell'Alcazar sur la guerre d'Espagne, Bengasi ou Giarabub sur la guerre en Lybie, étaient appuyés financièrement. Ces films étaient conseilles par le régime et soutenus du point de vue économique. Donc le producteur trouvait plus facilement les capitaux. L'Etat avait les studios de Cinecittá, la societé de distribution Enic avec soixante ou soixante-dix salles, les laboratoires de developpement et de tirage de l'Institut Luce. Il possédait les trois phases industrielles, il pouvait donc très bien aider le film qui avait les faveurs du fascisme" Declaraciones de Alberto Lattuada en Gili, Jean A., *Le Cinema Italien a l'ombre des Faisceaux /1922-1945),* Perpignan, Institut Jean Vigo, 1990, p. 112.

Goldwin-Mayer italiana quien con su hermano Carlo había iniciado en 1938 su política de producción con *Frente de Madrid* y *Sin novedad en el Alcázar*.[289]

Muchos actores y profesionales españoles, que ya eran internacionales como Conchita Montenegro o Juan de Landa, curtidos en las dobles versiones de los inicios del sonoro, acudirán a Roma para trabajar en estas producciones. En 1940, Fernández de Córdoba describía a Roma como 'la Meca del Cinema europeo':

> "Casi paralizada la producción en los países en guerra, dificultada en España por la escasez de material, a Roma van acudiendo los productores de todas partes en busca del más ancho campo para el rodaje de sus 'films' y aquí son recibidos gentilmente"

Había numerosos españoles trabajando en Cinecittà como también relataba María Mercader o Fernández de Córdoba en el artículo citado:

> "Se ha formado una pequeña colonia de actores compatriotas nuestros, algunos de los cuales ya fijaron su residencia aquí, que suele reunirse en el bar de un céntrico hotel, el "Albergo Flora", que se ha convertido en la "Maison Dorée" madrileña."[290]

Algunos como Conchita Montenegro, Juan de Landa, Luis Hurtado Girón, Carmen Navascués y María Mercader, ocupados totalmente por la producción en Italia, no habían trabajado todavía en los estudios españoles, a principios de 1941.

Entre estos filmes realizados en colaboración, habría que diferenciar entre aquellos que son coproducción con España, de los que se realizan dos versiones simultáneamente y aquellos de capital exclusivamente italiano, de los que se hace una versión española o en los que participan actores españoles. Resulta muchas veces complicado hacer estas diferenciaciones, pues frecuentemente no se reconoce la coproducción en las fuentes manejadas, o no se cita que se hiciera una doble versión, o existen toda una serie de participaciones de empresas españolas e italianas que resultan complicadas de descubrir, ya que estamos hablando de contratos privados y no de convenios de coproducción reglados como los firmados tras la guerra mundial. De todas estas dificultades tenemos un ejemplo comentado en la sección "Positivo sin revelar" de *Primer Plano* refiriéndose a una nueva película de Imperio Argentina y Alfredo Mayo:

---

[288] Citado por Félix Fanés, *Op.cit*., p. 169

[289] Gubern, Román, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca española, 1994., p.319

[290] Fernández de Córdoba, "Impresiones de un viaje a Italia. Roma, meca del cine" *Radiocinema*, n.º 45, 15/02/40

> "Imperio está contratada por la productora italiana Scalera Film, cuyos Estudios están en Roma; que a su vez tiene un contrato de producción mancomunada con CIFESA que tiene estudios en Barcelona. Esta otra Empresa tiene contratado a Alfredo Mayo por un año. Pero Hispano Films parece que ha tomado baza en esta jugada y es posible que se repartan el resto."[291]

Por lo que vemos, varias productoras españolas, precisamente aquellas que más colaboraron con el gobierno franquista durante la guerra civil y que por lo tanto salieron más favorecidas, como Ulargui, CIFESA, Hispano Films o Producciones Hispánicas estaban interesadas en la colaboración con Italia y estaban negociando entre ellas y con las productoras italianas su participación en la producción y distribución de los filmes.

Es muy difícil calcular el número exacto de filmes que se pudieron producir en estas condiciones. Nosotros aventuramos una cifra cercana a 18 películas en régimen de coproducción o de doble versión, la mayoría de 1940.[292] Pero en 1942 desciende bruscamente este número, mientras que aparecen títulos en coproducción realizados en los estudios españoles. En este punto es donde entra en acción la productora SAFE.

El 9 de enero de 1942 comenzaron las operaciones de SAFE, que tenía domicilio en la calle Marqués de Riscal número 10 de Madrid. Fue constituida por José Gómez Monche y José Palacios Cuadrado. El objeto de la sociedad era

> "la producción de películas con destino al mercado nacional y extranjero y especialmente al fomento y la explotación de todos los negocios relacionados con las industrias cinematográficas así como participar en toda clase de empresas comerciales e industriales mas o menos accesorias y conexas con los fines de la Sociedad o bien crearlas para ser base exclusiva de explotación por parte de la Compañía que se constituye"[293]

Por lo que deducimos, la recién creada empresa productora mostraba ya en este primer momento su ambición de controlar no solo la producción de los filmes sino "todos los negocios" relacionados con la industria cinematográfica. Ferruccio Biancini, jefe de producción de la empresa, manifestaba unos meses más tarde, que dentro de los proyectos de SAFE entraban el rodaje de filmes en España e Italia, la

---

[291] *Primer Plano*, n.º 31, 18/05/41s/p.

[292] Para ello hemos utilizado principalmente las siguientes fuentes: Savio, Francesco, *Ma l'Amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943),* Milano, Sonzogno, 1975; Hueso, Angel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998; Pérez Perucha, Julio, *Mestizajes (realizadores extranjeros en el cine español 1913-1873)*, Valencia, XI Mostra de Valencia, cinema del Mediterrani, 1990,Vol. I. y la base de datos del Ministerio de Educación y Cultura, www.mcu.es (2004).

coproducción con la firma italiana Secolo XX, la distribución de sus propios filmes y el control de unos estudios que además podían ser alquilados a otras compañías.[294]

Como vemos, los socios de SAFE eran españoles y su domicilio radicaba en Madrid, pero todo apunta a que la mayor parte de su capital provenía de Italia. Vicente Sempere afirmaba que era una empresa que había creado la Banca Nazionale del Lavoro, y no estaba muy descaminado, ya que la mayoría de las acciones pertenecían a José Gómez Monche que personificaba a la sociedad "Representaciones de Industria y Comercio" (R.I.C.S.A.) que a su vez representaría al capital italiano. Por otra parte, en los títulos de crédito de *Madrid de mis sueños*, aparece como aportación italiana en la producción la Banca Nazionale del Lavoro y no debemos de olvidar el importante papel que en la producción italiana tenia este organismo.

Para reforzar esta idea, ya en la primera Junta General de Accionistas se nombró Director-Gerente de SAFE al italiano Enrico D'Errico Rambaud con plenas facultades para dirigir la empresa. D'Errico había desempeñado un cargo similar, ya que en septiembre de 1940 había sido nombrado gerente de la productora UFISA (Ulargui Films Internacionales S.A.) por Saturnino Ulargui, [295] nueva empresa fundada precisamente con la intención de coproducir con el extranjero. Esta experiencia, y el conocimiento del funcionamiento de ambas cinematografías, le facilitó el convertirse en el hombre fuerte de SAFE: decidía en todos los aspectos de la marcha del negocio y tenía la facultad de representar a la Compañía, siendo con carácter legal el mandatario de la Junta General de Accionistas. Por otra parte, el papel de Saturnino Ulargui en la jugada de SAFE, aunque confuso fue también importante. Hemos de recordar que en virtud de un arreglo con un consorcio italiano[296], UFISA reemprendió, tras *Pepe Conde* (1941) de José López Rubio, la coproducción en suelo español[297] con el rodaje, a mediados de junio de 1942 del largometraje *Sucedió en Damasco* / *Accadde a Damasco* (1942), de

---

[293] Inscripción 1ª Hoja 8282, del Expediente mercantil de SAFE, RMM
[294] *Primer Plano*, n.º 79, 19/04/42 s/p.
[295] Gubern, Román, *Op.cit*., p. 329.
[296] *Cámara*, n.º 9, junio de 1942. Además se proyectaba llevar a la pantalla *Las Inquietudes de Shanti Andia* y *Locura de Amor*.
[297] Como vimos había sido la productora que más se había volcado en la coproducción en Italia.

José López Rubio y Primo Zeglio[298] junto a la italiana EIA y *Fiebre/Febbre* (1943) de Primo Zeglio coproducida con Bassoli-Apia, dos filmes realizados en las mismas condiciones en los que producía SAFE.

Teniendo en cuenta el papel jugado en ambas compañías por D'Errico, no cabe más que suponer una relación estrecha entre ambas, a su vez, vinculadas a los intereses globales del gobierno italiano.

Por otra parte, en los años cuarenta, a causa de la falta de divisas funcionó en España una doble columna de cambios. Frente al oficial existía un cambio para las "divisas importadas voluntaria y definitivamente". Como es evidente, este era mucho más favorable para los cedentes. En concreto se obtuvo un premio del 25% entre 1940 y 1942.[299] Estas "divisas importadas voluntaria y definitivamente" eran en realidad la inversión extranjera en España que estaba muy limitada, ya que no podemos olvidar que

> "El capital social activo de cualquier industria debía ser propiedad de españoles en sus tres cuartas partes como mínimo siendo el capital extranjero en divisas cotizadas en España o en utillaje que no se obtenga en la producción nacional."[300]

Pensamos por lo tanto, que quizás al capital italiano le resultara ventajosa esta inversión.

También en 1942 se firma un importante acuerdo cinematográfico hispano-italiano por el Ministro della Cultura Popular italiano Alessandro Pavolini que recibió a la delegación española.[301] Respecto a las coproducciones, que ocupaban los artículos 7º al 9º, ambos países se comprometían a fomentarlas y a apoyar un mayor intercambio de artistas y técnicos, ya fuera para trabajar en el cine del otro país o para acudir a sus centros de formación. [302]

De este modo, pensamos que de alguna manera se debió de hablar en ese acuerdo de fomentar la colaboración pero con la realización del rodaje en España para potenciar la industria española.

---

[298] Aunque según Germana Paoleri "Zeglio ha firmato, ma indubbiamente era López Rubio che aveva fatto la regìa" en Savio, Francesco, *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943),* Roma, Bulzoni Editore, 1979, Vol.III, p. 895.

[299]Martínez Ruiz, Elena, El sector exterior durante la autarquía. Una reconstrucción de las balanzas de pagos de España (1940-1958), Madrid, Banco de España, Estudios de Historia Económica, n.º43, 2002, p. 19

[300] Apartado a) del Artículo quinto de la Ley de 24 de noviembre de 1939 sobre ordenación y defensa de la industria (BOE 15/12/39)

[301] *Primer Plano*, n.º 85, 31/05/42 s/p.

[302] Diez Puertas, Emeterio, "Cine fascista en la España en guerra" en *Historia 16*, n.º 276, abril, 1999, p. 99

En 1942 se produjeron en Italia 119 filmes, el mayor número desde el inicio del sonoro,[303] por lo que no podemos hablar de dificultades de producción a causa de la guerra como las razones para venir a rodar a España. Lo más plausible es que esta mudanza a tierras españolas viniera provocada, además de por los acuerdos de coproducción y las ventajas del cambio de divisas por la aparición de las primeras leyes de protección del cine español aparecidas en octubre de 1941. Según las normas de importación de películas, se consideraban películas extranjeras "las producidas fuera del territorio nacional, aunque en ellas intervengan autores, artistas o directores españoles, o sean sufragadas, en todo o en parte, por empresas también españolas."[304] A los productores españoles ahora les resultaba más beneficiosa la producción en España, ya que era la única manera de obtener los ansiados permisos de importación. De este modo, UFISA y SAFE eran productoras españolas que podían disfrutar de la protección dada a las coproducciones con Italia y a la producción en España. Las productoras italianas, a su vez, seguían siendo favorecidas por la protección italiana gracias a una nueva ley que extendía la protección a aquellos filmes de gran presupuesto que se rodaran fuera de Italia por casas italianas.[305] Los filmes serían igualmente distribuidos en Hispanoamérica y se podría contratar al mismo personal artístico y técnico. La revista portuguesa *Filmagen*,[306] hablando de la colaboración con firmas españolas, relataba que los Estudios de Aranjuez eran italianos y allí se hacían películas en lengua italiana que poseían por lo tanto ambas nacionalidades, disfrutando de doble protección. No podemos olvidar tampoco que SAFE y UFISA eran distribuidoras también, por lo que, obviamente utilizarían sus permisos de importación para distribuir en España las películas italianas de las firmas que colaboraran con ellas.

La primera película que realiza SAFE en España es *Madrid de mis sueños* en los Estudios CEA, ya que mientras se preparaban los Estudios de Aranjuez, la firma alquiló los CEA por 150 días. Los proyectos de SAFE estaban muy claros:

> "Haremos coproducción con Italia, "haremos cuatro películas de la serie italo-española que tenemos en proyecto. Las que hacemos aquí serán películas españolas

303 Leprohon, Pierre, *El cine italiano*, México, Ediciones Era, 1971, p.297
304 AA.VV., Índice Cinematográfico de España: Para guía y orientación de productores distribuidores y empresarios. Año 1941, Madrid, Marisol, 1941, p.526
305 Legge nº.420 de 24/03/42 "De esonero del pagamento Della tassa di doppiaggio concessione dei premi governativi a case cinematografiche italiane che producono pellicole spettacolari realizzate in stablimenti situati in territorio fuori del regno" *Cine Anuario, 1948*, Roma, Fratelli Palombi, 1948.
306 *Filmagem*, n.º 9, 01/03/45, p. 11.

> con envergadura internacional. Tendremos el propósito de incorporar directores españoles a nuestra producción como Juan de Orduña y José Luís Sáenz de Heredia. Haremos posiblemente en Turín en los Estudios de la FERT *Música prohibida*, y entre tanto prepararemos aquí nuestra tercera producción, *Tuvo la culpa Adán*, cuyos derechos hemos adquirido."[307]

Vicente Sempere fue contratado para trabajar dentro del departamento de producción, como primer ayudante de Ferruccio Biancini[308] y como secretario de los Estudios de Aranjuez. Por primera vez Sempere trabajaba para una empresa organizada. Comparaba esta situación con lo sufrido en *Jai Alai*, cuando no existía la autoridad de un director de producción ni de un verdadero jefe de producción. Era algo que faltaba en el cine español. Se hablaba de ello en *Primer Plano*:

> .....hasta ahora, en la producción española, no hay técnicos especializados en este aspecto, a quienes se pueda contratar como se contrata a directores, intérpretes, operadores, etc...[309]

Los había trabajando para empresas importantes como CIFESA o Saturnino Ulargui, pero no en las pequeñas, que eran la gran mayoría. Tampoco, por supuesto, había escuelas en España en las que aquello se aprendiera. Algunos profesionales españoles habían acudido al Centro Sperimentale de Cinematografia durante esta época a formarse, como el decorador Alfonso de Lucas, pero los profesionales de la producción tenían que aprender de la experiencia acumulada. En este momento aparecerán varios profesionales como Manuel de Lara Padín, que trabajará con Sempere en SAFE o Manuel José Goyanes y Juan Francisco Blanco que habían empezado con Benito Perojo.

La profesión de jefe de producción no se aprendía en una escuela, antes al contrario, se consideraba que para ser un buen profesional había que dominar todos los aspectos del oficio y conocer además el trabajo del resto del equipo. Esto sólo se podía conseguir con la experiencia, y era fundamental por tanto que antes de llegar a ser jefe de producción se hubiera pasado por los puestos de regidor, auxiliar, ayudante de producción y ayudante de dirección. Solo así se conseguía

---

[307] *Primer Plano*, n.º 79, 19/04/42 s/p.

[308] Ferruccio Biancini (1892-1955) italiano, actor, guionista y productor, empezó en el cine en 1912 como guionista para la Gaumont y la Eclair y posteriormente trabajó como actor en Hollywood, volviendo a Europa como productor de las dobles versiones realizadas en alemán e italiano para los filmes americanos. Como guionista participó en *Madalena Zero in conduta* (1940) de Vittorio de Sica pasando posteriormente a España con la SAFE como director de producción. Luego volvió a Italia trabajando en este mismo cargo en diversas películas. Era el suegro del productor Dario Sabatello especializado en coproducciones y spaghetti-westerns

[309] *Primer Plano*, n.º 26, 13/04/41 s/p.

dominar el oficio y aún así se necesitaban dotes específicas para ser un buen profesional, don de gentes, dotes psicológicas y de comunicación, capacidad para imponer un criterio y para soportar las contrariedades del rodaje.

Vicente Sempere recordará este período en SAFE por dos motivos. La experiencia adquirida por trabajar en una empresa de estas características, con profesionales extranjeros, en coproducción, con un proyecto de producción a medio plazo y también por ser el lugar donde conoció a un gran amigo, Ladislao Vajda. Su principal dificultad durante los primeros rodajes de la SAFE fue la de entenderse con Bianccini y Neufeld en un primer momento.

Madrid de mis sueños /Buon Giorno, Madrid!

Madrid de mis sueños inauguraba en España el rodaje de comedias de "teléfonos blancos" a imitación de las italianas que en Max Neufeld tenían uno de sus más importantes directores.

Max Neufeld (1887-1967) actor, guionista y realizador austriaco había comenzado como actor en la década de los diez y a dirigir en la década de los veinte con *Der Tote Hochzeitsgast* (1921). Con el inicio del sonoro realizó varias dobles versiones en alemán y en francés. Dirigió filmes en Austria, Alemania, Checoslovaquia, Hungría, Holanda, Francia e Italia donde realizó muchas películas y era muy conocido. Precisamente en los estudios de Cinecittà ya se había encargado de la dirección en 1940 de *Fortuna /Lluvia de millones* una película de doble versión producida por Stella y en la que participaban algunos españoles como Julia Caba Alba y Luis Prendes y también Tony D'Algy, que volverá a trabajar con Neufeld en *Madrid de mis sueños /Buongiorno Madrid*. Neufeld estaba especializado en las comedias ligeras denominadas de "teléfonos blancos" que tan de moda estaban en Italia. Como afirmaba Francesco Savio:

> "Neufeld era molto bravo, nei suoi limiti naturalmente, ma aveva un mestiere, il telefono bianco l'ha inventato lui praticamente, le su macchinette erano un piccolo miracolo di efficienza....."[310]

[310] Entrevista a Paolo Stoppa en Savio, Francesco, *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943),* Roma, Bulzoni Editore, 1979, Vol.III, p. 1068.

El film estaba basado en un argumento firmado por Enrique Domínguez Rodiño y Max Neufeld según fuentes españolas[311] y por Alberto Vecchietti según las italianas[312] aunque coinciden en atribuir a Rodiño guión y diálogos. Nosotros pensamos que seguramente el argumento ya llegaba esbozado de Italia y que fue ligeramente modificado para adaptarlo al contexto español. Domínguez Rodiño sería igualmente el encargado de supervisar la versión española –era además el responsable de los estudios CEA-siendo Gianmaria Conminetti el supervisor de la italiana, apareciendo en fuentes como codirector.[313]

Participaban también actores y técnicos que habían trabajado en los estudios italianos como Maria Mercader que vuelve a España con esta película, Roberto Rey que encarna al famoso tenor Roberto Sorell[314] y el ya mencionado Tony D'Algy. También llegó con la SAFE Veniero Colasanti[315] decorador italiano que empezaba en el cine y que trabajó en el departamento de decoración. Vicente Sempere no lo volverá a ver hasta que ambos trabajen en *El Cid* (1961) de Anthony Mann.

Respecto a otros técnicos, hemos de destacar la presencia de los profesionales de los estudios CEA y del operador Eloy Mella que acababa de trabajar en *Raza* (Sáez de Heredia, 1941) y era su primera película como operador y su segunda con Enzo Riccioni con el que ya había colaborado en *Sarasate* (1941). Eloy Mella se convertirá en un gran amigo de Sempere, siendo contratado por éste en la mayor parte de sus películas. En *Sarasate* también trabajaron Pedro Otzoup y Maria Luisa Fleischner[316] como ayudantes de dirección de Richard Busch y que ahora repiten con Neufeld.

Como siempre, Sempere se encargó del papeleo pertinente, ya que encontramos su firma en la solicitud del permiso de rodaje fechado el 11 de abril.[317] A la misma se adjuntaba una carta en la que SAFE manifestaba que tenía contratados los estudios CEA desde el 28 de marzo, por lo que solicitaba un

311 Hueso, Angel Luis, *Op. cit.,* p. 243.
312 Savio, Francesco, Ma l'Amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943), Milano, Sonzogno, 1975, p. 50
313 Id.
314 Roberto Rey era "chansonnier".
315 Si bien no aparece en la ficha del filme dentro del *Catálogo del cine español, Op.cit.,* p. 242, si que figura en la correspondiente de Savio, Francesco, (1975), *Op.cit.*, p. 50 como decorador. Vicente Sempere afirmaba que había llegado con SAFE y que trabajó realizando bocetos para *Madrid de mis sueños* e *Idilio en Mallorca.*
316 Maria Luisa Fleischner hermana de Julio Fleischner había sido elegida como script y ayudante de dirección en estas producciones además de por su valía, por su importante conocimiento de idiomas. Era directora de doblaje de Fono-España.

permiso de rodaje provisional, comenzando pues a rodarse hacia mediados de abril de 1942, aunque respecto a esta fecha surgen algunas discrepancias ya que en la revista *Cámara*, aun se hablaba del reparto en el mes de mayo.

Hacía un año que se habían trasvasado las competencias en materia de cinematografía. Ahora era la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro dependiente de la Vicesecretaría de Educación Popular del F.E.T. y de las J.O.N.S[318] el organismo que regulaba la concesión de los permisos y la censura. El recientemente nombrado jefe del Departamento de Cine era Carlos Fernández Cuenca que finalmente concedió a la SAFE el permiso de rodaje el 8 de mayo, once días antes de que terminara el rodaje.

Madrid de mis sueños era una comedia romántica y ligera basada en el equívoco, en las que Max Neufeld era un maestro y amenizada con canciones y números coreográficos en los que la censura ya había puesto el ojo desde el guión. En su paso por la misma, ya se había apuntado que los números coreográficos "no se utilizaran para exhibiciones indecorosas." Estos números son los ensayos de las chicas de las revistas, sorprendentemente ligeras de ropa para una película española de la época. Cuando se censure la película se insistirá en que se supriman los planos de las muchachas ensayando, en los rollos 5 y 7 y sus primeros planos en el rollo 8, pero la copia que hemos visionado mantiene estos últimos primeros planos.

Fue coproducida con Elica Film y XX Secolo según fuentes italianas aunque en los títulos de crédito figura como dijimos la Banca del Lavoro. Su presupuesto aproximado, el presentado a la Administración era de 1.500.000 pesetas que según Cabero aumentó a 1.850.000 pesetas, aunque durante todo este trabajo vamos a hablar de aproximaciones ya que las cifras aportadas no suelen ser fiables.

Ambos filmes, *Madrid de mis sueños* e *Idilio en Mallorca*, rodados en CEA, fueron distribuidos por la Hispania Tobis, filial de la CEA. En Italia fue distribuida por Artisti Associati.

Madrid de mis sueños fue estrenada el 23 de noviembre de 1942, y no hubo demasiado acuerdo entre la crítica. En esta época se insertaban en los expedientes algunas críticas de la prensa española hacia el filme o informes de las distintas delegaciones provinciales sobre la película. Se opina que es amena y divertida, un

---

[317] Exp. 74.042 c/5.516 de *Madrid de mis sueños*, ACMCU

musical elegante[319] en el que se observa el ambiente de las películas americanas.[320] Y es que hay momentos que recuerdan a los filmes americanos, como en la secuencia de la cena en "Los Cármenes" con actuaciones musicales y en donde sale una pareja a bailar al estilo de Fred Astaire y Ginger Rogers. María Mercader, protagonista de la cinta consideraba por su parte que era una "comedia estúpida[321] y horrible[322]" Mientras que Méndez-Leite afirmaba que "el realizador austriaco, con cierto renombre en otras latitudes no se muestra al nivel de su práctica, y denota, en cambio, una palpable desorientación"[323] Es distinta la opinión que tiene de *Idilio en Mallorca*, ya que lo considera un film simpático, amable y correcto,[324] aunque nosotros no podemos hacer esa distinta valoración ya que la segunda producción de SAFE no se encuentra en Filmoteca Española.

Idilio en Mallorca

Mientras se rodaba *Madrid de mis sueños* Sempere ya había comenzado a preparar con Ferruccio Bianccini *Idilio en Mallorca*. También dirigida por Max Neufeld, la fotografía era de Francisco Izzarelli que ya había trabajado con Sempere en *Caballería Mora*. En la música seguía colaborando Jesús García Leoz, gran amigo de Vicente Sempere y músico de la mayoría de sus películas hasta su muerte en 1952. Como ayudante de dirección volvía a participar Pedro Otzoup.

Respecto a los interpretes, esta vez se optó por un plantel totalmente español, ya que no hubo colaboración con otra productora italiana como en *Madrid de mis sueños* o en la siguiente producción de SAFE, *Dora la espía*. De este modo, se presupuestó en 1.200.000 pesetas, 300.000 pesetas menos que la anterior. Se eligieron como protagonistas a Antoñita Colomé[325] y José Nieto acompañados por Luis Arroyo, Jesús Tordesillas, Gabriel Algará y Juan Calvo entre otros. Rodada

---

318 Ley de 20 de mayo de 1941 (BOE del 22). Lo que suponía aumentar el control ideológico sobre el cine al sustraerlo de la Administración del Estado para hacerlo depender de la organización del partido único.
319 La Nueva España, 30/12/43
320 La Voz de Asturias, 02/01/44
321 Mercader, María, *Op.cit.*, p. 62
322 Entrevista a María Mercader en Savio, Francesco, (1979), *Op.cit.*, vol.II, p. 775.
323 Méndez Leite, Fernando, *Op. cit.*, t. I, p. 433
324 *Ib.*, p. 438
325 Que ya había protagonizado una comedia de este estilo dirigida por Benito Perojo, *Héroe a la fuerza* (1941).

entre agosto y septiembre de 1942, la película se censuró en diciembre de 1942 y fue estrenada el 25 de enero de 1943.

El comienzo del filme[326] recuerda a *It happened one night* (*Sucedió una noche,* 1934) de Frank Capra, con la huída de la joven Magdalena, rica casadera del hogar familiar, que no está de acuerdo con los planes que tiene su padre para ella. En su huída se encuentra con Raúl, al que roba el coche y tras ser perseguida por la policía se estrella contra una granja, siendo encontrada de nuevo por Raúl, que es el hermano de su prometido y que le promete que no dirá nada a la policía, pero ella consigue escapar y Raúl es acusado de cómplice. Como decíamos toda la primera parte nos recuerda, salvando las distancias, por supuesto al filme de Capra y también a *Young and Innocent* (*Falso culpable*, 1937) de Hitchcock, apareciendo elementos como la huída, la granja, la policía, el robo de coches y de motos y el enamoramiento de ambos protagonistas, que tras acaloradas discusiones y escenas de celos acabarán juntos y estrellados en la misma granja en la que se conocieron y no podemos descartar que los guionistas se inspiraran en ellos, aunque el desarrollo de la trama en nuestro caso es mucho más convencional.

Estos dos primeros filmes de SAFE pertenecen a un género, la comedia, que será profusamente cultivada en el cine español de los cuarenta. De este modo, si hemos hablado de la españolada y de su utilización en el cine español, ahora estamos ante su contrario, otra de las bazas que jugarán los productores españoles, esta vez quizás para atraer a las clases medias en la imitación de los filmes extranjeros, lo que por algunos se llamará el "extranjerismo cinematográfico"[327] y que en el caso que nos ocupa provenía de los principales cultivadores de este género en Italia.

Estas películas correspondían a un cine al que podríamos llamar "cosmopolita" a imitación del americano, pero que había llegado a Italia de la mano de los autores centroeuropeos como Max Neufeld. La comedia húngara y la opereta vienesa, habían marcado una moda en este período, cuando las pantallas

[326] De nuevo estamos hablando del argumento del filme sin conocer la película, ya que tampoco se encuentra en Filmoteca y basándonos en la sinopsis que aparece en Hueso, Ángel Luis, *Op.cit.,* p. 213 y el argumento dirigido a la Comisión de Censura Cinematográfica que pertenece al expediente del filme (Exp. 3821)

[327] En la revista *Primer Plano*, José Vicente Lapuente realizaba una comparación entre la españolada y el extranjerismo, cualidades de éste eran "actor con frac o traje de golf, diciendo frases intrascendentes sobre el amor y el tiempo; comedia de alta sociedad; gangoso fox y rumba, esclava

europeas estaban inundadas de productos alemanes. Los productores habían encontrado en este género y en las películas "de época" un tipo de cine que en nada comprometía y que gustaba al público que buscaba en las salas de exhibición entretenimiento y diversión. Las películas propagandísticas o de marcado tono bélico eran preferidas por los gobiernos de estas naciones, pero también se abogaba por un cine comercial, bien hecho y realizado para entretener al público, buscando la fórmula europea de la comedia americana que por aquella época no entraba en la mayoría de los cines del viejo continente. [328] El denominado 'cine de teléfonos blancos' estaba inspirado en la opereta vienesa, cuya trama, protagonizada por personas de vida desahogada ajenas a cualquier otra realidad, se basaba en el equívoco que es siempre resuelto felizmente. En estos filmes aparecen grandes mansiones y personas de una clase social media-alta o protagonistas más humildes que llegan a través del amor a ser lo que siempre desearon. Pero la principal diferencia con la comedia americana, que también se podría asimilar a algunas de estas características como la citada *Sucedió una noche* o las comedias de La Cava, Lubitsch o Georges Cukor es –a parte de la insuperable calidad de estas- es el que marcan una distancia muy clara con el espectador que descubre sin dificultad su falsedad. Precisamente hablando de un filme de Max Neufeld, *Mille lire al mese* (1938), Savio explica la esencia del cine de teléfonos blancos:

> "Di sequenza in sequenza, di ambiente in ambiente, noi penetriamo sempre più a fondo in un microcosmo vitreo e luccicante, dove gli oggetti come i personaggi hanno la leggerezza imponderabile della levitazione"[329]

De este modo, aunque los títulos de estos filmes nos lleven a lugares de la geografía española como Madrid, Sevilla y Mallorca, no los reconocemos en ningún momento,[330] la acción podría desarrollarse en cualquier ciudad del mundo. No podemos hablar de *Idilio en Mallorca*, que por su argumento quizás se alejara hasta cierto punto de la comedia de teléfonos blancos, línea a la que sí pertenece *Madrid de mis sueños*, y a pesar de su acción trepidante, Neufeld no consigue engancharnos a una trama poco creíble y cogida por los pelos que deviene en ñoña por momentos. En *Madrid de mis sueños* no será el "teléfono blanco" el que provoque el equívoco,

---

de la música arrítmica, frases irónicas, salpicadas de morbosa cadencia." *Primer Plano*, n.º 92, 19/07/42 s/p.

[328] Para Goebbels, las películas tenían que tener un cierto nivel intelectual y buena factura técnica pero al mismo tiempo debían gustar al espectador, ya que el cine era considerado tanto arte como negocio.

[329] Savio, Francesco, *Op.cit.,* (1975), p.VI

pero aparece la radio, elemento cercano y lejano al mismo tiempo, que actúa en este sentido y que finalmente también solucionará el malentendido, haciendo que la joven Consuelo se convierta en una compositora famosa.

A estas comedias tendríamos que añadir las otras dos producidas por la SAFE y en las que no trabajó Vicente Sempere, *Se vende un palacio* (1943) de Ladislao Vajda y la inacabada *Matrimonio Secreto* (1943). Otras productoras españolas también comenzaron a cultivar este género durante los años cuarenta por las causas comentadas y también por influencia de la gran comedia americana, fructificando en la realización de filmes como los producidos por CIFESA *Un marido a precio fijo* (1942) de Gonzalo Delgrás, *Viaje sin destino* (1942), de Rafael Gil, *Boda accidentada* (1942) de Ignacio F. Iquino, *Deliciosamente tontos* (1943) o *Ella, él y sus millones* (1944) de Juan de Orduña y los filmes de Ladislao Vajda ligado a distintas productoras como *Doce lunas de miel* (1943), *Te quiero para mi* (1944) o *Cinco lobitos* (1945).

Volviendo a la productora SAFE, tras estos rodajes, parecía que tenía grandes posibilidades. El 20 de junio de 1942 se desembolsaron la totalidad de las acciones por valor de 1 millón de pesetas y se amplió el capital social en 5 millones de pesetas, por lo que su capital social ascendía a 6 millones de pesetas, uno de ellos en cartera. Además entró otro accionista, Manuel Dueñas Bueno.[331] Pero el mayor accionariado seguía siendo la sociedad de representaciones que en este momento poseía acciones por valor de 2.550.000 pesetas. No sabemos cuantos permisos de importación obtuvo SAFE con estas producciones, pero conocemos que en 1942 importó *Aventuriera dei piano di sopra* (*La aventura del piso de arriba*), *Cadenas invisibles* (*Catene invisibili,* 1942) dirigida por Mario Mattoli, *Fedora* (1942) de Camillo Mastrocinque, *Los maridos* (*I Mariti,* 1941) de Camillo Mastrocinque *El rey se divierte* (*Il re si diverte*, 1941) de Mario Bonnard, *Fierecilla* (*Scampolo*, 1941) de Nunzio Malasomma y *Primavera que muere* (*Turbamento*, 1941) de Guido Brignone, como vemos, todas italianas, lo que muestra la vinculación de esta empresa con los intereses italianos.

[330] Precisamente uno de los recortes de prensa que aparecen en el expediente es de un diario de Mallorca en el que ferozmente se critica que no aparece en el filme ni un solo plano de la isla.
[331] Inscripción 2ª, Hoja 8282 del expediente mercantil de SAFE, RMM.

Un filme de UCESA: *Mi vida en tus manos*

Justo después de rematar el rodaje de *Idilio en Mallorca*, Vicente Sempere fue cedido por la SAFE a la productora Unión Cinematográfica Española S.A. Esto de ser cedido, suena a grandes estudios de Hollywood y grandes estrellas y guionistas prestados por los magnates del celuloide. Como vemos debía de ser una práctica habitual que también se realizaba en España y que en nuestro caso manifiesta la profesionalidad de Vicente Sempere, ya era considerado por aquella época un buen profesional, tarea nada fácil, ya que tenemos que tener en cuenta que el trabajo de ayudante de producción exigía gran dedicación, pues según el interés o los conocimientos del productor, podía realizar labores de secretario o de ayudante, o incluso de jefe de producción. Por otra parte, podríamos decir que se había convertido en el hombre de confianza de Ferruccio Biancini, al que algunas fuentes[332] consideran el jefe de producción de esta cinta. Estas contradicciones nos llevan a creer que Ferruccio Biancini, delegó gran parte de las responsabilidades del jefe de producción sobre Vicente Sempere, lo que explica el que se le atribuya este puesto, aunque él fue contratado como ayudante o secretario de producción. En su siguiente filme con SAFE trabajará ya como jefe de producción adjunto.

El caso de *Mi vida en tus manos* es importante también porque su productor y director era Antonio de Obregón, propietario de Unión Cinematográfica Española S.A. (UCESA), persona que evidentemente tenía muchas influencias dentro de la Delegación de Propaganda ya que durante la guerra civil se hizo cargo de la dirección del Servicio de Propaganda de Falange Española en 1937, siendo nombrado en 1938 el primer secretario general del Departamento de Cinematografía dirigido por su amigo Manuel Augusto García Viñolas.[333] Como vimos, Antonio de Obregón ya conocía a Sempere, pues le había contratado como ayudante de producción de *Santa Rogelia* cuando se había empezado a preparar por

[332] En Hueso, Ángel Luis, *Op.cit.*, p. 263, figura Vicente Sempere como jefe de producción, aunque se hace referencia a que este puesto lo ostenta Ferruccio Biancini en algunas fuentes. En la solicitud de permiso de rodaje y en la de censura de la cinta que aparece en el expediente de la película figura Ferruccio Biancini como jefe de producción ayudado por Vicente Sempere. Éste por su parte, manifestaba que había sido ayudante de producción.

[333] Tras dejar sus cargos políticos ambos seguirán colaborando en la cinematografía española en calidad de argumentistas, guionistas, productores y directores, comenzando Antonio de Obregón con esta cinta y García Viñolas tras cesar como director de la revista *Primer Plano* en diciembre de 1942 con su participación en la siguiente película de SAFE, *Dora la espía* e inmediatamente en *Inés de Castro* (Leitão de Barros, 1944).

Producciones Hispánicas antes de la guerra. Tras ello, Obregón dirigió el documental *Marcha Triunfal* (1938) junto a Joaquín Goyanes y participó en las coproducciones en Italia como guionista de *Santa Rogelia* y *El último húsar*, siendo representante de Producciones Hispánicas, por lo que conocía a los responsables de SAFE, participando quizás en el proyecto de la creación de esta empresa en España y colaborando estrechamente con su equipo en este filme.

Mi vida en tus manos era el primer filme de ficción de Antonio de Obregón, sobre un guión escrito también por él. El argumento era una obra de Edmond About sobre la historia de amor entre un joven escultor y la sobrina de la millonaria viuda para la que trabaja el artista. La protagonista era una bellísima Isabel de Pomés[334], que ya había destacado en el papel de Lelly en *Huella de luz* (1942) de Rafael Gil, pero que no era muy conocida[335] y que volverá a coincidir con Sempere en *Te quiero para mi* de Ladislao Vajda. Julio Peña encarnaba a Daniel, el famoso escultor, y completaban el reparto Guadalupe Muñoz Sampedro como la viuda Michot, Juan Calvo, Nicolás Díaz Perchicot, Francisco Marimón, Julia Pachelo y Mercedes Segura entre otros.

Respecto a los técnicos y como decíamos, debido a la relación que UCESA debió de mantener en este momento con SAFE, coinciden muchos de los que estaban trabajando con esta firma; El equipo de producción ya mencionado, pero también el equipo de fotografía formado Enzo Riccioni y Eloy Mella que ya habían trabajado en *Madrid de mis sueños.*[336] También el montador Julio Peña, el músico Jesús García Leoz que ya había colaborado con Obregón en sus documentales de antes de la guerra y el equipo de decoración formado por Amalio Martinez Garí y el constructor José Pina que habían sido contratados por la SAFE para los estudios Aranjuez.

El guión no debió de ser censurado antes de solicitar el permiso de rodaje, ya que tras esta solicitud, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía reunida el 21 de noviembre de 1942 resolvió que el argumento no era bueno y que no debía realizarse una película del mismo[337] algo sorprendente para un film "de época" que

[334] Aunque en un principio se había pensado en Josita Hernán
[335] En la publicidad sólo destacan los nombres de Julio Peña y Guadalupe Muñoz Sampedro
[336] A pesar de que en la solicitud de permiso de rodaje aún se dudaba entre Riccioni y Phale como directores de fotografía. Este último estaba contratado por Saturnino Ulargui trabajando en prácticamente todas sus películas desde que llegó a España hacia 1940.
[337] Informe sobre la censura del guión que acompaña a la solicitud de permiso de rodaje en Exp. 1003 c/5523, ACMCU.

iba a ser dirigido por Antonio de Obregón. Aún así, la película se realizó y no encontró posteriormente obstáculos en la censura, que la aprobó totalmente el 19 de mayo de 1943, precisamente un día antes de la fecha de la nueva regulación sobre la protección a la producción dentro de la cual entrarán este filme y *Dora la espía*.

El coste aproximado de la película se había calculado inicialmente en 1.100.000[338] pesetas y había sido contratada la distribución de Chamartín[339] pero finalmente fue distribuida por CIFESA.

Se pensaba comenzar el rodaje el primero de diciembre y se calculaba que duraría 40 días. Finalmente el rodaje comenzó el 23 de diciembre de 1942 en los estudios CEA que UCESA ya tenía contratados para el mes de noviembre.[340] El rodaje remató en febrero, "y con tal motivo, la productora obsequió con un "lunch" a cuantos han intervenido en la filmación de la mencionada película"[341]

No hemos encontrado una copia del filme por lo que no podemos opinar sobre sus resultados. Fue estrenada en el cine Capitol el 14 de junio. Para el crítico de *Cámara*:

> "(...) Obregón adaptó la novela de About, escribió los diálogos y realizó el film. El guión muy cercano a la novela. Así la acción es escasa y poco amena. Endeble hilo argumental. Diálogo correcto, intencionado y gracioso"[342]

Opinión distinta tenía Méndez-Leite del filme que:

> "Satisface a los más exigentes por medio de una acertada labor de equipo y una puesta en escena, realizada con prudencia y buen gusto por parte de Obregón." [343]

La última coproducción de SAFE: Dora la espía / Dora o le spie

La producción de *Mi vida en tus manos* remató a finales de abril y unos días después dio comienzó el rodaje de *Dora la espía* en los Estudios de Aranjuez, filme que ya había comenzado a organizar Sempere un mes antes. Pero antes de hablar de esta última película de Sempere con SAFE, nos tenemos que referir a los Estudios de Aranjuez, adquiridos por la firma.

---

338 Que finalmente según Cabero fue de 1.733.234,80 pesetas.
339 *Cámara*, n.º 13, octubre, 1942, p.9
340 Id.
341 *Cámara,* n.º 17, febrero, 1943, p.25
342 *Cámara*, n.º 22, julio de 1943, página final
343 Méndez-Leite, Fernando, *Op.cit.*, p. 445.

Tras terminar el rodaje de *Idilio en Mallorca*, unas semanas después comenzó en los Estudios de Aranjuez el rodaje de *Se vende un palacio*, la primera película española de Ladislao Vajda, la persona que más influirá en la carrera de Vicente Sempere.

Ya habíamos hablado de los estudios de Aranjuez, pues Sempere había trabajado en ellos antes de la guerra; conocía, las instalaciones y a sus técnicos, aunque muchos habían muerto, huido o habían sido represaliados.

Los Estudios de Aranjuez tras la guerra Civil eran denominados en alguna publicación los Estudios CIFESA[344], ya que en ellos se realizaron cuatro de las películas que CIFESA rodó entre 1939 y 1940[345]. Tras un período de inactividad -motivado quizás por la creación de nuevos estudios en Madrid y Barcelona y la distancia a la que estaba Aranjuez, lo que provocaba que las productoras prefirieran rodar en aquellos[346]- en abril de 1942, la recién creada productora SAFE anunció que los había alquilado por un periodo de tres años, aunque posteriormente los adquirió. Sus planes inmediatos para Aranjuez incluían la renovación de los equipos de iluminación y sonido a fin de tener los estudios listos para utilizar en octubre de aquel año.[347]

De hecho, los estudios de Aranjuez habían sido al parecer, visiblemente mejorados tras la llegada de SAFE. Las cabinas de doblaje y mezclas habían sido ampliadas y renovadas y se estaban construyendo nuevas dependencias para las salas de montaje y personal. Muy pronto se iban a poner en funcionamiento la piscina y la cancha de tenis. Habían sido adquiridos dos nuevos grupos electrógenos de 250 y 120 caballos respectivamente, 150 proyectores Fresnel, un aparato de registro de sonido Laffon-Selgas y otro R.C.A.[348] del que hablaremos posteriormente.

La primera película que se rodó en los estudios fue *Se vende un palacio* (1943) en cuyo rodaje no participó Sempere, ocupado en la producción de *Mi vida en tus manos*, pero en la que estuvo implicado como secretario de los estudios que era

---

344 "El Departamento Nacional de Cinematografía visita los Estudios CIFESA", *Radiocinema*, n.º 47, 15/03/40, s/p.

345 *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939), *Los cuatro Robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939), *La Dolores* (Florián Rey, 1939) y *La Gitanilla* (Fernando Delgado, 1940)

346 Sánchez Salas, Daniel, *Op. cit*., p. 110

347 Ya en septiembre se anunciaba que los estudios empezarían a funcionar próximamente con la película *Deber de esposa* (*Cámara*, n.º10, julio, 1942), que finalmente se rodó en los Estudios Chamartín.

348 "Una visita a los Estudios Cinematográficos de Aranjuez", *Cámara*, n.º 21, junio de 1943, p. 40

junto a Pedro Otzoup. *Se vende un palacio* se inició en noviembre de 1942 y según el expediente se terminó a mediados de enero de 1943.

Tras el rodaje de *Se vende un palacio* e inmediatamente después de terminar la producción de *Mi vida en tus manos*, comenzó el de *Dora la espía /Dora o le spie* en los estudios de Aranjuez. Este filme era una coproducción con la italiana Scalera Film[349] aunque la participación de Scalera no aparece reseñada en el expediente del filme, algo habitual por otra parte en todas las coproducciones que venimos estudiando. La consideración de este filme como italiano tampoco aparece en los catálogos ni bases de datos italianas, pero al parecer fue un proyecto de Scalera en el que entró como coproductora SAFE. El filme se rodó en doble versión y en él trabajaran artistas y técnicos italianos. Su elevado coste (en principio 2.500.000 pesetas) en comparación con el resto de filmes de SAFE, muestra que era una apuesta ambiciosa de ambas productoras que quizás tuvieran muchos otros proyectos que serán paralizados por la guerra mundial.

El filme, dirigido por Raffaello Matarazzo, uno de los directores más populares del cine italiano en aquellos tiempos y uno de los más vinculados al proyecto fascista desde los años treinta, se basaba en una adaptación de Claudio de la Torre de la obra de Victorien Sardou, *L'Espionne (Dora)* (1905).[350] El guión, escrito por Manuel Augusto García Viñolas[351] había sido aprobado en 17 de abril de 1943. La acción, que transcurre en La Riviera en 1875, gira alrededor de una trama urdida por la condesa Zeicka (Anita Farra) para provocar la ruptura del matrimonio entre Dora (Maruchi Fresno) y Andrés (Adriano Rimoldi) del que la condesa está enamorada. Dora es acusada de espía, pero el engaño se descubre y la condesa muere en un accidente.

Volvemos a encontrar a Anita Farra que ya había participado en *Madrid de mis sueños* y a otros como Jesús Tordesillas, Manuel Arbó y Joaquín Bergia que ya habían trabajado en varias películas con Vicente Sempere. Significaba también la vuelta al cine de la diva Francesca Bertini, estrella italiana del cine mudo que no había aparecido delante de una cámara desde *Odette* (1934) de Jacques Houssin,

[349] Que acababa de producir en Roma un filme en doble versión *Capitán Tempestá/ El capitán Tormenta* (1942) de Corrado D'Errico.
[350] Que ya se había llevado a la pantalla en EE.UU. con el título de *Diplomacy* dirigida en 1916 por Sydney Olcott y en 1926 dirigida por Marshall Neilen.
[351] Ya había escrito los guiones de sus filmes documentales *Prisioneros de guerra* (1938), *Dieciocho de julio* (1938), *La llegada de la patria* (1939) y *Boda en Castilla* (1941) y del documental dirigido por Sáenz de Heredia *Vía Crucis del Señor por tierras de España* (1939)

basada también en una obra de Victorien Sardou. Según Francesco Savio la aparición de la diva era la principal atracción del filme para los italianos, "in quanto la protagonista era un mostro sacro."[352]

Era la primera vez que Vicente Sempere actuaba como jefe de producción junto a Manuel de Lara Padín, mientras que Ferruccio Biancini estaba trabajando en la producción de otro filme de la SAFE con la ACI italiana *Matrimonio secreto /Il matrimonio segreto* (1943) dirigida por Camillo Mastrocinque, de la cual se iban a rodar los exteriores en Barcelona y los interiores en Aranjuez, cuando terminara *Dora la espía*. De hecho, ya se estaban confeccionando en Aranjuez los trajes del siglo XVIII que se iban a utilizar en *Matrimonio secreto.*[353] Pero esta producción fue definitivamente suspendida en agosto a causa de la disolución de la empresa.

Respecto al resto de técnicos, seguramente la entrada de Scalera en la producción, provocó la participación de varios italianos de prestigio como Ubaldo Arata[354], Adriano Rimoldi[355] Emilio Cigoli, que también había sido contratado para *Matrimonio secreto* o Ángelo Comitti. En la dirección artística a Amalio Martínez Garí se unió Pedro Schild que había llegado a España huyendo de la ocupación alemana de Francia[356] y fue contratado por Saturnino Ulargui para trabajar en Barcelona.

Ésta será la primera vez que coincida con Vicente Sempere que tras *El testamento del Virrey* (1944) de Ladislao Vajda, le contratará para trabajar en las películas de Peninsular *La mantilla de Beatriz* (Eduardo García Maroto, 1946) y *Extraño Amanecer* (Enrique Gómez, 1947).

El permiso de rodaje se concedió el 8 de mayo, rematando la filmación en agosto de 1943 y su producción a finales de septiembre, cuando la firma ya había entrado en período de liquidación. Se había acordado en los estatutos de la sociedad que "la compañía se disolvería por la pérdida en cualquier balance de un

---

352 Declaraciones de Francesco Savio entrevistando a Emilio Cigoli en Savio, Francesco, (1979), *Op.cit*., vol. I, p. 347

353 *Cámara*, n.º 21, junio de 1943, p. 40

354 Con una larga filmografía a sus espaldas desde 1918, había fotografiado entre otras *Scipione l'africano* (1937) de Carmine Gallone, *Luciano Serra pilota* (1938) de Goffredo Alessandrini y *Tosca* (1941) de Jean Renoir y Carl Koch. Tras *Dora la espía* será el fotógrafo de *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini y coincidirá unos años más tarde con Ladislao Vajda en *Call of the Blood* (1948)

355 Que ya había realizado dobles versiones en Italia y llega a España con este filme. Su siguiente película será *I bambini ci guardano* (1944) de Vittorio de Sica tras la que trabajará muy asiduamente en el cine español.

356 Alli había trabajado como director artístico con el nombre de Pierre Schildnecht de *Napoleón* (1927) de Abel Gance y *Un chien andalou* (1929) y *L'Âge d'or* (1939) de Luis Buñuel

veinticinco por ciento del capital social"[357] y ya se había nombrado como único liquidador a José Gómez Monche.

El filme fue valorado en virtud de las nuevas normas sobre importación de películas cinematográficas impresionadas publicadas en mayo de 1943 y de las que hablaremos en el siguiente capítulo. Esta legislación valoraban la inversión y calidad de la película española, por lo que, debido a su elevado coste y temática[358], *Dora la espía* fue clasificada en Primera Categoría a efectos de permisos de importación por lo que le correspondieron 8 permisos. Fue clasificada para mayores de 16 años.

Estrenada en el Rialto el 30 de noviembre de 1943, en una sesión a beneficio de las Obras Asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo, estuvo dos semanas en cartel y ganó el noveno premio del Sindicato Nacional del Espectáculo[359] valorado en 100.000 pesetas. En Italia el filme nunca llegó a ser estrenado. Según Emilio Cigoli fue a causa de la guerra: "La pellicola fu finita nel '43, e non arrivò in Italia perché le frontiere erano chiuse."[360]

En aquella época, la productora estaba siendo liquidada. Una de las más importantes razones de ello fue la guerra mundial y su negativa evolución para Italia, que en este año se vio derrotada en todos los frentes. El 10 de julio los aliados desembarcaron en Sicilia y el país entró en un período en el que la incierta evolución política afectó negativamente a todos los sectores de la actividad industrial y económica, y entre ellos el sector cinematográfico, estrangulado por la falta de capital. El intercambio comercial con Italia se desplomó y la productora SAFE resultó gravemente afectada declarando su liquidación en aquel verano de 1943.[361]

SAFE pudo terminar la producción de *Dora la espía* y uno de sus siguientes proyectos, *Empezó en Boda* (1944)[362] del que seguramente ya se habría realizado parte de la preproducción fue producido por Manuel de Lara Padín, que como vimos había sido el jefe de producción de *Dora la espía* junto a Sempere. Pensamos que la

---

357 Expediente mercantil de SAFE, Hoja 8282, Inscripción 4ª, RMM.

358 Dentro de esta línea de películas de época, que comienza más o menos con la publicación de las nuevas normas, estarían *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *El clavo* (Rafael Gil, 1943-44) o *Inés de Castro* (J.M. Leitão de Barros, 1944).

359 Premios que habían sido otorgados por vez primera en julio de 1942 según la orden ministerial de Industria y Comercio de 11 de noviembre de 1941 que autorizaba al Sindicato Nacional del Espectáculo a que, anualmente, estimara la producción estrenada en el año y otorgara los galardones que creyera oportunos para estímulo de la industria.

360 Entrevista a Emilio Cigoli en Savio, Francesco, (1979), *Op.cit*., Vol. I, p. 347

361 Scalera también abandonó los proyectos de *Les visiteurs du soir* y *Les enfants du paradis* con Francia en verano de 1943.

distribuidora Filmófono asumió finalmente este proyecto, pues fue quien contrató a Sara Montiel según las memorias de la estrella:

> "Enrique Herreros era el jefe de publicidad de Filmófono.....y estaban buscando una chica nueva para una película que iba a dirigir un italiano, Rafaello Matarazzo, y que protagonizaba Fernando Fernán Gómez. Para la película contaban ya con Luchi Soto que era hija de Guadalupe Muñoz Sampedro, pero a Herreros no le gustaba."[363]

No sabemos si SAFE obtuvo algún beneficio de este filme. Lo cierto es que la empresa quedó totalmente disuelta y liquidada en febrero de 1944 y dejó alguna que otra deuda. Según instancia de Don Pablo Tomás Berkes,[364] apoderado general de Industrias Cinematográficas Aranjuez, que fue la empresa que finalmente se hizo con los estudios y con todos los derechos de las películas de SAFE, se habían dejado a deber 2.400 dólares a la Radio Corporation of America por un equipo de sonido R.C.A. cuyo costo era demandado ahora a la nueva empresa que solicitaba certificado en el que constara que se había realizado el galardonado filme *Dora la espía* con este equipo, para que el Instituto Español de Moneda Extranjera les concediera las divisas referidas. Como la nueva empresa no iba a hacer uso de este equipo de sonido, todo nos hace suponer que este aparato fue a parar a los estudios Chamartín al igual que parte del personal fijo de Aranjuez,[365] ya que el presidente del consejo de administración de Industrias Cinematográficas Aranjuez[366] era Tomás de Bordegaray y Arroyo, presidente de Chamartín. Por otra parte, en la relación de material técnico de los estudios que hace Cabero[367] y que completa García de Dueñas[368], aparecen dos equipos de sonido R.C.A.

Como afirma Daniel Sánchez Salas, S.A.F.E., y con ella los estudios de Aranjuez, "vienen a ocupar un lugar en el canto del cisne de la colaboración

---

362 También había solicitado permiso de rodaje para un filme titulado *Cantaba como un ángel*, y produjo un documental: *San Isidro en Fuente de Cantos* (AGA, Sección Cultura)
363 Montiel, Sara, *Vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p.87
364 Inserta en el Exp.4389 c/3288 correspondiente al filme *Dora la espía*, ACMCU.
365 Como Alfonso Carvajal y Guzmán, jefe de laboratorio e ingeniero de sonido que ostentaría en Chamartín el cargo de Ingeniero jefe de explotación, dirigiendo el departamento de sonido.
366 Que sin duda acabaría convirtiéndose en MAFE (Manufacturas Fotográficas Españolas, factoría localizada en Aranjuez y que se dedicaba a la fabricación de "película positiva para cine en 35, 16 y 8mm, película para registro de sonido [y] material fotográfico para aficionados."
367 Cabero, Juan Antonio, *Op.cit.*, p. 371.
368 García de Dueñas, Jesús, "Chamartín, la orgullosa permanencia" García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coor.), *Op. cit.*, p. 245

hispano-italiana, cuando los ánimos del franquismo se fueron enfriando respecto a sus aliados fascistas."[369]

Inmediatamente después de la derrota de las potencias del Eje, la Vicesecretaría de Educación Popular del FET y de las JONS, tranfirió sus competencias a la nueva secretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional gracias al Decreto-Ley de 27 de julio de 1945.

Las relaciones cinematográficas con Italia serán ahora sustituidas, como veremos, por la colaboración con Portugal, gobierno afín, neutral, y tradicional aliado de Gran Bretaña.

[369] Sánchez Salas, Daniel, *Op.cit.,* p. 112. En octubre de 1943 el gobierno español modificó su postura frente a la guerra pasando de la "no beligerancia" a la neutralidad.

Capítulo 6. Hacia la fundación de una productora (1944-1945)

Entre su contrato con la SAFE, en la que entra como ayudante de producción y la creación de Peninsular Films, Vicente Sempere trabajó en una serie de filmes de distintas productoras como jefe de producción. Podemos considerar este capítulo como de transición y evolución hacia una consolidación como profesional que le llevará a poder constituir una firma propia. En él hablaremos de cuatro películas que tienen en común que son comedias, excepto *Afan Evu*, un drama colonial ambientado en Guinea. Por otra parte, dos serán dirigidas por Ladislao Vajda, que desde este momento trabajará habitualmente con Sempere salvo en casos en los que el director fuera contratado para hacer algún encargo de otra productora o se llamara al jefe de producción por el mismo motivo. De este modo, a partir de ahora, la carrera cinematográfica española de Vajda irá prácticamente pareja con la de Sempere, evolucionando conjuntamente.

Tras un período aproximado de año y medio, la Administración llegó a la conclusión de que la mayoría de los productores se habían dedicado a producir meramente como un medio para conseguir los permisos de importación. Éstos podían ser explotados por las productoras, aunque lo más habitual era venderlos a las distribuidoras. En 1942 se habían hecho 52 películas de largometraje -cifra que no se superará hasta la década siguiente - pues era relativamente fácil realizar producciones baratas o comprometerse a realizarlas para conseguir el ansiado permiso de importación.

Por todo esto la Subcomisión reguladora, decidió modificar las normas de importación de películas en 1943 con una orden [370] por la que solo se concederían las licencias una vez realizadas las películas y valorada su calidad. La película que quisiera optar a las licencias de importación debía presentar un plan económico, en el que se especificara la necesidad de película virgen. Una vez concedido el permiso, se vigilaba la producción de los filmes en inspecciones durante el rodaje y, una vez realizado, se clasificaba dentro de tres categorías -con arreglo a su calidad y a su presupuesto, que debía adjuntarse desglosado en partidas que eran las siguientes:

[370] Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 18 de mayo de 1943 (BOE del 24)

> 1ª Categoría: Aquellas películas que supongan un avance considerable en cualquier aspecto de la producción, sin que otro cualquiera de ellos les haga perder la condición de muy buenas y merecedoras, por tanto, del mayor encomio y protección.
>
> 2ª Categoría: Aquellas películas que sin suponer un avance considerable en nuestra producción, sean en su conjunto de una calidad suficientemente buena para poder con decoro traspasar nuestras fronteras y que merezcan, por tanto, la protección del Estado.
>
> 3ª Categoría: En esta categoría serían consideradas aquellas producciones que por su calidad artística o técnica supongan un descrédito de nuestra industria, no siendo merecedoras de apoyo alguno.

Esta nueva normativa tuvo algunas consecuencias, no apareciendo entre ellas desgraciadamente la de que los productores no realizaran sus filmes pensando en los permisos de importación. Lo que ocurrió es que al año siguiente se produjeron pocas películas españolas, y algo influyó el miedo de los productores a que su película fuera clasificada en la Tercera categoría a la cual no correspondía ningún permiso de importación.[371] Para que el filme estuviera bien clasificado, había que invertir dinero. Por norma general, por cada millón de pesetas de valor aprobado, a la 1ª categoría le correspondían de tres a cinco permisos, y a la 2ª de dos a cuatro. A valores de producción superiores o inferiores al millón de pesetas correspondía la parte proporcional de importaciones.

Enseguida se apreció que las clasificaciones parecían premiar más a los presupuestos elevados que a un guión original o a una interpretación adecuada. De este modo, a partir de 1943 se dispararon los costes de producción. Los productores buscaban gastar más dinero o inflar el presupuesto para conseguir mayor número de permisos y superar la denominada "categoría decorosa". Las consecuencias fueron dos: un aumento en el número de adaptaciones literarias y películas históricas que elevaban "visiblemente" el presupuesto y, por otra parte, la necesidad de coproducir con otras firmas para poder asumir un mayor costo.

Esta situación aparece ejemplificada en el comportamiento de grandes productoras como CIFESA o Suevia que se lanzan a la producción de filmes

históricos y "de época" cuyos movimientos de masas, decorados y vestuarios evidenciaban un gran presupuesto, y que en este año vendrán representadas por *El Clavo*[372](Rafael Gil, 1944), *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) o *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944).

Esta necesidad de aumentar el presupuesto coincidía por otra parte con un momento crítico para la economía española, por lo que algunas firmas buscarán la coproducción con empresas extranjeras, cuya participación aumentaba el costo y facilitaba la amortización como veremos en el siguiente capítulo. Todas estas consideraciones vuelven a poner en entredicho la labor de los productores, más atentos al comercio de los permisos de importación que a velar por la calidad del cine español. El problema era que por muy apasionado que estuviera el productor por su trabajo y por la defensa del cine, la producción de películas en España seguía sin ser negocio a no ser que se contara con la protección concedida por el Estado y, aún así, muchas veces no se amortizaba la inversión. En 1944 las más importantes casas productoras abarcaban conjuntamente la producción y la distribución de películas, españolas o extranjeras, y existían entidades exclusivamente distribuidoras. La distribución de los filmes extranjeros, sobre todo americanos era lo que movía el dinero y por esto y por la preferencia del público español hacia estas películas (siendo abundantes los testimonios de la época que hablaban de la "prevención" de crítica y público hacia el estreno de los productos españoles) se había basado en su explotación, la protección al cine español. Por lo tanto, asumido de quién era el mercado por todas las partes implicadas, no existían productoras con un proyecto a largo plazo, y que creyeran que esta actividad fuera rentable, que no contaran antes con el respaldo de la distribución. Como vimos, habían sido las distribuidoras las que se habían pasado a la producción antes de la guerra como CIFESA, Ulargui o Filmófono pensando en las grandes posibilidades del cine español con el inicio del sonoro. Tras la guerra civil, las nuevas productoras que tienen planes de producción importantes crean sus propias distribuidoras como Suevia Films, Chamartín, o la primera productora de Sempere, Peninsular Films. Distribuidoras con las que podían dar salida a sus productos, a otros filmes

[371] Aunque también la escasez de películas extranjeras donde aplicar los permisos de importación, y la incertidumbre del momento por la marcha de la guerra y sus consecuencias para España, retrayeron a los inversores.

[372] Durante cuyo rodaje ya se destacaba la participación de cincuenta personajes y quinientos extras y un costo de tres millones de pesetas, cuando un filme de la época rodaba el millón doscientas mil pesetas. *Primer Plano*, n.º 170,16/01/44 s/p.

españoles y por supuesto a filmes extranjeros, la mayor parte de las veces contando con sus propios permisos de importación (o doblaje a partir de 1946).

En 1944 Vicente Sempere tenía 30 años y mucha experiencia acumulada. Llevaba trabajando en el cine desde 1935 y había pasado de ser auxiliar de producción a jefe de producción. A pesar de este "ascenso" no será hasta 1948 cuando consiga el dinero necesario para adquirir una vivienda propia. De momento, la penuria de aquellos años de posguerra obligaba a que él y su familia (su mujer y sus dos hijos, Vicente y Carmen, de cuatro y dos años) siguieran viviendo en casa de sus suegros con sus cuñadas y sobrinos, donde todos trabajaban y aportaban sus respectivos sueldos al mantenimiento familiar. Vicente apenas veía a los suyos por la semana, ya que el trabajo de jefe de producción era muy absorbente. De día y de noche tenía que estar replanificando y ajustando presupuestos, y como, además por aquella época el rodaje se realizaba frecuentemente por la noche, por la escasez energética, apenas se le veía por casa y podía pasar más de un día sin dormir. Para completar esta mala situación había comenzado un periodo crítico para la ya maltrecha economía española con la acuciante escasez de divisas, la falta total de alimentos y el bloqueo aliado. El racionamiento continuaba y en el país todas las expectativas estaban puestas en la guerra mundial. En octubre del crucial año de 1943 el régimen de Franco pasó de la "no beligerancia" a la "neutralidad vigilante", al mismo tiempo que las relaciones comerciales con los países del Eje se reducían rápidamente buscándose, igual que en el plano político un acercamiento a los aliados.

Este acercamiento, casualmente, queda ejemplificado en la carrera de Vicente Sempere, pues la siguiente película en la que trabajará fue producida por la Universal. El paso de trabajar con los italianos a vincularse con una productora americana no deja de resultar llamativo dentro de un contexto económico y político que lentamente iba propiciando este cambio.

Las razones por las que Universal Films Española decidiera producir una película en España, eran de índole económica.[373] Este caso recuerda al de *El Crucero Baleares* cuando la RKO produjo el filme como un intento de afianzar el mercado español ante las ventajas que se le concedían a la cinematografía alemana.

[373] Años más tarde Universal Films Española volvió a participar en la producción de *Detective con faldas* (1962) de Ricardo Núñez y *El alma se serena* (1970) dirigida por Sáenz de Heredia, por razones similares.

Cuando se solicita el permiso de rodaje aún es diciembre del 1943, todavía no ha acabado la guerra, pero las posibilidades de victoria del Eje habían desaparecido. El estrangulamiento decretado por EEUU respecto a la importación de petróleo en 1942 se hizo insostenible precisamente en ese verano de 1943. En el primer semestre de aquel año los suministros de petróleo estaban fijados a un nivel equivalente al 66 por ciento de las necesidades españolas anteriores a la guerra.[374] Es lógico que ante esta situación, la España de Franco procurara durante esta fase final del conflicto, acercarse hacia los países democráticos y más cuando sus relaciones comerciales con Alemania habían sido como vimos, tan poco productivas. Desde mayo de 1944 la política comercial española cambió radicalmente. Se produjo una modificación fundamental en la coyuntura comercial en la que la relación con los ingleses y los norteamericanos no sólo sería más intensa sino que se desarrollaría en una situación de dependencia muy marcada. En el plano cinematográfico, en julio de 1943 el Gobierno español desbloquea las divisas de las casas americanas de cine en España y en 1944 EE.UU. y Reino Unido pasan a ser los principales clientes de España en las compras de película virgen e impresionada sustituyendo a Italia y Alemania que habían sido preferentes desde la guerra civil.[375]

Las productoras americanas y sus filiales ante esta debilidad del gobierno de Franco, que busca la comprensión de los aliados, comienzan una ofensiva por la que pretenden recuperar la hegemonía en el mercado español. Las productoras estadounidenses, que no estaban dispuestas a perder uno de sus mejores mercados y a pesar de las normas de protección, desembarcaron con sus filiales con un stock de filmes americanos que no se habían proyectado en España desde principios de la década y confiando en que la coyuntura internacional ahora les favoreciera a ellos.

Pero a principios de 1943, cuando aún no estaba claro el resultado del conflicto mundial, los representantes de las principales firmas americanas llegaban con mensajes de "buena voluntad" mostrando un gran interés por el cine español y prometiendo el intercambio cinematográfico. Un ejemplo es la Paramount, que como habíamos explicado, había cerrado sus distribuidoras españolas en 1940.

---

[374] Viñas, Ángel (y otros), *Op. cit.*, t. I, p. 360

[375] Siguiendo a Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Op. cit.* p. 345. En 1941 se estrenaron más películas alemanas que americanas, en concreto 50 alemanas y 45 norteamericanas; en 1942 se estrenaron más películas españolas que americanas, 38 españolas y 28 norteamericanas. En 1943 se estrenaron 61 películas norteamericanas y 47 españolas. Finalmente, en 1944 se habían estrenado 120 películas norteamericanas y 42 españolas. *Vid.* Cuadro en Apéndice.

Nada más y nada menos que el presidente de su consejo de administración visitaba España y hablaba así:

> No pretendemos de ningún modo establecer competencia alguna. Quiero que las películas españolas se estrenen en el cine de la Paramount de Nueva York. El principal objeto de mi viaje a España es hacer un intercambio con nuestras películas. (...) Estamos dispuestos a rectificar los errores pasados, si los hubo. Quiero conocer el carácter español a fondo.[376]

También se refería a la necesidad de que en España se produjeran películas exportables, es decir "españoladas" en las que se tratara lo andaluz y la fiesta de los toros.

Si a la Paramount, una gran *mayor*, con importantes circuitos de exhibición en EEUU como Fox o M.G.M. y que, por lo tanto, se estaba beneficiando de la importante afluencia de público a las salas durante la Guerra Mundial, le interesaba tanto el mercado español, la Universal, que como todas las filiales americanas en España se había visto perjudicada por las normas de importación de 1941 y que no disponía de los circuitos de exhibición de la Paramount, era lógico que se aviniera a producir con el dinero de sus cuentas bloqueadas un filme en España, pensando que quizá esta iniciativa pudiera encontrar beneficios en el mercado hispano. Así, M.F. Russell en *Primer Plano* afirmaba:

> A partir de ahora recorrerá las pantallas del mundo en plano de igualdad y bajo el sello de una de las primeras marcas mundiales, confiriéndole un prestigio moral por demás halagador, en especial ante las Repúblicas hispanoamericanas. Este gesto servirá para demostrarles la importancia que el cine español representa cuando Hollywood tanto le concede [377]

La productora Universal había enviado a Jack Melville Forrester[378] en la primavera de 1943 a Barcelona donde se celebraba la XI Feria Internacional de muestras y donde las empresas cinematográficas estaban presentando sus productos, entre ellas Universal.

---

[376] Entrevista a Mr. Stanton Griffis, *Primer Plano*, n.º120, 31/01/43 s/p

[377] *Primer Plano*, n.º 198, 30/07/44 s/p.

[378] Jack Melville Forrester fue supervisor de las versiones francesas de los filmes americanos rodados en Francia en los inicios del sonoro y director de filmes franceses. Dirigió *Mon ami Tim* (1932), *Criminel* (1932) producida por Forrester, *Quelqu'un a tué* (1933) *Et moi, j'te dis qu'elle t'a fait de l'oeil* (1935) *Les Gaîtés de la finance* (1935) protagonizada por Fernandel y *Paris Camargue* (1935). Supervisó y produjo *Le Billet de mille* (1934) dirigida por Marc Didier. Con su firma Forrester –Parant productions produjo, además, *La guerre des gosses* (1936) de Jacques Doroy, *L'Escadrille de la chance* (1937) de Max de Vaucorbeil, *Cinderella* (1937) de Pierre Caron, *J'accuse!* (1938) de Abel Gance y *Ultimátum* (1938) de Robert Wiene y Robert Siodmak.

Forrester debía de supervisar un proyecto de Universal pero rodado y participado por españoles y basado en una obra de Jardiel Poncela: *Es peligroso asomarse al exterior*. Por otra parte, debía de realizar un estudio sobre las posibilidades de producción en serie por parte de Universal en España.[379] Como vemos, en la línea en la que también se movía Paramount, ya que todas habían sido muy perjudicadas por el trato de preferencia dado a los filmes alemanes e italianos.

Ya en verano, con el cambio de coyuntura internacional, e intuyendo que el mercado español volvía a manos americanas, la Universal abandonó el citado proyecto y simplemente buscaba invertir sus divisas bloqueadas en una película discreta realizada "con los elementos más aprovechables de nuestro país."[380] Para Jack Forrester, experimentado director de producción, "Ladislao Vajda, Antonio Román y Sáenz de Heredia forman el trío de directores españoles que, dentro de un estudio, saben lo que se hacen" [381] De entre estos eligió a Vajda, al que acompañaría Wenceslao Fernández-Flórez "con un asunto escrito directamente para el cine por vez primera"[382] y el actor protagonista iba a ser Antonio Casal. Parece claro que la filial española de Universal y Ladislao Vajda habían apreciado la calidad del tándem galaico Fernández-Florez / Casal en las producciones CIFESA *El hombre que se quiso matar* y sobre todo *Huella de Luz* dirigidas por Rafael Gil en 1942. Por otra parte, *Intriga*, *Huella de Luz* y *La casa de la lluvia* habían sido guiones premiados por el Sindicato Nacional del Espectáculo, aspecto que resultaba interesante a la hora de elegir sus obras y argumentos. Tampoco podemos olvidar que en aquel momento el escritor gallego pertenecía a la Junta de Clasificación.

Las revistas cinematográficas se hacían eco de la decisión de la gran productora americana:

> "La Universal, al iniciar este rodaje, implanta entre nosotros un departamento de producción del que Jack M. Forrester es la primera piedra. Y por aquí se abre uno de esos cauces que pueden traer a nuestros Estudios la experiencia y savia siempre renovadas de la cinematografía americana."[383]

---

379 *Primer Plano*, n.º 132, 25/04/43 s/p.

380 Declaraciones de Jack Forrester entrevistado por Ángel Zúñiga en "Cámara en Barcelona",*Cámara*, n.º 24, septiembre, 1943

381 Declaraciones de Jack Forrester para *Cámara*, n.º 24, septiembre, 1943, p.25

382 *Id.* El escritor gallego había manifestado en 1942 que no solo iba a colaborar en las adaptaciones de sus obras al cine, sino que iba a llevar a cabo "algunos proyectos única y exclusivamente para el cine, originales e inéditos" *Primer Plano*, n.º 93, 26/07/42 s/p.

383 *Primer Plano*, n.º 198, 30/07/44, s/p

Pero como vimos, los intereses de la Universal no iban por ese camino; además de invertir ese dinero bloqueado, si la Administración le concedía por el filme una primera categoría podía conseguir varios permisos de importación para sus películas en stock, pudiendo, además, mejorar su baremo como distribuidora. Este baremo era una valoración de las distribuidoras realizada por la Subcomisión Reguladora, por el cual se elevaba o reducía el número de permisos de importación que se le podía conceder por temporada, lo cual era muy interesante para las productoras americanas.

En el mes de agosto de 1943 Vajda estaba rodando *Doce lunas de miel* en los estudios Kinefón para Hispania Artis Films y CIFESA cuando fue contratado por la Universal para ser el director de la primera película española de la firma. Vajda volvió a contar con varios de los profesionales que ya habían trabajado con él en sus anteriores producciones, entre ellos Vicente Sempere, al que había conocido en la SAFE.

Dentro del departamento de producción se contrató al húngaro Felipe Guerely y a Vicente Sempere, seguramente por intercesión de Vajda, como jefes de producción de este primer filme de la Universal en España.

Te quiero para mí

El tercer filme de Vajda en España tenía en común con el anterior que estaba basado en un argumento de Luisa-María Linares[384] la novela *Mi novio el emperador*, que fue título inicial del filme. A pesar de que al principio se hablaba de que iba a estar basado en un argumento escrito directamente para el cine por Wenceslao Fernández Flórez, según la propia Luisa-María Linares,[385] la Universal al final acabó eligiendo el argumento entre más de mil libros que se ofrecieron para ello, optando por *Mi novio el Emperador*, publicada en 1943. La Universal pretendía llevar a la pantalla una comedia intrascendente y cosmopolita, en la línea de las que se realizaban en Cinecittà y Hollywood. A falta de conocer otras causas, finalmente la productora americana no quiso arriesgarse con un argumento del autor gallego quizá por "la difícil mezcla de ternura y sordidez, resignación y frustración que proponían los guiones de Fernández-Flórez"[386] considerados por ello menos comerciales en Hollywood. Fernández-Flórez de todos modos escribió un argumento original,[387] *El bosque maldito*, de cuya adaptación cinematográfica hablaremos más tarde.

Te quiero para mí tiene mucha importancia en la carrera de Vicente Sempere por varias razones. Es la primera película de Sempere como jefe de producción de un filme de Vajda, algo que será habitual a partir de ahora, ya que les unirá una gran amistad. Según declaraciones de Sempere él ya había participado en los anteriores filmes del director en España:

> Yo ya intervine en *Se vende un Palacio* y también le terminé *Doce lunas de miel*,[388] le hice las mezclas, estuve en el

[384] Luisa-María Linares había firmado contrato con la Empresa cinematográfica Hispania Artis Films para llevar a la pantalla en combinación italo-española sus dos novelas. *Un marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1942) y *Doce lunas de miel*(1943). Coprodujeron estos filmes CIFESA y UPCE. En este mismo año también se llevaron a la pantalla otras obras de la autora con *La vida empieza a medianoche* y *Tuvo la culpa Adán*.

[385] Pequeña Autobiografía de Luisa María Linares en www.editorialjuventud.es/LMLinares.htm

[386] Mainer, Análisis de una insatisfacción: las novelas de Wenceslao Fernández Flórez, Castalia, Madrid, 1976, citado por Utrera, Rafael, Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico, Madrid, Ediciones JC, 1985, p. 103

[387] Fernández-Flórez ya había escrito los argumentos de *Una aventura de cine* dirigida por Juan de Orduña en 1927 y *Odio* dirigida por Richard Harlan en 1933. Cfr. Castro de Paz, José Luis y Pena Pérez Jaime J. (coor.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Ourense, Festival Internacional de cine independiente, 1998.

[388] Filme que ganó uno de los cuatro premios de 250.000 pesetas concedidos por el Sindicato Nacional del Espectáculo para la temporada 43-44. Los premios del Sindicato habían sido instituidos por qrden del Ministerio de Industria y Comercio del 11 de noviembre de 1941 (B.O. 17) de crédito para producción, premios y becas. Según su artículo 2º el Sindicato Nacional del Espectáculo concedería durante el mes de junio dos premios de 400.000 pesetas y cuatro premios de 250.000 pesetas para las películas de largo metraje y cuatro premios de 25.000 pesetas para las

> doblaje, en fin, él me llamó para que yo le realizara la postproducción, auque la película se había hecho en Barcelona, y ya desde entonces Vajda no me soltó.[389]

Era muy difícil encontrar un buen jefe de producción y Sempere lo empezaba a ser, y aunque al principio tuvieron algunos problemas para entenderse (ya que Vajda no sabía español) enseguida el director húngaro empezó a dominar el idioma ayudado por su compatriota Felipe Guerely.[390]

Vicente Sempere sentía gran admiración por Ladislao Vajda como profesional y como persona y creemos que Vajda consideraba a Sempere un buen profesional y un gran amigo. Su amistad se hará cada vez más estrecha y a partir de esta película casi siempre trabajarán en proyectos conjuntos hasta la muerte del director húngaro en 1965.

Es también la primera vez en la que Sempere participa en una película filmada en los Estudios Chamartín, que empezaban a destacar por el volumen de rodajes allí realizados (sobre todo de producciones de Suevia Films) y que pronto se lanzará a la producción de sus propios filmes; en 1945 comenzará su actividad productora con la financiación y rodaje en sus estudios de *La luna vale un millón* de Florián Rey.

Estos estudios tendrán gran importancia en su carrera, pues se podría decir que en ellos vivió su "época dorada"durante los años cincuenta, en relación con esto, *Te quiero para mí* será el primer filme en el que trabajan juntos Sempere, Vajda, Enrique Guerner[391] y Antonio Simont, que junto a María Teresa Ramos y Eloy Mella[392], formarán el que vamos a denominar, "Grupo Guerely", que como tal, trabajará en la producción de *Te quiero para mí*, *El testamento del Virrey* y *Cinco Lobitos*, no sabemos si sólo como técnicos, o si participarían en parte de la producción aportando su trabajo. Este grupo será el germen de lo que, años más tarde, se

---

películas de complemento. La entidad productora que recibiera alguno de estos premios tenía la obligación de distribuir el 20% de su cuantía entre los técnicos y artistas que, a juicio del Sindicato fueran merecedores de ello por su contribución al éxito artístico de la película.

389 Entrevista a Vicente Sempere, 22/07/95.

390 Húngaro que había llegado a España desde Francia, aproximadamente en la misma época que Vajda. Había estudiado comercio y jurisprudencia en Budapest, y en Alemania se especializó en economía política, fue periodista financiero y el encargado como experto financiero en realizar para la Tobis el análisis científico del mercado para la nueva industria del cine sonoro. Su labor hizo que esta casa cinematográfica le contratara, organizando la distribución del cine austriaco por todo el mundo. En 1938 está en Francia, donde intervino en la producción de *Carnet de baile* (*Un carnet de bal*, 1937) de Julien Duvivier. Su primer trabajo en nuestro país fue de jefe de producción en el filme de Vajda *Doce lunas de miel*. Todos sus primeros trabajos fueron para el director húngaro, algo muy conveniente para ambos a causa del idioma.

391 Guerner no participará en *El testamento del Virrey*.

392 Que ya habían coincidido con Sempere en *Mi vida en tus manos* (Antonio de Obregón, 1943)

llamará "Grupo Sempere" que colaborará con Chamartín proporcionándole sus mayores éxitos.

Vajda y Sempere al elegir el elenco técnico y artístico llamaron a muchos con los que ya habían colaborado en anteriores producciones. Es el caso de Antonio Casal que había sido el protagonista de *Doce Lunas de miel* y que era considerado por Vajda el más interesante de todos los actores españoles, comparable con cualquier extranjero sin que saliera perdiendo. Casal ya había compuesto una muy buena pareja con Isabel de Pomés en *Huella de luz* por lo que también se contrató a la actriz[393], buscando el "feeling" de esta pareja de actores.[394] También se contrató a María Bru, José Nieto, Félix Fernández y Manuel Arbó que ya habían participado en *Se vende un palacio*. A estos se unieron José Isbert, magnífico actor que será también un habitual en las producciones de Sempere y la jovencísima María Alejandra, que había ganado un concurso de CIFESA organizado para buscar nuevos valores de la canción y a la que habían hecho una prueba en el rodaje de *Deliciosamente Tontos*. No la contrataron, pero Vajda decidió darle un pequeño papel en *Te quiero para mí*. Por esta causa podemos considerar al director húngaro "descubridor" de la actriz Sara Montiel.[395]

Por otra parte, entre los técnicos destaca el que ésta sea también la primera colaboración en España[396] de Enrique Guerner y Ladislao Vajda. Fotógrafo y director estaban completamente compenetrados y Vajda siempre querrá contar con él para todas sus películas. Alejandro Perla Juderías,[397] ayudante de dirección, ya había trabajado con Vajda en *Doce lunas de miel*. Maria Teresa Ramos[398] empieza a colaborar con Ladislao Vajda con *Doce Lunas de miel* (1943) y será la script de todos

---

393 En un principio se había pensado en Blanca de Silos

394 Que volverán a repetir en *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944).

395 Sara Montiel afirma que consiguió el papel también gracias a la mediación de Enrique Herreros, que en aquel momento era el jefe de publicidad de Filmófono. Montiel, Sara, *Memorias. Vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janés. 2000, p. 87. Enrique Herreros era además humorista, dibujante y director. Dibujante de las portadas de "La Codorniz", intervino como actor en numerosas peliculas y dirigió *María Fernanda la Jerezana* (1946). Antes de ello, Vajda le dio un papel en *Cinco Lobitos* (1945).

396 Ambos ya habían colaborado en *Es war enmal ein Walzer* (1932) de Victor Janson

397 Había trabajado como ayudante de dirección de Ricardo Gutierrez en *El secreto de la mujer muerta* y con Antonio Román en *Intriga* (1942) y *La casa de la lluvia* (1943). También participó como ayudante de Leitão de Barros en *Inés de Castro* (1945) y *Camoens* (1946). Su primer filme como director fue una producción portuguesa, *Cais do Sodre* (1946) en la que participó Vicente Sempere a la que siguió *Os Vizinhos do Res do Chao*.

398 Maria Teresa Ramos había sido secretaria del primer Departamento Nacional de Cinematografía dirigido por García Viñolas en 1938. Joaquín Goyanes de Osés y Antonio de Obregón, antiguos compañeros del Departamento de Cinematografía fueron quienes la introdujeron en el cine, trabajando en *Sarasate* (1941) de Richard Busch para la Hispano Films, la citada *El crucero Baleares*

los filmes españoles dirigidos por Vajda en la década de los cuarenta. La mayoría del resto de los técnicos trabajaba habitualmente en los estudios Chamartín como Antonio Simont, Ignacio Caro, Emilio Alonso, Gaby Peñalba y Esteban Muñoz. Queremos destacar que muchos miembros de este rodaje van a seguir formando parte de un equipo que se va a ir consolidando alrededor de Ladislao Vajda y Vicente Sempere hasta la década de los sesenta con numerosas producciones.

El guión había sido adaptado por tres personas: Luis de Vargas[399] que ya había trabajado con Vajda escribiendo el argumento y el guión de *Se vende un palacio* y Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo, que ya habían colaborado juntos en las adaptaciones de *Pepe Conde* (1941) de López Rubio y *Deliciosamente tontos* (1943) de Juan de Orduña y que en este año además de *Te quiero para mí* adaptarán otras comedias "sofisticadas" pertenecientes a esta línea tan de moda y muy apreciada por los productores como *Ella, él y sus millones* (1944) de Juan de Orduña y *El hombre que las enamora* (1944) de José María Castellví

Según la nueva normativa, ahora el papeleo y los trámites se volvían un poco más complejos. La productora tenía que presentar a la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía con veinte días al menos de anticipación a la fecha en la que se pensara iniciar la firma de contratos, varios documentos:

El guión cinematográfico definitivo, un plan económico completo en el que se detallara la cantidad de película virgen que se pensaba gastar; la relación de técnicos y artistas que se desea emplear así como la hoja de censura del guión. Si se obtenía un informe favorable, se tenía prioridad a efectos de suministro de celuloide.

La película virgen, elemento imprescindible para la cinematografía, comenzará a escasear de manera más importante a partir de ahora y durante el bloqueo internacional. Además, hemos de tener en cuenta que la mayoría del material que llegaba se utilizaba para el doblaje de los filmes extranjeros o era acaparado por el NO-DO.

En esta solicitud figuraba como entidad productora Universal Films Española S.A. en cuyo consejo de administración figuraban entre otros como

(1941), *Goyescas* (1942) de Benito Perojo para U.N.I.B.A. y *Mi vida en tus manos* (1943) de Antonio de Obregón.

[399] Solo había trabajado hasta el momento en los guiones de *Don Floripondio* (1939) de Eusebio Fernández Ardavín, *¿Quién te quiere a ti?* (1942) de Rolando Aguilar y *Goyescas* (1942) de Benito Perojo antes de colaborar en estos dos filmes con Ladislao Vajda.

presidente de la Universal J. Cheever Cowdin[400], el vicepresidente Joseph Seidelman y el vocal Alfred Daff y los españoles Luis Riera Soler como secretario y Enrique Aguilar como vocal. Enrique Aguilar y Enrique Bayle eran los españoles que actuaban como apoderados y con facultades para representar sin limitaciones a la sociedad y por lo que se consideraba española a la firma.

El permiso de rodaje fue solicitado el 28 de diciembre de 1943 y fue concedido el 10 de enero de 1944 comenzando el rodaje al día siguiente en los Estudios Chamartín. La producción discurrió sin incidentes gracias al buen entendimiento y la ilusión que tenía todo el equipo, algo imprescindible en una época en la que las condiciones de trabajo eran duras y la situación del país insostenible. El rodaje remató el 13 de abril de 1944.

Sempere estaba contento con esta responsabilidad de jefe de producción (en su anterior película había sido adjunto con Padín) y con la posibilidad de trabajar para la Universal de Hollywood. Su superior era Jack Forrester que quizás realizaba un papel entre lo que hoy consideramos un productor ejecutivo y un director de la producción. Para él trabajaban Guerely y Sempere como jefes de producción del filme. Sus tareas principales eran la elaboración del presupuesto aproximado inicial que se había presentado a la Administración y del que partían para la planificación de todo el proceso de producción. Realizaban la gestión diaria de los rodajes y llevaban todos los aspectos logísticos de la producción. En aquella época el jefe de producción realizaba:

> La más difícil de las misiones dentro del oficio de la cinematografía. La vigilancia del presupuesto, la búsqueda y clasificación de los elementos artísticos, la ordenación del trabajo, la responsabilidad directa, en definitiva, del inmenso taller que se haya en movimiento durante los días de rodaje[401]

Ya en 1941 Adolfo Luján hablaba de la inexistencia de jefes de producción en la cinematografía española, papel asumido habitualmente por el productor:

> Un buen jefe de producción necesita aptitudes especiales y bien dispares. Lo primero, conocer perfectamente la técnica cinematográfica y poseer alta sensibilidad estética. Lo segundo, conocimiento del aspecto económico de la producción. (...) un director de producción tiene la responsabilidad de que todo marche bien mientras se realiza un film, y de esta responsabilidad dimanan sus

[400] Propietario de la Standard Corporation que se había hecho con el control de Universal en 1936. En expediente (Expediente de rodaje 3-44) figura como presidente del Consejo de administración de la empresa, aunque en rigor era Carl Laemmle.
[401] Abizanda, Marlín, "La vida y azares del jefe de producción", *Cámara*, n.º 50, febrero 1945, p.8.

> facultades, que alcanzan incluso, a determinar en pleno rodaje la sustitución del realizador. Mientras nuestro cine no tenga directores de producción con autoridad deducida de su capacidad para llenar estas funciones, es preferible que se deje al realizador en completa libertad.[402]

Aunque Sempere figura en el mismo cargo que Felipe Guerely, sus sueldos son significativamente distintos en los presupuestos aportados a la Administración. Guerely cobró según expediente 25.000 pesetas por su trabajo, mientras que Sempere cobraba 550 a la semana, un sueldo más cercano al de ayudante de producción que al de jefe de producción en aquella época, aunque todas las fuentes coinciden en que ambos eran jefes de producción.

Seguramente la respuesta esté en la situación laboral de Guerely, ya que sin carta de trabajo de cinematografía ni nacionalidad española, no podía figurar como único jefe de producción y seguramente sus funciones tampoco se reducían a esto. Según inspección de rodaje que figura en el expediente de *El testamento del Virrey*,[403] su intervención en los filmes era la de buscar al capitalista para producir una película, condicionando a un equipo que estaba formado por Vajda, Teresa Ramos, Eloy Mella y Sempere[404] por lo que venía a tener algunas atribuciones de productor ejecutivo respecto al grupo de profesionales señalado que participaron consecutivamente en *Te quiero para mi*, *El testamento del Virrey* y *Cinco lobitos* y posteriormente en las producciones de Sempere *Tres espejos* y *Sin Uniforme* ya sin Guerely.

Destaca por otra parte, que la Comisión Nacional de Censura cinematográfica no pusiera ninguna objeción a esta película, ya que eran habituales las continuas anotaciones y críticas hacia el guión, el rodaje o el resultado del filme. En este caso no hubo ningún problema, el filme fue tolerado para menores de 16 años sin cortes. Continuamente se mencionaba, tanto durante el rodaje, como en los escritos correspondientes a la censura del filme, que era la primera producción de Universal en España y los beneficios que ello podría generar en el cine español: La importancia de la inversión en este filme, que se ejemplificaba en los suntuosos decorados de Antonio Simont y que recalca también Méndez Leite[405] y en segundo lugar, la gran labor que estas importantes productoras podían hacer respecto a la

[402] Lujan, Adolfo, "Cómo se hace una película", Indice Cinematográfico de España: Para guia y orientación de productores distribuidores y empresarios. Año 1941, Madrid, Marisal, 1941, p.89
[403] Exp. 217-44 c/5540 de *El testamento del virrey*, ACMCU
[404] A los que se unían habitualmente Enrique Guerner y Antonio Simont.
[405] Fernando Méndez-Leite, *Op.cit.,* vol.I, p.468

formación de técnicos (formación que hacía unos meses tenía que venir de la mano de alemanes e italianos).

Pensamos que hubo, por lo tanto, un interesado apoyo hacia esta iniciativa estadounidense explicado claramente por las circunstancias políticas del momento, pero que se convirtió en un hecho aislado, una vez conseguido el objetivo de Universal.

Clasificada en 1ª categoría con un coste aprobado de 1.750.000 pesetas fue distribuida por la Universal Films Española, que la estrenó en el cine Capitol de Madrid el 7 de septiembre de 1944. Universal debió de obtener por su producción entre 6 y 7 permisos de importación que fueron utilizados por la productora para importar sus propias películas. Es el caso de *La venganza del hombre invisible* (*The Invisible Man's Revenge*, 1944)[406]de Ford Beebe protagonizada por John Carradine, ejemplo de la vuelta al género de terror que había hecho famosa a la Universal en los años treinta y seguramente de *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) de Alfred Hitchcock estrenada en España en enero de 1945.

Te quiero para mí pertenecía a la línea de las comedias románticas y ligeras que se producían en aquella época en Italia y en Estados Unidos y de las que ya hemos hablado. Era un producto altamente rentable y por lo tanto el preferido por los productores de entonces. Filmes "cosmopolitas" protagonizados por personas de la alta burguesía sin ningún tipo de referencias hacia la realidad del país, destacaban por unos decorados lujosos que evidenciaban "calidad", pero fácilmente reciclables y sin las complicaciones de un filme histórico. Por otra parte era difícil que la censura pusiera "peros" a este tipo de películas, salvo por algunas críticas hacia lo que se consideraba "un cine extranjerizante" pero que eran acalladas por cierto éxito de público.[407]

Además, sobresale, como decía Forrester en haber encontrado los elementos "más aprovechables" del cine español, al director Ladislao Vajda, a la pareja de protagonistas y a los maravillosos secundarios que pueblan la trama. La

---

406 Enrique Boyle Rodríguez solicitó certificado del cartón de rodaje de *Te quiero para mi* para retirar de la aduana este filme. Expediente de *Te quiero para mí* n.º 3-44, AGAC

407 *Vid.* Abad Ojuel, A. "Diálogo sobre 2 cines españoles" en *Cámara* n.º84, 1/7/46. En este artículo se describe el cine considerado rentable para los productores: "-El cine es un arte internacional. Y los americanos dan la pauta. La comedia ligera es lo único que podemos hacer. Cosas muy americanas... Además ¿sabe usted?, es barato. El vestuario se resuelve con unos smokings y unos trajes de noche. El decorado es fácil. Y con un tema gracioso y que acabe en boda, ya está todo." Y el cine que los productores españoles deberían hacer: "-Mi nueva película me tiene absorbido por completo. Intento hacer algo muy racial, de tipo heróico o evocador; algo que diga al mundo cómo concebimos los españoles la vida, el honor, el amor, la moral, la muerte..."

dirección de Ladislao Vajda, gran admirador de Lubitsch, destaca como la anterior, *Doce lunas de miel*, por la gran economía de imágenes y la acción trepidante que se echaba mucho de menos en el cine español de entonces. En 1943 se había estrenado en España *A las nueve lección de química* (*Ore 9: Lezione di Chimica*, 1941) dirigida por Mario Mattoli, de asunto parecido, que tuvo un gran éxito tanto en España como en Italia.

Inmediatamente después del rodaje de este filme, Guerely y Sempere comenzaron la preproducción de otro filme dirigido también por Vajda, Esta vez era un proyecto de la productora Ariadna Films

El testamento del Virrey

Tenía un argumento original de Juan Antonio Cabezas y Juan Manuel Vega Picó basado según Vajda en un hecho real acaecido en Barcelona a los herederos de Bonet S.A.[408] y que vuelve a tomar el tema de la herencia soñada, que finalmente no es tal (*Doce lunas de miel*, *Te quiero para mí*) pero que cambia la vida de los personajes. Ariadna Films era una productora que se acababa de constituir y éste era su primer largometraje. Su consejo de Administración estaba formado por Ignacio Sanz Gómez como presidente, José María Rodríguez Quintana como secretario y José Burriel Muñoz[409] como consejero delegado de la productora. Este último era el que llevaba las riendas de la firma, y al parecer tenía buenas influencias en las esferas del poder. Afirmaba ser capitán del cuartel general del Generalísimo, Servicios especiales. Decía, además, que era fundador o promotor del la Oficina de Prensa y Propaganda, bajo la jefatura del general Millán Astray creada en noviembre de 1936.[410]

Según rumores, el capital de la entidad productora procedía de un coronel de Intendencia y de una hermana de Franco, siendo Burriel un testaferro.[411] Y no

---

[408] *Primer Plano*, n.º 202, 27/08/44 s/p. Cabezas y Vega eran asturianos y este es su primer argumento. A partir de ahora colaborarán habitualmente.

[409] Según Inspección de Rodaje firmada por F. Navarro inserta en el Expediente de rodaje n.º.217-44 de *El Testamento del Virrey*, Burriel acababa de salir de la cárcel del Dueso donde había sido encarcelado hacía dos años por estafa cometida a una entidad de productos químicos.

[410] *Id.* Es posible que algo de cierto hubiera en esto, ya que Burriel se había dedicado al periodismo cinematográfico, escribiendo artículos durante la guerra (en la zona nacional), y había publicado un libro *El ídolo de las mujeres, Rodolfo Valentino: Narración Verídica de los amores y vida del gran artista de la pantalla*, Madrid, J. Pueyo, 1938.

[411] Id.

sería nada absurdo afirmar que quizá fuera así, ya que Pilar Franco era conocida por su afición a implicarse en distintos negocios. [412]

A pesar de esta supuesta implicación de la firma de las esferas de poder, Ariadna Films era un 'ejemplo' de la empresa productora cinematográfica española. Estas empresas llevaban el peso de la producción, ya que eran muy numerosas y evidente la atomización empresarial, como muestra el que los 442 títulos realizados entre 1939 y 1950 fueron producidos por 155 empresas.[413]

La pretensión de invertir en una película era el objetivo de estas productoras, habitualmente sin un proyecto a medio o largo plazo y sin ningún tipo de formación, organización ni experiencia. Tampoco contaban con relaciones con el resto de los subsectores de la industria. ni con la banca, que en general no estaba muy interesada en el cine, sino que se partía de un capital que se necesitaba invertir y que frecuentemente podía provenir del floreciente mercado negro, saliendo el resto fundamentalmente de los premisos de importación, los derechos de distribución y la realización por medio de cooperativas, o mediante el aplazamiento de pagos del equipo técnico y artístico. Estos productores, por tanto, no participaban en la distribución ni en la exhibición, sino que acudían al negocio cinematográfico como medio de inversión y habitualmente no repetían, produciendo una o dos películas en su exigua vida. Eran compañías nuevas, sin organización ni experiencia por lo que siendo esta la tónica habitual era muy difícil establecer planes de producción y constituir infraestructuras empresariales que contribuyeran a desarrollar la industria cinematográfica. Imaginamos pues que Ariadna tenía un dinero que invertir y Felipe Guerely les ofreció un equipo y una historia que contar. A partir de este punto, buscarían la financiación.

Estas pequeñas productoras dependían del crédito cinematográfico, siendo *El testamento del Virrey* la primera producción en la que trabaja Sempere en la que consta que estaba acogida al crédito del SNE con 335.090 pesetas. El crédito del Sindicato se había establecido en 1941 y podía ascender hasta el 40% del presupuesto total proyectado. Una vez concedido, se iba pagando al productor

---

412 "....se dedicó con frecuencia a realizar negocios en una especie de tráfico de influencias en pequeña escala. Mujer de gran simpatía, era bien recibida en El Pardo y se presentaba con desparpajo en altos despachos oficiales a solicitar favores, en ocasiones de forma desinteresada y en otros, como decía ella, con claridad y gracia, para ganarse la vida. En ocasiones consiguió trato de favor para algunos asuntos aunque no obtendría grandes beneficios", Bardavío, Joaquín y Sinova, Justino, *Todo Franco, Franquismo y antifranquismo de la A a la Z*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p.276.

413 Monterde, Enrique, "El cine de la autarquía (1939-1950)" en AA.VV., *Historia del Cine español*, *Op. cit*., p. 204.

semanalmente contra prestación de los comprobantes de pago de dicho período semanal. La reversión del préstamo comenzaba con la explotación de la película, realizando las liquidaciones mensualmente hasta el pago de todo lo debido.[414]

Además de esta protección, el Sindicato condecía unos premios y becas creados por esta misma orden, y que podían suponer unos ingresos extra para el productor.

El contar con el crédito del sindicato generaba que habitualmente el presupuesto inicial fuera "hinchado", para que de este modo el crédito concedido financiara la mayor parte del costo. Esto era conocido por la Administración, y de alguna manera admitido en un primer momento hasta que se modificó el sistema en los años cincuenta. Por otra parte era una medida poco práctica ya que el productor estaba sujeto, dependiente de todos los pagos que tenían que ser justificados semanalmente por lo que las empresas que no tenían necesidad de solicitarlo (como SAFE o Universal) no se metían en tal embrollo. Hemos de tener en cuenta que este dinero constituía prácticamente la única manifestación crediticia hacia el cine puesto que la banca privada ponía siempre numerosas trabas en los préstamos hacia productores cinematográficos.[415]

Por otra parte, lo más habitual era contar también con los adelantos de distribución de la película. Normalmente se negociaba con la distribuidora, además la cesión de licencias de importación. Pensamos que en este caso se pudo negociar con la distribuidora Hispano-Mexicana Films.

En los años cuarenta, México era una potencia cinematográfica y dominaba casi todo el mercado del cine en Hispanoamérica junto a Argentina.[416] Sus estrellas más consagradas eran María Félix, Dolores del Río, Cantinflas, Jorge Negrete, Ricardo Montalbán.... Por esta época en México se producían cerca de 100 películas anuales y existían tres grandes estudios. Las relaciones con España se llevaban a través de Hispano-Mexicana Films, S.A., empresa constituida hacía poco tiempo por Olallo Rubio con el fin de fomentar la coproducción entre México y España, así como la distribución de películas españolas en Méjico, y mejicanas en España.

---

[414] Art. 1º de la orden del Ministerio de Industria y Comercio del 11 de noviembre de 1941 (B.O. 17) de Crédito para producción, premios y becas. El crédito podía ser solicitado por todo productor español que presentara en el Sindicato Nacional del Espectáculo el guión de la película que aspire a realizar, presupuesto total de la misma, plan financiero de la operación, relación del personal artístico y técnico que haya de intervenir y todos aquellos datos de carácter complementario que se estimen procedentes.

[415] Vallés Copeiro del Villar, A , *Op. cit*, p.59

La utilización de los permisos de importación concedidos al filme por esta distribuidora apoya esta teoría. Además, el título y el que la trama comenzara en América, en una primera secuencia en la que todos los personajes (el Virrey, José Isbert, Manolo Morán y Juan Calvo) hablen con claro acento mexicano favorecía el que la Hispano-Mexicana estuviera interesada en ella para importarla a Hispanoamérica.

El guión fue escrito por Matías Cirici-Ventallo i Babé[417] y Vajda eligió como intérpretes a un elenco de habituales secundarios de lo mejorcito de la cinematografía española. La película era una película coral, "modalidad que no se había practicado hasta entonces en nuestras películas"[418] por lo que el papel de estos actores es inmenso y destacamos a Manolo Morán, José Isbert, Ana María Campoy, Raúl Cancio, María Bru, Juan Calvo o Irene Caba Alba. Vicente Sempere también tuvo un pequeño papel de cajero de banco.

Como técnicos además de Felipe Guerely y Vicente Sempere que volvieron a ejercer de jefes de producción[419] fue fotografiada por Cecilio Paniagua[420] ayudado por Eloy Mella, como vimos, habitual en las producciones de Vajda y Sempere así como la script Maria Teresa Ramos. El ayudante de dirección fue Alfredo Hurtado[421] sustituyendo a Alejandro Perla que ya estaba implicado en la producción de *Inés de Castro* y continuará en Portugal trabajando en *Camoens*.

Fue el primer filme de Sempere en el que trabajó el montador Antonio Martínez "Antoñejo."[422] Según cuenta su discípulo Alfonso Santacana, Vajda, como hemos visto, prestigioso montador antes que director, en medio de la producción

---

416 *Vid.* González Casanova, Manuel, "El cine mexicano de los años cuarenta", Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (coor.), *Op. cit.*, pp. 345-361

417 Cirici-Ventallo, periodista, había trabajado en Hollywood en la época del primer sonoro para la Columbia y la Fox, escribiendo las versiones españolas de los filmes americanos. En España ya había colaborado con José Buchs en el argumento de *Un caballero famoso* (1942) y el guión de *El ilustre Perea* (1943). Este será su primer guión para un filme de Vajda al que seguirá *Cinco lobitos/O diabo são elas* (1945).

418 Méndez-Leite, Fernando,*Op. cit.*, p. 474.

419 A pesar de que en el expediente Sempere figura como en el anterior filme como ayudante de producción con una retribución correspondiente a este puesto, ganando 800 pesetas semanales y seguramente por las mismas razones que en *Te quiero para mí*.

420 Según confidencia del director de producción al inspector de rodaje que destacaba la mala calidad fotográfica del filme, afirmaba que Paniagua le había sido casi impuesto por el Departamento. Paniagua había realizado numerosos documentales desde 1934, siendo su primer largometraje *Goyescas* (1942) además de participar en *Raza* como operador.

421 Alfredo Hurtado "Pitusín" famoso niño prodigio del cine español que ahora trabajaba detrás de la cámara y que seguirá con Vajda en *Cinco lobitos/O diabo são elas* (1945) y *Tres espejos/Tres espelhos* (1946)

422 Jefe de montaje de la sección de negativos de la CEA, de la casa MGM y montador de las producciones CIFESA rodadas en los Estudios de Aranjuez tras la guerra, era en aquel momento el que se ocupaba habitualmente del montaje de los filmes rodados en los Estudios Chamartín.

de *Te quiero para mí* en los Estudios Chamartín observó como Antonio Martínez realizaba el montaje de un filme, quizás *Noche decisiva* (Julio Fleischner, 1944) y le dijo: -"Tú en mi próxima película" y así fue contratado para *El testamento del Virrey* tras el cual seguirá colaborando asiduamente con Sempere y Vajda.

Rodada en los estudios CEA, con la que se había firmado un contrato para comenzar la filmación de los interiores el 23 de mayo, los decorados fueron realizados por Francisco Escriñá, Antonio Simont y Pierre Schild que habían formado el grupo S.E.S.[423] y que estaban trabajando en los suntuosos decorados de *Inés de Castro* en Roptence. Los de CEA fueron construidos por Francisco Canet Cubel que en aquella época ya trabajaba para estos estudios.

Se concedió el permiso de rodaje el 10 de julio de 1944 con el título inicial de "La fortuna del Virrey." El guión no había tenido reparos, salvo la actuación de la bailarina, que debía de ser cuidada para evitar posteriores problemas con la Comisión de Censura.

Se realizó una gran fiesta para celebrar el comienzo del rodaje del filme[424] el 24 de julio de 1944, poco después de finalizar la posproducción de *Te quiero para mí.*

Conocemos aspectos del rodaje gracias a que en esta época y por la orden del 18 de mayo de 1943, era habitual que asistieran al mismo los inspectores de la Delegación Nacional de Propaganda e hicieran los informes correspondientes. Lo que se pretendía era controlar al máximo la producción para certificar que la película se estaba rodando y reflejar el ambiente y los problemas que pudieran surgir.

F. Navarro, inspector de rodajes, afirma que aunque la productora evidenciaba tener capital no había día en el que no hubiera diferencias entre la misma y los extras y obreros del estudio con motivo de las horas extraordinarias y los salarios.[425] Como habíamos comentado tras la guerra la escasez de fluido obligaba a que se tuviera que rodar por la noche y en muy malas condiciones. El estrangulamiento decretado por EEUU respecto a la importación de petróleo afectaba gravemente a todas las actividades de la economía nacional. Las negociaciones sobre las importaciones por parte de los aliados durante 1943 y 1944

[423] Asociados en 1944, hicieron juntos los decorados de *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), *El rey de las finanzas* (Ramón Torrado, 1944), *Inés de Castro* (José Leitao de Barros, 1944), *El testamento del Virrey* (Ladislao Vajda, 1944), *Su última noche* (Carlos Arévalo, 1944) y *Espronceda* (Fernando Alonso Casares, 1945). Cfr. Gorostiza, Jorge, *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997.
[424] *Cámara*, n.º 39, 15/08/44
[425] Expediente de rodaje n.º 217-44 de *El testamento del Virrey*

fueron lentas por la vacilante actitud del Gobierno de Franco, lo que generó que la situación fuera insostenible:

> "Aquellos primeros meses de 1944, con las ciudades a oscuras, sin anuncios luminosos, sin luz en los escaparates y viéndose a las gentes en sus hogares con las velas encendidas en los atardeceres, ofrecían el espectáculo de una España que había descendido muchos peldaños en el grado de su progreso."[426]

Todo ello afectó a la industria cinematográfica, no solo por la falta de capitales, sino por la escasez de película virgen y de energía eléctrica. Las editoriales de las principales revistas cinematográficas se lamentaban de esta situación como *Primer Plano*[427] y la crisis se evidenciaba también en el número de películas producidas.

Las pocas que se produjeron fueron con grandes dificultades. Durante el rodaje de este filme las jornadas de trabajo fueron dobles, sucediendo a la jornada normal, que ya comenzaba habitualmente por la noche, otra jornada completa no considerada como extraordinaria. Esto era algo que hacían las productoras para evitar el pago obligatorio de la cena y de horas extraordinarias, cosa que lógicamente debía de irritar mucho a todo el personal. El papel del jefe de producción en estos casos era muy delicado, ya que como representante de la productora en el rodaje era el encargado de hacer frente a las, por otra parte, razonables críticas de los técnicos. Esto le colocaba en una posición enojosa y en la que tenía que defender los intereses de la firma. El puesto de jefe de producción irá forjando durante toda esta etapa en Sempere un carácter muy distinto al de su habitual simpatía y cordialidad. Una actitud propia de esta profesión, necesariamente severa y autoritaria hacia el equipo, que combinaba con ciertas dotes psicológicas para saber convencer de lo que había que hacer en cada momento. Lógicamente las características de este puesto, que brillantemente serán representadas por Sempere, también generarán odios y reproches por parte de algunos miembros de los equipos, mientras que a otros les parecerá esencial para el buen desarrollo del rodaje.

Las noticias de la guerra eran una de las principales causas de preocupación y desasosiego en todos los estudios de cine. En nuestro caso, la inspección informaba de que durante el rodaje y con motivo de los acontecimientos en

---

426 Abella, Rafael, Por el Imperio hacia Dios: crónicas de una posguerra (1959-1955), Barcelona, Planeta, 1978, p. 188

427 *Vid.* Monterde, José Enrique, *Op.cit*, p. 59-82

Europa, los señores Vajda y Guerely crearon con sus actuaciones y manifestaciones "constantes actitudes levantiscas y peligrosas entre el personal obrero." Parece ser que ambos, de nacionalidad húngara, eran portadores de noticias de guerra a las que otros no podían acceder y de los partes de las Embajadas aliadas que informaban puntualmente de las victorias de las potencias democráticas.[428]

A pesar de todos estos problemas, el rodaje remató según inspección el 21 de septiembre y la producción el 5 de diciembre de 1944.

Tras ello, la película tenía que pasar por otro control, la clasificación del filme, momento temido por todos los productores. Tras la deliberación, lo habitual era que la productora solicitara siempre una nueva clasificación para conseguir mayor número de permisos de importación. En cuanto a la calificación moral, también interesaba que lo fuera para todos los públicos, ya que de lo contrario, se limitaba su público potencial.

El testamento del Virrey fue clasificada en 1ª Categoría. Cuando era así, y a partir del establecimiento del título de "Películas de Interés Nacional"[429], siempre el productor suplicaba el que le fuera concedido, ya que daba preferencia al filme en cuanto a la época y categoría del cine en el que se estrenara.[430] También daba prioridad en los reestrenos y era obligatoria su proyección mientras la película alcanzara un mínimo del 50% del aforo total del cine, considerándose no alcanzado este aforo si al realizar el cómputo de una semana, los ingresos diarios no llegaban a dicho porcentaje. El titulo de "Interés Nacional" se concedía a filmes producidos en España que mostraran "la exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos."[431] Ariadna solicitaba la declaración de *Interés Nacional* argumentando que el filme encerraba una:

> "...enseñanza muy provechosa encaminada a poner de manifiesto los perjuicios que origina del dejarse deslumbrar por el engaño falaz del dinero y las ventajas que se derivan de una vida humilde y sencilla pero consagrada al trabajo y la virtud."[432]

---

[428] Inspección de rodaje en Exp. 217-44 c/5540, ACMCU. Recordemos que durante el rodaje se produjo el atentado a Hitler y la liberación de París (25 de agosto de 1944)

[429] Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 15 de junio de 1944 (B.O. E del 23) Beneficios a películas de Interés Nacional.

[430] La época preferida para los estrenos era del 1º de octubre al 31 de mayo y los cines más cotizados eran los de estreno de las grandes capitales, situados en las más importantes avenidas.

[431] Art. 5º de la orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 15 de junio de 1944.

[432] Instancia de Ariadna Films, S.A. dirigida al Delegado Nacional de Propaganda el 21 de diciembre de 1944 en el Exp. 5125 c/34227 de *El testamento del Virrey*, ACMCU

También suplicó el que fuera tolerada para menores. Ambas solicitudes se denegaron.[433]

El testamento del Virrey se estrenó en el Palacio de la Prensa el 25 de diciembre de 1944 y estuvo en cartel 28 días, algo a destacar para ser una producción española. También fue estrenada en México, el 20 de enero de 1948, en el cine Gloria.

En cuanto a los permisos de importación, *El testamento del Virrey* fue clasificada en 1ª con un capital aprobado de 1.750.000 por lo que le pudieron corresponder entre 6 y 7 permisos de importación que fueron utilizados por Ariadna Films, Mercurio Films y la Hispano-Mexicana films. Sabemos que Mercurio importó con estos permisos *Sangre en Filipinas* (*So Proudly We Hail*, Mark Sandrich, 1943) estrenada en el Callao en abril de 1946 y *Los intrusos* (*The Uninvited*, Lewis Allen, 1944) ambas de la Paramount y la Hispano-mexicana dos películas de Filmex, *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945) protagonizada por Jorge Negrete y estrenada el 9 de diciembre de 1946 en el Palace Cinema y *La Reina de la Opereta* (José Benavides, 1946) estrenada el 20 de junio de 1947 en el Gran Via.

Ariadna no volvió a producir ningún filme a pesar de que antes de *El testamento del Virrey* se estrenara, había organizado un concurso para dar a conocer el nombre de su marca y contratar a los protagonistas de su siguiente película. Un concurso en el que se tenía que adivinar lo que medía un ovillo de lana, "el hilo de Ariadna" que aparecía fotografiado en *Primer Plano*. Los ganadores recibirían dos importantes papeles en la nueva película de Ariadna, y los que se aproximaran a la solución, ocho papeles de figuración destacada, cincuenta de extras y 40 premios de 2 butacas para el estreno de *El testamento del Virrey*.[434]

Tras esta película, Sempere y su equipo comenzaron la producción de *Cinco lobitos* para Faro films dirigida por Vajda en colaboración con Portugal, por lo que hablaremos de ella en el capítulo siguiente, pues esta participación tiene relación con la fundación de Peninsular Films. Sus siguientes trabajos, prácticamente contemporáneos a la producción de *Cinco lobitos*, fueron para dos películas hoy perdidas y que consideramos que tienen en común dos principales características. Por un lado, el ser rarezas temáticas: la primera, un drama colonial basado en un argumento de Wenceslao Fernández-Florez y la segunda una comedia deportiva

[433] Carta de Ariadna Films fechada en 15 de diciembre de 1944. Exp. 5125 c/34227, ACMCU.

ambientada en la Vuelta Ciclista a España. Por otra parte, ambas producidas por empresas que se dedicaban habitualmente al cortometraje documental, siendo ésta una de las causas por las que suponemos que utilizaron este tipo de material para los abundantes exteriores de las mismas.

La producción y exhibición de cortometrajes o "complementos" (noticiarios, documentales, dibujos animados, ficción) durante los años cuarenta estaban condicionadas por la legislación vigente y los hábitos de programación de los exhibidores. No es objeto de este trabajo hablar de la historia del cortometraje español,[435] pero sería interesante comentar las circunstancias en las que se producen ya que todo ello nos puede dar algunas pistas sobre la política de las productoras (ya hemos hablado de Cinemediterráneo) y los intereses que podían tener en su realización. En 1941 se aprobó una ley[436] por la que se hacía obligatoria la emisión de cortometrajes. A ello se sumaron los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo y la concesión de créditos para el rodaje. Ello produjo un fuerte incremento de la producción, como vimos, a partir de 1942. En 1943 aparece el noticiario NO-DO[437] de proyección obligatoria en todos los cines y por lo tanto grave competencia[438] para las empresas productoras de cortometrajes (documental y de ficción). De todos modos había cierto negocio en el cortometraje, era más económico y cuando los "programistas" planificaban las proyecciones, tenían que contar con un complemento español, además del noticiario obligatorio, o varios cortos (documentales, dibujos, ficción), dependiendo de la calidad, cantidad y duración de los largometrajes. Además existían algunos cines que programaban con

---

434 *Primer Plano*, n.º.206, 24/9/44 s/p.

435 *Vid.* Aguado, Victoriano, "Cine Documental", *Imágenes*, n.º 35, Madrid, Abril, 1948, p. 3; Baena, Juan Julio, "El cine documental español", *Objetivo*, n.º 6, Madrid, Junio, 1955, p. 28; López Clemente, José, *Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960; Llinás, Fernando (ed.), *Cortometraje independiente español*, Bilbao, 1986; Medina, Pedro, González, Luis Mariano y Martín Velásquez, José (coor.), *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996; Rodríguez, Saturnino, *NO-DO. Catecismo social de una época*, Madrid, Complutense, 1999; Tranche, Rafael R. Y Sánchez-Biosca, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000; Catalá, Josep Maria, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (coor.) *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga, 2001.

436 Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 10 de diciembre de 1941. *Vid.* Cap. 5 nota 270.

437 Por la Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 17 de diciembre de 1942 (B.O.E nº 356) se creaba la entidad de carácter oficial Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO y se prohibía a todo operador cinematográfico, que no perteneciera a NO-DO o estuviera autorizado por él, a obtener reportajes bajo ningún pretexto.

438 Su noticiario además de ser obligatorio, era más barato y además NO-DO también se dedicó a producir documentales.

regularidad sesiones monográficas de complementos, como el cine Actualidades, y tenían salida en los cines de reestreno y en circuitos de tercera categoría.

Las productoras especializadas en cortometraje con mayor trayectoria fueron NO-DO, que además de noticiarios produjo documentales, España Actualidades (la más antigua), Lais, Augustus Films, Peñalara Films, Producciones Pérez Camarero y Hermic Films. Las empresas dedicadas al largometraje como CIFESA, Ulargui, Filmófono, Emisora, Suevia o Chamartín también produjeron cortometrajes. Lo más habitual era la producción de documentales, ya que siempre resultaba más económico y menos complicado (reducido personal técnico y nulo artístico) y siempre tendría menos problemas con la censura y clasificación que, por otra parte, nunca ayudó al cortometraje de ficción.[439]

Afan-evu (El Bosque maldito)

Este raro filme titulado inicialmente *Afan Evu*, y modificado por el de *El Bosque maldito* el 10 de noviembre de 1947 estaba basado en el argumento de Wenceslao Fernández-Florez *El bosque maldito* y no se guarda copia en Filmoteca Española por lo que conocemos pocos datos del mismo.

Afan-evu fue el primer largometraje de ficción español rodado en la Guinea Continental Española. Fue producido por CINECA, empresa que tenía intima relación con el Instituto Agrónomo, y patrocinada por la Dirección General de Marruecos y Colonias. El director gerente de CINECA era Miguel Aponte Sánchez y el resto de los socios y acciones eran de Pedro Rodríguez de Torres Carranza, presidente del consejo de administración y del director del filme José Neches Nicolás.[440] Según Neches el origen del filme estaba en su proyecto de tres documentales sobre las principales riquezas de Guinea: "La madera el cacao y la colonización española." Su objetivo era divulgar entre los españoles lo que era y representaba la Guinea Continental Española. La imposibilidad de fundir estos

[439] Pérez Perucha, Julio, "El ocaso del complemento. El cortometraje de ficción en los años cuarenta y cincuenta", Medina, Pedro, González, Luis Mariano y Martín Velásquez, José (coor.), *Op. cit*., pp.102-107

[440] Ingeniero agrónomo destinado en la granja experimental de Evinagón en Guinea Continental, anteriormente había dirigido tres documentales *El toro de lidia*, *El cortijo andaluz* y *Otoño en el campo.* Este será su primer y único largometraje, volviendo al corto documental con *La Agricultura progresa* (1965), *Diógenes* (1966) y *Tierras y bosques de España* (1967) entre otros. Imaginamos que tendría relación con el Marqués de Villa-Alcázar, responsable de una sección de cine del Ministerio de Agricultura.

documentales en uno, por lo aburrido que ello resultaba le llevó a pensar en la posibilidad de crear una trama romántica y aventurera que diera interés a aquellas imágenes y con ello se fue a ver a Wenceslao Fernández-Flórez que aceptó encargarse del argumento y los diálogos. [441]

Pero CINECA no había sido la primera productora que se había propuesto hacer un largometraje en Guinea. Ya en 1941 la revista *Primer Plano* hablaba de que Antonio Román había escrito un guión de ambiente colonial para ser rodado en Guinea:

> "A este efecto, Productores Asociados, han depositado en el banco tres millones de pesetas y piensan llevar de protagonista a Alfredo Mayo y Carlos Muñoz y posiblemente también a Luchy Soto. El director, por supuesto, será Antonio Román." [442]

El cine de ficción colonial tras la guerra civil había adquirido cierto auge a causa de los intereses propagandísticos del franquismo. Era necesario publicitar la inquebrantable adhesión a la causa nacionalista de los marroquíes y exaltar la existencia de las colonias que nos quedaban (más aun en este momento de aislamiento tras la guerra). Recordemos que en España ya se habían producido películas como *Harka* (1940) de Carlos Arévalo, *Legión de héroes* (1941) de Armando Sevilla y Juan Fortuny, *¡A mí la legión!* (1941) de Juan de Orduña y es el momento en que Antonio Román dirige *Los últimos de Filipinas* (1945).

Por otra parte era interesante la posibilidad de recrear un cine de aventuras en lugares exóticos, como el que mostraban los filmes americanos y europeos, como *El Libro de la Selva* (*Jungle Book*, 1942) de Zoltan Korda, estrenado en el Avenida el 15 de mayo de 1944 o *La venus de la selva* (*South of Tahiti*, 1941) con Maria Montez dirigida por George Wagner.

Respecto al documental, ya desde antes de la aparición del sonoro se venían realizando documentales en Marruecos y en la Guinea Ecuatorial,[443] destacando el realizado ya en tiempos de guerra *Romancero Marroquí* (1939) de Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño. Tras la guerra civil se filmaron los ya citados en este trabajo *España en Tánger* y *Caballería Mora* ambos dirigidos por Jorge Salviche en 1940 y muchos otros entre los que destaca la serie de cortometrajes *Marruecos*

---

441 *Primer Plano* n. º 271, 23/12/45 s/p.
442 *Primer Plano*, n. º 31, 18/05/41 s/p.
443 *Vid.* Elena, Alberto, "Cámaras al sol. Notas sobre el documental colonial en España" en Catalá, Josep Maria, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (coor.) , *Op. cit.* p.115-124

(1944) producida por Arturo Pérez Camarero y Luis Díaz Amado[444] y premiada como película de Interés Nacional. En aquel momento se buscaba potenciar la propaganda sobre la posesión de nuestras colonias, por lo que existía un apoyo de la Administración.

La noticia más importante de aquellos años relacionada con Guinea fue la firma del tratado de Nigeria con el Reino Unido en 1943, sobre la importación de mano de obra nigeriana a las colonias españolas, tratado que se renovará con la República de Nigeria tras su independencia en 1960. Por otra parte, El 23 de diciembre de 1944, el gobernador Juan María Bonelli dictó la Orden que regularía, desde entones, los mecanismos de acceso a la propiedad por parte de los indígenas. La colonia en aquel momento era importante en la economía española, ya que abastecía de diversos productos escasos por la mala situación económica y la falta de mercados como madera, café, cacao, harina de yuca, aceite de palma, abacá, caucho.....

Es precisamente de esta época una abundante literatura sobre el territorio[445] que, lógicamente, sólo llegaba a los estudiosos, ya que la llamada Guinea Ecuatorial era desconocida para los españoles y parecía estar siempre en un segundo plano tras las posesiones del norte de África.

Olvidada por el Estado, era considerada una preocupación exclusiva del estamento colonial con intereses en aquellas tierras, siempre muy minoritario en relación con el conjunto de la sociedad española.[446] Estas eran las razones que apuntaba José Díaz de Villegas, Director General de Marruecos y Colonias del motivo de su apoyo a *Afan-Evu*:

> "El desconocimiento es total, absoluto (...) El grupo intelectual inquieto por África ya tiene en nuestras publicaciones datos y medios suficientes para sus

[444] En enero de 1945 fueron premiados como películas de interés nacional estos documentales: España Mauritana, La pacificación, Tierras de morería, Artesanía Marroquí y Plazas de Soberanía, Ceuta y Melilla, El jardín de las Hesperides, Arcila, Alcazarquivir, Larache, Xauen la andaluza, Tetuán la blanca y Tánger y Marruecos en las Cruzadas. Fueron estrenados en función de gala en el cine Capitol el 19 de enero de 1945.

[445] Sobre todo desde el Instituto de Estudios Africanos. Algunos ejemplos son Iglesias de la Riva, A., *Política indígena en Guinea*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1947; Capdevielle San Martín, Juan M., *El Bosque del a Guinea: exploración y explotación*, Madrid, Dossat, 1947; Saz, Agustín del, *Guinea Española*, Barcelona, Seix y Barral Hnos., 1944; Unzueta y Yuste, Abelardo de, *Guinea continental española*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944; Matilla, V., *Estampas tropicales: impresiones de un viaje a la Guinea española*, Madrid, Dirección General de Marruecos y Colonias, 1946; Guinea López, Emilio, *Ensayo geobotánico de la Guinea Continental Española*, Madrid, Dirección de Agricultura de los Territorios Españoles del Golfo de Guinea, 1946; Perpiña Grau, Román, *De Colonización y economía en la Guinea española*, Barcelona, Labor, 1945;

[446] Castro, Mariano de y Ndongo, Donato, *España en Guinea. Construcción del desencuentro: 1778-1968*, Toledo, Sequitur, 1998, p. 107

> estudios. Pero todos los demás españoles.....¡Ah, cuánto bien puede hacer a Marruecos y a nuestras Colonias el cine![447]

Por otra parte, pensamos que el éxito de *Marruecos* (1944), y la posibilidad de ser considerado un largometraje, con las ventajas que ello atribuía, fue lo que indujo a CINECA a crear un filme de ficción.

En la solicitud de rodaje fechada el 12 de febrero de 1945 observamos cierto descuido a la hora de enumerar el personal técnico y artístico, el presupuesto. En realidad no se encuentra aún configurado el personal técnico que iba a trabajar. No existe un jefe de producción ni script, se cita que la música va a ser música clásica cogida directamente de discos… parte del equipo de producción aparece como actores, como el regidor, Ulpiano López Dean como Jefe Nbueti, o Jesús Castro Blanco[448] el ayudante de dirección que también tiene un papel como oficial administrador. El presupuesto inicial es muy reducido para ser una producción rodada en Guinea (1.800.000 pesetas) y en general pensamos que era un proyecto que parecía destinado a realizar un documental, bien porque inicialmente fuera así, o porque la productora no tenía experiencia en la producción de ficción. En este primer proyecto inicial no aparece Vicente Sempere que se incorporará posteriormente, replanificando la producción.

El guión de Flórez fue aprobado, pero se señalaban algunas escenas que podían ser objeto de censura, si no eran adecuadamente tratadas como aquellas en las que aparecía una piscina y, en general, en las que iban a aparecer nativas ligeras de ropa. Como nota patriótica se criticaba el que el protagonista tomara whisky y no 'coñá' o jerez, bebidas consideradas más hispánicas.

El permiso de rodaje fue concedido el 19 de marzo de 1945, habiendo sido presentado el formulario pertinente y una autorización, firmada por la Dirección General de Marruecos y Colonias para el rodaje en el Golfo de Guinea, fechada el 13 de enero de 1945. La expedición salió de Cadiz el 24 de marzo y estuvieron rodando hasta el 27 de Mayo. Vicente Sempere no viajó a África, pero disponemos de las declaraciones de sus protagonistas a *Primer Plano*. José Neches, que había vivido allí durante tanto tiempo, planificó el viaje para que coincidiera en los meses

[447] *Primer Plano* n.º 271, 23/12/45 s/p.

[448] Ayudante de dirección, había comenzado como actor en *El hombre que asesino* (1931) haciendo también dobles versiones en Francia. Precisamente Castro Blanco trabajó en un famoso filme colonial como actor y ayudante de dirección en *La Bandera* (1935)de Julien Duvivier que narra las aventuras de un criminal que se alista en la legión española. Será jefe de producción en los años cincuenta.

de mayo y abril, época de lluvias, pero en lugares donde hubiera menos precipitaciones y mayor número de horas de insolación. Viajaron Raúl Cancio, Conchita Tapia y Alfredo Mayo, junto al equipo técnico necesario. Al no tener laboratorio, rodaban siempre a ciegas el mayor número de metros de película posibles con la previsión de que muchos iban a ser inútiles o se iban a perder por el calor y la humedad reinantes. Al final se rodaron 10.000 metros de los que se pensaba que solo se podrían utilizar 900.

Allí posiblemente coincidieron con la expedición de Hermic Films[449] formada por el documentalista, Manuel Hernández Sanjuán y el operador Segismundo Pérez de Pedro que acudían con la idea de rodar treinta documentales durante cuatro meses. Finalmente permanecieron allí dos años.[450]

Cuando volvieron a España, comenzó el rodaje en Sevilla Films. Es este el primer filme en el que Sempere trabajó en estos estudios, de los últimos fundados en Madrid. Su constitución se realizó en Sevilla el 5 de julio de 1938 por varias personalidades de origen sevillano y el ya mencionado por nosotros Camille Lemoine.[451]

En 1943 se convirtió en uno de los mejores estudios del país. Su principal negocio fue un contrato firmado en 1943 con CIFESA por el que esta última podía disponer durante cinco años de una parte de los nuevos estudios en condiciones muy ventajosas.

Afan-evu se iba a rodar inicialmente en otro estudio, pero seguramente la capacidad que tenían los estudios de Sevilla Films para levantar decorados de cerca de 100 metros de largo, y para construir exteriores dentro del plató hizo que se prefirieran. Esta característica de los Sevilla Films resultaba muy cómoda, sobre todo cuando las condiciones climatológicas no acompañaban o cuando existía la imposibilidad de desplazarse al lugar donde transcurría la acción. El decorador de Sevilla Films y de *Afan-evu* fue Enrique Alarcón que colaboraba en aquella época con CIFESA y el constructor de decorados del estudio, Emilio Alonso.

---

[449] Hermic Films fue fundada en 1941 por Manuel Hernández Sanjuán y Damberto Micangeli y formada por éstos Luis Torreblanca Ortega y Santos Núñez Gómez y ya había producido numerosos documentales, sobre todo en el año 1944.

[450] López Clemente, José, *Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960, p. 136. Los responsables de Hermic se habían adentrado en el largometraje con *Por una amor* (1941) de Ricardo Gutiérrez y tras estos documentales producirán *El huésped del Cuarto número trece* (1946) de Arthur Duarte, y los largometrajes documentales *Herencia Imperial* (1952) y *La puerta entornada* (1954)

[451] *Vid.* Gorostiza, Jorge, "Sevilla Films, un cortijo en la corte" García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge, *Op. cit.*, pp.263-285

El rodaje terminó el 15 de octubre de 1945, según solicitud de censura del expediente del filme.[452] *Afan-evu* fue clasificada en 3º categoría, algo que le cerraba todas las puertas para su distribución, ya que además de no recibir ningún permiso de importación (que se podía canjear por la distribución del filme), esta clasificación impedia su estreno en locales clasificados en primera categoría[453] por lo que esta clasificación, la mayoría de las veces obstaculizaba la amortización y la inversión se perdía.

Curiosamente en este caso, al haber sido un proyecto en el que estaban implicadas la Dirección General de Marruecos y Colonias y el Instituto Agrónomo, volvemos a asistir a las contradicciones de intereses de la Administración, y la película se estrenó en función de gala en el cine Gran Vía, el 14 de diciembre de 1945. Invitado de honor fue el hijo de Su alteza Imperial el Jalifa a quien acompañó Díaz de Villegas. Completaban el programa dos documentales de Hermic Films rodados aquel año, *Costumbres Pamues* y *Los espejos del Bosque* dirigidos por Hernández San Juan.[454] Estuvieron una semana en cartel.

Pensamos que *Afan-Evu* quiso imitar las películas coloniales inglesas, francesas y americanas centradas en una doctrina paternalista ante los indígenas y una recreación de la selva como de lugar misterioso y lleno de peligro al que solo acuden aventureros en busca de oportunidades, enamorándose habitualmente de la hija del terrateniente.[455] Este tipo de cine fue explotado en los años 30 por la industria hollywoodiense y seguiría dando buenos frutos. No será el caso de este filme, cuyo fracaso según Méndez-Leite radicaba en la inexperiencia del director:

> "Este intento de enaltecimiento de la gran misión colonizadora de España en Guinea a través del cine, se malogra por el desconocimiento de la técnica de la puesta en escena que demuestra el animador, naufragando así la película en forma lamentable."[456]

La impericia del documentalista que pretendía simplemente hilar varios documentales a través de una trama ficcional, generó una mala película, confirmando los informes de las delegaciones provinciales que se incluyen en el

---

[452] Exp. 5746 c/34245 de *El bosque maldito*, ACMCU.

[453] Según art. 1º de la orden del Ministerio de Industria y Comercio del 13 de octubre de 1944 (B.O.E del 15) de proyección obligatoria de películas españolas.

[454] Gómez Tello, José Luis "Critica de Estrenos" en *Primer Plano*, n.º 271, 23/12/45 s/p.

[455] Otra solución era imposible para la moral de la época, ya que el héroe tenia que enamorarse de una mujer blanca y respetable. "¿Nuestro protagonista enamorándose de una negra? Imposible. Nada más incierto y falso. Todo trato con negras está totalmente prohibido y castigado en la colonia, y al que desobedece lo mejor que le puede ocurrir es la expulsión." *Primer Plano*, n.º 251, 03/08/45 s/p.

expediente, la crítica de Méndez-Leite: repulsa general, pateos, burla en las localidades y menos de una semana en taquilla en otros cines de provincias.

Pero los documentales de Hermic, y el filme que nos ocupa, descubrieron a los productores las posibilidades de Guinea como lugar de rodaje, ya que en este año además de CINECA, Hermic y el NO-DO acudirán a la colonia.[457] Poco después se rodarán la conocida *Misión Blanca* (1946) de Juan de Orduña, *Obsesión* (1947) de Arturo Ruiz Castillo y *A dos grados del Ecuador* (Ángel Vilches, 1950) que recicló materiales procedentes de títulos del catálogo de Hermic como *Tornado* y *Balele* (1946).[458] De todas ellas triunfará *Misión Blanca* (1946) un melodrama ambientado en Guinea y mucho más cercano en su argumento a los planteamientos que sobre el cine colonial tenían los censores. Fue clasificada de Interés Nacional y ganó el segundo premio del SNE.

Por el Gran Premio

Al año siguiente, cuando Sempere ya había fundado su propia productora y estaba trabajando en Portugal, fue llamado por Cinemediterráneo para ser el jefe de producción de *Por el Gran Premio*, su segundo largo, por lo que nuestro protagonista participó en los dos únicos largometrajes de la productora.

En este momento, Cinemediterráneo productora de la familia Salviche y el productor y director francés André Hugon estaba también participada en su accionariado por Félix Fernández de Terán y Manuel García Panadero. André Hugon ya se encontraba en Francia y era representado en las Juntas Generales de la empresa por Marcos Salviche.[459]

Su actividad como productora de cortometrajes documentales no había cesado desde 1941[460] y aunque su producción no era muy abundante se iba manteniendo, ya que suponemos que los accionistas de la firma se dedicaban a otros negocios a parte del cinematográfico.

---

456 Fernando Méndez-Leite, *Op.cit*., p.488

457 Noticiario n.º 121ª. Expedición cinematográfica a Santa Isabel y Danzas indígenas en Fernando Poo.

458 Elena, Alberto, *Op.cit*., p. 122 (nota)

459 Inscripción 2ª, hoja 8449, de los asientos referidos a la firma Cine-mediterráneo S.A., RMM.

460 Habrían producido hasta el momento los cortometrajes documentales *El mismo destino* (1942), *Rapsodia andaluza* (1943) de Jorge Salviche, *Oro en la seda* (1944) de Jorge Salviche *Manantial de la vida* (1944), *Letras de oro* (1944) de Francisco Velilla y *Viaje por la España meridional* (1945) de Isidro Velilla. Datos recogidos en los anuarios e índices cinematográficos españoles, sobre todo en Cuevas Puente,

Por el Gran Premio dirigida por Pierre-Antoine Caron,[461] era una historia romántica con el fondo de la Vuelta Ciclista a España.[462] Pierre-Antoine Caron era un viejo amigo de los Salviche. José Salviche había participado como director de producción en dos de sus películas: *Les Femmes collantes* (1938) y *Le monsieur de cinq heures* (1938). El argumento y el guión eran de Eugène Deslaw[463] al que conocían la familia Salviche y André Hugon de los años treinta en Francia y que había debutado como actor en *L'or du Cristóbal* (1939) de Jean Stelli y Jacques Becker, en la que José Salviche trabajaba como director de producción. Precisamente otro filme de Jean Stelli, *Pour le maillot jaune* (1939) en el que también trabaja Salviche, puede ser el primer inspirador de este filme, ya que era una historia romántica que transcurría en el Tour de Francia entre un ciclista y una periodista que está realizando un reportaje de la vuelta. Historia también similar es la desarrollada en la italiana *Gran Premio* (1942) dirigida por Giuseppe D. Musso y Humberto Scarpelli, de un guión original de Luciana Peverelli, y en la que trabajaba el español Juan de Landa.

Películas españolas con una trama que girara alrededor del deporte son escasas en esta década: La comentada *Jai Alai* (Ricardo Quintana, 1940) y las producciones de Suevia Films *Campeones* (1942) de Ramón Torrado sobre un pequeño equipo de futbol, y *El Triunfo del amor* (1943) de Manuel Blay en el que el protagonista era un boxeador. *A punta de látigo* (1949) dirigida por Alejandro Perla, hablaba sobre el mundo de las carreras de caballos. Pensamos que *Por el Gran Premio* fue el primer largometraje español que tocó el tema del ciclismo inspirándose en los antecedentes francés e italiano y utilizando la infraestructura para la realización de documentales que tenía Cinemediterráneo.

Ésta, como pequeña productora, había contado para la financiación del filme con distintas fuentes, pero no la del crédito del SNE que era la más usual. En

---

Antonio (dir.), *Op. cit.* Estas fuentes suelen tener errores, sobre todo respecto a fechas de producción, pero son casi el único recurso disponible a la hora de contabilizar cortometrajes.

[461] Había dirigido numerosas películas en Francia desde los años veinte, sobre todo en la segunda mitad de los años treinta. Durante la Guerra Mundial realizó *Bécassine* (1940) *Ne bougez plus* (1941) y *Pension Jonas* (1942) para la firma Continental. En 1945 dirigió *Ils étaient cinq permissionnaires* (1945).

[462] La vuelta ciclista a España había comenzado el 29 de abril de 1935 organizada por Juan Pujol, propietario del diario *Informaciones* que pertenecía a la Editorial Católica.

[463] Ucraniano, oficial de caballería, estudiante de filología, emigrado a Francia. Estudió cine en París, donde comenzaría una conocida carrera en el cortometraje experimental. Fue ayudante de Abel Gance en *Napoleón* (1927) y *La Fin du monde* (1930) y trabajó como ayudante de dirección en numerosas películas. Llegó a España tras la guerra mundial e inmediatamente se llevaron a la pantalla sus guiones de *Chantaje* (Antonio de Obregón, 1945) y *Por el gran premio*. Participará también en los guiones de las coproducciones hispano-portuguesas *El Huésped del cuarto número 13/O Hóspede do Quarto Treze* (1946) y *¡Fuego!/ Fogo* (1949)

la producción participaron los estudios CEA, Gregorio Urbistondo López y el Banco Germánico con un crédito concedido a Jorge Salviche. Esto último resulta sorprendente dado lo poco receptivas que eran las entidades bancarias respecto al cine. Imaginamos que la familia Salviche tendría buenas relaciones con los responsables del banco, y en concreto con su director, que también hizo su propia aportación a la película con 300.000 pesetas.[464]

La solicitud del permiso de rodaje, de 1945, contaba con distinto personal en su proyecto, ya que los protagonistas iban a ser inicialmente Antonio Casal y Ana Maria Campoy y el operador Enzo Riccioni. Finalmente el cuadro técnico acabó formado por los profesionales habituales de Sempere: Enrique Guerner como operador, Eloy Mella como ayudante y Antonio Martínez como montador. Al grupo se incorporó Ricardo Quintana, que fue contratado por Sempere como ayudante de dirección. Sempere trabajaba habitualmente con el mismo equipo técnico y respecto al personal artístico, reconocía que los actores españoles eran excelentes y que lo importante era acertar con el tipo adecuado para cada película. Disponía de un fichero muy completo donde se encontraban todos los nombres debidamente clasificados por tipos: rubios, morenos, gordos, delgados... hasta con joroba:

> -¿Duda mucho antes de elegir personal?
>
> -En absoluto. Hay que reconocer que en España tenemos magníficos intérpretes, tanto en mujeres como en hombres. Por mi parte poseo un fichero muy completo, donde se encuentran todos los nombres debidamente clasificados.
>
> -¿Qué tipos abundan más? ¿Las muchachas rubias? ¿Los hombres delgados?
>
> -Entre las chicas, lo más corriente es el término medio, o sea: las castañas, que además tienen la ventaja de que, si quieren, pueden ser rubias. Para buscar hombres gordos sé que en Intriga tuvieron ciertas dificultades. Abundan más los tipos delgados. Pero, ¿y si un director necesita hombres con joroba?... Gracias a mi fichero puedo disponer, llegada la hora, del elemento humano que necesito. [465]

El elenco artístico de este filme acabó formado por Paola Barbara, Sara Montiel, Raul Cancio y Tony Leblanc[466] y habituales secundarios que siempre funcionaban muy bien como Manolo Morán, Manuel Kaiser o Joaquín Bergia. La

[464] Exp. 88-45 c/5547 de *Por el gran premio*, ACMCU.
[465] Abizanda, Martín, "La vida y azares del jefe de producción. Blanco, Sempere y Goyanes, tres ases del oficio, hablan para Cámara", *Cámara* n. º50, 1/02/45, p. 9.

trama se basaba en una historia romántica entre dos parejas que discurría durante la Vuelta Ciclista a España. Antonio Fraguas, en la censura del guión, manifestaba que "si bien la película proyectada no ofrece en su guión probabilidades de éxito, el propósito de fomentar el deporte puede hacerla digna."[467]

El permiso de rodaje fue concedido el 20 de abril de 1945 dando comienzo el 10 de mayo la filmación total de la V Vuelta ciclista a España, que remató el 31 del mismo mes.[468] Para ello la Administración les concedió 2.100 metros de negativo imagen. La escasez de película virgen se hizo acuciante en la segunda mitad de aquel año. Cinemediterráneo tuvo que dejar en suspenso la filmación de la película hasta que la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía obtuviera el material. Estas imágenes además de constituir gran parte de los exteriores de la película, seguramente se utilizaron para el montaje de algún cortometraje sobre la Vuelta. Por lo menos conocemos la existencia de un documental de la firma titulado *Ciclismo*, que, aunque fechado en 1948,[469] bien pudiera haberse realizado en este momento.

No se comenzó a rodar en CEA hasta el 19 de marzo del 1946 debido a la falta de película. Una noticia en *Primer Plano*, saludaba alborozada la llegada de 716.000 metros de película virgen que llegaban como avanzadilla de otros 4 millones de metros que venían a solucionar el parón en la producción española durante 1945. Entre los filmes que estaban esperando la llegada de material para poder rodar estaba *Por el gran premio*.[470]

Respecto al desarrollo de este rodaje en CEA hubo ciertos problemas con el director francés. Según una inspección de rodaje,[471] Pierre-Antoine Caron no tenía carta de trabajo por lo que tuvo que ser sustituido (por lo menos ante el inspector) por Ricardo Quintana, contratado como ayudante de dirección de Caron. Posteriormente Caron escribirá a la delegación solicitando que su nombre figurara en los títulos de crédito, por lo menos como asesor técnico y artístico y se quejaba de haber sido injustamente tratado. Esta súplica fue efectiva, ya que en todas las fuentes figura Pierre Carón como director de este filme.

---

466 Siendo éste su segundo papel en una película tras *Los últimos de Filipinas* (1946).
467 Exp. 6260 c/34260 de *Por el gran premio*, ACMCU.
468 También fue filmada por NO-DO la final de esta vuelta ciclista a España en el Metropolitano de Madrid. Noticiario n.º 128A.
469 Anuario Cinematográfico Hispanoamericano 1950, Op. cit., p. 117
470 *Primer Plano* n.º 258, 23/09/45 s/p.
471 Inspección de rodaje 14-46, 27/02/46, Exp.88-55 de *Por el Gran Premio*, ACMCU.

El equipo se lo tomaba todo con filosofía en aquellos momentos tan sombríos. Tony Leblanc, que interpretaba a uno de los ciclistas y ganador de la vuelta "llenaba de carcajadas el estudio a cada segundo, porque era graciosísimo y rebosaba talento."[472] Sara Montiel era una periodista que se enamora de Tony Leblanc, y éste "como es natural, le corresponde al máximo."[473]

La producción terminó el 12 de mayo de 1946 y fue clasificada en 3º categoría, por lo que, como sabemos, no le correspondía ningún permiso de importación y malas condiciones de distribución y exhibición. Se le reconoció un valor oficial de 750.000 pesetas, aunque la casa productora había declarado 1.255.489 pesetas.

Jorge Salviche solicitó que pudiera ser exhibida en locales de primera categoría[474] y en enero de 1947 le fue concendido. Se estrenó el 23 de ese mismo mes en el cine Imperial de Madrid, pero no tuvo demasiado éxito. Quizá intuyéndolo, se organizó un sorteo de bicicletas entre los espectadores para asegurar su asistencia.

---

[472] Sara Montiel, *Vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p.134
[473] Leblanc, Tony, *Ésta es mi vida*, Madrid, Temas de hoy, 1999, p.60
[474]Exp. 6260 c/34260 de *Por el gran premio*, ACMCU.

PARTE III. PENINSULAR FILMS

Capítulo 7. La coproducción con Portugal y el nacimiento de Peninsular Films

Pela minha parte estou disposto a lutar pelo triunfo mundial do Cinema Latino. Esse será, sem dúvida, o Cinema de Ãmânha!
Jean Renoir [475]

La cada vez más previsible derrota del Eje, había llevado al gobierno de Franco a ir modificando su política exterior a favor de los aliados. Ello se reflejaba en el comercio y como vimos en la cinematografía.

Las revistas cinematográficas españolas como *Cámara* o *Primer Plano*, reflejan también esta evolución cuando el final de la guerra está cada vez más cercano, olvidándose de sus, hasta hace poco, referentes cinematográficos, Alemania e Italia y pasando a hablar en este período de manera importante de las cinematografías mexicana, argentina y portuguesa principalmente.[476] Eran frecuentes las noticias de colaboraciones cinematográficas con estos países, del intercambio de directores y artistas y de la posibilidad de coproducir. De entre todos, el país más cercano, geográfica y políticamente, era Portugal, quizás uno de los pocos países europeos con los que los empresarios españoles podrán negociar, y además, ejemplo de neutralidad y de alianza con gran Bretaña, algo muy interesante también para las autoridades franquistas, cuando el final de la guerra era inminente.

Habíamos dejado para este capítulo la producción de *Cinco Lobitos*, pues con esta película, Vicente Sempere iniciará los contactos con las firmas portuguesas que le llevarán a constituir su propia productora, pero *Cinco Lobitos* pertenecería a la tríada de filmes organizados y realizados por el que, hemos dado en denominar, "Grupo Guerely" junto a *Te quiero para mi* y *El testamento del Virrey*.

El 'grupo' trabajó esta vez para Ediciones Cinematográficas Faro, firma que había producido la primera superproducción realizada en colaboración luso-española en esta década[477], *Inés de Castro/Inês de Castro* (1944). Pero hagamos un

[475] Declaraciones de Jean Renoir en Lisboa de camino a América. Fragoso, Fernando, *Hollywood en Lisboa*, Lisboa, Vida Mundial, 1942, p.72

[476] Las referencias al cine americano, aunque más escasas que en otras épocas, habían sido constantes.

[477] Hubo intentos de colaboración con Portugal por parte de Hispania Artis Films para la producción de *Doce lunas de miel* (1943), anterior a *Inés de Castro* y en la que estuvieron implicados Vajda y Sempere. Se pretendía realizar dos versiones, pero a las tres semanas de rodaje, los

inciso, retrocedamos unos años, y busquemos los orígenes de esta colaboración cinematográfica peninsular, que comienza antes de la guerra civil.[478]

La coproducción de *Bocage /Las tres gracias* (Leitão de Barros, 1936) entre Exclusivas Ernesto González por la parte española, y Sociedade Universal de Superfirmes por la parte portuguesa, y *Gado Bravo* (António Lopes Ribeiro, 1933) entre Ibérica-Films de Barcelona y Bloco H. da Costa, representa el comienzo de una relación que ya en 1935, se auguraba provechosa para ambas cinematografías.[479] Precisamente el productor portugués de este último filme, Halmilcar da Costa exponía elocuentemente a la revista *Cinegramas*, las ventajas que la colaboración cinematográfica entre ambos países podía reportar:

> "Me parece perfectamente posible llegar a la formación de un gran bloque ibérico de producción, de un frente peninsular cinematográfico. Sería posible desde los dos puntos de vista fundamentales: desde el punto de vista artístico y desde el punto de vista comercial. Desde el punto de vista artístico, nuestros dos países tienen una admirable cantera de paisaje, de leyenda, de folclore, de historia. Desde el punto de vista comercial, Portugal ofrece el mercado del Brasil y de las colonias, como España el de Hispanoamérica. ¿Advierte usted el formidable porvenir que en este sentido puede aguardar a una producción de tipo ibérico? Con muy poco esfuerzo suplementario, de las películas portuguesas se podrían hacer versiones españolas, como de las películas españolas, en las mismas condiciones, versiones en portugués. Y una producción orientada en este sentido tendría ante sí el mercado mayor de mundo. Esta posibilidad, ¿no merece el esfuerzo de que españoles y portugueses nos acerquemos para emprender una acción común, que tantas ventajas nos puede reportar recíprocamente?"[480]

Diez años después, fueron estas, las mismas razones que movieron los capitales lusos y españoles para la colaboración cinematográfica, aunque, esta vez,

---

portugueses renunciaron a su versión, por lo que en Portugal se vería la española con subtítulos al portugués. Los portugueses la consideran coproducción con Portugal, pero no hemos encontrado documentación que lo demuestre.

[478] Sobre la colaboración cinematográfica con Portugal se pueden consultar Sempere Serrano, Isabel, "La aventura luso-española. Introducción al estudio de la coproducción hispano-lusa de los años cuarenta" *Film-Historia*, n.º Junio, 2003 y "La coproducción cinematográfica hispano-portuguesa de los años cuarenta: motivaciones políticas y económicas." *Actas del XI Congreso Internacional de la A.E.H.C., 23, 24 y 25 de febrero*, Córdoba, Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, 2006, tomo 2, pp.189-196.

[479] Existe un filme anterior, *El Botones del Ritz*, que producida por Turia Films, fue rodada en Lisboa en 1924. Quizá sea esta la primera película en colaboración, pero no existen datos que los sostengan. *Vid.* González López, P. y Cánovas Belchí, J.T. (coor.), *Catálogo del cine español. F2. Películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, 1993.

[480] Entrevista a H. Da Costa en *Cinegramas*, n.º 29, 31/03/35, s/p

contando con el apoyo oficial de los organismos que regulaban la cinematografía en ambos países.

Durante la guerra civil, la colaboración cinematográfica de los laboratorios portugueses con los sublevados fue bien conocida, y de ello ya hablamos en el Capítulo 3. Ante el estallido de la guerra mundial, España se había declarado neutral, lo que coincidía con los interese de Portugal y Gran Bretaña. Posteriormente, Salazar y Franco firmaron un tratado de no-agresión y amistad el 17 de marzo de 1939. Este pacto fue el punto de partida de la transformación de unas relaciones, históricamente indiferentes, en una vinculación casi obligada ante la aparente neutralidad de la Península Ibérica y el efectivo apoyo de ambos países a estados rivales. Los sucesivos éxitos del Eje y los sentimientos germanófilos de algunos políticos, hicieron que España pasara de la neutralidad a la no-beligerancia en junio de 1940. A raíz de ello, el embajador portugués, Teotonio Pereira promovió la firma de un protocolo adicional el 29 de junio de 1940, que era una ratificación de una cierta solidaridad peninsular que tranquilizaba de alguna manera a los portugueses, pero que no aseguraba el alejamiento del conflicto. La no beligerancia se prolongó hasta octubre de 1943.

En 1940, Manuel Augusto García Viñolas, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, mantuvo una correspondencia con su gran amigo Antonio Lópes Ribeiro sobre la necesidad de realizar coproducciones entre ambos países. En *Animatógrafo*, la revista dirigida por Lópes Ribeiro[481] se publicó el manifiesto de García Viñolas sobre la cinematografía española, ya editado por *Primer Plano* y alguna de las cartas que le envió sobre el propósito de la coproducción. García Viñolas manifiesta para *Animatógrafo*:

> "...estas relaçöes que entre nós se iniciam pela obra comun e com o mesmo entusiasmo, häo de chegar a conclusões muito venturosas".

Mientras que las palabras al respecto de Lopes Ribeiro, sintetizan perfectamente la intención de esta colaboración:

> "Portugal e Espanha cimentaram com sangue, na guerra de 36-39, um ideal comum de civilizaçao cristä, de que o cinema pode ser o mais poderoso propagador. E nada pode contribuir mais, neste momento, para a União do Cinema Latino que se projecta, que a colaboração efectiva de Espanha e Portugal. A América do Norte

[481] *Animatógrafo* se considera la revista cinematográfica portuguesa correspondiente a *Primer Plano* en España. Su director, António Lopes Ribeiro era muy amigo de António Ferro, el director del Secretariado de Propaganda Nacional.

> possue um mercado muito vasto. Mas a América do Sul, onde se fala exclusivamente espanhol e português seria um mercado comum não menos interessante, sob todos os pontos de vista artísticos ou comerciais."[482]

El momento que consideramos decisivo para el comienzo de una colaboración importante entre ambas cinematografías fue un encuentro político fundamental sucedido a principios de 1941. Manuel Augusto García Viñolas visitó Portugal en enero de 1941 y se entrevistó con António Ferro el Director del Sindicato de Propaganda Nacional, hombre que desde siempre había manifestado un gran interés por el cine como arte y como arma propagandística. En este encuentro, reseñado por *Animatógrafo* y *Primer Plano*, se reconoció la importancia del intercambio cinematográfico luso-español, tanto desde el punto de vista cultural como en los aspectos industriales y comerciales. Ambos políticos se propusieron estudiar un acuerdo de intercambio entre Portugal y España. [483]

Pero, como sabemos, aquel es el tiempo de la floreciente colaboración con las firmas italianas del que hablamos en el Capítulo 5. Las productoras españolas con capacidad e intención de abrir mercados y coproducir con firmas extranjeras preferían sin duda a Italia, potencia cinematográfica con impresionantes infraestructuras y una legislación proteccionista muy interesante.

La evolución del contexto internacional, y la progresiva dificultad para coproducir con Italia (recordemos que SAFE rodará su última película en 1943) condicionará el acercamiento a las firmas portuguesas, coincidiendo con el paso del régimen de la "no beligerancia" a la "neutralidad vigilante", nueva situación que ya había sido formulada con la promulgación del Bloque Ibérico en 1942.[484]

El cine portugués había despuntado por aquellos años con la producción de filmes de gran éxito popular como *Aldeia da roupa branca* (1938) de Chiança de Garcia, *O Pai Tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro, *Ala-Arriba!* (1942) de Leitao de Barros, *Aniki-Bobó* (1942) de Manoel de Oliveira, *O Pátio das Cantigas* (1942) de

[482] *Animatógrafo*, n.º 5, 1/12/40, p. 3.
[483] *Animatógrafo*, n.º10, 13/01/41, p.3
[484] La llegada de Francisco Gómez Jordana a la cartera de Asuntos Exteriores en septiembre de 1942 propició un cambio de política, ya que era defensor de la neutralidad en la guerra, siguiendo el modelo portugués. El primer acto importante que realizó Jordana y que fue un viaje a Portugal para entrevistarse con el presidente Carmona y Oliveira Salazar en diciembre de 1942 acuerdos sobre los que se constituyó el Bloque Ibérico sobre la base de la similitud de posiciones ante la Guerra Mundial con los gobernantes portugueses, que nacía de la identidad de fondo en posiciones conservadoras, católicas y tradicionalistas. Tusell, Javier, *Franco, España y la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Temas de hoy, 1995, p.368.

Francisco Ribeiro, o *O Costa do Castelo* (1944) y *A Menina da Rádio* (1944) de Arthur Duarte. En las revistas *Cámara* y *Primer Plano* aparecían habitualmente artículos sobre el cine portugués. Fernando Fragoso, corresponsal de *Primer Plano* en Portugal, destacaba el avance de la producción, los proyectos de construir nuevos estudios, y el favor popular del que gozaba el cine portugués, hasta el punto de que:

> "una producción portuguesa, por regla general, supera la carrera de éxitos de las más excepcionales películas extranjeras."[485]

Pero el mercado interior portugués era pequeño e insuficiente, y, a pesar de la ayuda del Estado,[486] sus productores debían aspirar al mercado exterior para rentabilizar la producción. Por otra parte, había buenas instalaciones, pero falta de profesionales con experiencia. Gustaba el cine español, y habían obtenido gran éxito de público *Carmen la de Triana* (Florian Rey, 1938), *Sin novedad en el Alcazar* (Augusto Genina, 1940) y *El Clavo* (Rafael Gil, 1944).

Por todo lo anteriormente expuesto, la intención de realizar un cine ibérico atendiendo a sus ventajas ideológicas y económicas, era ya algo que flotaba en el ambiente desde antes de la guerra civil, y se estaba volviendo a replantear seriamente desde 1941, pero no se darán las circunstancias idóneas para la colaboración de sus productores hasta 1944.

Entre 1944 y 1945 se terminaron de construir los estudios Lisboa Filme con el dinero obtenido por la empresa con la distribución de películas alemanas, sobre todo de la UFA y gracias al impulso de Antonio Municio Redondo, industrial español que había entrado en Lisboa Filme como socio capitalista en enero de 1942 y cuyo origen influirá, según los portugueses, en la elección de técnicos españoles para poner en marcha las nuevas instalaciones, ya que al parecer no existía personal técnico cualificado en Portugal.

Es en este momento donde entra en juego Eduardo García Maroto, que había trabajado en los laboratorios de la Lisboa Filme encargado del revelado de los documentales propagandísticos de CIFESA durante la guerra civil. Ello propiciará

---

[485] Fragoso, Fernando, "El año cinematográfico en Portugal", *Primer Plano*, n.º 168, 02/01/44 s/p.
[486] Consistía en abaratar las materias primas (por anulación de impuestos de Aduanas) y en exonerar a la industria de impuestos y tasas. Por otra parte, se promovía la realización de obras de exaltación nacional y de documentales sobre el Imperio portugués. Fragoso, Fernando, "Panorama del Cinema Portugués", *Primer Plano*, n.º53, 19/10/41 s/p.

el que Francisco Quintela, director de los estudios, le llame en 1944[487] para dirigir la puesta en marcha de los mismos. Maroto lo narra de este modo en su biografía[488]:

> "Francisco Quintela, director general de los estudios Lisboa Filme necesitaba técnicos españoles para poner en marcha sus nuevas dependencias. Aprovechando que había llegado a España para adquirir maquinaria y un nuevo equipo de sonido RCA, me ofreció el puesto de asesor técnico-artístico. Yo, por mi parte, recomendé a José María Sánchez como maquillador, a Enrique Domínguez como técnico de sonido y a un operador.[489]

El final de la coproducción con Italia, coincidió con la promulgación de las nuevas normas de importación de 1943 que premiaban la calidad y por lo tanto, un presupuesto elevado. La profunda crisis que comenzaba a atravesar España desde 1944 hacía difícil la financiación de películas con la calidad necesaria para optar a los permisos de importación, ya que la posibilidad de realizar un filme de más de dos millones de pesetas, que eran los que podían optar a la primera categoría, era prácticamente inviable para cualquier productora española en aquel momento, a no ser que hiciera una coproducción con otra firma. La posibilidad de colaborar con una productora extranjera era ventajosa, ya que abría mercados, como se había visto en Italia, pero en la Europa de 1944 ya solo era posible coproducir con Portugal.

Otra de las razones que hacían interesante la coproducción en Lisboa, era la posibilidad de disponer de la necesaria película virgen, ya que en España estaba racionada.

Como hemos visto, en aquel momento existía una grave carencia de material que mantenía muchos proyectos parados (*vid.* Capítulo 6, *Por el Gran Premio*). En 1946, comenzará el bloqueo internacional. La condena del régimen franquista se inició ya en la primera reunión de la ONU celebrada en San Francisco en junio de 1945. Los embajadores se retiraron, salvo el de Portugal y el Nuncio del Vaticano.

En el período 1945-1947, el de mayor número de producciones hispano-portuguesas, el apoyo de Salazar a Franco ante los organismos internacionales es

---

[487] En su libro, Maroto da a entender que su partida es en 1945, pero la revista *Cámara* refiere su marcha a Portugal en agosto de 1944. *Cámara*, n. º41, 15/09/44, p.13.

[488]Sus palabras coinciden con lo reseñado sobre el tema en: *Panorama do cinema espanhol: 1896-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1986, p. 7

[489]García Maroto, E.: *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, p.149. Carmen Sánchez, mujer de José María Sánchez, acompañó a su marido y también estuvo trabajando como maquilladora durante estos años en Lisboa Filme. Participó entre otros en el primer

patente. Aunque era partidario de la vuelta de la monarquía, al estado luso le interesaba un país vecino en el que reinara el orden, y no cualquier acto que provocara una nueva guerra civil o la victoria del comunismo.

En España la situación se hará insostenible y la falta de película virgen[490], generará la imposibilidad de producción, afectando a todos los sectores implicados. Las manifestaciones de amargura serán constantes, como la de Ramón López de Arenosa, consejero-delegado de Estudios Ballesteros a *Radiocinema*:

> "Actualmente, y por consecuencia de las circunstancias internacionales bien conocidas, no es posible un desenvolvimiento normal de la industria. Nosotros hemos tenido que considerar caducados contratos de exhibición por más de dos millones de pesetas por falta de copias para cumplirlos, y carecemos de material virgen para explotar siete películas americanas, que, con todos los gastos, inmovilizan más de tres millones y medio de pesetas. Correlativamente, y por falta de película virgen, no podemos producir, y esto origina el paro del Estudio, pagando en vacío la nómina técnica por un montante considerable. Esta situación, verdaderamente angustiosa, no permite aplazamientos, y su solución excede de la órbita de la iniciativa particular."[491]

Precisamente durante el año de mayor colaboración cinematográfica con Portugal, 1946, este país se convirtió en el cuarto exportador de película virgen a España, con un montante de 1.114.502,70 metros de negativo y positivo[492], por lo que no podemos dejar de considerar la importancia de estos datos entre las razones de la coproducción con el país vecino, contando también con la posibilidad de que los técnicos y productores españoles pudieran adquirir película virgen en Portugal para venderla en el mercado negro español.

Pero volvamos a Ediciones Cinematográficas Faro, que fue la primera productora española que se lanzó a la coproducción con Portugal tras la guerra

---

largometraje de Alejandro Perla, *Cais do Sodré*. El operador que cita Maroto seguramente sería Izzarelli.

[490] Y es que, por otra parte, el problema no sólo era de falta de película virgen, sino también de falta de divisas para poder pagarla. "Entre 1946 y 1948, la disponibilidad de divisas libres para hacer frente a los pagos internacionales se redujo hasta extremos tan desesperados, que la dirección del IEME se vio impelida a proponer al Consejo de Ministros un cambio radical en la política monetaria exterior, que permitiera hacer frente a una situación, que en 1947, calificaron de *verdadero colapso*" Martínez Ruiz, Elena, "El sector exterior durante la autarquía. Una reconstrucción de las balanzas de pagos de España (1940-1958)", *Estudios de Historia económica n.º43*, Madrid, Banco de España. 2002, p.69.

[491] Declaraciones a Radiocinema, nº 122, 01704/46, Citado por Fernández Colorado, Luis, "Ballesteros. La flecha cruzada" en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coor.), *Op. cit.*, p. 77 (nota).

[492] *Vid.* Tabla 8. Apéndice

civil, apoyada, sin duda, por los organismos oficiales, personificados en Manuel Augusto García Viñolas.

Ediciones Cinematográficas Faro S.A. había dado comienzo a sus operaciones el primero de julio de 1942. Su consejo de administración en aquel momento estaba constituido por Luís de la Muela Hernández como presidente, Antonio Fernández-Roces Heredia como vicepresidente, Octavio Fernández-Roces Heredia como secretario del Consejo (también lo era de los estudios Roptence) y Rafael Escriñá Montes, cuñado de los anteriores y director gerente de los Estudios Roptence.[493]

Faro se podría considerar una rama dedicada a la producción dentro de los Estudios Roptence. Quizá la competencia de otros estudios y la escasez de rodajes, provocó el que Roptence creara una productora para dar trabajo a sus instalaciones, ya que perdía más dinero manteniendo los estudios sin actividad. Otros estudios también constituyeron productoras con esta finalidad como Cine-sol de la Sevilla Films,[494] CEA, Ballesteros o Chamartín. De este modo, Faro produjo *Antes de entrar, dejen salir* (1943) de Julio Fleischner y *Yo no me caso* (1944) de Juan de Orduña.

Parece ser que el contacto de Faro para la coproducción con Portugal fue Eduardo Oliveira Martins. Según sus propias declaraciones, Eduardo Oliveira Martins, actor y técnico portugués, contactó en junio de 1943 con Rafael Escriñá y cambió impresiones con él sobre la coproducción luso-española. Poco después, Faro le envió el guión de *Inés de Castro*, escrito por García Viñolas y se pusieron de acuerdo para su coproducción.[495] Oliveira Martins se convirtió en el representante de Faro en Portugal y al mismo tiempo en el administrador de los capitales lusitanos invertidos en sus coproducciones.[496] Podemos considerar, pues, que Filmes Lumiar, la firma portuguesa que producía *Inés de Castro*, estaba dirigida por Eduardo Oliveira Martins y seguramente Leitão de Barros, director de la cinta, también participaba en ella.

Se hicieron dos versiones, una portuguesa y otra española, ambas producidas por Ediciones Cinematográficas Faro y Filmes Lumiar, por lo que, a efectos administrativos, se consideró producción íntegramente española en nuestro

---

493 Asiento 1º, hoja 2213 de Ediciones Cinematográficas Faro, S.A. (RMM). Sobre Roptence, *vid.* Fernández Colorado, Luis, "Roptence. El viaje a ninguna parte", en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coor.), *Op. cit*., pp.187-202.

494 Según declaraciones de José María Buzón en Pozo, Santiago, *Op.cit.,* p. 56.

495 Declaraciones de Oliveira Martíns en *Filmagem*, n.º 9, 1/3/45, p.5.

496 Entre otros "El Comissariado de Desemprego emprestou a Filmes Lumiar a soma de 700.000 $ para a versão portuguesa do filme..." En *Filmagem*, n.º 11, 15/4/44, p.2.

país, aunque contaba con un tema portugués, un director portugués, Leitão de Barros, y actores portugueses. Esto es algo que también va a ser la tónica general en estos filmes de colaboración, la consideración de película íntegramente española a la versión presentada en España, aunque fuera indudable la aportación portuguesa.[497]

Inés de Castro consiguió sus objetivos: obtuvo el Primer Premio del Sindicato en 1945 y con su clasificación de 1ª A, con un coste aprobado de 3.250.000 de pesetas, se convirtió en la película más cara de la historia del cine español hasta la fecha. Fue por supuesto declarada de "Interés Nacional", a pesar de que para poder disfrutar de tal distinción la película tenia que haber sido producida en España, con cuadros artísticos y técnicos esencialmente españoles.

Pero este tipo de filme era el que desde las más altas instancias se pretendía apoyar en la política de colaboración. No en vano García Viñolas, figura además de como autor del guión, como director artístico.[498]

Cinco lobitos / O diabo são elas

Tras *Inés de Castro*, Faro continuó con la línea de producción que había comenzado con *Antes de entrar, dejen salir* (1943) de Julio Fleischner y *Yo no me caso* (1944) de Juan de Orduña, comedias de enredo, tan de moda en aquella época, basadas en "la lucha de los sexos" a imitación de las películas americanas.[499]

Este tipo de cine nada tenía que ver con *Inés de Castro*, pero debía de resultar interesante a las productoras, ya que resultaba más económico y seguramente era preferido por distribuidores y exhibidores.

Cinco lobitos era una adaptación libre de Matías Cirici Ventalló[500] de la obra homónima de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Creemos que fue una idea ofrecida por el "grupo" de Guerely (Vajda, Guerely, Sempere, Guerner, Eloy Mella

---

[497] Hemos de tener en cuenta que, aunque estamos hablando en este capítulo y en los anteriores de coproducciones, no se pueden considerar propiamente como tales, ya que no se habían firmado convenios oficiales de coproducción entre estos países. Sería más correcto hablar de "colaboración económica".

[498] Un extenso análisis de esta obra se encuentra en el excelente artículo de José María Folgar de la Calle "Inés de Castro, Doble versión de José Leitão de Barros" en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español, VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Cuadernos de la Academia, n.º 5*, mayo, 1999, p.187-211.

[499] Entre 1944 y 1945 se habían estrenado en Madrid *Luna Nueva* (*His Girl Friday*, 1940) de Howard Hawks en el Callao, el 3 de enero de 1944; *Me casé con una bruja* (*I Married a Witch*, 1942) de René Clair (Callao, 8/04/44) y *Lo que piensan las mujeres* (*That Uncertain Feeling*, 1941) dirigida por Ernst Lubitsch (Palacio de la Prensa, 30/03/45).

y Maria Teresa Ramos) a la productora Faro, ya que era un antiguo proyecto de S.A.F.E. para Vajda, que finalmente no se había podido realizar.[501] A ellos se unió Ángel Gamón, al que ya conocemos por la producción de *Jai Alai*.

Precisamente en esta temporada de 1944, y en concreto el sábado de gloria (fecha muy cotizada para los estrenos) Filmófono estrenaba *Las Cuatro plumas* (*The Four Feathers*, 1939), de Zoltan Korda, que como sabemos había sido importada por Gamón, y por esta causa, dispondría en este momento de capital para invertir en este filme. Gamón seguramente convenció a Filmófono para que contribuyera en la producción con un adelanto de distribución.

De este modo, *Cinco Lobitos* tenía varios productores asociados: Ediciones Cinematográficas Faro, Filmes Lumiar, representada por Oliveira Martins y Ángel Gamón, junto a Filmófono, por lo que contó con un capital elevado para el momento, "en la situación actual bate el récord"[502] y no hubo necesidad de solicitar el crédito cinematográfico.

Sempere requirió el permiso de rodaje el 30 de diciembre de 1944, siéndole concedido el 10 de enero de 1945.

Los actores elegidos ya habían trabajado con el grupo, como Ana María Campoy, Antonio Casal, y Juan Calvo. También destacaban los actores portugueses, liderados por Barreto Poeira, que realiza un gran trabajo como el severo industrial Félix Holgado.[503] Los "cinco lobitos" estaban interpretadas por Ana María Campoy, Julia Lajos, Maria Luisa Gerona y las portuguesas Milita y Rosita Meireles. Otros actores portugueses que participan son Domingo Poeira, Regina Montenegro, Humberto Madeira y Cesar Guzmán.

Vicente Sempere, además de jefe de producción, realizó un pequeño papel en una secuencia en la que aparece como tintorero atendiendo a Juan Calvo.

El 5 de marzo se comenzaron a rodar simultáneamente las dos versiones del filme en los estudios Roptence. Los interiores eran los mismos para ambas y lo que cambiaban eran los exteriores. En la versión española éstos se rodaron en la Gran Vía, Atocha, Puerta de Hierro y El Escorial. En la portuguesa aparecen unos

---

[500] Que ya había colaborado con el grupo realizando el guión de *El testamento del Virrey*.
[501] Adaptación que iba a ser rodada tras *Dora la espía* y "El coche n.º13", y protagonizada por Jesús Tordesillas. *Primer Plano* n.º129, 04/04/43 s/p.
[502] Declaraciones de Ladislao Vajda durante el rodaje de *Cinco lobitos*, *Primer Plano*, n.º 236, 22/04/45, s/p.
[503] Guerely y Sempere, por su parte, declaraban que "no había en España nadie capaz de representar aquel papel, más que nada por la edad que debía de aparentar Don Félix", *Primer Plano*, n.º236, 22/04/45, s/p.

excelentes exteriores de Lisboa y Estoril filmados por Aquilino Mendes. Esta versión fue supervisada por Oliveira Martins.

El rodaje resultó muy satisfactorio para los jefes de producción, tanto por el buen trato con los portugueses, como por la relación que existía dentro del equipo. La fomación de este tipo de grupos, facilitaba mucho las cosas al jefe de producción. Felipe Guerely pensaba que un buen jefe de producción debe ayudar por todos los medios al director; esto sólo puede conseguirse a base de una total compenetración entre el equipo técnico y el artístico, ya que de este modo cada colaborador rinde al máximo.[504] Este era un aspecto al que daba mucha importancia Sempere, el buen entendimiento entre los profesionales; y esto se lograba casi siempre con la consolidación de un mismo equipo técnico que trabajara en todas las producciones. Como veremos, Sempere intentará llevar casi siempre al mismo equipo técnico durante toda su carrera.

El filme se presentó a la censura, calificándose como tolerada para menores de 16 años el 18 de agosto de 1945. Clasificada en 2ª categoría, pudo recibir entre 2 y 4 permisos de importación.

Distribuida por Filmófono, la estrenó en el Palacio de la Música de Madrid el 10 de enero de 1946, pero sólo se mantuvo cuatro días en cartel. Este hecho, suscitó las quejas de Filmófono hacia la sala a través del envío de una carta[505] que manifestaba la nula consideración que se tuvo hacia el filme. Al parecer, al mismo tiempo que se anunciaba el estreno de *Cinco Lobitos* se informaba de la inminente proyección de *Compañero de mi vida* (*Tender Comrade*, 1943) de Edward Dmytryck, protagonizada por Ginger Rogers y que fue estrenada al día siguiente.[506] *Cinco lobitos* fue retirada de cartel a los cuatro días de su estreno, después de que la sala hubiera intercalado un concierto uno de los días y a pesar de la buena acogida que le dispensó la crítica.

Una de las mejores comedias de Vajda tuvo la poca fortuna de ser estrenada en la temporada en la que el aluvión de filmes norteamericanos parecía no tener fin. De hecho, será 1946 el año en el que más películas de largometraje estadounidenses se estrenan, llegándose al tope de 150 filmes.[507]

---

[504] Abizanda, Martín, "La vida y azares del jefe de producción", *Cámara* n.º50, febrero, 1945, p.8.
[505] Carta de Filmófono S.A. dirigida a los responsables de El Palacio de la Música (a pesar de que El Palacio de la Música pertenecía al circuíto de Filmófono), Exp.357-44 de *Cinco Lobitos*, ACMCU
[506] *Cinco lobitos* fue estrenada el día 10 de enero y *Compañero de mi vida* el día 11. "Estadística. Películas estrenadas en Madrid", Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Op. cit*., p.345
[507] *Vid.* Gráfico 10. Apéndice.

El Palacio de la Música no cumplió la normativa,[508] y *Cinco lobitos* se proyectó de jueves a domingo, y se retiró de cartel sin apenas ser vista por el público. Esta situación era común a la mayoría del cine español, que apenas duraba 7 días en el cine de estreno, y perjudicaba al filme para su distribución posterior en provincias y locales de estreno, donde habitualmente se conseguían amortizar las películas españolas.

El escaso éxito de *O diabo são elas* en Portugal, a pesar de la dirección de Ladislao Vajda y la acertada actuación de los actores, se debió, según relatan críticos de la época, al doblaje de los actores.[509] En Portugal no estaban acostumbrados al doblaje, al contrario que en nuestro país, pero éste era inevitable en las dobles versiones que se estaban realizando. Este rechazo del público luso, será uno de los motivos esgrimidos por los técnicos y críticos portugueses para acabar con la colaboración hispano-lusa.

Faro continuaría con la producción de comedias, ya sin el grupo de Guerely, con *A los pies de usted* (1945) dirigida por García Viñolas y volverá a tocar el cine histórico con *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1947). Su siguiente colaboración con una firma portuguesa será *Barrio/Viela, Rúa sem sol* (Ladislao Vajda, 1947) junto a Doperfilme. En ese mismo año de 1945, otras productoras españolas abordaron la colaboración con firmas portuguesas. Es el caso de Productores Asociados, que con João Lópes de Villena, coprodujo *Cero en conducta/Madalena…Zero en Comportamento* dirigida por Pedro Otzup y José María Téllez. En fuentes portuguesas figura como coordinador Eduardo G. Maroto, y puede ser cierto, ya que lo afirma también en sus memorias.[510] También existirá colaboración con Portugal en *Es peligroso asomarse al exterior/É perigoso debruçarse*, producida por Hispania Artis films y dirigida por Alejandro Ulloa, la versión española y Arthur Duarte la portuguesa. El guión fue escrito por Alfredo Echegaray, que como veremos tendrá una importante relación con Peninsular Films.

---

[508] Orden del Ministerio de industria y Comercio del 13 de octubre de 1944 (B.O.E del 15) de proyección obligatoria de películas españolas. La orden obligaba a que por cada cinco semanas de proyección de películas extranjeras, se proyectara una semana de películas nacionales, entendiéndose que la película española se proyectaría a continuación de la quinta semana de películas extranjeras.

[509] Por ejemplo, Raúl Faria de Fonseca en su artículo de *Diário Popular*: "A dobragem foi a grande inimiga de todos os intérpretes e, assim, da própia película, desvalorizando o trabalho dos actores" citado por Luis de Pina en *Homenagem a Aquilino Mendes*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989, p.146.

[510] "Más tarde tuve que arreglar la versión portuguesa de *Magdalena cero en conducta*, una coproducción con España", García Maroto, Eduardo, *Op. cit*., p.150.

Lo importante era que la coproducción con Portugal estaba en marcha y Sempere estaba preparado para coger aquel tren. Proyectaba fundar su propia productora realizar producciones, en colaboración con Portugal, dirigidas por Ladislao Vajda. A partir de la creación de Peninsular Films, ambos se desligarán de Felipe Guerely. Desconocemos las causas, pero el siguiente trabajo del húngaro será la jefatura de producción de *Canción de medianoche* (1947) de Antonio de Lara "Tono" para Terramar Films.

El germen de Peninsular Films: La mantilla de Beatriz/A mantilla de Beatriz

En 1946, Vicente Sempere era considerado uno de los mejores jefes de producción de España. Su seriedad profesional y sus aptitudes, le colocaban en la primera línea del oficio. Tenía muchas amistades, contactos, experiencia y dos principales ideas en su cabeza respecto a la producción: La importancia de trabajar con el mismo equipo técnico y la necesidad que tenía la cinematografía española de coproducir con otros países para financiar sus filmes.

La productora de Sempere comenzó sus operaciones en 1946 con la realización, casi simultánea de tres filmes: *La Mantilla de Beatriz/A Mantilla de Beatriz*, dirigida por Eduardo García Maroto, *Tres espejos/Três Espelhos* de Ladislao Vajda y *Extraño amanecer* de Enrique Gómez.[511] Las dos primeras fueron coproducidas con Lisboa Filme. Tenemos la certeza de que *Tres espejos/Três Espelhos* era el proyecto en el que Sempere había pensado para iniciar la andadura de su nueva productora, pero las circunstancias hicieron que se implicara en otros rodajes, convirtiéndose, en su primer año de vida, en una de las firmas españolas que más largometrajes produjo en 1946.[512] Pero volvamos a *Cinco lobitos* para explicar de qué modo surgió Peninsular Films.

Durante la producción de Faro films *Cinco lobitos*, Vicente Sempere entró en contacto con Eduardo Oliveira Martins y también participó en la organización de la película *Cais do Sodré* de Alejandro Perla. Alejandro Perla había sido ayudante de dirección de Ladislao Vajda y Antonio Román. Tras trabajar junto a Leitão de

[511] Iban a ser cuatro producciones, ya que el permiso de rodaje de *Mañana como hoy* (1947), fue solicitado casi simultáneamente a los *de Tres espejos* y *Extraño amanecer*.
[512] Sólo superada por Suevia Films.

Barros en *Inés de Castro/Inês de Castro* debutó en 1946 como director de esta película, cuya labor simultaneó con la ayudantía de dirección de *Camoens /Camões* de Leitão de Barros. *Cais do Sodré* fue el primer filme producido en régimen de cooperativa en Portugal. Artistas Unidos era como se denominaba este grupo, formado entre otros por el industrial y comerciante Joaquim Costa Pinheiro, el arquitecto Ruy Couto, Alfredo Caldeira y Alejandro Perla.[513] Vicente Sempere afirmaba que trabajó en la organización del filme, pero su nombre no aparece en ninguna de las fuentes consultadas. *Cais do Sodré* fue estrenada simultáneamente en Lisboa y Río de Janeiro, y obtuvo un éxito enorme de crítica y público.[514]

Estas relaciones con los portugueses hicieron que adquiriera la experiencia necesaria para que fuera contratado como jefe de producción de un proyecto en colaboración con Lisboa Filme en el que estaba implicado Eduardo G. Maroto, pero antes de ello, Vicente Sempere fue contratado por Cinemediterráneo como jefe de producción de su segundo largomentraje: *Por el Gran Premio* (1946) dirigido por Pierre Antoine Carón (*vid.*Capítulo 6).

Volviendo a Portugal, según García Maroto, en 1946 el español que había participado en la financiación de *Cero en conducta,*[515] se puso en contacto con él y con otro amigo venezolano y decidieron producir *A mantilha de Beatriz*, según la novela de J. Chagas Pinheiro[516]al parecer muy popular entre el público portugués.[517] Maroto por su parte sugirió la idea a la Lisboa Filme, importante firma en la que, como sabemos, estaba ligado en aquel momento.

Nosotros pensamos que la idea de llevar el romance de Pinherio Chagas a la pantalla era portuguesa, y había partido precisamente de António Lopes Ribeiro, uno de los principales promotores del cine portugués y de la colaboración hispano-lusa.[518]

---

513 Ribéiro, M. Félix, Filmes, Figuras e Factos da história do cinema portugués: 1896-1949: seu nascemento e ocaso. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, p.522.
514 *Primer Plano* n.º245, 09/06/46 s/p.
515 Productores Asociados estaba formada por Santiago Gonzalo, Simón Iglesias y Luís Júdez. En la producción también participó César Cobián.
516A su vez inspirado en una obra de Calderón de la Barca.
517 "Baseia-se a acção num romance de Pinheiro Chagas, cuja popularidade justificou em absoluto o critério da escolha, pois justificará também o bom acolhimento que o público dispensar ao filme." Crítica de Raul Faria da Fonseca en *Diário Popular* citado en Ribéiro, M. Félix, *Op. cit.,* p. 542
518 Tras *O Pátio das Cantigas* (1941), Lopes Ribeiro tenia la intención de producir *A mantilla de Beatriz,* dirigida por Fernando García e interpretada por Leonor Maia, Oliveira Martins, Barreto Poeira, Nacimento Fernandes y Oscar de Lemos y producida por António Lopes Ribeiro.

Eduardo Costa, entonces ligado a Lisboa Filme fue el productor portugués y también en Lisboa Filme se realizó el rodaje, el registro de sonido y el procesado. Además, consiguió que fuera patrocinada por la Câmara Municipal de Lisboa, Ricardo de Orey, Silverio Cardoso, Fábrica de Faianças e Azulejos Sant'Ana y Casa Maciel.[519]

Esta producción, constituía la primera de Lisboa Filme, ya que, hasta el momento, sus actividades se habían centrado en los laboratorios, la distribución y la explotación de sus nuevos estudios. También era la primera producción documentada de 'capa y espada' en el cine portugués y la primera vez que trabajaban juntos dos 'astros' de la pantalla portuguesa: António Vilar y Virgilio Teixeira.

Encargado el guión a Alfredo Echegaray,[520] se especuló que, aportando algunos otros elementos españoles, se podría hacer una película que consiguiera también la nacionalidad española, y por lo tanto, su protección. La historia se prestaba a ello, ya que tenía elementos portugueses y españoles, pues uno de los protagonistas era Pedro Calderón de la Barca y la acción se desarrollaba en Madrid, Lisboa y Oporto. Además, era una película de época que podría resultar mejor beneficiada por la Administración, como ocurrió con *Inés de Castro*.

Parece ser que Echegaray sugirió la persona de Vicente Sempere para gestionar esta aportación española, pero para que el filme fuera considerado español, tenía que figurar una productora afincada en España. De este modo, el 11 de febrero de 1946, Echegaray y Sempere, junto a otro socio, Valencia Brito, crearon una firma española para coproducir *La Mantilha de Beatriz*. La productora se denominó Ibero Films y aportaba los proyectos de decorados y maquetas de Pierre Schild,[521] el vestuario de Cornejo y los intérpretes españoles Juan Espantaleón, Margarita Andrey y María Isbert. El grupo español también financiaría el rodaje en Madrid.[522]

---

[519] Según ficha del ciclo *Encontro com o cinema portugués* organizado por la Cinemateca Portuguesa, *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta 25 (II), f.c.3, (CP).

[520] Alfredo Echegaray Comba, nieto de Miguel Echegaray, autor de zarzuelas y sobrino nieto de José Echegaray, premio Nóbel de literatura, trabajó, además, como asesor literario de CIFESA. En 1946 fue autorizado por los herederos de Valle Inclán para la adaptación cinematográfica de sus obras. Fue director de la Cinemateca Educativa Nacional. *Vid.* Riambau, Esteve, *Guionistas del cine español: quimeras, pícaresc y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, p.247.

[521] Que ya estaba en Portugal, pues había realizado los decorados de *Camoês*.

[522] García Maroto, Eduardo, *Op. cit.*, p.151.

Por su parte, Eduardo Maroto constituyó una sociedad portuguesa denominada también Ibero Films, formada por aquellos a los que se había referido Maroto anteriormente y él mismo como representante.

Vicente Sempere solicitó el permiso de rodaje el 27 de febrero de 1946 con un proyecto cuyo presupuesto total ascendía a un millón de pesetas.

El rodaje comenzó el 14 de mayo y transcurrió con alguna anécdota, como la protagonizada por Antonio Vilar y otro actor, en un combate de esgrima:

> "Tan vivo era el combate, que Eduardo García Maroto, cuyos ojos brillaban gozosamente, comprendiendo el éxito de la escena, sintió un temor repentino y se puso a vociferar: '¡Corten…Esos hombres se matan!' y precipitose a separar a los luchadores. Pero tal era el ardor de éstos, que inadvertidamente, un de los dos rozó con su espada la frente de Eduardo Maroto, y éste cayó al suelo sin sentido"[523]

Por aquellos días, se publicaba la ley[524] que incluía a la industria de producción de películas en el régimen establecido por la Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional de 24 de noviembre de 1939 para las industrias declaradas "básicas para la economía nacional", siempre que su capital fuera íntegramente español y sus acciones nominativas e intransferibles a extranjeros.

Quizá intuyendo un mayor beneficio, en mayo de 1946, coincidiendo con el comienzo del rodaje, Maroto se asoció con los españoles, dejando la parte portuguesa en manos de Lisboa Filme. También se sustituyó el nombre de la empresa pasando a ser Peninsular Films.[525] Peninsular Films poseía los derechos de la película para España, Islas, Colonias, Filipinas y resto de Europa, salvo Portugal e Inglaterra.

El rodaje concluyó en junio en los estudios CEA. Finalmente se realizaron dos versiones en las que sólo coincidían los actores principales, Maroto, Schild, Izzarelli, José Mª Sánchez y la sastrería Cornejo. Como para beneficiarse de los permisos de importación, la película tenía que ser íntegramente nacional a efectos económicos, Peninsular Films jugó, además de con sus aportaciones, señaladas más arriba, con la participación en el filme de José Mª Sánchez, Izzarelli y Maroto, que, aunque españoles, trabajaban para la Lisboa Filme, y de hecho era esta firma la que

---

[523] *Cámara* n.º88, 01/09/46, p.13

[524] Ley de 27 de abril de 1946 de la Jefatura del Estado, por la que se convalida y ratifica con fuerza de tal el Decreto-Ley de 25 de enero de 1946, sobre aplicación a las industrias de la producción cinematográfica de las prescripciones de la Ley de 24 de noviembre de 1939, relativa a la ordenación y defensa de la industria (B.O.E. del 30)

los pagaba. De este modo, la película fue considerada nacional y acreedora por tanto, de los ansiados permisos. Por otra parte, y tal y como se declara en el expediente, la película de negativo imagen era proporcionada por la casa Kodak de Lisboa con cargo a los productores portugueses, a los que resultaba más barata.

El treinta de junio cuando aún no se había efectuado el montaje de negativo, el doblaje y la mezcla de sonidos, Peninsular Films solicitó un préstamo de 100.000 pesetas a Mosa S.L.[526], filial de Chapalo Films, para terminar la película. En el contrato figuraba que Mosa S.L., se apropiaría de la cinta por 200.000 pesetas más, si Peninsular Films no les reintegraba el dinero antes del treinta de septiembre.[527]

Finalmente el costo oficial del filme fue de 1.600.000 pesetas. Hemos de destacar que aunque no fuera un coste muy elevado para ser una coproducción de un filme de época, era difícil de financiar para una productora novel que ya se había embarcado en la producción de tres películas más: había comenzado el rodaje de *Tres espejos* en Lisboa y se proyectaba el inicio de *Extraño amanecer*, para el 15 de septiembre en Madrid. Seguramente Sempere prefirió invertir el dinero en estos dos proyectos de Vajda y Enrique Gómez, sabiendo que el filme de Maroto no tendría demasiado éxito en España.

De este modo, el filme pasó a manos de Mosa, recibiendo con ella, todos sus derechos a permisos[528], premios, etc. Fue calificada el 14 de febrero de 1947 como "tolerada para menores de 16 años" y clasificada en 2º categoría a efectos económicos, consiguiendo dos permisos de doblaje (según la nueva legislación, ahora el productor recibía permisos de doblaje, y no de importación) que ya eran propiedad de Chapalo films. Uno de ellos fue traspasado a Mercurio que importó *Rivales por un beso* (*The Fleet's in*, 1942) de Victor Schertzinger, de la Paramount protagonizada por Dorothy Lamour y William Holden y estrenada el 6 de

---

525 Ya había existido una productora barcelonesa denominada Peninsular Films. Produjo *El primer combate* (1923), interpretada por Lidia botín y Joaquín Giner y desapareció.

526 Mosa, anagrama de las sílabas iniciales de los apellidos de sus propietarios, Morayta y Sáenz, fue fundada en enero de 1946 por Isidro Sáenz de Heredia y Osio y Francisco Morayta Martínez con objeto de explotar el filme *La mantilla de Beatriz*. Era filial de Chapalo Films, la firma de la familia Sáenz de Heredia.

527 En realidad a Mosa lo que le interesaría serían los permisos de importación que recibiría la película.

528 El permiso de importación en 1946, rondaba las 200.000 pesetas.

septiembre de 1948 en el Capitol, mientras que el otro fue utilizado por Manuel Carreras[529] que importó *Drama entre bastidores*.[530]

La Mantilla de Beatriz se estreno en Lisboa el 16 de agosto de 1946 en el Cinema Trindade y resultó un éxito, pero la copia que se pudo ver en España solo obtuvo indiferencia. En España fue distribuida por Ballesteros y estrenada en el Imperial de Madrid el 26 de enero de 1948, manteniéndose en cartel 7 días. Los censores ya habían apuntado la mala calidad del filme, y es que, según Maroto:

> "Tres meses después del estreno [en Portugal] yo no tenía noticias del productor [Vicente Sempere], por lo que decidí viajar a Madrid y allí me enteré de que el contrato de anticipo que había hecho el grupo español era con devolución a fecha fija. Si el dinero anticipado no se devolvía en la fecha acordada, la propiedad de la versión pasaba a manos del prestamista. Exigí ver lo que habían hecho con la versión española y me indignó contemplar la desacertada y catastrófica película que con un material tan abundante habían hecho. Por lo visto, habían consultado a un mediocre montador, que sin consultar con el guión, había ensamblado las escenas de tal manera que convirtió el éxito de Portugal en una mediocre exhibición. Pedí que pusieran a mi disposición todo lo necesario para tratar de arreglar aquel desaguisado, pero habían invertido el dinero del anticipo en otra película. Tuve que regresar a Lisboa con una letra de unos miles de pesetas, aceptada por la nueva víctima a la que habían logrado asociar para nuevas y emocionantes empresas. A mí me interesaba sobre todo salvar mi prestigio personal como director y también como montador de una película con la que había conseguido acercarme a mi género preferido. Pero no hubo nada que hacer. La película se estrenó más tarde en Madrid, y pasó sin pena ni gloria por los locales en los que se iba exhibiendo. Esto me convenció de que yo no era un buen promotor de negocios."[531]

Maroto, disgustado por la pérdida de los permisos de importación y los cambios que se hicieron en el montaje, que consideraba la causa directa del desastre, se separó de Peninsular Films.

Las críticas al filme en España, no fueron mayoritariamente demoledoras, se la consideró simplemente una película entretenida, una especie de parodia del género de capa y espada que:

---

[529] Entre los que financiaron junto a Ulargui y Urgoiti *La canción del día/Spanish Eyes* (G. B. Samuelson, 1930) publicitada como la primera película sonora y parlante en español producida en estudios londinenses. Junto a Pedro de Vallescar era el representante de la UFA en España por medio de la firma Alianza Cinematográfica Española creada en 1932.

[530] Según título que aparece en el expediente; no sabemos a qué película se refiere.

[531] García Maroto, Eduardo, *Op. cit.*, p.152

> "Por ningún concepto puede decirse que sea una película extraordinaria, muy al contrario, no pasa de mediana pero puede decirse que cumple exactamente su cometido ya que el espectador va a la proyección por divertirse o pasar el rato distraído y lo consigue."[532]

Primer Plano tampoco lo consideraba mal: "García Maroto ha triunfado plenamente en este ensayo de cine de capa y espada."[533]

La película que se conserva en Filmoteca Española es la versión portuguesa del filme, por lo que no podremos apreciar las diferencias a las que se refiere Maroto, aunque no es una gran película, y creemos que las críticas citadas arriba se ajustarían perfectamente también a la versión portuguesa.

Hemos mencionado la concesión de los permisos de doblaje que vienen a sustituir a los de importación. A partir del día 1 de enero de 1947, se modificó esta forma directa de protección a la producción española, siendo concedidas las autorizaciones de doblaje al español, de las películas extranjeras destinadas a su exhibición en España solo a personas o entidades que produjeran

> "películas nacionales que, por su calidad técnico-artística obtengan la aprobación de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica"[534]

El "Interés Nacional" tenía derecho a 5 permisos, la 1ª Categoría a 4 permisos, la 2ª Categoría a 2 permisos y la 3ª Categoría a ninguno. Lógicamente esta protección solamente iba destinada a las producciones íntegramente nacionales, por lo que, habitualmente, no se declaraba abiertamente la existencia de las coproducciones.

Las razones de esta nueva ley parecen claras. Hemos hablado del gran número de películas norteamericanas que inundaron las pantallas españolas en 1946, entre películas de 'stock' que no se habían estrenado todavía en España, reestrenos y nuevas películas. Por otra parte, nos hemos referido a la grave carencia de película virgen, que imposibilitaba el rodaje de muchos filmes españoles y el tiraje de copias. La mayor parte de esa película virgen iba al tiraje de copias de filmes americanos, y a NO-DO, siendo el resto repartido por la Comisión Reguladora entre las productoras españolas.

---

[532] Informe de la Delegación Provincial de Ávila sobre *La Mantilla de Beatriz* estrenada el 17 de marzo de 1948 en el Gran Cinema de Ávila, en el Exp. 54-46 de *La Mantilla de Beatriz*. ACMCU.
[533] *Primer Plano* n.º 381, 01/02/48 s/p.
[534] Articulo 1º de la orden del Ministerio de Educación Nacional del 31 de diciembre de 1946 (B.O.E del 25 enero 1947) de autorizaciones de doblaje.

Ya en 1944, la Administración advirtió que debía estar preparada para una gran 'ofensiva' de las *mayors* e implantó la clasificación arancelaria.[535] Aún así, si se llegaban a conceder hasta 15 permisos de importación por una producción española, eran muchas las películas estadounidenses que se podían importar y estrenar, limitando la exhibición de los filmes españoles (ya que los exhibidores usaban todas las trampas posibles, para desvirtuar la cuota de pantalla) y utilizando la película virgen disponible. Por otra parte, y esto era lo más importate, la importación de cine americano, gravaba la creciente escasez de divisas, por lo que se requería limitar las importaciones. Al conceder ahora los permisos de doblaje a los productores, se dejaba en manos de la Subcomisión Reguladora la distribución de los permisos de importación, controlando en mayor medida su número, aunque siguieran dependiendo de la producción de películas españolas. La reducción del número de permisos por categoría, obedecía también a estas razones.

Precisamente la orden del Ministerio de Educación Nacional del 31 de diciembre de 1946 de autorizaciones de doblaje, acabó con el doblaje obligatorio, pero el público ya se había acostumbrado a la comodidad del doblaje, así como las casas americanas y otros sectores de la cinematografía (exhibición, doblaje, laboratorios) a los que les interesaba esta actividad, y seguramente presionaran para que aquello no cambiara, en detrimento de la producción nacional.

Tras este inciso, volvamos a nuestro protagonista.

Tres espejos / Tres espelhos

Tras la producción de *Cinco lobitos*, Vajda no rodó durante un tiempo, pero ello no significa que hubiera estado inactivo. Habia luchado para traer a su madre de Hungría, se había dedicado a viajar por Portugal y se había implicado en una iniciativa teatral con Enrique Guerner: *Don Pío descubre la primavera*. Su siguiente proyecto cinematográfico era llevar a la pantalla la obra teatral de Natividad Zaro[536] *Hombre en tres espejos*, estrenada aquel mismo año (1946) en Madrid y protagonizada

[535] Ley de 19 de julio de 1944, de la Jefatura del Estado, de clasificación arancelaria de carácter protector para la industria nacional de cinematografía. (B.O.E. del 21)

[536] Actriz de la compañía de Cipriano Rivas Cherif, El Caracol, en 1938 se integró en el Teatro Nacional de la Falange, dirigido por Luís Escobar. Escribió dos obras teatrales que fueron llevadas al cine por Peninsular, *Hombre en tres espejos* (1946) y *También la guerra es dulce* (1947). Co-escribió con Manuel Suárez Caso un guión que fue premiado por el SNE, pero no llegó a ser rodado, *Europa* (1949). *Vid.* Ríos Carratalá, Juan A., *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003, pp.189-191

por ella. Vajda había visto la obra y le había interesado mucho aquella trama psicológica para llevarla al cine. Sabemos que al director húngaro le apasionaba el género policiaco, que ya había tocado en sus filmes europeos y que retomará con *Tres espejos*.

Por aquella época llegaban a nuestras pantallas exitosas películas de Hitchcock y obras maestras del cine negro, como *Recuerda* (*Spelbound*, 1945), *Rebeca* (*Rebeca,* 1940), *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) o *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943). La influencia del cine negro estadounidense era evidente en este filme, rodado el mismo año que *El sueño eterno* (1946), de Howard Hawks. *Tres espejos*/*Tres espelhos,* va a ser una de las primeras películas españolas influidas por esa atmósfera oscura que, por otra parte, tanto interesaba a Vajda, y que serán más habituales en nuestro cine en la década siguiente. El filme es una trama policial que gira alrededor de tres mujeres que tienen en común su relación con un hombre que ha muerto recientemente y un detective que intenta averiguar la verdad.

Seguramente se compraron los derechos a Natividad Zaro, con la que se firmó un contrato para la adaptación de varias obras suyas, de las que los diálogos serían escritos por Eugenio Montes.[537] Alfredo Echegaray, socio de Peninsular, se volvió a encargar de su adaptación. Entre los actores contratados destacaban los españoles Mari Carrillo y Rafael Durán, el actor español más amado por el público en 1947.[538]

Respecto a la colaboración lusa, las declaraciones de Vicente Sempere en aquella época aclaran los intereses de la productora:

> "Además de los motivos espirituales y artísticos, tan importantes entre pueblos hermanos, en el terreno material el entendimiento de los productores portugueses y españoles determina un menor coste individual de las películas, lo que permite mejorar la calidad. Es decir, la producción tiene mayor defensa y adquiere más categoría. La explotación ya no se limita a la península, sino que llega a las colonias portuguesas y al Brasil; mercados seguros que otorgan trato de favor, con preferencia, sobre las películas extranjeras a todas las producciones habladas en portugués. Claro es que allá no existe el problema del doblaje."[539]

[537] Escritor falangista, académico y diplomático. En este momento era el agregado cultural de la embajada de España en Portugal. Estaba unido sentimentalmente a Natividad Zaro. Ambos volverán a participar en el argumento y guión del filme de Peninsular dirigido por Vajda, *Sin Uniforme*, y en una película emblemática del cine español *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951).
[538] "Estrellas de oro 1947" en *Primer Plano*, n.º395. 09/05/48 s/p.
[539] Declaraciones de Vicente Sempere a Juan de Sobrarbe para *Cámara* n.º88, 01/09/46, p.13.

Peninsular Films volvió a colaborar con Lisboa Filme, con la que se habría firmado algún acuerdo para la coproducción, siendo esta su segunda película en colaboración. Lisboa Filme, necesitaba además, rentabilizar sus estudios y laboratorios con el rodaje continuado de películas que sólo la producción portuguesa no podía satisfacer. De ese modo, comenzó una línea de producción por medio de Lisboa Filme Producción (al igual que Roptence y Faro), y que había comenzado con *La Mantilla de Beatriz/A Mantilha de Beatriz* y la colaboración con Peninsular Films.[540]

Pero la participación de Lisboa Filme no figura en el expediente español, aunque es evidente que su aportación a la película era muy importante. Peninsular Films no solicitó el crédito sindical, y, como sabemos, no disponía de demasiados recursos para abordar la producción. De hecho, los portugueses la consideran una producción de Lisboa Filme, que habría contratado a Vajda para su realización. Esto era algo habitual, ya que, al no existir un convenio oficial de coproducción, era preferible destacar la nacionalidad española del filme para que no hubiera dudas a la hora de conceder la protección. A pesar de todo, algunas películas generaban incertidumbres en los censores respecto a su nacionalidad. En nuestro caso, 2 de agosto de 1946, cuando ya se había rodado gran parte del filme, se decidió dejar en suspenso el que fuera acogida a las normas de importación, ya que se dudaba que fuera española y no se le concedió el material virgen necesario.[541]

El permiso de rodaje fue solicitado el 22 de junio de 1946 pero el rodaje ya había comenzado en Lisboa Filme el 18 de ese mismo mes. Los portugueses afirmaban que

> "Foi inteiramente filmada nos estúdios de Lisboa Filme e trabalhada no laboratorio propio."[542]

Asimismo, según declaraciones de Ladislao Vajda:

> "Esse filme foi feito em 40 dias de filmagens regulares, onde tudo esteve no seu lugar, e que nenhum estúdio do mundo nos daria melhor."[543]

Durante la clasificación del filme en España, se dudaba sobre su nacionalidad, e incluso la casa distribuidora solicitó una declaración de Fernando Pallarés (en aquel momento director-gerente de Peninsular) sobre su nacionalidad.

---

[540] *Vid. Lisboa Filme : um sonho vencido*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987., p. 29.
[541] Exp. 7784 c/ 34313 de *Tres espejos*, ACMCU.
[542] Ribéiro, M. Félix, *Op.cit.,* p. 580.
[543] *Filmagem* n.º14, 26/08/48, p.4

Este afirmaba que los cuatro decorados más importantes del filme fueron rodados en CEA:

> "La Bolsa de Madrid, Despacho-comisaría, Pasillos de la Comisaría, Salón de Consejos, Hipódromo de la Zarzuela, Casa de Campo de Madrid, Aeropuerto de Barajas."[544]

A pesar de todo, pensamos que la mayor parte de los interiores y exteriores se rodaron en Lisboa, mientras que los decorados citados por Pallarés, se rodarían sólo para la versión española.

Una vez reconocida su nacionalidad, Sempere pidió una indemnización de un permiso de importación de película extranjera, solicitud que no se estimó procedente.[545]

Pero lo curioso es que, mientras en España se la consideraba n filme portugués, por haber sido rodad en el país vecino, en Lisboa se hablaba de ella como un filme español, ya que la mayoría del equipo que en él trabajaba lo era. Ello, por otra parte, no le quitaba ningún mérito, siendo reconocida por muchos como la mejor de las películas de colaboración realizadas entre ambos países. Así, para Luis de Pina:

> "O melhor filme deste grupo de produções que, desde Inês de Castro, uniram na tela artistas e técnicos dos dois países."[546]

La versión portuguesa fue distribuida por Lisboa Filme y se estrenó en el cine Trinidade de Lisboa el 4 de octubre de 1947. Los portugueses destacaban a un João Villaret sensacional en el papel del inspector Moisés: "una mezcla entre Charles Laughton y Orson Welles" y la magnífica fotografía de Guerner.[547]

El importe final del filme, declarado en el expediente, fue de 1.247.570 pesetas. Fue clasificada muy tarde, el 22 de diciembre de 1947, ya que, como dijimos, hubo problemas con su consideración de película nacional. Se clasificó en 2ª Categoría, por lo que se llevó dos permisos de doblaje. Uno fue vendido a la Warner Bros para el doblaje de *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*, 1947) de Delmer Daves, protagonizada por Humphrey Bogart y Lauren Bacall y el otro fue

---

544 Escrito de Fernando Pallarés de la Iglesia fechado el 11 de diciembre de 1947. Exp.169-46 c/7634 de *Tres espejos*, ACMCU

545 Exp. 7784 c/ 34313 de *Tres espejos*, ACMCU.

546 Luis de Pina hablando sobre *Três Espelhos* en el ciclo: "90 anos de cinema portugués. Homenagem a António Silva", 2 de dezembro de 1986, *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta n.º27, p.155-156.

547 Lisboa Filme : um sonho vencido, Op. cit., p. 29.

transferido a Goya producciones cinematográficas para traer *Mi hijo, profesor* (*Mio figlio professore*, 1946) de Renato Castellani protagonizada por Aldo Fabrizi.

La versión española fue tolerada para menores y distribuida por Astoria Films,[548] que la estrenó en el Palacio de la Prensa el 19 de enero de 1948. Se mantuvo siete días en cartel, como la mayoría de los filmes españoles estrenados durante esta época.

En 1946, la relación política y cinematográfica con Portugal estaba en su punto más álgido. Suevia Films, atraído por el éxito de *Inés de Castro*, comenzó la producción de *Reina Santa/Rainha Santa* dirigida por Rafael Gil. Este tipo de filmes era los preferidos por los gobiernos de ambos países, y los que se consideraban más adecuados para una coproducción:

> "Nuestro mejor papel está en los grandes temas históricos, que nadie en el mundo puede abordar con tanta tradición."[549]

Anibal Contreiras[550] será el socio portugués de Suevia, y fue quien realizó el argumento, organizó la producción portuguesa y distribuyó la película. Este filme recibió ciertas críticas en Portugal a causa del mentado asunto del doblaje que traería de cabeza a los productores españoles. La cinta fue rodada en español y posteriormente sonorizada y montada para el público portugués.[551] Al día siguiente del estreno en Lisboa, la crítica de *Diário Popular* manifestaba:

> "…Com a excepção dos actores que se dobraram a eles mesmos, os outros devem estar espantados com as suas vozes monótonas, cheias de teatralidade e insegurança. Os diálogos quase sempre bem escritos perdem valor e ainda tornam mais frouxa a débil ação da película."[552]

Pero el apoyo de este tipo de cintas por ambos gobiernos era palpable. El estreno en Madrid del film luso *Camões* (Leitão de Barros, 1947), supuso un gran

---

[548] Según Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Op. cit.* , fue distribuída por Puigvert.
[549] Declaraciones de Anibal Contreiras a *Primer Plano* n.º240, 22/07/45 s/p.
[550] Anibal Contreiras había sido el autor del documental propagandístico *A Caminho de Madrid* (1936). A principios de 1946, anunció la fundación de Produções Anibal Contreiras que también se dedicaría a la distribución, dando comienzo a sus operaciones con una película sobre la reina Isabel de Portugal. A esta nueva productora también pertenecían Cesáreo Gonzalez y el capitalista portugués Isaac García Fernándes. Según Ribeiro M. Félix, *Op. cit.*, p.597.
[551] Según García Maroto, "tuve que hacerme cargo de la versión lusa de la *Reina Santa*, dirigida en Madid por Rafael Gil y que, como todas las coproducciones efectuadas en España, venía incompleta de tomas, diálogos, efectos y música. De nuevo tuve que hacer juegos malabares con el material recibido y frecuentes viajes a Madrid para recuperar lo que faltaba. La versión portuguesa no quedó mal y logró un éxito apreciable durante cinco semanas en el cine Tívoli, teniendo en cuenta la repugnancia que sienten los portugueses por los doblajes" García Maroto, Eduardo*, Op. cit.*, p.156.
[552] Citado en Ribeiro M. Félix, *Op. cit.*, p.598

acontecimiento, que se celebró en el Palacio de la Música de Madrid el 26 de febrero de 1947 y al que acudió el director del Secretariado de Cultura Popular e Información de Portugal, António Ferro, invitado por Pedro Rocamora, director general de propaganda, queriéndose poner de relieve la gran hermandad cinematográfica entre ambos países.[553]

Hemos de destacar en este punto, el que CIFESA, la más importante productora española del momento, no participara en la colaboración con Portugal. CIFESA en aquel momento estaba atravesando una importante crisis debido a distintas circunstancias, que genera el que en 1946 no produjera ningún largometraje.[554]

En cuanto a otros pequeños productores peninsulares, España Actualidades Asociada, junto a Hermic Films y Produçóes Arthur Duarte, producirán las dos versiones de *El Huésped del cuarto número 13/O Hóspede do cuarto 13*, dirigidas por el portugués Arthur Daurte en 1946 y basadas en un argumento de Fernando Méndez-Leite. Se rodaron en los estudios Roptence y en Estoril.

Extraño amanecer

Director de producción de Peninsular Films, y encargado de todos los aspectos de la producción de rodajes de la firma, Vicente Sempere había dado un arriesgado paso con la producción casi simultánea de tres filmes, demostrando que no temía a la crisis y que comenzaba su andadura como productor lleno de contagioso optimismo. *Extraño amanecer*, producida casi simultáneamente a *La Mantilla de Beatriz*, pero sin relación alguna con Portugal, constituye la tercera producción de la firma en aquel año crítico de 1946.

Extraño amanecer era un proyecto de su director, Enrique Gómez Bascuas[555] que pensaba hacer una trilogía formada por *Viento de siglos*, *Extraño amanecer* y "Esa

---

[553] *Primer Plano* n.º333, 2/03/47 s/p.

[554] Entre ellas, la inclusión de CIFESA en las listas negras de la Motion Pictures Association of America (MPAA), por haber colaborado con los alemanes. *Vid.* Fanés, Félix, *Op. cit.*, pp.223-233

[555] Periodista y funcionario del Ministerio de trabajo, campeón de lucha grecorromana, trabaja en el cine desde los 17 años con Maurice Tourneur en *Justin de Marseille* (1935). Fue segundo ayudante de dirección con Anatole Litvak en *L'Équipage* (1935); de Pierre Colombier en *L'École des cocottes* (1934), y fue script de *Gólgotha* (1935) de Julien Duvivier. Licenciado en Filosofía y Letras, realizó diversos documentales para el Departamento Cinematográfico del Ministerio de Trabajo como *Minas de carbón* y *Viviendas protegidas*. Su primer largometraje como director fue *Viento de siglos* (1945), al que siguieron *La próxima vez que vivamos* (1946), *Extraño amanecer* y *El verdugo* (1947), todas con guión del mismo Enrique Gómez. Murió prematuramente de tuberculosis.

desconocida". La censura del guión ya fue solicitada por la firma Pegaso Film,[556] pero no llegó a pedir el permiso de rodaje. Se trataba quizá del proyecto del que se hablaba en *Primer Plano*:

> "El nuevo filme de Enrique Gómez se va a titular *Hacia la luz* y está basado en un argumento de Ángel Pageo. Los intérpretes serán Margarita Andrey y Fernando Rey y el rodaje comenzará el 11 de marzo."[557]

El argumento mencionado, e inicial título del filme, *Hacia la luz*, era un guión original de Ángel Pageo Marín-Espinosa[558] que había obtenido el octavo premio del concurso de guiones del SNE en noviembre de 1944.[559] Lo curioso fue que, tres meses más tarde, *Primer Plano* anunciaba que Enrique Gómez estaba terminando el guión de "El otro amanecer", e iba a dirigirla, siendo producida por Trébol Films.[560] Precisamente unos días antes, Trébol Films había solicitado el permiso de rodaje del filme *Extraño amanecer*, dirigido por Enrique Gómez y en cuyo plantel técnico aparecía Sempere como jefe de producción.

Pero Enrique Gómez Bascuas fue acusado por Ángel Pageo de plagio[561] de su guión. Desgraciadamente no sabemos exactamente qué pudo pasar. Imaginamos que el guionista premiado exigió a Enrique Gómez algo que no podía proporcionarle y se rompió el contrato firmado con Pegaso Films, escribiendo el director una historia, quizá demasiado parecida a la de Pageo y que inicialmente iba a ser producida por Trébol Films. La falta de liquidez de la firma, hizo que tuviera que renunciar a su realización y que Sempere, que había sido contratado como jefe de producción, se hiciera cargo del filme. Trébol Films trasfirió su permiso de rodaje a Peninsular Films el 31 de mayo de 1936, cuando ésta estaba finalizando el

---

556 Que había producido *Leyenda de Feria* (Juan de Orduña, 1945) y el filme de Enrique Gómez *La próxima vez que vivamos* (1946). Sus siguientes producciones serán *Campo bravo* (Pedro Lazaga, 1948) y *Cita con mi viejo corazón* (Ferruccio Cerio, 1948). El director de producción de Pegaso era José Antonio Martínez de Arévalo.

557 *Primer Plano* n.º281, 03/03/46 s/p.

558 Hermano de la script Carmen Pageo, guionista y ayudante de dirección de Benito Perojo en *Sangre en Castilla* (1950)

559 Premio dotado de 10.000 pesetas.

560 *Primer Plano* n.º293, 26/05/46 s/p. El consejo de administración de Trébol films estaba formado por Simón Blasco Salas como presidente, Rafael Matilla como secretario, Hilario Beltrán Bravo, Antonio Díez Gómez y Fernando García de Ángela como vocales. Habían producido *El sobrino de Búfalo Bill* (Ramón Barreiro, 1944) y *La gitana y el rey* (Manuel Bengoa, 1945) y tras el proyecto de enrique Gómez se embarcarían en la producción de *Luís Candelas, el ladrón de Madrid* (Fernando Alonso Casares, 1947)

561 Enrique Gómez comenzó un litigio con Ángel Pageo que no remató hasta 1952, cuando fue absuelto. *Primer Plano* n.º 607, 01/06/52 s/p.

rodaje de *La Mantilla de Beatriz*. Unos días después, Sempere solicitó que le fuera concedido un permiso de rodaje a su nombre, obteniéndolo el 6 de junio de 1946.

De este modo, Sempere acababa de terminar el rodaje del filme de Maroto y se implicaba en otros dos filmes, *Tres espejos/Tres espelhos*, que se empezaría a rodar unos días después, y *Extraño Amanecer*, del que se retrasó el comienzo del rodaje hasta la terminación del filme de Vajda.

El rodaje del filme de Enrique Gómez comenzó en septiembre de 1946 en los estudios Chamartín. Sempere contrató a José Aguayo como fotógrafo del filme, que ya había colaborado en *La Mantilla de Beatriz*. También volvió a trabajar con un viejo amigo de Barcelona, Domingo Pruna, que fue contratado como ayudante de dirección.

En principio no habría capital luso en la producción, aunque pensamos que la elección del protagonista, Virgilio Teixeira, pudo venir en parte condicionada por los adelantos de distribución de Lisboa Filme para Portugal, Brasil y Colonias. Esto es una suposición, ya que las fuentes sólo nos informan de que Enrique Gómez participó de alguna manera en la producción. El costo aproximado de la película era de un millón de pesetas, y se solicitó el crédito sindical, que ascendió a 212.500 pesetas. El rodaje se prolongaría hasta finales de noviembre de 1946.

Extraño Amanecer, seguía:

> "…una línea religioso-dramática que Enrique Gòmez comenzará en *Viento de Siglos*, film en que sentaba la parte teórica de una trilogía que sigue en *Extaño amanecer* con la conversión del hombre, y que se cerrará en una película futura, *Esa desconocida*, que será la redención de la mujer."[562]

El argumento era muy distinto a todos en los que había trabajado Sempere. Era un drama que transcurría en la época actual y los protagonistas eran gentes humildes, abrumadas por la falta de recursos económicos. Parecía una metáfora de la situación de los españoles. Las escenas eran oscuras, sin apenas exteriores, como en *Tres espejos*.

El rodaje en interiores, además de una exigencia temática, resultaba una exigencia económica, ya que en la España de aquella época resultaba aún más barato el rodaje en los estudios, tanto por el costo de éstos y de la construcción de decorados, como por la calidad del material técnico que se tenía que utilizar en el rodaje de exteriores. Por otra parte, el rodaje en los estudios seguía siendo la tónica

[562] *Primer Plano*, nº 330, 9/02/47, s/p.

general en la industria cinematográfica mundial en aquel año de 1946, aún desapercibida una modesta película italiana rodada un año antes por Roberto Rossellini: *Roma, citta aperta* (1945).

Extraño amanecer fue calificada el 18 de junio de 1947 para mayores de 16 años y clasificada en 2ª Categoría, por lo que le correspondieron dos permisos de doblaje. Uno fue transferido a la Warner Bros que dobló en diciembre de 1948 el filme *San Antonio* (*San Antonio*, 1945), western dirigido por David Butler, protagonizado por Errol Flynn. Exclusivas Floralva dobló el filme francés *Acorralado* (*Le Traque*, 1950) de Boris Lewin ya en mayo de 1951.

Extraño amanecer fue distribuida por Francisco Puigvert que la estrenó en el Capitol (Madrid), el 1 de marzo de 1948. Se mantuvo 7 días en cartel.

Aunque Sempere seguía implicado con los portugueses en proyectos conjuntos, se había empezado a interesar por otros países receptivos a la colaboración con España. Los proyectos de Sempere para 1947 eran comentados por la revista *Cámara*:

> "Desde el mes de mayo en el que se fundó la nueva productora, se han realizado tres películas. El año que viene serán cuatro. Para dos de ellas, ya hay director, Maroto[563] y Vajda. En el mes de octubre, Vicente Sempere y el director Enrique Gómez, irán a Suiza para formalizar con importantes entidades de dicho país la realización de una película sobre la vida de Alfred Nóbel en doble versión suiza y española. Los interiores se rodarán en la nación helvética. Los exteriores aquí. El tipo del gran Nóbel tal vez lo encargue a Antonio Vilar. El de la baronesa Sutner, Margarita Andrey, que como ustedes saben, lleva sangre suiza."[564]

Respecto a esta futura colaboración se barajaban los nombres de Alexander Korda, Edward G. Robinson, James Graig y Margarita Andrey, la Svenski Filmindustrie, Peninsular y la suiza Praessens Films con la que Sempere volverá tener una importante relación en la coproducción de *El Cebo* (Ladislao Vajda, 1958).

También *Primer Plano* hablaba de estos proyectos de Peninsular y Enrique Gómez:

---

[563] Recordemos que Maroto se desliga de Peninsular a principios de 1948.
[564] *Cámara* n.º96, 01/01/47, p.6

> "El director español Enrique Gómez se marchará a Suiza para dirigir en los estudios cinematográficos de aquella nación una interesantísima producción. Actualmente está dando cima al guión técnico en colaboración con Eugene Deslaw. (...) Los productores suizos se lanzan ahora a la edición de asuntos cosmopolitas y están estableciendo sus ramificaciones internacionales. Con Portugal ya han llegado a un acuerdo para rodar mancomunadamente una película en dos versiones, y ahora nos llega la noticia de un convenio con el grupo español capitaneado por Enrique Gómez y Eugene Deslaw."[565]

Como vemos, ya en la temprana fecha de 1947, encontramos varias iniciativas aisladas de firmas productoras de países europeos que no habían participado en la conflagración mundial, para recurrir al sistema de la coproducción con la intención de ampliar mercados y combatir la invasión del cine americano. Habrá que esperar a 1949, cuando se firme el primer convenio oficial entre Italia y Francia, para que la coproducción europea vuelva a ser una realidad.

Mañana como hoy /Amanhã como hoje

En 1947, el año de mayor aislamiento diplomático y comercial de España, en el que sólo Argentina y Portugal ayudaban al gobierno de Franco, se produjo la cuarta película de Peninsular films: *Mañana como hoy/ Amanhã como hoje.*

Con este filme, el montador de *La Mantilla de Beatriz* y *Tres espejos*, Mariano Pombo,[566] debutará como realizador. *Mañana como hoy*, la última colaboración con firmas portuguesas de Peninsular Films. La película estaba basada en un argumento de Antonio Más-Guindal y Calderero, guionista habitual de Juan de Orduña y crítico de arte, música y cine en la revista *Primer Plano*, ya que era muy amigo de García Viñolas. Más-Guindal también escribió el guión, que Peninsular presentó a la censura previa de guiones[567] en el verano de 1946.

---

[565] *Primer Plano* n.º 315, 27/10/46 s/p.

[566] Había comenzado como montador en 1941 de los filmes *Fortunato* de Fernando Delgado y *Unos pasos de mujer* de Eusebio Fernández Ardavín. Antes de ser contratado por Peninsular había realizado el montaje de *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942), *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943), *Domingo de Carnaval* y *La vida en un hilo* ambas de Edgar Neville.

[567] Antes de solicitar el permiso de rodaje, tenía que ser autorizado el guión. En esta época será raro que se presenten problemas con los guiones. Sólo mencionaremos aquellos que se prohibieron, como en este caso.

El censor F. Ortiz Muñoz consideró inaceptable el mismo desde el punto de vista moral y no autorizó su realización.[568] La trama giraba en torno al adulterio y al duelo, con una tragedia final en la que morían los protagonistas masculinos. Se exigieron varias modificaciones para poder ser rodada, como el introducir en la historia la figura de un sacerdote, con objeto de contrapesar la "acción inmoral" y toda una serie de cambios, hasta que finalmente José M. Elorrieta informó favorablemente, siendo aprobado el permiso de rodaje el 30 de noviembre de 1946. No fue esta la única incidencia que sufrió el rodaje de este filme. Ana Mariscal,[569] protagonista de la cinta, cuando estaba rematando el rodaje de *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino) se puso enferma, retrasando el comienzo del rodaje de *Mañana como hoy*.

El presupuesto inicial del proyecto ascendía a 1.650.000. Era una película de época, con grandes decorados y buenos vestuarios que entraría dentro del grupo de filmes que optaban mejor a las ayudas de la Administración. De hecho, Sempere contaba para su financiación con un crédito sindical de 450.000 pesetas, el más elevado que había recibido hasta el momento. Por otra parte, la colaboración portuguesa tuvo que consistir en los adelantos de distribución para Portugal y colonias por parte de una distribuidora portuguesa, y de la organización de los viajes y dietas de los actores portugueses que trabajaron en la versión portuguesa, ya que no hemos encontrado ningún otro dato que nos informe sobre el origen de la coproducción, aunque todas las fuentes portuguesas coinciden en afirmar que se trata de una coproducción hipano-lusa.[570]

La solicitud del permiso de rodaje estaba fechada el 20 de junio de 1946 y firmada por el director-gerente de Peninsular Films Vicente Sempere Pastor. Los socios de la firma en aquel momento eran Diego Valencia Brito, Vicente Sempere y Alfredo Echegaray Comba.

Según la solicitud de 'censura y clasificación' del filme a la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica,[571] el rodaje comenzó en lo estudios CEA, el 6 de febrero de 1947 y remató el 10 de mayo de 1947. Los últimos días de rodaje se

---

568 Informe censor en Exp. 7820 c/74.188 de *Mañana como hoy*, ACMCU.

569 Había debutado en la ya citada *El último húsar*, con Conchita Montenegro. Era protagonista habitual en los filmes de Iquino en aquel momento.

570 Crítica de Baptista Rosa en *Filmagem* n.º14, 26/08/48, p.4; Cintra Ferreira, Manuel, "Crítica a *Mañana como Hoy* en "90 anos de cinema portugués. Homenagem a António Silva", 2 de dezembro de 1986, *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta 43, p.311, CP; Pina, Luis de, *Op. cit.*, p.31.

571 Exp.119/46 c/7635, ACMCU.

realizaron en exteriores, en cocreto en la Casa de Campo (Madrid) y en zonas de la Sierra de Gredos.[572]

El film se presentó a clasificación el 11 de septiembre de 1947. Fue clasificada a efectos de exhibición para mayores de 16 años y a efectos de importación en 2ª Categoría, por lo que recibía 2 permisos de doblaje.

Sabemos que uno de estos permisos fue transferidos a Warner Bros que lo utilizó para doblar *Noche y día* (*Night and day*, 1946) de Michael Curtiz. El otro fue aplicado por Peninsular Films que importó *Vidas en Peligro* (*Lev farligt*, 1944) de Lauritz Falk.

Como sucedía habitualmente, el entonces socio de Vicente Sempere, Fernando Pallarés, recurrió la clasificación, solicitando la 1ª Categoría. El escrito, muestra a las claras las características que tenía que presentar un filme de la época para optar a la primera categoría:

> "Esta productora al realizar *Mañana como hoy* no ha escatimado medio alguno económico para obtener una película española de primerísima calidad artística, como lo prueba el hecho de haber invertido más de DOS MILLONES DOSCIENTAS CINCUENTA MIL PESETAS. La dirección de la citada película, los decorados, reparto de artistas, en fin todos los elementos técnicos y artísticos han sido seleccionados y la película obtenida podrá gustar o no por su argumento, pero nadie puede negar la riqueza de vestuarios ni decoración, el gran número de figurantes y extras, aparte de las primeras figuras, ni tampoco puede negarse, que la fotografía, movimiento de cámara, etc. son inmejorables y a la altura de las mejores producciones extranjeras."[573]

El recurso fue denegado. Para optar a la Primera categoría era también necesario que el argumento gustara a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, y, habitualmente, que fuera tolerada para todos los públicos.[574]

Mañana como hoy fue distribuida en España por Astoria y por Peninsular y estrenada en el cine Gran Vía de Madrid el 25 de octubre de 1948. Se mantuvo en cartel 7 días.

Respecto a la versión portuguesa, sabemos que varios actores españoles fueron sustituidos por portugueses, entre ellos Virgilio Teixeira, Isabel de Castro,

---

[572] *Vid.* Plan de rodaje en Ilustraciones.
[573] Recurso fechado el 5/01/48 y firmado por Fernando Pallarés de la Iglesia como director-gerente de Peninsular Films Exp. 7820 c/74.188 de *Mañana como hoy*, ACMCU. *Vid.* Tabla 9 en Apéndice
[574] Aunque en este caso, la película no era buena, tanto por la calidad del guión como por la dirección de Mariano Pombo

Tatao, Carlos Otero, y Augusto Fraga.[575] En Portugal tuvo cierto éxito, ya que, estrenada el 18 de agosto de 1948 en el Cine Capitolio de Lisboa, estuvo dos semanas en cartel.

La existencia de esta versión portuguesa, fue utilizada por Peninsular para conseguir un permiso de doblaje que le compensara por todas las pérdidas que le había ocasionado *Mañana como hoy*.

En el expediente de este filme, encontramos una instancia de Pallarés, fechada en enero de 1949, que solicitaba un permiso de doblaje para aplicar a una película de nacionalidad portuguesa, en contraprestación del doblaje al portugués de *Mañana como Hoy*. No hemos encontrado en la legislación vigente nada que se refiera a esta posibilidad, pero debía de existir sin duda, ya que en aquel momento interesaba la exportación del cine español, sobre todo por las divisas que podía reportar.

Se adjuntaba un escrito firmado por Eugenio Montes como agregado cultural de la embajada, que certificaba que el filme se estaba exhibiendo en el cine Capitolio de Lisboa doblado al portugués.[576]

Casi un año después, otro escrito fechado el 3 de diciembre de 1949, solicitaba, que, como no se había conseguido una película portuguesa para aplicar el permiso de doblaje recibido, se permitiera aplicar éste a la película sueca *Lo que cuesta ser estrella* (*Tappa inte sugen*, 1947) dirigida por Lars-Eric Kjellgren Se adjuntaba un certificado del IEME, que certificaba que se habían recibido divisas procedentes de la explotación del filme en Portugal.[577] El 21 de febrero de 1950 se accedió a la solicitud de Peninsular.[578]

El final de la colaboración con firmas portuguesas llegó en 1949. Ya en 1948, muchos técnicos portugueses estaban descontentos con el denominado "intercambio luso-español". En la prensa especializada se publicaban numerosas entrevistas a técnicos y funcionarios relacionados con la cinematografía lusa. La mayoría opinaba que era algo bueno, por la precaria situación de la producción

575 Crítica de Baptista Rosa en *Filmagem*, n.º 14, 26/08/48, p. 4.
576 Fechado el 22/12/48, Exp.119/46 c/7635, ACMCU.
577 Escrito fechado el 18/02/50. Exp.119/46 c/7635, ACMCU.
578 Estos beneficios a filmes españoles que fueran estrenados en el extranjero, y por tanto, aportaran divisas a la débil economía española, serían recogidos en la nueva normativa de 1952 que beneficiaba la exportación de películas nacionales que aportara divisas a la economía nacional. Ap. c) de la norma primera de la Orden conjunta de los Ministerios de Comercio y de Información y

portuguesa y la falta de buenos profesionales. A medida que van apareciendo los resultados, las respuestas ya no son tan positivas. Un comentario respecto al comienzo del rodaje de la película *Tres espejos/Tres espelhos*, publicado en el *Diário Popular*, exponía lo siguiente:

> "Otro de los inconvenientes más señalados generalmente en relación con la colaboración cinematográfica luso-española es el descrédito que, para la producción portuguesa viene a provocar la exhibición, como tal, de películas claramente españolas, apenas "dobladas" en portugués para la ocasión."[579]

Ya hacia 1947, según Maroto, se había iniciado en Lisboa una campaña contra los técnicos españoles. El 'Sindicato Nacional dos Professionais do Cinema' no ponía ningún impedimento a la participación de técnicos extranjeros en las películas portuguesas, lo que perjudicaba a los técnicos lusos, que manifestaban que los productores siempre preferían a los españoles. La Lisboa Filme, por ejemplo, era acusada de tener el mayor número de profesionales españoles contratados, aunque fueran incompetentes, porque su responsable, Antonio Municio Redondo, era español.[580] Aludían además al mayor costo de los técnicos extranjeros y a la necesidad de algún tipo de normativa para que los técnicos portugueses trabajaran en igualdad de condiciones y no como, en muchos casos, de meros aprendices.

El problema del doblaje, fue una de las causas que más incidieron en el abandono de esta colaboración. El público portugués no se acostumbraba, y es el caso de los citados *Cinco lobitos* y *Reina Santa*, o de *El Huésped del cuarto número 13*, que levantó grandes protestas por la calidad de su doblaje.[581]

Asimismo, la nueva legislación protectora del cine portugués que aprobada el 18 de febrero de 1948, es criticada por varios autores portugueses como poco efectiva e incluso perjudicial para la industria portuguesa,[582] y resulta también perniciosa para los intereses españoles, pues prohíbe totalmente el doblaje al portugués y legisla una protección de la que sólo podían disfrutar películas totalmente portuguesas, realizadas e interpretadas por portugueses.

La explicación de la ruptura para Luis de Pina es la siguiente:

Turismo de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional (BOE, 23/07/52).

[579] Cita recogida en Llinás, Francisco, *Ladislao Vajda: el húngaro errante*, Valladolid, 42 Semana Internacional de Cine, 1997, p.66

[580] *Filmagem* n.º13, 19/08/48, p.2

[581] En el *Diário de Manhã*, Manuel Moutinho propuso "a proibição pura e simples da fita", en *O Cinéma Portugués 1896-1998*, Lisboa, Lusomundo, 1999, p.85

> "O eixo Madrid-Lisboa funcionava perfeitamente, mas dentro de pouco tempo, enquanto o cinema espanhol se afirma, o nosso declina e quase morre: o mercado português não interesa ao capital cinematográfico mas o espanhol interssará e muito, pela simples razão de que existe."[583]

Tras esta ruptura, se hizo alguna película en colaboración con portugueses, como *La Señora de Fátima/Nossa Senhora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) el segundo filme de Suevia Films con Anibal Contreiras; *El padre Pitillo/O Padre Piedade* (Juan de Orduña, 1954), producida por Doperfilme y Orduña Films, o *Nubes de verano/Parabéns, senhor Vicente* (Arthur Duarte, 1954), producida por Ángel Gamón y Arthur Duarte por la parte portuguesa y Cine As por la española. Sin embargo, la situación internacional había cambiado y la industria cinematográfica española ya no necesitaba del apoyo luso. No volveremos a encontrar una colaboración cinematográfica tan importante como la de la segunda mitad de la década de los cuarenta hasta los años noventa, tras haber firmado ambos países un convenio cinematográfico oficial el 8 de noviembre de 1989.

[582] Costa, H. Alvés, *Breve história do cinema português (1896-1962),* ICP, Lisboa, 1978, p.94; De Pina, Luis, *Panorama do cinema português*, Lisboa, Terra Livre, 1978, p.36.
[583] Pina, Luis de, *Op. cit.*, p.31

Capítulo 8. Peninsular Films: Producción y distribución

En el capítulo anterior nos hemos dedicado a hablar de la fundación de Peninsular Films y de su producción en colaboración con firmas lusas, dejando para este capítulo el funcionamiento de la productora, la entrada de Pallarés de la Iglesia, sus fuentes de financiación, su relación con Laboratorios Arroyo y su labor como distribuidora.

Vicente Sempere sabía que la relación con los profesionales portugueses se iba haciendo cada vez más complicada. La producción de *Mañana como hoy* fue problemática en este sentido, y pronto los españoles empezaron a perder el interés en la coproducción con las firmas lusas.

Hemos comentado algunas causas en el capítulo anterior, sobre todo la nueva legislación portuguesa y la actitud de sus profesionales, pero seguramente también influyó la nueva normativa sobre la reducción del número de permisos de doblaje y la búsqueda de distintos interlocutores para la coproducción cinematográfica. La rápida recuperación de los países europeos y el comienzo de la Guerra Fría, influyeron decisivamente en la apertura de otros países europeos para la coproducción con España.

Por otra parte, las principales productoras de España (CIFESA y Suevia), intentarán, durante este período, un acercamiento importante hacia los mercados hispanos, en consonancia con la política seguida por la autarquía, y cuyo principal exponente fue el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano.

El rechazo internacional hacia el gobierno de Franco tras la Segunda Guerra Mundial, incrementó el aislamiento político y económico de la autarquía e impidió que el país pudiera beneficiarse de la ayuda económica del Plan Marshall. Esta situación internacional, no perduraría demasiado tiempo, ya que el comienzo de la Guerra Fría hizo que poco a poco el gobierno de Franco fuera aceptado por las potencias occidentales. Desde el punto de vista comercial:

> "el "cerco" –cuando tenía más claras manifestaciones- había durado poco más de año y medio y se había visto perforado por amplios agujeros."[584]

[584] Viñas, Angel, Viñuela, Julio, Eguidazu, Fernando, Fernández Pulgar, Carlos, Florensa, Senen, *Política Comercial Exterior en España (1931-1975),* Madrid, Banco Exterior de España, Servicio de

En febrero de 1948 se reabría la frontera con Francia y en mayo y junio dos acuerdos comerciales con Francia e Inglaterra preludiaban contactos ulteriores más profundos.

Aún así, la economía española, y, por tanto, la capacidad de actividad empresarial del país, estaba llegando a los momentos más bajos de su historia. Los últimos años de la década de los cuarenta y los primeros de la siguiente fueron de crisis para el régimen: la "noche negra"[585] del Franquismo.

En 1950 la producción de trigo, que ocupaba el 40% del total de tierras cultivadas, se encontraba aún por debajo de los niveles de 1930. A la escasez de divisas, alimentos y energía se unía el torpe intervencionismo, acompañado por la corrupción del funcionariado y el mercado negro. De este modo, se generaron rentas a favor de los que tenían ventajosas posiciones previamente adquiridas y de quienes, en el marco de esa intervención transgredible, accedieron al tráfico, lícito o no, de divisas, de licencias de importación, de cupos, etc. Se generalizó una situación de corrupción ilimitada y estructural, que propició la creación de nuevas fortunas vinculadas estrechamente a la Dictadura, dando lugar a prácticas especulativas y fraudulentas y a actuaciones desviadas y deformantes de la Administración, que luego resultaron ser difícilmente corregibles[586] El mercado negro había pasado a ser uno de los elementos integrantes de la vida cotidiana de los españoles; grandes industriales y autoridades locales y nacionales así como personas de escasos medios, se aprovecharon de este lucrativo negocio.

Ya habíamos avanzado en el capítulo anterior como en 1946, año clave para la política exterior española se habían realizado algunos cambios en los organismos con competencias cinematográficas.

La Orden del Ministerio de Educación Nacional de 28 de junio de 1946 creó la Junta Superior de Ordenación cinematográfica que refundía las anteriores Junta Superior de Censura Cinematográfica y Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, y "donde el término orientación reemplazaba al excesivamente explícito de censura, en un magnífico ejemplo de eufemismo." [587]

Estudios Económicos, 1979, tomo 2, p. 480. Por ejemplo, en el caso de la cinematografía, se seguía proporcionando a España película virgen. *Vid.* Tabla 8 en Apéndice

[585] Carr, Raymond, *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1982., p.68

[586] Baricela López, Carlos, López Ortiz, M.º Inmaculada, Melgarejo Moreno, Joaquín, Miranda Encarnación, José Antonio, *La España de Franco (1939-1975). Economía*, Madrid, Síntesis, 2001, p.147

[587] Monterde, J.Enrique, "El cine de la autarquía (1939-1950)", en: AA.VV., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000 (Tercera edición), p.190.

Por otra parte la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, que dependía del Ministerio de Industria y Comercio, tenía competencias en todos los temas económicos y técnicos del cine, sobre todo importación de material virgen y positivado y su distribución. La importación y exportación era regulada desde el 21 de febrero de 1947 por la Subsecretaría de Economía Exterior y Comercio a caballo entre los Ministerios de Asuntos Exteriores y de Industria y Comercio.

Por último, el Sindicato Nacional del Espectáculo atendía a todas las cuestiones laborales y concedía el crédito cinematográfico.

Respecto a las normas de protección, aquellas de las que estaban más pendientes todos los productores, el cambio sufrido en la legislación, produjo importantes modificaciones en los proyectos (casi siempre a corto plazo) de los productores. De este modo, asistiremos en la segunda mitad de la década a la reducción del número de permisos de doblaje por cada película nacional.

La orden del 31 de diciembre de 1946 era algo confusa en relación con los permisos que correspondían a cada categoría. La primera podía recibir 4 permisos, pero la segunda sólo recibía dos. La orden de 12 de junio de 1947 aclaró esta cuestión, declarando que los filmes de 1ª categoría podrían recibir de 3 a 4 permisos y los de 2ª Categoría de uno a dos. Automáticamente, y aunque no apareciera en el BOE, se crearon las categorías A y B. De este modo, 1ªA recibiría 4 permisos, 1ªB tres, 2ªA dos permisos y 2ªB un permiso. Poco a poco se fueron reduciendo.

La Orden de 29 de julio de 1948 dejó en tres permisos a las películas declaradas de "Interés Nacional", dos a la primera categoría y uno a la segunda. Asimismo en su artículo 3º aprobaba que solo los cortometrajes declarados de "Interés Nacional" podrían optar a un permiso de doblaje.

Esta política pretendía la reducción de las importaciones para evitar el gasto de divisas:

> ".....desde hace muchos meses la Dirección General de Comercio no otorga licencias de importación sino para productos del mayor interés."[588]

...Y era una medida utilizada en aquel momento en la Europa de la reconstrucción. De hecho, la cinematografía europea, a partir de 1946 también recibía un aluvión de filmes americanos que aún no habían podido estrenarse en salas europeas, saturando el mercado. Los principales países adoptarán medidas de

[588] Sesión del comité permanente del IEME de 3 de octubre de 1947 en Viñas, Ángel (et alii), *Op.cit.*, p. 527

protección sobre todo a causa del déficit de dólares, y no tanto para proteger su producción. El Reino Unido anunció en 1947 un impuesto de aduanas del 75 % sobre el valor de cada película importada. La MPEAA inició represalias anunciando una suspensión indefinida de todos sus futuros envíos de películas a aquel país. Esta medida de presión duró 7 meses[589] hasta la firma del Acuerdo Cinematográfico Anglo-Norteamericano.[590] La presión norteamericana venía acompañada de la enorme incidencia del Plan Marshall en los países europeos, pues dicha ayuda fue utilizada:

> "como una palanca para abrir y mantener los mercados para las películas americanas durante los críticos años de la posguerra. (....) Las películas americanas eran vistas como instrumentos de propaganda para reforzar los espíritus de los europeo-occidentales contra los argumentos de la izquierda."[591]

España no disfrutaba del Plan Marshall, pero ansiaba la ayuda económica y el apoyo político de EE.UU., las *mayors* lo sabían, por lo que comenzaron un bloqueo similar unos meses después de que se promulgara la orden que volvía a reducir el número de permisos de doblaje por película española.[592]

La escasez de importación de película virgen e impresionada, provocó a su vez que en 1949 y 1950 descendiera el número de películas españolas producidas y el número en general de películas para la exhibición; la reducción del número de permisos y el bloqueo no serán las únicas causas, ya que la crisis era general a toda la economía española, pero influyen decisivamente, sin duda. Esta situación continuará hasta la llegada de García Escudero en 1951 que firmará un primer acuerdo Hispano-Americano sobre el cupo de importación durante aquel año. *Primer Plano* publicaba una entrevista al nuevo director de Cinematografía, García Escudero, en el que este relataba cómo se había llegado a un acuerdo con la MEPAA para la importación de 100 películas americanas al año y cómo estaba ya prácticamente decidido un cambio en la política de producción.[593]

Y es que:

> "El primer problema que me saltó a la cara apenas levanté la tapadera de la Dirección General, era el producido por la negativa de las casas americanas a enviar películas al mercado español. Tenían razón: porque se encontraban con una situación disparatada en

589 Guback, Thomas H., *La industria internacional del cine*, Madrid, Fundamentos, 1980, p. 56
590 Hablaremos con más detalle del caso del Francia e Italia en capítulos posteriores.
591 Guback, Thomas H., *Op.cit*., p.65
592 *Vid.* Gráfico 10 en Apéndice.
593 *Primer Plano*, n.º589, 27/01/52 s/p.

> que la protección a las películas nacionales se concedía en forma de permisos para importar y doblar las extranjeras (competencia, respectivamente, de los Ministerios de Industria y Comercio y de Información), y la consiguiente falta de seguridad sobre el número de permisos impedía todo cálculo comercial serio. De ahí que, como protesta, los americanos, principales abastecedores de nuestro mercado, retuviesen sus películas, lo cual provocó el colapso inmediato de la producción nacional, que principalmente vivía de ellos. Un viaje a París, donde estaba John G. Mac Carthy, vicepresidente de la Motion Pictures Association, y la relación cordial que entablé con él, me permitieron resolver el problema y, además, algo más importante como fue señalar precio a los permisos, con lo que se recortaban las posibilidades de una picaresca que había llevado a paradojas como la de que ni hiciese falta estrenar las películas españolas, si la negociación de los permisos había sido afortunada."[594]

Se ha hablado mucho de la mera función de "intermediario" que tenía el productor en esta época, ya que se limitaría a generar un producto no por sí mismo, sino como llave para acceder a otros filmes de mayor calidad y que le reportaban los verdaderos beneficios. Hemos de recordar que esta situación se reproducía con todo tipo de productos de importación debido sobre todo al cambio irreal de la peseta impuesto en esta época. Los estudios citados de Viñas, Barciela o Nadal[595], hacen referencia continuamente a esta situación anómala provocada por el férreo intervencionismo de la autarquía.[596]

Por otra parte, lo verdaderamente importante para todo empresario en la década de los cuarenta era tener algún amigo influyente, ya que estaba comprobado que los beneficios no siempre estaban ligados a una buena gestión de la firma o a una buena producción, sino a la mayor o menor influencia en los centros de poder. Los empresarios emplearon cada vez más recursos para conseguir el trato de favor

---

[594] García Escudero, José María, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas al juez del 23-F*, Barcelona, Planeta, 1995, p.225

[595] Viñas, Ángel (et alii), *Op. cit.*; Barciela López, Carlos (et alii), *Op. cit.*; Nadal, Jordi, Carreras, Albert, Sudrià, Carles (comp.), *La economía española en el siglo XX. Una perspectiva histórica*, Barcelona, Ariel, 1994.

[596] "Se da el caso de que, por un lado, se hace preciso denegar multitud de solicitudes de importación de cosas realmente interesantes, porque no hay divisas con que abonarlas: y de otro lado, el tipo de cambio de la peseta hace que las importaciones se puedan obtener a precios baratísimos totalmente desproporcionados con los de productos análogos del mercado interior, lo cual hace a aquellos mucho más codiciables y remuneradores, hasta el punto de que el propio Estado interviene en ciertos casos imponiendo retornos o gravámenes, para aminorar la excesiva ganancia de los importadores" IEME: legajo 23.463. oficio del general adjunto del IEME, Florencio Sánchez, jefe de los Servicios de Exportación del Ministerio de Industria y Comercio, en , Viñas, Ángel (et alii), *Op. cit.*, p. 498.

de los burócratas. Así, según García Escudero, la Comisión Administrativa que otorgaba los permisos de doblaje, cambió muy pronto los criterios artístico-políticos (la calidad) y los criterios objetivos (la inversión) por los del compadreo con el productor y "el sobre". La corrupción alcanzó tales niveles que en 1951 José Mª García Escudero, entonces Director General de Cinematografía y Teatro, rehúsa asistir a sus reuniones.[597]

El mercado negro constituía el siguiente e inseparable elemento para el enriquecimiento o muchas veces, la supervivencia, en aquella época. Muchos productores, antes de acabar sus filmes, apalabraban los permisos que se les podían conceder para conseguir el dinero necesario para rematarlas (el caso de *La Mantilla de Beatriz*). En 1947 un permiso de doblaje americano podía llegar a costar hasta 250.000 pesetas.[598]

Era muy difícil conseguir película virgen, a causa de la escasez de divisas:

> "A las películas españolas se les daba el material para rodar y para hacer las copias; en la explotación se les solía dar material para 15 o 20 copias. En cambio para los títulos extranjeros sólo les daban para 5. Lógicamente esto provocó, como siempre que hay escasez, un trapicheo, un estraperlo. Muchos de los productores españoles que recibieron el material para sus 15 o 20 copias, como sus películas no eran comerciales se lo vendían a los distribuidores de cine extranjero."[599]

La explicación de la aparición del mercado negro respecto de los productos racionados puede extenderse también a los productos cinematográficos. Existía una oferta insuficiente de película virgen, tanto para rodar como para sacar copias. Los cupos y los precios tasados propiciaron la aparición de un mercado paralelo con precios de hasta dos y tres veces los oficiales, al que se dirigió buena parte del celuloide y donde acudían laboratorios, distribuidores y productores. Muchas veces estos productos eran de una calidad ínfima.

No sólo los productores o los distribuidores, sino que también los técnicos que tenían acceso al celuloide participaban del mercado negro. Como nos contaba Luis Mª Delgado,

> "Los ayudantes de cámara tenían siempre un margen de carga, que entonces era 304,5. Los 4,5 no contaban

[597] Díez Puertas, Emeterio, *Op. cit.,* p.142

[598] En 1951 el precio de algunos permisos alcanza las 850.000 pesetas, mientras que en el mercado negro rondaba el millón.

[599] Cita de la entrevista con Victoriano López García realizada y citada por Pozo Arenas, Santiago, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos: 1896-1970*, Barcelona, Universitat, 1984, p.49

> porque era la carga y entonces con eso empezaban a sumar y se llevaban rollos enteros, y eso claro, tenía mucho valor, pues lo revendían y se hicieron grandes fortunas. La script, que hace poco, relativamente, ha desaparecido, era la que llevaba el control, y claro, a la script la engañaban y con dos o tres metros de cada plano, al cabo del mes tenías un rollo o dos, ¡calcula!"[600]

Como estamos observando, la protección se había convertido en un círculo vicioso que beneficiaba, pero al mismo tiempo, afectaba negativamente a los productores. Sempere, que vivía de hacer cine, consideraba que la solución estaba en la creación de empresas fuertes, al estilo de Hollywood que dominaran todos los subsectores de la industria. Pensaba que para luchar con la competencia americana era necesario, pasar por la coproducción entre productoras españolas y extranjeras para optimizar costes y abrir mercados.

Por desgracia, el planteamiento contrario era el más habitual dentro del panorama cinematográfico español: la creación de productoras con pocas ambiciones, con la única finalidad de invertir un dinero en una película, buscando algún beneficio para su inversión y contando claramente con la ayuda del Estado. La mayoría de estas productoras, fundadas con el único propósito de sacar algún beneficio rápido y fácil, no resistían más que a la producción de una película, a lo sumo dos en su efímera existencia (es el caso ya citado en el Capítulo 6 de Ariadna Films). No existía en general ambición por crear una industria fuerte del cine español, sobre todo porque la competencia era imparable y porque estaba asumida la subordinación al cine norteamericano. Como venimos diciendo, la producción española dependía del producto extranjero, ya que la importación y doblaje de películas americanas nutría a los productores españoles por una parte, y al Crédito Sindical, que financiaba el cine español, por otro.

De este modo, observamos la paradoja de que la Administración proteccionista asumía que el negocio estaba en manos norteamericanas y que lo más rentable era negociar con sus productos. Si pensaba así el Estado, no iban a ser menos los productores españoles.

[600] Entrevista a Luis María Delgado, 20/05/00.

Las empresas destinaban su producción a satisfacer el mercado interno, estrecho pero seguro. La protección generó el que los empresarios españoles aceptaran en su mayoría un papel subordinado respecto del Estado, a cambio de obtener subvenciones, financiación y otras ventajas para sus productos. De este modo, muchas productoras nacían como negocios especulativos.

Pero, por otra parte, vamos a encontrar empresas de cierta relevancia que van a apostar por la apertura de mercados y la colaboración con otras cinematografías. Vamos a referirnos ahora, brevemente, a la actividad de las productoras españolas más importantes de la época, ya que muestran claramente esta otra tendencia de la producción cinematográfica española.

Franco aislado: América latina y la celebración del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano

Las relaciones internacionales de España están protagonizadas, en este período, hasta 1950, por el aislamiento internacional y la ayuda de la Argentina de Perón. En el cuatrienio 1946-1949, España recibió préstamos intergubernamentales a largo plazo por valor de 352,26 millones de dólares procedentes mayoritariamente de Argentina. Fue el comercio y el crédito concedido por este país lo que evitó el colapso de la economía española. A pesar de todo, la firma del Protocolo Franco-Perón en 1948, utilizado para paliar, de alguna manera ante la opinión pública, la exclusión de España en el Plan Marshall, no sirvió para modernizar el país, pero los acuerdos económicos entre ambas naciones se ven reflejados también en la política de las firmas productoras más importantes del país, que buscan robustecer su presencia en los mercados hispanos.

En el capítulo anterior hablamos sobre la crisis de CIFESA en 1946 causada por una política presupuestaria poco acertada principalmente, pero también por su inclusión en las listas negras de la MPEAA.

CIFESA volvió a la producción en 1947 con un proyecto distinto. Este proyecto se basaba en la producción de pocas películas al año (en contra de la política llevada hasta el momento de producción en serie) pero de gran presupuesto, y en donde predominarían los filmes históricos.[601] De este modo, e

[601] Fuera del contexto económico, político y tecnológico al que aludimos pero coincidente en el tiempo es el cambio de política de las *mayors* tras al II Guerra Mundial. También estas acceden a la

inspirándose en los grandes éxitos (tanto de público como en ayudas de la Administración) de filmes como *El Clavo* (Rafael Gil, 1942), y otros más recientes como las producciones ajenas *Inés de Castro* o *Reina Santa* se pretendería rentabilizar al máximo los gastos de producción. Estas películas tendrían un seguro éxito comercial, con muchas más posibilidades de ayuda del Estado, tanto en lo referente a la clasificación como respecto a los premios del SNE.

Además, la reducción del número de permisos de importación, generaba el que se tendiera a obtener aquellos permisos de mayor calidad, que eran destinados preferentemente a los filmes de este tipo. Por otra parte, esta categoría las favorecía en su exportación a los países de habla hispana, donde, al ofertar un producto de cierta categoría, quizá no sufrirían la competencia directa de las cinematografías mexicana y argentina. Estas industrias, a pesar de vivir su "edad de oro", estaban volcadas en la producción en serie de películas de temática muy popular y bajo presupuesto (anterior política de CIFESA), por lo que la empresa española ofrecería un producto distinto.

CIFESA pretendía, por lo tanto, reanudar la explotación de sus películas en la Argentina, interrumpida desde 1940: "a causa de la guerra mundial y de la especial situación que a nuestra Casa se creó."[602]

Casanova fundó una nueva sociedad en Argentina, sustituyendo a *Cifesa Argentina* por *Cinematografía Hispana*. Este cambio de nombre vendría provocado por:

> "...el propósito de dotarla de tal amplitud que pueda distribuir películas de otras casas. Una de ellas será seguramente la de Ballesteros. Y no sólo queremos hacer la distribución de las películas españolas, sino también las de Italia y las de Francia, claro es que debidamente seleccionadas y asegurando su mejor éxito."[603]

Seguramente, el número de películas que CIFESA iba a producir al año no conseguiría rentabilizar una distribuidora con oficinas en Buenos Aires, pero ésta sí se podía convertir en la distribuidora más importante de filmes españoles y europeos. Esta nueva firma funcionaría, pues, como una agencia autónoma, una

producción de menor número de filmes pero de mayor presupuesto y calidad. CIFESA, en este sentido, volvía a imitar a las grandes de Hollywood.

[602] Se referiría a su inclusión en las "listas negras".

[603] Declaraciones de Vicente Casanova a *Primer Plano*, n.º356, 10/08/47 s/p. Otra razón que también daba motivos al cambio de nombre de su distribuidora en Hispanoamérica era el antes aludido de las listas negras.

empresa intermediaria entre Europa y América, actuando como oficina de exportación de las firmas interesadas.

El cambio de estrategia de Casanova tenía mucho que ver el importante avance de Cesáreo González durante la primera mitad de la década y sobre todo en 1946, año en que CIFESA no produjo, y en el que Suevia produjo seis filmes, en lo que parecía un lanzamiento internacional de la firma.[604] Suevia Films era una productora que se guiaba por las modas y los gustos del público en todo momento, quizás más pendiente de los mercados de América y de la taquilla que de la Administración. Había participado en las colaboraciones con Portugal con *Reina Santa* y en aquel momento estaba muy interesado en el mercado hispanoamericano.

Cesáreo ensalzaba orgulloso el gran éxito de *Reina Santa* en todos los cines en donde se proyectaba:

> "…en México, La Habana y pronto lo haré en otras capitales del continente. Mi ambición y mi ilusión incluyen también los Estados Unidos"[605]

La dirección de Suevia no era ajena ni mucho menos al importante mercado hispanoamericano ni a las relaciones políticas que existían entre la España de Franco y la Argentina de Perón, así como a la necesidad que tenía el aislado gobierno franquista del apoyo que los países hispanoamericanos podrían prestarle ante la comunidad internacional; Hispanoamérica era considerada "el mercado natural" de la cinematografía española, y Cesáreo jugó con acierto esta baza y la de las estrellas hispanas que también lo eran en nuestro país:

> "Entre mis proyectos para ampliar el área de nuestro cine figura un intercambio de artistas. No hay duda que esto dará popularidad al cine español y a muchos de sus más valiosos elementos artísticos. La primera en venir será Maria Félix[606] (...) hacia febrero vendrá Cantinflas. Después será María Montez... quizá venga el Indio Fernández."[607]

Esta política de actores, y su inteligencia para producir los títulos que en aquel momento podían interesar más al público, hizo que Suevia Films[608] se

---

[604] *El Emigrado* y *Mar Abierto* de Ramón Torrado, *La Prodiga* y *Reina Santa* de Rafael Gil, *Audiencia Pública* de Florián Rey y *El Crimen de Pepe Conde* de José López Rubio.

[605] Declaraciones de Cesáreo González a *Primer Plano* n.º 355, 03/08/47 s/p. Ya funcionaba una oficina de Suevia en Nueva York y se auguraba la proyección de *Reina Santa* con subtítulos en ingles.

[606] Que llegaría a Madrid para filmar *Mare Nostrum* y que tenía un contrato para protagonizar diez películas más.

[607] Declaraciones de Cesáreo González a *Primer Plano* n.º 355, 03/08/47 s/p.

[608] Para un estudio más profundo de esta productora se pueden consultar: González, Cesáreo, *Cesáreo González en sus bodas de plata con la cinematografía española*, Suevia Films-Cesáreo González, 1965; Taibo, Paco Ignacio, *Un cine para un Imperio. Películas en la España de Franco*, Madrid, Oberon, 2002; Durán, José Antonio, *Cesáreo González. El Empresario-Espectáculo. Viaje al Taller de Cine, Fútbol y*

convirtiera en la productora más importante de las décadas siguientes. Por su parte, los productores mexicanos y argentinos también se mostraban ansiosos de colaborar con los españoles para poder abrir mercados. Raúl de Anda, declaraba "lo creo absolutamente necesario, urgente y beneficioso para todos"[609] Y no podemos olvidar la presencia de Benito Perojo en Argentina, ni de la relación que se entablará entre Jaime Prades, director de Pampa Film y representante de la Argentina Sono Film en España y Cesáreo Gonzalez, que generará una colaboración internacional de gran importancia para la distribución y producción de películas para el mercado hispano, y propiciará la celebración del Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano que comenzó el 24 de junio de 1948. El certamen tenía como principal objetivo, el institucionalizar unas relaciones que ya existían respecto a la producción de películas y su distribución entre España y los países Hispanoamericanos (ya hemos comentado las relaciones entabladas por las principales productoras españolas, CIFESA y Suevia) pues como sabemos en aquella época las relaciones diplomáticas con la mayoría de países americanos eran difíciles.

> "Los promotores del Congreso de 1948 fueron Guillermo Carter, funcionario de Pelmex llamado "el visitador del cine mexicano", que en España organizó intercambios de los dos países y procuró limar asperezas entre las tres industrias hispanoamericanas fuertes, los productores mexicanos Ramón Pereda y Raúl de Anda y los españoles Cesáreo González y Miguel Mezquíriz."[610]

Presidió las sesiones el jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, David Jato Miranda, y asistieron delegados de la República Argentina, México y Cuba.

> "El certamen se dividió en dos partes: un concurso de películas de largo y de corto metraje, cuyos trofeos fueron "los quijotes" y las mesas de discusión, donde se discutieron los problemas candentes entre los países participantes, como el régimen aduanero, doblaje, reciprocidad de tratos, libertad de contratación y censura."[611]

Varietés del general Franco, Rianxo, Deputación de Pontevedra/Taller de Ediciones J.A. Durán, 2003; Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo (coords.), *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*, Santiago, Centro Galego de Artes da Imaxe /Filmoteca Española/Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2005.

[609] *Primer Plano*, n.º 392, 18/04/48 s/p.

[610] Tuñón, Julia, "Relaciones de celuloide. El Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948" en: Lida, Clara E. (comp.), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2001, p.134

[611] *Ib.,* p. 139

Vicente Sempere acudió al Certamen en calidad de vocal de la Junta Nacional del Grupo Económico Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo[612] Durante el certamen, perteneció a la Comisión de doblaje.

Como conclusiones finales se establecieron las siguientes:

> "la creación de la Unión Cinematográfica Hispanoamericana (U.C.H.A.) con sede en Madrid y delegaciones en los tres países americanos concurrentes, México, Argentina y Cuba; la supresión paulatina del doblaje; la propuesta a los Gobiernos respectivos para la unificación aduanera; la libertad de contratación de artistas y la propuesta, previa unificación legislativa, para igual medida respecto a los técnicos; facilidades para la instalación de factorías de película virgen; creación de un órgano de la U.C.H.A. y facilidades para la difusión de las mejores revistas técnicas de los países concurrentes, y por último, creación de una Cinemateca hispanoamericana."[613]

Poco después se firmó un acuerdo hispano-argentino sobre intercambio de películas cinematográficas, acuerdo de cuya existencia ya se rumoreaba durante el Certamen y que incomodó a los mexicanos. [614]

Precisamente fue con una firma mexicana por la que Chamartín P. y D.C., filial de Estudios Chamartín, se lanzaría a la coproducción en busca de mercados exteriores. En 1948 abordó la primera coproducción entre España y México: *Jalisco canta en Sevilla* de Fernando de Fuentes, protagonizada por la gran estrella Jorge Negrete[615] y a la que seguirán numerosas coproducciones con otros países.

En este punto nos gustaría destacar cómo la política proteccionista anteriormente apuntada supone la aparición de capital bloqueado perteneciente a países extranjeros, y generado, tanto en el sector cinematográfico, como en otros, provocando su inversión en producciones cinematográficas:

> "Los beneficios obtenidos eran entregados con cuentagotas y los productores sólo podían retirar 100 o 200 pesetas de los varios cientos de miles que se habían obtenido por su exhibición."[616]

---

[612] Había sido designado por elección celebrada el día 22 de febrero del 48, y tomó posesión de su cargo el 1 de mayo de 1948.

[613] Mendez-Leite, Fernando, *Historia del Cine Español*, vol. II, Madrid, Rialp, 1965,p. 17

[614] *Primer Plano* n.º 413, 12/09/48 s/p. Hemos de recordar el gran ascendente que en aquel momento tenía la Argentina de Perón en España en contraposición del "pro-republicano" gobierno mexicano.

[615] La llegada a Madrid de Jorge Negrete, el 31 de mayo de 1948 supuso todo un acontecimiento, que será recordado en el filme de Fernando Colomo *Los años bárbaros* (1998).

[616] "*Esto* en el Congreso Cinematográfico", en *Esto*, 05/08/48, p.6, citado en Tuñón, Julia, *Op. cit.*, p.135.

De todo ello hablaremos en próximos capítulos, pero ya en 1948, *Jalisco canta en Sevilla*

> "resulta ser una coproducción realizada para desbloquear unas cantidades de dinero que tenía congeladas en España Miguel Mezquiriz, socio de Chamartín en semejante aventura."[617]

En la segunda mitad de la década, convivirán tres tipos de empresas: firmas más o menos fuertes, con un proyecto de producción a medio plazo y distribución, caso de Suevia, Emisora[618]o la nueva CIFESA, volcadas en un cine altamente comercial y contando siempre con el apoyo de la Administración, y con capacidad para buscar los mercados exteriores (a través de la distribución y la coproducción), y pequeñas empresas, fundadas habitualmente por profesionales del cine, guionistas, o cineastas que se convierten en productores independientes como Juan de Orduña con Orduña Films, o Mur Oti con Celta Films, con la intención de producir sus propias películas, pero con una dependencia muy clara de las ayudas del Estado y con la necesidad de establecer alianzas con otras firmas de producción y distribución.

El desarrollo del sector, y la creciente competencia, llevó en algunos casos a que las empresas más fuertes tendieran a controlar varios de los subsectores de la industria (estudios, producción, distribución y exhibición), con diferentes combinaciones: en el caso de Chamartín: estudios, producción, distribución y doblaje; en el caso de Suevia: producción y distribución y respecto a Emisora: producción, distribución y exhibición aseguradas (por medio de un acuerdo con la Hispano Fox Films y la propiedad del cine Kursaal en Barcelona).

El doblaje, los laboratorios, la distribución y la exhibición que dependían de las películas extranjeras comenzarán una época dorada. El sector de exhibición es el más desarrollado, ya que el cine ha pasado a ser el espectáculo más popular, y la demanda del público exige la construcción de numerosas salas. En 1935 había

---

[617] García de Dueñas, Jesús, "Chamartín. La orgullosa permanencia" en: García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (cord*.), Los estudios cinematográficos españoles. Cuadernos de la Academia n.º 10.*, Madrid, 2001, p. 252. Miguel Mezquiriz era el representante de Clasa Films en España.

[618] La productora Emisora Films, radicada en Barcelona, e importante por el número de filmes que produce, había sido creada en 1934 y resucitada en 1943 por Ignacio F. Iquino y Francisco Ariza, su cuñado y conocido industrial barcelonés. Estaba basada en planteamientos empresariales similares a los de los estudios norteamericanos, y centrada en la producción de comedias, dramas y filmes policíacos. Iquino se separará de Emisora y fundará en la siguiente década IFI. *Vid.* Raufast Chico, Miguel, "Emisora Films, una productora de cinema a Catalunya. Primera part, l'etapa Iquino (1943-1948)" en *Cinematograph*, vol. 4, 1986-1887; Comas, Ángel, *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*, Barcelona, Alertes, 2003; Riambau Esteve, *La producció cinematográfica a Catalunya (1962-1969)*, UAB, 1995 e

1.545 salas equipadas con sonoro, mientras que en 1950 ya existían en España 3.642 salas de instalación permanente.[619] La mayoría de las salas de Madrid, se hallan controladas por grandes cadenas de exhibición, como la nueva Filmófono, distribuidora y exhibidora dirigida por Manuel Herrera Oria,[620] uno de los circuitos más importantes de España.[621]

Estos sectores, que se lucraban de la exhibición de los filmes extranjeros, eran los que recibían las inversiones más importantes dentro de la industria, ya que el riesgo era siempre menor y los ingresos podían llegar a ser muy importantes. Si las grandes productoras buscan acercarse a estos sectores para rentabilizar sus producciones, éstos también abordarán la producción (con su firma, o a través de filiales) para dar trabajo a sus instalaciones (estudios, laboratorios), y mejorar su puntuación ante la Administración (distribuidoras). En el caso de los estudios, hemos hablado de Faro Ediciones Cinematográficas y su relación con Roptence, siendo también relevantes como productoras las filiales de los estudios C.E.A., Chamartín y Ballesteros. En el caso de las distribuidoras, será muy habitual que participen en la producción con el adelanto de distribución promoviendo ellas mismas los filmes, caso de Mercurio o Filmófono.

Peninsular Films, creada por un jefe de producción, un director y un guionista, no se mantuvo ajena a estos intereses económicos y enseguida fue captada por importantes industriales.

"Iquino: la "fabrica" del Paralelo" en: García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (cord.*), Los estudios cinematográficos españoles. Cuadernos de la Academia n.º 10,* Madrid, 2001, pp. 303-315

[619] Que junto a los cines de verano sumarían 3915. Fuente: Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Unión Cinematográfica Hispanoamericana, 1950.

[620] Vid. Cap. 2. y Cebollada, Pascual, Op. cit., Apéndices, Circuitos.

[621] Y que estaba abierta a intervenir en la producción de películas españolas como *Sangre en Castilla* (Benito Perojo, 1950) o *Servicio en la mar* (Luis Suárez de Lezo, 1950)

Peninsular Films

Habíamos dejado en el capítulo anterior a una productora cuyo accionariado estaba formado por Alfredo Echegaray, Diego Valencia, Vicente Sempere y Eduardo Maroto (que abandona enseguida la empresa). La firma "primigenia" fundada para coproducir con una firma portuguesa *La Mantilla de Beatriz*, Ibero Films, tenía la sede en José Antonio 34, entresuelo, y algunos meses después pasará a situarse en Puerta del Sol, 10 (entre Arenal y Preciados) con el nombre definitivo de Peninsular Films S.L.[622] A pesar de su pequeña entidad, Peninsular Films aspiraba a algo más que la mayoría de las productoras españolas, pequeñas empresas, cuya definición bien podría ser la siguiente:

> "Industrias mínimas y efímeras, que se forman únicamente con objeto de producir una sola película y que se disuelven al terminar el rodaje, o permanecen paradas hasta el siguiente proyecto."[623]

Peninsular irrumpía en el mundo de la cinematografía con la intención de crear una firma basada en planteamientos empresariales. Cuando Sempere estaba barruntando la fundación de una productora propia, había leído algo que le hizo reflexionar:

> "Creemos que el porvenir de nuestra cinematografía depende de que se le conceda por los propios interesados la importancia que tiene como industria más que como manifestación artística, y que se rija por los mismos principios económicos que regulan cualquier otra actividad industrial: estudio del producto que ha de fabricarse; organización de la producción para reducir al mínimo el precio de coste; conocimiento de los mercados extranjeros, a fin de adaptarse a sus preferencias, etc. En definitiva, que la cinematografía nacional se convierta en una auténtica industria"[624]

Estas palabras, que impactaron al joven, y cuya filosofía conocía, por toda su experiencia en el sector desde antes de la guerra, hicieron que comenzara a organizar su empresa basándose en un estudio más o menos realista de los gustos del mercado, una organización de la producción basada en la utilización del mismo equipo y en la rentabilización de los costes, y una siempre presente vocación de apertura hacia el exterior a través de la coproducción con firmas extranjeras. Pero el margen de riesgo de Peninsular era muy alto. Había conseguido acometer la

[622] Cuando la empresa se inscriba en el Registro Mercantil de Madrid, en noviembre de 1949, las oficinas ya se encontrarán en Miguel Moya, 4. Inscripción 1ª, hoja n.º 1123, de Peninsular Films S.L., RMM.

[623] Dadek, Walter, *Economía Cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962, pp. 72-73

producción de tres filmes,[625] en un año gracias a la colaboración lusa, ya que sus recursos eran el capital social de la productora y la ayuda de la Administración. En concreto, la productora había dispuesto del capital aportado por los socios, la capitalización de los sueldos de Sempere, Echegaray y Maroto, el crédito sindical y la venta de los permisos de importación. Su principal objetivo era entonces la coproducción con firmas portuguesas para compartir el costo y ampliar los mercados de las producciones. De hecho, sus sucesivas denominaciones (Ibero Films, Peninsular Films) evocaban esta relación, mientras que su primer 'logotipo' sugería la coproducción de filmes de época en el que se identificaran ambos pueblos.[626]

El final de las relaciones con Portugal, frenaba las aspiraciones de la nueva productora, que no disponía del capital necesario para abordar tal empresa, con la posibilidad de arruinarse totalmente. Era necesario contar con una empresa fuerte, con recursos y acceso a los bancos para fortalecer los proyectos de financiación. En este momento, entrará en la sociedad Fernando Pallarés de la Iglesia.

Fernando Pallarés de la Iglesia pertenecía a una familia de industriales aceiteros. Su padre, José Pallarés tenía una fábrica de aceite en Cabra (Córdoba) en asociación con su hermano. La referencia más temprana que hemos encontrado de ellos aparece en Muñoz.[627] La empresa, denominada "Fernando Pallarés" estaba domiciliada en Barcelona en 1922 y vinculada al Banco Central a través del presidente, el consejero delegado y un consejero, siendo dos de ellos de la familia Pallarés. En 1973 sabemos que pertenecía al Gupo Hispanoliva[628] con el nombre de Pallarés Hermanos y quizá ya sin la presencia del Banco Central en su consejo de Administración.

---

624 *Cine Experimental*, n.º 1, 1945, p. 46

625 Y el intento de haber producido aquel año una cuarta: *Mañana como hoy*, dirigida por Mariano Pombo, que a causa de la censura del guión y la enfermedad de Ana Mariscal, se rodó el siguiente año.

626 *Vid* Ilustraciones.

627 Muñoz, Juan, *El Poder de la banca en España*, Algorta, Zero, 1970.

628 En 1973, Pallarés Hnos. pertenece al grupo Hispanoliva, razón social que aparece en los registros de exportación en aquel año. "Es una asociación exportadora que canaliza las ventas al exterior de diversas firmas. Las empresas asociadas son Moreno (Córdoba), Koipe (San Sebastián), Pallarés Hermanos (Cabra), Van Dulken (Málaga), Enrique Ramos Guerbos (Málaga), Viuda de Manuel Guillén (Rute), Moliner España (Martos) y Gros Hermanos (Málaga)." Son todas empresas medianas y pequeñas." López Ontiveros, Agustín, *El sector oleícola y el olivar: oligopolio y coste de recolección*, Madrid, Ministerio de Agricultura, 1978, p.33. En la actualidad, Hispanoliva pertenece a la importante firma Moreno.

En este punto, podríamos hablar de las complicadas conexiones entre negocios de distinta índole, como el aceite, el cine y la banca. Otras empresas importantes como CIFESA y CEA también tenían relaciones con este sector. Los Casanova eran dueños de la Industria Aceitera Casanova y poseían fábricas de aceite de semillas en Valencia. Esta empresa también estaba participada por la banca en la persona de su presidente, consejero del Banco de Valencia. La empresa líder de Grupo Exportadora Continental (en 1973), el consorcio aceitero más importante de la época en España, era Salgado y Cia, S.A., Los Salgado eran propietarios de los estudios CEA y CEA distribución y desde 1875 elaboraban aceite de oliva, siendo unos de los principales exportadores a granel de la Península.[629]

La falta y carestía de medios técnicos por una parte, y a la abundante, barata y dócil mano de obra disponible, en los años cuarenta hicieron que el sector agrícola reforzara sus características de economía natural, lo que acentuó su función de exportador neto de mercancías y, con ello, su capacidad de financiación. La combinación de bajos salarios y precios fabulosos (los del mercado negro)[630] propició que la rentabilidad de las empresas agrícolas alcanzara, a finales de la década de los cuarenta, unos niveles muy superiores a los de los años treinta, viéndose de esta manera reforzada la acumulación de capital de origen agrario, y abriendo, con ello, el camino para traspasar recursos financieros del sector al resto de la economía.

El sector oleícola, por lo tanto, era uno de los más indicados para esta acumulación de capital, pues el aceite constituía uno de los productos esenciales de la dieta española, que se incluía en la cartilla de racionamiento y cuyo tráfico en el mercado negro era muy importante. Respecto a su exportación, España era el mayor productor mundial, y constituía un producto de exportación que disfrutaba de grandes ventajas. No es de extrañar por tanto, que la banca y la empresa aceitera estuvieran bien relacionadas. Así, los grandes capitales que provienen del aceite, y que mantienen tan buena relación con los bancos, son los ideales para invertir en otro tipo de empresa: el cine. Las familias de los Casanova, Salgado y Pallarés,

[629] Rafael Salgado S.A. sigue siendo una importante empresa de exportación de aceite de oliva, líder en ventas en la mayoría de los países del Medio Oriente con una importante presencia en el mercado americano y europeo, así como en muchos países de Asia y Oceanía. www.rafaelsalgado.com (2005)

[630] Algunos autores señalan que la cosecha de aceite de oliva valorada a precios reales fue casi el doble de la valorada a precios oficiales. *Vid.* Gutiérrez del Castillo, Carmen, "Una estimación del mercado negro del aceite de oliva en la posguerra española", en: *Agricultura y Sociedad* n.º 29 (octubre-diciembre 1984)

gastarán parte de sus beneficios (y podemos aventurar que legales o no, aunque no podamos demostrarlo) en el espectáculo cinematográfico, que además, ofrecía la posibilidad de 'blanqueo' por su escaso control.

Con esto queremos destacar que el cine no es de ningún modo un negocio ajeno al movimiento de capital de las industrias y la banca, sino muy sensible a la coyuntura económica del país. La producción cinematográfica necesita de un sustrato de capital necesario que arriesgar, ante la inexistencia de una industria consolidada como la americana. Este capital provenía de los grandes negocios, muchas veces ajenos al cine, y que habitualmente invertían en los sectores de menor riesgo de la industria, como los estudios, la distribución o la exhibición, y, a partir de aquí, entraban en la producción. Este fue también el caso de la familia Pallarés, que no se había incorporado al mundo del cine para producir películas en un principio, sino que ya poseía parte de otro negocio más rentable: los laboratorios, en concreto, Laboratorios Arroyo.

No cabe duda de que parte del capital de la familia Pallarés y de los beneficios de Arroyo se invertirían en la producción de Peninsular, pero Fernando Pallarés desde el principio, estuvo más interesado en la distribución y la producción de cortometrajes, actividades que conllevaban menor riesgo. De hecho, desde que entra en la productora, sólo se terminarán cuatro largometrajes: *Sin Uniforme*, *Cuentos de la Alhambra*, *Séptima página* y *Hombre acosado*, el mismo numero que había conseguido rodar Sempere sin su apoyo, siendo mucho más importante su actividad como distribuidora.

Vamos a hablar primero del funcionamiento de la productora para pasar a explicar posteriormente el trabajo de los laboratorios y la actividad distribuidora de Peninsular Films.

Según la documentación guardada en el Registro Mercantil de Madrid:

> *"'Peninsular Films S.L.' Sociedad Mercantil de Responsabilidad Limitada con domicilio en Madrid calle de Miguel Moya número cuatro, dio comienzo a sus operaciones el día veintiocho de Septiembre de mil novecientos cuarenta y nueve y ha sido constituida por Don Diego Valencia Brito, casado con Doña Noemí García Zaragoza, industrial, Don Fernando Pallarés de la Iglesia casado con Doña Maria Luisa de las Moreras, digo, Morenas Lehaboureur, industrial, y Don*

Vicente Sempere Pastor, casado con Doña Carmen Sempere Maciá, industrial…(…)"[631]

Como sabemos, la actividad de Peninsular Films habría comenzado en 1946, aunque no se oficializa hasta este momento (1949). El capital social de la empresa ascendía a 600.000 pesetas que fue aportado de la manera siguiente: Fernando Pallarés de la Iglesia, 295.000 pesetas; Diego Valencia Brito: 10.000 pesetas y Vicente Sempere Pastor, 295.000 pesetas. Este capital estaba dividido en 120 partes de 5.000 pesetas cada una, correspondiendo 59 partes a Pallarés, 59 a Sempere y 2 a Valencia. El objetivo de la empresa era "la producción y compra-venta de películas cinematográficas."[632] Maroto y Echegaray, fundadores iniciales, ya no aparecen como socios de la firma, aunque este último participará en el guión de *Hombre acosado*.

Respecto a la estructura administrativa de Peninsular Films, como en cualquier otra productora, podríamos distinguir una organización permanente y una organización temporal. La organización permanente estaba integrada por los medios materiales y el personal con los que la empresa contaba siempre y que soportaban la organización temporal. La organización permanente de Peninsular, se reducía a la mínima expresión, básicamente el Consejo de Administración de Peninsular, y el personal técnico y administrativo.

Sempere, hasta la llegada de Fernando Pallarés, era el que asumía las funciones de dirección técnica, comercial y administrativa de la empresa, así como el planteamiento y ejecución de las líneas de acción de la organización temporal. En realidad asumía las funciones que hoy realizarían un productor, productor ejecutivo y director de producción, aglutinando tanto los aspectos económicos y financieros como los técnicos.

La entrada de Pallarés, hacia finales de 1947, hizo que se repartieran los cargos: Pallarés se dedicó a las tareas de dirección y administración de la productora, la distribuidora y los laboratorios, sin participar en las tareas de producción, salvo para representar a Peninsular Filmes ante la Administración, el SNE, entregas de premios, etc.. Sempere, que era el que aportaba la experiencia, y conocía todos los aspectos de la laboriosa tarea de producir en España, se seguía ocupando de la planificación de la producción de las películas, con los cargos de

[631] Inscripción 1ª, hoja 1.123 de la sociedad Peninsular Films S.L., (Inscripción realizada el 7 de noviembre de 1949), RMM.
[632] *Id.*

productor ejecutivo y director de producción, por lo que disfrutaba del control total sobre la producción.

Sempere trazaba las líneas maestras de producción de la empresa, eligiendo historias que supieran atraer al público en cada momento, pero que no tuvieran problemas con la censura, para ello, Sempere conocía un librito que contenía la conferencia de Francisco Ortiz Muñoz, *Criterios y normas morales de censura cinematográfica*, y que daba las pautas de lo que se podía o no podía mostrar en un filme. Por otra parte, contrataba a la totalidad de técnicos y actores que intervenían en cada filme. Como jefe de producción, realizaba el desglose del guión para realizar el plan de trabajo junto al ayudante de dirección; realizaba todas las gestiones burocráticas necesarias para la solicitud de permisos, créditos, película virgen, clasificación y censura del filme y exhibición; elegía y contrataba a las empresas auxiliares de la producción: estudios, laboratorios, vestuario y atrezzo, transportes, "catering"... ; realizaba las localizaciones de exteriores junto a otros miembros del equipo; elaboraba el presupuesto preventivo que había que entregar a la Administración; se encargaba de la organización de los rodajes y del control económico de los mismos; redactaba la orden de rodaje del día siguiente; era el responsable en el rodaje de todo lo referente a la figuración, al catering, las horas extras, y cuantos imprevistos pudieran surgir en el mismo.

Las cualidades de Sempere eran idóneas para estos cargos. Como jefe de producción, según algunos testimonios, como el de Francisco Canet, o Luis María Delgado, era uno de los mejores del cine español. Como productor ejecutivo, creemos que siempre fue de la mano de Ladislao Vajda ante la elección de guiones o de directores, pero no cabe duda de que tenía un perfecto conocimiento del medio cinematográfico y de la legislación vigente, así como una inquietud por la coproducción con firmas extranjeras y la apertura de mercados. Por otra parte, se sabía rodear de un buen equipo al que contagiaba su ilusión por hacer películas (aunque fuera a gritos, como apreciamos en el filme *El deseo y el amor*).

Con sus amigos, muchos de ellos de su equipo habitual, frecuentaba las tertulias de cine en locales de moda como el Gaviria, en la calle de la Reina o Chicote en la Gran Vía. En el Gaviria, como recordaba Adriano Domínguez, también coincidían los tertulianos del teatro, que muchas veces trabajaban en el cine:

> "Ocupábamos un par de mesas cercanas, en torno a las que cambiábamos impresiones sobre lo divino y lo

> humano. Eran habituales los Luis Peña (padre e hijo), Armando Calvo, el maestro Parada, Eduardo de la Fuente, el productor de cine Eduardo Manzanos... Pero el más veterano y querido del grupo era don Ricardo Calvo."[633]

En aquellos locales, los productores diseñarían nuevos proyectos y cerrarían contratos. También hablaban con la prensa especializada y lanzaban noticias sobre la contratación de grandes estrellas para mantener expectante a los lectores de *Cámara* o *Primer Plano*.

A veces invitaban a un "lunch" o a un "cocktail" a los más importantes críticos cinematográficos y teatrales, como Carlos Fernández Cuenca, Gómez Tello, o Juan Antonio Cabero, asunto interesante para el productor, a la hora de poder contar con una buena reseña en la prensa o la radio.

Para la realización de todas estas tareas, Sempere contaba con un personal contratado permanentemente, del que tenemos pocos datos. Conocemos algunos nombres de la época en la que Fernando Pallarés ya se había unido a Peninsular, y que en muchos casos trabajarían simultáneamente para Peninsular Distribución.

El personal técnico de Administración y Contabilidad:

El Jefe Administrativo, José Aleixandre, tenía la responsabilidad administrativa de la empresa, fiscalizando y ordenando contablemente todas las operaciones, bajo la dependencia exclusiva de los directores-gerentes. Con él trabajaban los contables Antonio Diez y Francisco Moreno, este último perteneciente a la familia Pallarés y contable asimismo de los Laboratorios Arroyo.

El personal administrativo:

Existía un jefe administrativo que asumía funciones de viajante para la distribuidora y que se llamaba Fernando Vidal. A sus órdenes y a la de los directores-gerentes, estaba Francisca Sempere, prima y cuñada de Vicente Sempere, como secretaria de la productora con una categoría que correspondería a la de oficial de primera, teniendo a su cargo principalmente las funciones de "cajero de cobro y pago, sin firma ni fianza; taquimecanógrafo en un idioma extranjero; trascripción en Libro de Cuentas Corrientes, Diario, Mayor y Corresponsales, etc.;

[633] Domínguez, Adriano, *Memorias de un actor*, Madrid, Dyrsa, 1984, p. 46

"[634] junto a ella trabajaban dos auxiliares administrativos: Teodosio Díez que consiguió colocar de botones en la productora a su cuñado Pepito (que en el futuro sería conocido como José Esteban Alenda, famoso distribuidor) y José Ripoll. También había un jefe de almacén que se encargaba de despachar los pedidos,

> "recibir las mercancías, la propaganda, distribuirla en todo el ámbito de la Empresa y ordenarla, registrando en los libros el movimiento de las mismas que hubiera habido durante la jornada."[635]

Ladislao Vajda, aunque no era socio de la productora trabajaba estrechamente con Sempere y podría considerarse miembro también de esta organización, por su papel en los proyectos de producción.

Respecto a la organización temporal de la empresa, la relativa al momento de la producción de un film, aunque distinta en cada película, presenta elementos comunes en algunos casos.

En la primera fase de Ibero Films-Peninsular Films, cuando colabora con firmas portuguesas, Sempere había decidido que serían los directores Maroto y Vajda los que dirigirían sus producciones y que Alfredo Echegaray se encargara de la escritura y adaptación de los guiones.

En la segunda fase, con Pallarés y ya sin la presencia de Maroto y Echegaray, Sempere seguirá contando con Ladislao Vajda, como director habitual de Peninsular Films, aunque sabrá dar la alternativa a otros directores.

En cuanto al equipo técnico, hemos de destacar que tanto Vajda como Sempere habían colaborado desde 1944 con algunos profesionales (a los que englobamos en el llamado "Grupo Guerely", de los que apenas prescindirán, salvo en el caso de que ya estuvieran contratados para otra producción, tanto en el período de Peninsular como en el de Chamartín. Sus colaboradores habituales en la segunda mitad de la década serán el operador Enrique Guerner, la script Maria Teresa Ramos, el segundo operador Eloy Mella y los ayudantes de dirección Alfredo Hurtado y Fernando Palacios. La música siempre era confiada a Jesús García Leoz y el montaje habitualmente a Antonio Martínez. Los decorados solían ser de Francisco Canet y el principal ayudante de Vicente Sempere era Pablo Tallaví.

---

[634] Art. 26ª de la Orden del 31 de diciembre de 1948 del Ministerio de Trabajo (B.O.E del 24 enero 1949) de Reglamentación de trabajo en la industria cinematográfica.
[635] Id.

La existencia de un equipo compenetrado optimizaba el tiempo necesario para el rodaje, y constituía uno de los elementos principales sobre los que Sempere sustentaba la planificación de sus filmes.

Respecto al elenco artístico, Peninsular no pretendió desarrollar un fuerte "star-system" como otras grandes productoras como CIFESA, Suevia o Emisora Films. Se puede decir que sus estrategias en este sentido vinieron siempre dadas por las circunstancias. En un principio jugó con la incorporación de artistas españoles y portugueses en sus producciones conjuntas, interesándose por estrellas de cierto éxito y actores que acababan de sobresalir o que estaban de moda en aquel momento. De hecho se puede decir que Sempere fue el descubridor para España de Virgilio Teixeira, que participará en 1946 en *Cais do Sodré* (Alejandro Perla) y en *La Mantilla de Beatriz* y al año siguiente en *Tres espejos*. También contratará a Antonio Vilar (*La Mantilla de Beatriz*) y a grandes estrellas del momento como Ana Mariscal (*Mañana como hoy*) y Rafael Durán (*Tres Espejos*, *Sin uniforme*, *Séptima página*). Otros actores protagonistas intervenían muy frecuentemente en los filmes de Sempere como Raúl Cancio o José Nieto.

Por otra parte, la más importante baza a la que solía jugar Sempere era la de los llamados "actores de carácter" o secundarios. Desde *Te quiero para mi*, sus filmes destacaban sobre todo por la presencia de actores como Manolo Morán, José Isbert, Manuel Arbó, Muñoz Sampedro, Nicolas Perchicot, etc. siempre brillantes en sus modestos papeles. Sempere contará con ellos, tanto en esta etapa de Peninsular como en la época dorada de Chamartín. En este sentido, tenemos que destacar que varias de las películas de Vajda de esta época eran filmes "corales" como *El testamento del Virrey* o *Séptima Página* y filmes como *Sin Uniforme* en los que hay una importante participación de secundarios.

El poder decisorio de nuestro productor con respecto al resultado final de sus películas era muy importante, y aunque siempre confiaba en el criterio del director (habitualmente Vajda), decidía sobre unas líneas temáticas, y en la elección de técnicos e intérpretes. Para poder financiar sus producciones, Peninsular utilizó los siguientes recursos:

- Capital social de la productora
- Créditos obtenidos a través de las infraestructuras empresariales ligadas a

Peninsular, a saber, la distribuidora fundada en 1948 y los laboratorios Arroyo.

- El apoyo de la Administración: sobre todo a partir de los créditos nacionales del Ministerio de Industria y Comercio, que se concedían a través del Sindicato Nacional del Espectáculo y la concesión de los permisos de doblaje.
- Adelanto de distribución de su propia distribuidora o de otras, muchas veces a cambio de la venta de algún permiso de doblaje. Por ejemplo, Francisco Puigvert distribuyó *Tres espejos* y *Extraño Amanecer*, por lo que pudo realizar un adelanto de distribución a Peninsular.
- Coproducción (sólo aparece en *Cuentos de la Alambra* con Uninci)
- Capitalización del trabajo de los técnicos.
- Pagos diferidos a las empresas auxiliares.

La financiación se realizaría de manera similar a la que ofrece el cuadro 9 en el Apéndice. Antes de que el filme se rodara, había que asegurar la distribución del mismo y una adecuada promoción. Como el resto de productoras importantes, enseguida advirtieron que para sacar sus películas adelante y al mismo tiempo conseguir suficientes beneficios, había que implicarse en el sector de la distribución, por lo que Pallarés y Sempere decidieron crear una distribuidora.

Peninsular Films Distribución

En el panorama nacional y en concreto respecto a la distribución de cine español destacaban las firmas españolas como CIFESA, Suevia Films, Chamartín, Filmófono y Ernesto González.[636] Muchas eran productoras cinematográficas, como comentamos al principio de este capítulo. Ya hablamos de la implantación de CIFESA y de Suevia con agencias de distribución en Hispanoamérica.

Pero en España, la distribución, sobre todo de filmes estadounidenses, seguía siendo mejor negocio que la producción, aunque también tenía sus propios problemas: El principal era la gran atomización del sector: existían muchas empresas que, además, tenían sus propias sucursales en distintas regiones, y distribuidoras regionales que operaban en zonas muy concretas. Por otra parte, estaba la competencia extranjera, las filiales de las *majors*: Hispano Fox Films y

Warner Española, que tenían oficinas repartidas por toda la península. Las grandes firmas mantenían en España hasta seis filiales, habitualmente coincidiendo con las seis grandes regiones: Centro, Sur, Nordeste, Norte, Levante y Noroeste.[637]

La rama de Peninsular dedicada a la distribución fue constituida a principios del mes de noviembre de 1948 en Madrid. Su domicilio coincidía con el de la productora (Miguel Moya, 4) y enseguida abrió agencias en Barcelona, Bilbao, Valencia, Sevilla y La Coruña.

A la gestión de la distribuidora se dedicaba Fernando Pallarés como director-gerente y Fernando Vidal como jefe administrativo y jefe de publicidad. Sempere también asumiría a veces el cargo de director-gerente.

Fernando Vidal también trabajaría como viajante, realizando los contratos entre la distribuidora y los exhibidores. Asimismo sería el que conseguiría las fechas de programación para el material pendiente de exhibición y el que cobraría a las empresas de exhibición. Francisca Sempere era la secretaria general de la productora y la distribuidora y también actuaría en alguna época como programista; Clotilde Echevarría era la programista de Peninsular Distribución, encargada de vigilar la programación de los circuitos de exhibición, vigilando el cumplimiento de los convenios y contratos y cuidando la correspondencia de la programación.

> "De acuerdo con las directrices de la Dirección o Gerencia, visitará a las Empresas de la capital de su zona para la consecución de fechas de proyección o celebración de nuevos contratos o convenios."[638]

Por otra parte, la distribuidora contaba con las repasadoras de los Laboratorios Arroyo para el repaso de las copias. Estas trabajadoras comunicaban a la programista cualquier deficiencia que encontraran en el estado de salida en relación con el de entrada.

La programación de los filmes resultaba un trabajo algo complicado. No sólo se realizaba una publicidad previa para el público y los exhibidores, con todo

---

[636] Según los datos aportados en Hueso Montón, A.L. (dir.): *Catálogo del cine español: películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

[637] Centro: Madrid, Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Salamanca, Zamora, Valladolid, Palencia, Soria, Segovia, Ávila y Zaragoza.
Sur: Sevilla, Cádiz, Huelva, Málaga, Granada, Almería, Jaén, Córdoba, Badajoz, Cáceres, Canarias y Marruecos.
Nordeste: Barcelona, Tarragona, Girona, Lleida, Huesca, Teruel y Baleares.
Norte: Bilbao, San Sebastián, Vitoria, Santander, Burgos, Logroño y Navarra.
Levante: Valencia, Alicante, Castellón, Murcia y Albacete.
Noroeste: A Coruña, Pontevedra, Lugo, Ourense, Oviedo y León.

tipo de elementos, sino que había que organizar la publicidad en prensa (en el caso de la producción de Peninsular, desde el momento en que la película estaba en proyecto), y ya con el filme en cartel, realizar un seguimiento de las proyecciones, captando posibles problemas y vigilando la recogida de las películas para enviarlas a otras salas. Lo habitual era acordar con los exhibidores la elaboración de los programas. De este modo, las programistas sabían cuando tenían que enviar la película, los programas de mano y la propaganda. También se acordaban los días y horas de los pases para efectuar las liquidaciones correspondientes ya pactadas. Las programistas, además, realizaban junto a sus jefes seguimientos mensuales de las películas en distribución con sus rendimientos, liquidaciones, movimiento de espectadores, gráficos, etc... Según Joaquín Agustí, los gastos de "puesta a punto" de una película norteamericana (publicidad, doblaje, etc..) ascendían en 1947 a 600.000 pesetas sin contar con el valor de los royalties. Para las películas españolas, hispanoamericanas y europeas esta cifra se reducía a la mitad.[639]

La contratación de las películas se hacía mediante contratos verbales o escritos. En los escritos constaban los títulos de las películas, su metraje y duración, el precio de alquiler o el porcentaje y la fecha de caducidad del alquiler, que habitualmente era de un año después de ser expedido. En el contrato también aparecían los días de exhibición, fijos o mínimos, los locales en los que se proyectaría y las categorías de las exhibiciones, es decir, si eran estrenos, reestrenos u otros. Las copias de los contratos se enviaban al Sindicato Nacional del Espectáculo.

La principal dificultad económica que encontraban los distribuidores en los años cuarenta eran: los gastos de doblaje que generaba el doblaje de los filmes y la falta de divisas.

La principal dificultad técnica consistía en lograr la mayor circulación de sus copias y en evitar interrupciones en la proyección de las mismas, habitual respecto a los filmes españoles, y difícil de controlar por las distribuidoras.[640]

Lo decisivo para el éxito de una firma era conocer los gustos del público y las posibilidades de influirlo. Algunos distribuidores consideraban que cada región,

---

[638] a) Programistas; Grupo 3º.-Técnicos Administrativos; Distribución (Casas Sucursales), Personal Técnico, Art. 24º de la Orden del 31 de diciembre de 1948 del Ministerio de Trabajo (B.O.E. del 24 enero 1949) de Reglamentación de trabajo en la industria cinematográfica.

[639] Declaraciones de Joaquín Agustí a *Cámara* n.º 119, 15/12/47, p. 10

[640] Recordemos el período en cartel del estreno del filme de Vajda *Cinco Lobitos* y las protestas que generó por parte de los productores y distribuidores.

por su idiosincrasia particular y nivel de cultura, gustaba más de un tipo de filmes que de otros. Por ejemplo, el director de la distribuidora Nueva Films afirmaba que:

> "En Andalucía y Levante existe, hasta ahora, mejor preferencia que en las demás regiones para las películas folklóricas españolas, especialmente para los asuntos típicamente flamencos."[641]

Por otra parte, Luis Garrido Molina, gerente-apoderado de Exclusivas Floralva afirmaba que había unanimidad en las películas de acción y en los "westerns", que:

> "…por regla general, cuando están bien realizadas, son acogidas exactamente igual, con gran agrado por todos los públicos."[642]

El arma más poderosa de la distribución era y es la publicidad. Usualmente se estipulaba que la productora se encargara durante el rodaje, de la publicidad adecuada en periódicos, radio, revistas, etc. pasando esta obligación a la distribuidora desde que se terminaba la película. Generalmente el productor se encargaba de las fotografías publicitarias y "trailers", y el distribuidor de los carteles de anuncio.

La publicidad de los filmes se solía realizar por lotes, variando el coste de acuerdo con la comercialidad que se atribuía a cada lote. Se calculaba que más o menos los gastos de lanzamiento de un filme rondaban las 75.000 pesetas como término medio.[643] Además de los carteles, había programas de mano, automóviles con publicidad, anuncios en la prensa... La parte del presupuesto publicitario más alta se la llevaba la publicidad en prensa.

El estreno de una película en Madrid o Barcelona daba la pauta para apreciar las posibilidades de éxito en el resto del país. Posteriormente, las películas pasaban a los cines de barrio, a las capitales de provincia y terminados los contratos con las mismas, terminaban en los pueblos.

Los contratos de alquiler con los cines establecían normalmente que los administradores de éstos devolvieran a la distribuidora la copia ya proyectada, o que, por indicación de ésta, la pasasen a otro cine. Lo importante era que en los primeros meses de exhibición, se consiguiera la mayor difusión de la película con el menor número de copias, para reducir los elevados costos de éstas. El estado de las copias era uno de los problemas que más complicaban las relaciones entre

---

641 Declaraciones de Joaquín Agustí a *Cámara*, n.º 119, 15/12/47, p. 10
642 Declaraciones de Luis Garrido Molina a *Cámara*, n.º 118, 1/12/47, p. 35
643 *Ib.*, p.34

exhibidores y distribuidores. En aquella época las distribuidoras solían tener, como dijimos, una repasadora, que examinaba las bobinas cuando regresaban de los cines. Si el desperfecto era importante, se enviaba una denuncia al Sindicato y la película era revisada por un perito. Existía una tabla de indemnizaciones por deterioro aceptada por las Comisiones Mixtas de Arbitraje.[644] En otras ocasiones el problema era que las películas fueran dañadas durante su transporte, normalmente por tren y de las que correos no se hacía responsable si no estaban bien embaladas.

Una anécdota relacionada con el destrozo de las copias de exhibición y con la picaresca de la época es la de la distribución de *Las Cuatro Plumas / The four feathers* (1939) de Zoltan Korda y cómo Sempere ayudó a Ángel Gamón para que consiguiera reestrenarla. Vimos en el capítulo 4, cómo Ángel Gamón, productor de *Jai-Alai*, consiguió por esta cinta un permiso de importación que aplicó a la película británica. Ganó mucho dinero con el filme pero a los cinco años se acababan sus derechos de distribución y en 1945 se legisló que las películas importadas tenían una vida máxima de explotación de cinco años.[645] Esta ley, sin embargo, observaba que era posible continuar la explotación del filme, solicitándolo al Ministerio de Industria y Comercio:

> "(...) indicando los motivos que lo justifiquen y acompañando autorización del vendedor extranjero en que renuncia a toda participación o nuevo pago, declaración de copias en explotación y su estado, declaración de la suma global aproximada de contratos pendientes y cuantos datos crea oportuno para apoyar su solicitud."[646]

De este modo, la Administración evitaba la salida de divisas al exterior por películas de reestreno, que venían a engrosar en demasía las divisas perdidas por los estrenos anuales de filmes extranjeros. El problema era que las copias que poseían los distribuidores, después de cinco años, pasando por cientos de proyectores, estaban en un estado lamentable. La solución era sin duda, jugar con la trampa de la ley y servirse de los contactos e influencias necesarios, algo muy habitual en la España de la época.

Paulina Sempere, trabajadora de los laboratorios Arroyo, realizó una labor de artesanía con recortes y descartes de modo que si las bobinas eran revisadas,

---

[644] Por cada zona geográfica había una Comisión Mixta, con representantes del sector y de la Administración que tenían la función de arbitrar las relaciones entre distribuidores y exhibidores.
[645] Orden del 3 abril del Ministerio de Industria y Comercio. Plazo de explotación de películas extranjeras.

tanto por el principio como por el final, aparecieran fotogramas de *Las Cuatro Plumas* y "pareciera" que estaban en buen estado. Por otro lado, Gamón realizó la solicitud a la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía al mismo tiempo que requería los royalties de *Las cuatro plumas* por otros cinco años a la London Films, que envió el negativo.[647] Éste quedó retenido en la aduana de Bilbao, y cuando Gamón consiguió la prorroga del permiso de explotación gracias a aquellos descartes, Sempere viajó a Bilbao con un amigo suyo, hijo del Director General de Aduanas[648] y allí recogieron el negativo, pagando lo que le correspondía como película de estreno. Como para entonces ya existía Peninsular Films Distribución, a cambio de haberle hecho esos favores, Gamón cedió a Sempere en distribución y sin anticipos *Las Cuatro Plumas*.

Es muy difícil llegar a conocer la totalidad de los filmes extranjeros distribuidos por Peninsular. Las publicaciones y bases de datos existentes no nos aportan demasiada información, al igual que los anuarios. Tuvimos que realizar un trabajo de búsqueda de programas de mano y publicidad en las revistas especializadas,[649] con importantes resultados, aunque es difícil aventurar que fueran sólo estas las películas distribuidas por la firma. Como Peninsular Films Distribución, y antes de unirse a los Distribuidores Independientes comerció sobre todo con películas europeas e hispanoamericanas utilizando los permisos de doblaje adquiridos por sus películas o comprando otros. Exceptuando las producciones de Peninsular: *Cuentos de la Alhambra*, *Séptima Página* y *Hombre Acosado*, distribuyó los siguientes filmes españoles:

> *La gran barrera* (1947) de Kinefón, dirigida por Antonio Sau
>
> *Tres ladrones en la casa* (1948) de Giralda Films, dirigida por Raúl Cancio (Madrid, Cine Fígaro, 27/11/50)

---

646 Art. 5º de la Orden del 3 abril del Ministerio de Industria y Comercio. Plazo de explotación de películas extranjeras (1945)

647 Y quizá la falsa autorización por la que renunciaba al pago de los royalties

648 Según el artículo 2º de la Orden del 3 de abril del Ministerio de Industria y Comercio de Clasificación de películas importadas (1945), se nombra vocal de la Comisión Clasificadora de Películas al Director general de Aduanas.

649 *Primer Plano* (1949-1951), *Cámara* (1949-1951), Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Unión Cinematográfica Hispanoamericana, 1950., Cuevas, Antonio (dir.), *Anuario del Cine Español, 1955-1956*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo. Servicio de Estadística y Publicaciones, 1956.

A dos grados del Ecuador (1950) de Navarra Films, dirigida por Ángel Vilches (Madrid, Actualidades y Voy, 23/03/53)

Facultad de Letras (1950) de Grupo de Producción, dirigida por Pío Ballesteros (estrenada 12/05/52)

Intriga en el escenario (1953) de C.M. Cinematográfica Madrileña, dirigida por Feliciano Catalán (estrenada 19/10/53)

Rosario la Cortijera (1935) de Exclusivas Ernesto González, dirigida por León Artola (reposición)

Gracia y Justicia (1940) de Exclusivas Ernesto González, dirigida por Julián Torremocha (reposición)

Distribuyó los siguientes filmes extranjeros:

Las cuatro plumas (*The Four Feathers*, 1939), Reino Unido, dirigida por Zoltan Korda . (reposición)

Las cruzadas (*The Crusades*, 1935), EE.UU., dirigida por Cecil B. De Mille. (reposición)

Flecha Sagrada (*Custer's Last Stand*, 1936*),* EE.UU., dirigida por Elmer Clifton (Madrid, Cine Actualidades, 5/08/51)

La ley del Norte (*Down Texas Way*, 1942), EE.UU., dirigida por Howard Bretherton.

El terror de Oklahoma (*Dawn on the Great Divide*, 1942), EE.UU., dirigida por Howard Bretherton.

Vidas en peligro (*Lev farligt*, 1944), Suecia, dirigida y protagonizada por Lauritz Falk.

Juventud ambiciosa (Young and Willing, *1943)*, EE.UU., dirigida por Edward H. Griffith.

Juventud que promete (*Barnen fran Frostmofjallet*, 1945), Suecia, dirigida por Rolf Husberg y protagonizada por Hans Lindgren

Siempre dinero (*Pengar en tragikosmisk saga*), 1946), Suecia, dirigida y protagonizada por Nils Pope (Madrid, Cine Actualidades, 18/09/50)

La doctora se divierte (*Lararinna pa vift*, 1941), Dinamarca, dirigida por Borje Larsson. (Madrid, Cine Rex, 22/07/50)

Ella, él y Nicolás (*Il suffit d'une fois*, 1946), Francia, dirigida por Andree Feix, y protagonizada por Edwige Feuillere. (Madrid, Pompeya y Cinema Palace, 20/07/50)

Lo que cuesta ser estrella (*Tappa inte sugen*, 1947), Suecia, dirigida por Lars-Eric Kjellgren y protagonizada por Nils Poppe (Madrid, Cine Rex, 7/6/51)

Papa Bom (*Pappa Bom*, 1948), Suecia, dirigida por Lars-Eric Kjellgren y protagonizada por Nils Poppe

Necesito dinero (Miguel Zacarías, 1951), México, protagonizada por Sara Montiel y Pedro Infante

El recluta Boum (*Soldat Bom*, 1948), Suecia, dirigida por Lars-Eric Kjellgren y protagonizada por Nils Pope (Madrid, Cine Actualidades, 7/5/51)

Muchachas de Viena (*Wiener Mädeln*, 1949), Austria, dirigida por Willi Forst

La señal roja (*Le Signal Rouge, 1948*); Francia, dirigida por Ernest Neubach (Madrid, Cine Roxy B, 28/07/52)

Un corazón en el ruedo (Miguel Morayta, 1949), Mexico. (Madrid, Gran Via, 2/6/52)

Capitán China, (*Captain China*, 1949), EE.UU. dirigida por Lewis R. Foster. (Madrid, Rialto, 3/06/53)

Gritos en la noche (*Wanted for Murder*, 1946), Inglaterra, dirigida por Lawrence Huntington (Madrid, Rialto, 24/06/53)

La feria de Jalisco (Chano Ureta, 1947), México, (Madrid, Actualidades y Voy, 3/08/53)

La ley del revolver (*Hills of Old Wyoming*, 1938), EE.UU., dirigida por Nate Watt (Madrid, Actualidades y Voy, 23/03/53).

Puerta de Oriente (*Porte d'Orient*,1950), Francia, dirigida por Jacques Daroy (Madrid, Rialto, 9/9/53)

Recién Casados. No molestar (Fernando Cortés, 1950), México (Madrid, Actualidades, 9/02/53).

Se vende una canción (*I'll be your Sweetheart*, 1944), Inglesa. dirigida por Val Guest (Madrid, Actualidades y Voy, 3/9/53).

Aves de rapiña (Larceny, 1948), EE.UU. dirigida por George Sherman. (Madrid, Real Cinema, 17/05/54)

El pozo de la angustia (The Well, 1951), EE.UU., dirigida por Leo Popkin y R. Rouse (Madrid, Carlos III y Roxy A, 4/2/54)

*Madame de.... (*Max Ophuls,1953); Francia, Italia, (Madrid, Gran Vía, 1872/54)

Sed de dominio (*The Saxon Charm*, 1948), EE.UU. dirigida por Claude Binyon (Madrid, Gran Vía, 12/07/54)

Podemos apreciar que la mayor parte de los filmes eran de procedencia europea, destacando el alto número de filmes suecos distribuidos por la firma. Estas películas resultaban mucho más baratas que las americanas (la mitad, según los testimonios anteriores) y obtenían cierta rentabilidad, pues la mayoría eran

agradables comedias, algunas de ellas protagonizadas por Nils Poppe, cómico sueco muy popular en la época.[650] Peninsular pudo obtener la exclusiva de la distribución de estos filmes gracias a Sempere, que conocía a Ladislao Veszi-Berger (quizá a través de Vajda), representante de la Svensk Filmindustri de Estocolmo, y que según Vizcaíno Casas, tendrá mucho que ver en el comienzo de la política de coproducción de Chamartín.[651]

Hacia mediados de los años cincuenta, y cuando Vicente Sempere abandona la empresa, Peninsular Films Distribución se asocia con Distribuidores Independientes Asociados, formando Distribuidores Independientes-Peninsular Films, Asociados, representados por Peninsular Films y abarcando las distintas regiones españolas con:

> Cosmofilms S.A. de Barcelona (Nordeste)
>
> Thader Films de Valencia y Murcia (Levante)
>
> Buhigas Arizcun y Cia. de Villagarcía[652] (Norte y Noroeste)
>
> Ortega de Sevilla (Andalucía)
>
> Peninsular Films de Madrid (Centro)
>
> Peninsular Films de Las Palmas (Canarias)

La razón de esta asociación era apuntada por Fernando Pallarés en un escrito que encontramos en el Archivo General de la Administración:

> "Debido a los graves quebrantos económicos que Peninsular Films, ha sufrido en la producción de películas españolas, se ha visto obligada a efectuar la asociación con los Distribuidores Independientes con el fin de reunir entre todos la potencia económica necesaria, así como los derechos innegables de importación, sea cual fuere la fórmula o fórmulas que se adopten para la obtención de permisos de importación."[653]

---

[650] Y que más tarde protagonizaría *El Séptimo Sello* (*Det Sjunde Inseglet*, 1956) de Ingmar Bergman

[651] Vizcaíno Casas, Fernando, *Diccionario del cine español 1896-1965*, Madrid, Editora Nacional, 1966, p.299

[652] "Juan Jesús Buhigas Villaverde, empresario de sala natural de Vilagarcía, entra en 1952 no mundo da distribución fundando Buhigas Arizcun Cinematográficos S.L. (B.A.C.S.L.), coa que aplica un sistema de negocio ata o momento descoñecido., baseado en facilitarlles ós pequenos exhibidores galegos o acceso a títulos de calidade, situándoos nun nivel de igualdade no trato fronte ás empresas que contaban con varias salas e boas prazas en medianas e grandes cidades. Este sistema estendeuno a Asturias, a Santander e ó País Vasco con gran éxito (precisamente, acadado este obxectivo, desprázase a Madrid fundando en 1955 novas empresas no sector: Dipenfa, Filmayer, Intercontinental Films, nas que aplicaría o mesmo criterio comercial).", García Fernández, E.C., *Voz:* "Distribución" en *Diccionario do Cine en Galicia (1896-2000)*, A Coruña, Xunta de Galicia, 2001.

[653] Según carta dirigida al Director General de Cinematografía y Teatro con entrada el 3 de abril de 1956, Sig.14132, Top. 22/56, Sección Cultura, AGA. El escrito se refiere a la nueva legislación referente a los permisos de importación y doblaje que se aprueba en 1952 y de la que hablaremos en siguientes capítulos.

Junto a Distribuidores Independientes, Peninsular Distribución seguirá trabajando con material europeo e hispanoamericano, con la distribución, por ejemplo, de *¡Torero!* (1956), filme dirigido por Carlos Velo y protagonizado por Luis Procuna , y en poco tiempo se convertirán en la conocida distribuidora DIPENFA.

Los laboratorios Arroyo

A finales de los años cuarenta, existían más de una decena de laboratorios cinematográficos repartidos entre Madrid y Barcelona: Madrid Film en Madrid y Cinefoto en Barcelona, eran los más importantes respecto al número de largometrajes españoles procesados. Algunos estudios también poseían laboratorios, entre los que destacaban Ballesteros y Roptence. El negocio del laboratorio era bueno en aquel momento; el trabajo estaba asegurado por los largometrajes y cortometrajes españoles y sobre todo por las copias que había que realizar del material extranjero. Precisamente a mediados de 1947, Vicente Sempere y Antonio Martínez estaban considerando la posibilidad de fundar un laboratorio.

La entrada de Fernando Pallarés en el accionariado de Peninsular, hizo que Sempere dejara de lado aquella idea para "asociarse" a Laboratorios Arroyo.

Laboratorios Arroyo era en los años cuarenta, el tercer laboratorio cinematográfico en número de largometrajes españoles procesados. Fundados por el pionero Alberto Arroyo Villarroel[654] en 1923, encontramos su rastro en el Registro Mercantil como sociedad individual constituida el primero de mayo de 1944 y sita en el Paseo de Rosales nº 54.[655]

Posteriormente, Laboratorios Arroyo se convirtió en sociedad anónima y fue inscrita como tal en el Registro Mercantil de Madrid el doce de diciembre de 1952.[656] Esta nueva sociedad fue constituida por Alberto Arroyo Villarroel, Antonio Pallarés de la Iglesia y María Luisa González Maldonado, mujer de éste. Alberto Arroyo aportaba "el capital líquido de la empresa individual de su propiedad "Laboratorio Cinematográfico Arroyo"[657] y la familia Pallarés el capital

[654] Alberto Arroyo director de fotografía, operador de la Atlántida Films, fundó los laboratorios Arroyo en 1923. Estuvo asociado a Enrique Blanco, fundador de los laboratorios Madrid Film. *Vid.* Llinás F., *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989 y Martínez, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española, 1992.
[655] Según inscripción 1ª de Laboratorio Cinematográfico Arroyo, S. A., hoja 2.519, folio 116, RMM.
[656] *Id.*
[657] Id.

de las acciones que adquirían, un total de 675.000 pesetas. El capital social se fijaba en un millón doscientas mil pesetas.

La inscripción, tardía, como sociedad anónima y obligada por la nueva normativa, no significaba que esta relación no existiera anteriormente, ya en la segunda mitad de la década de los cuarenta, las decisiones de Laboratorios Arroyo eran participadas por la familia Pallarés, que aunque todavía no en el papel, habría colaborado con su capital para su sostenimiento.

Laboratorios Arroyo procesó 50 películas[658] de largometraje españolas e incontables cortometrajes (los fotografiados por Arroyo, sin duda) durante la década de los cuarenta, más una, *Cerco de Ira*, que quedó inacabada. Durante la primera mitad de la década, su actividad se centró básicamente en el cortometraje, y los largometrajes que procesa, excepto *El pozo de los enamorados* (José H. Gan, 1943), son del mismo Alberto Arroyo: *Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941) y *Por un amor* (Ricardo Gutierrez, 1942).

Durante 1944, cuando se constituye en Sociedad Individual, Arroyo se muda al Paseo de Rosales, fotografiando en 1945 su último largometraje *La Hija del circo* (Julián Torremocha, 1945) y dedicándose a partir de entonces exclusivamente a su laboratorio. Será en este año cuando aumente el número de largometrajes procesados en Arroyo, aunque los años de mayor trabajo comienzan en 1946, año en el que procesa mayor número de películas (12), y también en el que se funda Peninsular Films. La causa del aumento de trabajo, pudiera deberse a la mayor dedicación de Arroyo a la empresa y a la entrada de Pallarés. El siguiente repunte, sucederá en 1948 con 11 películas.

Por otra parte existe toda una serie de productoras y directores que eligen habitualmente Laboratorios Arroyo para procesar sus filmes. Es el caso de las productoras Valencia Films, Sagitario Films y Marta Films.

Sagitario revela 4 de sus siete producciones de la década, Valencia Films 4 de las 6 que remata y Marta dos de sus 4 producciones.[659] Con respecto a los directores, Juan de Orduña, amigo de Alberto Arroyo, procesaba todas sus producciones en estos laboratorios. Edgar Neville también.

Los directores relacionados con Vicente Sempere en este momento, por dirigir alguna de sus producciones, también acudieron a Arroyo con sus siguientes

[658] Calculo realizado según datos aportados en Hueso Montón, A.L. (dir.), *Op. cit.*
[659] *Id. Vid.* Gráfico 11 en Apéndice

trabajos, como Enrique Gómez (*La próxima vez que vivamos*, 1946) y *El verdugo* (1947) y Alejandro Perla (*El duende y el rey*, 1948).

El personal de los laboratorios Arroyo estaba formado básicamente por mujeres que realizaban el positivado y repasado. Como la de "script", eran profesiones que tradicionalmente realizaban las mujeres, pues se consideraba mayor su capacidad de observación y destreza manual. En el año 1948, y según declaraciones de Paulina Sempere, prima y cuñada de Vicente Sempere y trabajadora de los laboratorios Arroyo, trabajaba en el laboratorio el siguiente personal técnico: Alberto Arroyo como jefe de laboratorio, "aquel que conoce todas las actividades de un laboratorio, sin excepción, y que puede resolver en cualquier momento todo lo concerniente al mismo."[660] Francisco Moreno, contable de Peninsular, que lo era también de Laboratorios Arroyo; Paulina Sempere y otra mujer que realizarían tareas de ayudantía técnica realizando el trabajo de reveladoras, positivadoras, repasadoras y controladoras de copias. Es decir, realizarían el revelado de la película, vigilando el tono de la misma; manejarían la máquina positivadora, prepararían los negativos para su positivado, colocando trucos, cortinillas, esmerilados, poniendo "stars", haciendo descartes y ordenando la limpieza de los negativos. Finalmente, controlarían si el revelado y positivado de la copia estaba en condiciones perfectas para su entrega. Por otra parte, existirían otras dos mujeres auxiliares técnicos, encargadas de la ayuda en todas estas tareas.

Paulina Sempere nos relató algunas anécdotas sobre el trabajo diario en un laboratorio cinematográfico de los años cuarenta. A finales de la década, los laboratorios siempre acababan trabajando con material comprado en el mercado negro. El Estado les proporcionaba muy poco celuloide y eran inevitables los accidentes en los que se destruía o se inutilizaba gran parte del celuloide:

> "-'Se estropeaba mucha ¡Y cuanta nos cargábamos! Decíamos: -¿Está todo metido, se puede ya encender? –y luego encendías y un rollo abierto. Para que no se enterara el jefe, pasábamos el rollo para que se velara todo y decíamos que el rollo venía velado; la excusa colaba porque era de estraperlo."[661]

Muchas veces, la lata pagada a precio de oro en el mercado negro, no contenía celuloide o éste estaba totalmente velado; la compra, lógicamente se realizaba sin ninguna garantía y no se podía denunciar la estafa. Los rollos de

[660] Laboratorios.-Técnicos; Grupo 1.º-Técnicos; A) Jefes Técnicos; a) Jefe de Laboratorio. Art. 22º Cap. 1 de la Orden del 31 de diciembre de 1948 del Ministerio de Trabajo (B.O.E. del 24 enero 1949) de Reglamentación de trabajo en la industria cinematográfica.

positivo eran los más difíciles de conseguir ya que eran los utilizados para las películas extranjeras, cuyo número y costo era muy superior al de los filmes nacionales. Por otra parte, los inspectores conocían lo que ocurría con el tráfico de celuloide, pero "muchas veces se lo callaban, hoy por ti, mañana por mí."[662] Otra de las picarescas que se realizaban, y que muestra la situación económica del cine español y de la España de aquella época, era la de extraer la plata de todos los descartes de celuloide que acababan en el laboratorio.

El positivado se realizaba habitualmente con máquinas que estaban fabricadas en España "por José Luis que era un viejito"[663].

Las labores diarias eran básicamente las de revelar el copión de rodaje de cada día para visionarlo en la sala de proyección. Luego estaba el trabajo de positivado y sonorización de las películas terminadas.

El gran problema de estos recintos era la película inflamable:

> "Había que tener mucho cuidado porque los negativos eran inflamables, los revisábamos cada cierto tiempo, pero provocaban muchos incendios. ¡No veas como ardía la película dentro de la cubeta! Enseguida bajábamos todas las llaves de la electricidad, y había extintores por todas partes."[664]

A pesar de todos los cuidados en seguridad, los Laboratorios Madrid Film ardieron el 2 de agosto de 1950.

Hasta aquí hemos intentado describir, a pesar de la escasez de datos encontrados, la primera productora de Sempere, Peninsular Films, los elementos que la integraban y las firmas con las que estaba relacionada, Peninsular Distribución y Laboratorios Arroyo. En el capítulo siguiente hablaremos de su actividad como productora a partir de 1948.

---

661 Declaraciones de Paulina Sempere en entrevista realizada el 23/12/98
662 Id.
663 *Id.* No hemos conseguido saber a quién se refería.
664 Id.

Capítulo 9. Los primeros éxitos de Peninsular Films

"No hay manera de conseguir una buena película sin un tema bueno. Y tampoco sin un buen director y unos buenos intérpretes. Pero la selección de todos la hace el productor....."
Cesáreo González[665]

La difícil tarea del productor cinematográfico español que pretendiera hacer de ello un negocio rentable a largo plazo, se basaba, principalmente, en la necesidad de establecer planes de producción, Estos planes de producción respecto a Peninsular se habían basado en un principio en llegar a la producción de cuatro largometrajes al año o de dos largometrajes y varios cortos documentales.

Inicialmente estas películas serían adaptaciones literarias y cine de género, comercial, aunque Peninsular estaba abierto a cuantas iniciativas surgieran de la mano de Vajda u otros directores y muy atento a las modas y las corrientes cinematográficas extranjeras. Así, para 1947 tenía varios proyectos de producción, como adelantamos en el capítulo anterior, basados en la colaboración con el gran amigo de Sempere, Ladislao Vajda y con el director y socio de Peninsular Eduardo Maroto. Pero las circunstancias lo impidieron: Maroto abandonó abruptamente la productora y Vajda comenzó con la dirección de *Barrio / Viela, rua sem sol* para Faro Films y Doperfilme; mientras, Peninsular produjo *Mañana como hoy*, dirigido por Mariano Pombo, de la que hablamos en el Capítulo 7.

Su último largometraje hasta el momento, *Mañana como hoy* era una película de época, que se encuadraría dentro de la línea de filmes históricos tan de moda a finales de los cuarenta como las exitosas, *Reina Santa* de Suevia o *Mariona Rebull* de Ballesteros. Hemos comentado anteriormente las razones por las que los productores se volcaban en este tipo de cine, más costoso, pero que optaba más fácilmente a los permisos de doblaje. Serafín Ballesteros, productor de *Mariona Rebull* afirmaba que era mejor hacer una película buena y cara que tres baratas y malas por razones muy sencillas:

> "Una mayor recaudación en el mercado español y un horizonte más amplio en el extranjero. Las buenas

[665] "Al habla con los productores premiados" por Martín Abizanda, *Cámara* n.º 119, 15/12/47, p.36

> películas son las únicas que salen de nuestras fronteras en un plan digno. Permítame que le diga que, desgraciadamente, en España no logramos dar con la película de éxito medio. Es posible que las consigamos; pero por ahora las taquillas no responden. O las películas tienen un éxito completo o no pegan."[666]

Siguiendo esta corriente, Vicente Sempere había firmado con Mas-Guindal y Mariano Pombo un segundo filme de época, *Vendaval*, intriga palaciega en la corte de Isabel II, para la cual Peninsular contaría de nuevo con Ana Mariscal. Para este filme ya se había solicitado el permiso de rodaje el 1 de agosto de 1947. Desconocemos las razones por las que se abandonó el proyecto, seguramente la falta de liquidez de la firma, y la preferencia en aquel momento de dedicarse al cortometraje que vendría de la mano de Fernando Pallarés. De este modo, Sempere transfirió el permiso de rodaje a Juan de Orduña (Producciones Orduña Films), que realizó el filme y a cambio,[667] entregó a Peninsular uno de los cuatro permisos de doblaje que obtuvo al ser clasificada en 1ªA.[668]

También Peninsular tenía un proyecto con Enrique Gómez para coproducir con Suiza un filme sobre la vida de Alfred Nóbel en doble versión. Como vemos, las intenciones de Peninsular respecto a la producción estaban muy acordes con las líneas temáticas que estaban de moda en aquella época.

Estos filmes no fueron adelante y creemos que tuvo algo que ver la creación de la distribuidora Peninsular Films y el mayor interés de Fernando Pallarés por este sector y la negociación con los permisos de doblaje. Pallarés prefería la menos arriesgada producción de cortometrajes, que resultaría más dinámica con el fin de poner la distribuidora en marcha y su opinión se impuso.

Apenas hemos encontrado datos acerca de los cortometrajes producidos por Peninsular. En general, el cortometraje español de los años cuarenta es algo totalmente desconocido. Ya hemos hecho referencia a ello en el capítulo 6, y sólo disponemos de los títulos que nos aportan los anuarios y los expedientes administrativos.

Ya habíamos hablado de la legislación favorable al cortometraje que provoca el crecimiento de la producción a partír de 1942.

---

[666] Id.

[667] Al haber sido solicitado por Peninsular el permiso de rodaje antes de la publicación de la Orden de 29 de julio de 1948 del Ministerio de Educación Nacional, que reducía el número de permisos de doblaje a conceder, este proyecto podía obtener uno o dos permisos más que las rodadas aquel año, por lo que Sempere exigiría esta compensación.

[668] Expediente de rodaje de *Vendaval*, Caja: 36/04696, Sección Cultura. AGA

El cambio en la legislación proteccionista de los permisos de importación a los de doblaje en 1946, supuso que las películas de cortometraje también se ajustaran a las mismas normas que los largometrajes. La consecuencia es que se clasificaban en las mismas categorías que las de largo metraje a los efectos de concesión de los correspondientes permisos de doblaje que hubieran de aplicarse exclusivamente a películas cortas.[669] De este modo, la concesión de las licencias de doblaje de cortometrajes como por ejemplo las películas de Stan Lauren y Oliver Hardy, o los cortos de dibujos animados estadounidenses, presuponía la producción de sus correspondientes cortometrajes españoles. Esta situación acabó con la Orden de 29 de julio de 1948 que en su artículo 3º aprobaba que solo los cortometrajes declarados de "Interés nacional" podían optar a un permiso de doblaje.

Atendiendo al *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*[670], cotejado con otras fuentes y asumiendo las lógicas reservas que ello supone, se produjeron en España entre 1945 y 1949 los siguientes cortometrajes:

1945: 100

1946: 123

1947: 129

1948: 158

1949: 27

Lo que observamos es precisamente un aumento en la producción de cortometrajes desde 1946, año en el que se modifica la normativa y se incluye al corto dentro de la clasificación, descendiendo bruscamente en 1949, cuando se hace efectiva la norma del "Interés nacional" para los cortometrajes.[671]

A las pequeñas productoras, como Peninsular, que además disponían de distribuidora, les resultaba ventajosa la producción de cortometrajes, ya que eran más baratos, más fáciles de distribuir y proporcionaban permisos de doblaje. La distribución de cine español proporcionaba además mayor puntuación para poder optar a los permisos de importación.

---

669 Artículo 10º de la orden del Ministerio de Educación Nacional de 31 de diciembre de 1946 (B.O.E, 25 enero de 1947) de autorizaciones de doblaje. Antes los traylers y complementos eran habitualmente importados junto a una película de largometraje, dentro de su licencia de importación. Circular de 19 de octubre de 1944 de la Dirección General de Aduanas (B.O.E. 30 de diciembre) de importación de traylers, películas de corto metraje y tecnicolor y cines infantiles.

670 Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Unión Cinematográfica Hispanoamericana, 1950; Base de datos de películas en www.mcu.es, www.imdb.com

La duración del permiso de rodaje era de un año, y veremos que Peninsular realiza simultáneamente 3 o 4 solicitudes para cortometrajes, pues le permitían un margen muy amplio para su realización, asegurándose la solicitud de la película virgen correspondiente para el resto de la temporada.

Por otra parte, como iremos viendo, estos documentales tienen la apariencia, de ser trabajos realizados por un grupo de amigos, son pequeñas obras "familiares", donde observamos la presencia de las mismas personas y en general unos presupuestos que evidencian el "colegueo" que existía entre ellos. No cabe duda de que ésta era una productora en donde se trabajaba habitualmente con el mismo equipo que muchas veces no cobraría a su debido tiempo, o que haría trabajos no remunerados pero a cambio de favores y simplemente por amistad. Es el caso de Antonio Martínez López, Domingo Pruna o de Jesús G. Leoz, grandes amigos de Sempere o de su ayudante habitual Pablo Tallaví. Su finalidad primera era mantener en activo a la productora y dinamizar la distribuidora.

De entre estos cortometrajes, Vicente Sempere recordaba muy pocos[672]. Nuestras pesquisas en anuarios y expedientes han descubierto otros cortometrajes, algunos de los cuales no hemos podido consultar detalladamente. Sabemos que, durante y tras el rodaje de *Extraño amanecer*, Peninsular solicitó el permiso de rodaje para los siguientes cortometrajes[673]:

Montaje de películas (Domingo Pruna, 1946)
El organillo (Antonio Martínez, 1946)
Zambra (Domingo Pruna, 1946)
El río Manzanares (Antonio Martínez, 1946)
Cantos gitanos (Domingo Pruna, 1946)[674]

Vicente Sempere solicitaría el permiso de rodaje para *Tierras dormidas*[675] y *El peón de Brega. Pena y llanto del toreo*[676], *Tarde de Toros en Madrid* y *El Jardín de Piedra*, rodando estas dos últimas.

---

671 Aunque influiría también la crisis en el sector cinematográfico por la carencia de importación que afecta especialmente en el año 1949.
672 El jardín de piedra (1947), Semana Santa en Crevillente (1948), Crevillente industrial (1948) y Un poeta canta a su tierra (1948)
673 Encontramos referencia de solicitud de permiso de rodaje en AGA, pero no aparecen en los anuarios del SNE, por lo que pensamos que no llegaron a realizarse.
674 Respectivamente, Exp. 280-46, Caja: 36/04689; Exp. 481-46, Caja: 36/04690; Exp. 284-46, Caja: 36/04690; Exp. 282-46, Caja: 36/04690; Exp. 283-46, Caja: 36/04690, AGA
675 Proyecto de documental sobre la ciudad de Ávila. Se solicitó el permiso de rodaje el 14/08/47, con un presupuesto de 12.000 pesetas y un equipo formado por Fernando Palacios, como guionista

Tarde de toros en Madrid

El rodaje de *Tarde de toros en Madrid*, comenzó en cuanto remató la posproducción de *Mañana como hoy*. Con un presupuesto de 10.000 pesetas, tuvo un costo final de 10.295 pesetas (siempre por declaración del productor a la Administración). *Tarde de Toros* en Madrid, era una película de José F. Aguayo. Aguayo era hijo del fotógrafo taurino Baldomero F. Raigón[677], con el que había aprendido el arte de la fotografía y se había enamorado del arte del toreo, afición que le llevará a convertirse en un conocido novillero, apodado "Pepito Fernández" o "El chico de Baldomero". Abandonado el toreo, por su baja estatura, se convirtió en reportero gráfico, época en la que conoció a Sempere. Tras la guerra civil, había comenzado a trabajar como segundo operador, debutando como director de fotografía en *Castañuela* (1945) película de Suevia Films, dirigida por Ramón Torrado. En 1946 fue contratado por el productor para fotografiar *La Mantilla de Beatriz*. y quizás hablaran de la posibilidad de realizar este cortometraje que sin duda apetecía mucho a Aguayo.

Vicente Sempere aún estaba embarcado en el rodaje de *Mañana como hoy*, pero empezó todos los preparativos para su cortometraje dedicado a los toros. Solicitó el permiso de rodaje el 17 de abril de 1947. El equipo estaría formado por cinco miembros: Aguayo, como autor del guión técnico, director y operador, Jesús G. Leoz como autor de la música, Francisco Ramos de Castro[678] como autor del guión literario, J. Simancas como montador[679] y Vicente Sempere como jefe de producción.

Fue rodada durante el mes de mayo de 1947 en los Estudios CEA de Madrid y en la plaza de toros de Las Ventas. Es una pena que no se encuentre una copia en Filmoteca Española, ya que el conocimiento que tenía Aguayo del mundo del toreo, toda su experiencia como fotógrafo taurino tuvieron que aportar a este

---

y director, Leoz como músico y Guillermo Goldberger cmo fotógrafo. Expediente de rodaje de *Tierras Dormidas*, Caja: 36/04696, Sección Cultura, AGA.

676 Proyecto de documental sobre la figura del peón de Brega. Se solicitó el rodaje el 14/08/47, con un presupuesto de 25.000 pesetas y el mismo equipo que el anterior. Expediente de rodaje de *El peón de Brega*, Caja: 36/04696, Sección Cultura, AGA

677 *Vid. Baldomero & Aguayo, fotógrafos taurinos.* Catálogo de la exposición fotográfica celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Mayo-Junio, 1991), Madrid, Turner, 1991. *José F. Aguayo. Imágenes del cine español.* Catálogo de la exposición celebrada en las salas del Centro Cultural del Conde Duque de Madrid, Enero-Febrero, 1996, Madrid, Comunidad de Madrid/Ayuntamiento de Madrid, 1996.

678 Conocido guionista y dialoguista, aquel año se llevaba a las pantallas otro argumento suyo: *Aventuras de don Juan de Mairena* de José Buchs

documental una gran fuerza y belleza. Casualmente unos meses después, el 28 de agosto, moriría el torero cordobés Manuel Rodriguez "Manolete" cuando se disponía a matar al toro 'Islero' en Linares, lo que provocó una auténtica conmoción en la sociedad española.

Tarde de toros en Madrid, fue clasificada en junio de 1947 en 2º A, y tolerada para menores. Se encargó de su distribución la misma Peninsular Films, por lo que se convirtió en el primer filme distribuido por la empresa.

Peninsular cedió a Hispano Films los dos permisos de doblaje que le correspondieron, y con los que fueron importados dos cortometrajes alemanes: *El Astillero* y *Sinfonía de Piedra* que fueron distribuidos por España Actualidades.

El jardín de piedra

El jardín de Piedra, comenzó como una idea mientras se realizaban las localizaciones para *Mañana como hoy*. El paisaje de la sierra de Madrid bien merecía un documental, y Sempere se lo comentó a Antonio Martínez, encargado de la mayoría de los cortometrajes de la productora. En cuanto Peninsular remató *Tarde de Toros en Madrid*, comenzó a preparar su siguiente corto.

El filme se rodó durante el mes de septiembre. El presupuesto final declarado fue de 15.075 pesetas, en donde, según el expediente, no entrarían los sueldos del jefe de producción ni del ayudante de operador[680], ya que Sempere no cobraría, participando como productor, y Antonio Hurtado obtendría alguna otra compensación.

Fue censurada en octubre, siendo tolerada para menores y clasificada en 2ºB por lo que le correspondió un permiso de doblaje, que Peninsular cedería a Balet y Blay para importar el cortometraje americano *Dos entrometidos* (*Busy Bodies*, 1933) protagonizada por Laurel y Hardy y que fue distribuido por España Actualidades.

Los cortometrajes dedicados a Crevillente

Un tiempo después, y de forma simultánea al rodaje y posproducción de *Sin Uniforme*, Peninsular produjo una serie de cortometrajes que tenían cierto valor sentimental para Sempere: la industria crevillentina y la Semana Santa de Crevillente, su pueblo de origen.

---

679 Sustituyendo a Antonio Martínez que en un principio se iba a encargar del montaje.

Vicente Sempere siempre pasaba algunos días de verano, los que su trabajo le permitía, en la playa del Pinet (Elx, Alicante), muy frecuentada por sus paisanos de Crevillente y a la que acudían su mujer y sus hijos todos los veranos. En una de aquellas visitas, en conversaciones con Isidro Boyer Mas y los primos del productor, Julio Puig y Antonio Candela, surgió la idea de que "Vicent, el peliculero" realizara unos documentales para publicitar el pueblo que empezaba a poner en marcha la industria de la alfombra.

Como Vicente Sempere tenía que rodar en Tánger los exteriores de la película *Sin Uniforme* comentó a los técnicos que iban a marchar a África, la idea de aprovechar la vuelta a Madrid y llegar a Crevillente con todo el material de los estudios Roptence para rodar los cortos.[681] El montador Antonio Martínez López, que actuaría como director del documental, los operadores Carlos Pahisa y Alfredo Cores y un equipo de maquinistas y electricistas de los estudios Roptence, aceptaron la propuesta.

Según el productor, la idea inicial era hacer una única película de propaganda para ser visionada en cines comerciales sobre la industria crevillentina, pero el proyecto se amplió y el equipo filmó dos documentales más: *Semana Santa en Crevillente* y *Un poeta canta a su tierra*, sobre la figura de José Maciá Abela aunque estos últimos tuvieron que ser rodados en momentos distintos, por lo menos el dedicado a la Semana Santa, ya que durante esta celebración el equipo estaba rodando en Roptence los interiores de *Sin Uniforme*.

Algo muy distinto es lo que consta en carta enviada por Sempere al Director General de Cinematografía y Teatro el 24 de enero de 1949. Según ésta, el motivo inicial que hizo acudir al equipo a Crevillente, fue el de filmar el traslado de los restos del sacerdote José Maciá Abela, conocido poeta de la región.

Aprovechando el viaje, y con fines benéficos, se rodaron tres documentales: *Un poeta canta a su tierra*, *Semana Santa en Crevillente*, y *Crevillente industrial* este último sin el permiso de rodaje. Sempere continuaba exponiendo:

> "que los cortometrajes se van a exhibir exclusivamente en la provincia de Alicante por tratarse de una cosa local. Que reconoce que ha obrado mal al proceder al rodaje sin tener la correspondiente autorización, pero ruega a V.I. tenga en cuenta los fines benéficos a que va a

[680] Exp. 7544 c/34.304 de *El jardín de piedra*, ACMCU

[681] Según declaraciones de Vicente Sempere entrevistado por Esperanza Sempere Congost para el artículo "Crevillente en el cine", la revista *Moros y Cristianos*, Septiembre-Octubre, 1995, Crevillente, 1995, p. 158.

> dedicarse las recaudaciones que se puedan obtener en Crevillente de dichas películas"[682]

Esta primera contradicción, sobre el motivo (propagandístico o devoto) que les llevó a filmar los cortometrajes, se suma al baile de fechas que existe entre los datos aportados por Sempere en la entrevista y los que apuntó en los expedientes de los filmes. Así, según éstos, los cortometrajes habían sido rodados entre octubre de 1948 y noviembre de 1949, cuando creemos que por lo menos *Crevillente Industrial* fue rodado en entre mayo y julio de 1948. De todos modos, los permisos de rodaje para los tres cortometrajes fueron solicitados en octubre de 1948, por lo que Sempere intentaba colar un filme que había rodado sin permiso (y de cuya circunstancia luego tiene que dar cuentas al director general). Respecto a las fechas de rodaje de *Semana Santa en Crevillente*, tampoco podemos fiarnos de su expediente, ya que según éste, fue rodada entre las inverosímiles fechas de octubre de 1948 y enero de 1949. Quizá los técnicos hicieron una primera escapada en la Semana Santa de 1948 que Sempere no recuerda, o acaso se rodó el año siguiente, gozando ya del permiso de rodaje. Finalmente, según su expediente, *Un poeta canta a su tierra* se filmó entre el 15 de septiembre al 15 de noviembre de 1949. Estas fechas tampoco resultan verosímiles, ya que Sempere siempre afirmó que los tres documentales se rodaron en 1948 y por otra parte la excusa del traslado de los restos del poeta como motivo del rodaje no concuerda con la realidad ya que sus restos llegaron a Crevillente en 1961.[683]

De todos modos, y si estas no fueron las fechas autenticas de rodaje, la productora justificaba administrativamente su actividad durante 1949, ya que ese año y sobre todo por las circunstancias económicas, Peninsular no produjo ningún filme.

Otras contradicciones se generan en torno al costo declarado de estos cortometrajes. En el expediente figuran los siguientes:

Crevillente Industrial: 18.000 pesetas

Semana Santa en Crevillente: 47.766 pesetas

Un poeta canta a su tierra: 20.475 pesetas

Según manifestaba Sempere en la entrevista citada, los técnicos trabajaron gratis y se alojaron en casas particulares, pero el proyecto tuvo un costo importante:

---

[682] Exp. 322-48 c/13.120 de *Crevillente industrial*, ACMCU

[683] Mas Martínez, Vicente, "¡Vandalismo ciego!" en *Harmonía*, *boletín informativo crevillentino*, nº 121, diciembre, 1995.

> "Sí, recuerdo que el grupo de empresarios que estuvo al frente del proyecto pagó doce mil quinientas pesetas para gastos de dietas del personal, pero el coste de las tres películas, material, montaje, etc... fue de cien mil pesetas que asumió mi productora Peninsular films."[684]

La suma del coste de las tres películas declarado a la administración, 86.241, se acerca a esas 100.000 pesetas que recordaba Sempere.

La finalidad básica de todo lo dicho anteriormente con respecto a filmes de poca identidad, es la de destacar la fragilidad de todas nuestras afirmaciones respecto de los procesos industriales y económicos que rodean al filme, a causa de la imposibilidad de disponer de información veraz y suficientemente contrastada. Estamos trabajando con fuentes oficiales (Anuarios, expedientes) que en gran medida han utilizado la información proporcionada por las empresas para la realización de sus apreciaciones y estadísticas. Cuando las contrastamos con las declaraciones (en privado) de los productores, y veremos otros ejemplos más adelante, observamos que, habitualmente, los datos proporcionados son dispares. El trabajo de investigación en este campo resulta arduo y poco productivo, ya que nunca llegaremos a conocer las cifras reales que se manejaron.

Queremos incidir por otra parte, en las críticas que los miembros de la Junta de Clasificación y Censura lanzaron contra estos documentales. Como afirmamos, la realización de los mismos se debió a razones sentimentales y de amistad con el pueblo de Crevillente. De este modo, no se pretendió en modo alguno realizar una gran obra. De todos modos, el nivel técnico y artístico de los mismos no es muy inferior al de la mayoría de los cortometrajes realizados aquel año. Aún así, los calificativos que recibieron fueron entre otros: malísimo, pobre, ínfimo, cochambre, mediocre, prohibido, vergonzoso, triste o "abominable esperpento crevillentino", destacando en todos ellos el "prohibido exportación."[685] Lo que extraemos de todo ello, y refiriéndonos en concreto a *Crevillente Industrial*, es que sus imágenes muestran, en realidad, el tremendo atraso económico en el que vivía España a finales de la década de los cuarenta; no por la calidad técnica del filme, sino sobre todo porque vemos antiguos telares manuales, maquinaria y utensilios que no han avanzado desde principios de siglo, distinguimos niños trabajando en las fábricas, advertimos pobreza en un pueblo de importante

[684] Sempere Congost, Esperanza, *Op. cit.*, p.158.
[685] Exp. 322-48 c/13.120 de *Crevillente industrial*, ACMCU

crecimiento industrial para la época, aspectos de la miseria rural española que no se podían aceptar en las pantallas. Todos fueron clasificados en 3º Categoría respecto a su valor económico y posibilidad de exportación, aunque fue permitida su exhibición en locales de primera y segunda categoría.

Abundando en lo anterior, según mencionaba Sempere en la entrevista que manejamos, y volviendo a contradecir aquello de "cosa local" que escribiría al director general,

> "*Crevillente industrial* se exhibió por toda España como documental que precedía las exhibiciones de películas comerciales como era frecuente en aquella época. Recuerdo, como anécdota, que en el estreno en Bilbao, las autoridades me multaron con mil pesetas porque salían niños trabajando sin tener la edad reglamentaria."[686]

El estreno de estos filmes en el Teatro Chapí de Crevillente supuso un gran éxito, repitiéndose la exhibición varias veces, ya que el público no dejaba oír el sonido por la alegría ruidosa al reconocerse en el celuloide. Sempere regaló una copia positiva de cada una de las películas al ayuntamiento crevillentino, pero posteriormente fueron extraviadas. Actualmente dos de ellas se encuentran restauradas y depositadas en la Filmoteca Valenciana.

Cuando Vicente Sempere ya estaba implicado en las películas en coproducción con firmas francesas patrocinadas por Chamartín, Peninsular continuó produciendo cortometrajes, aunque esta vez sin participación de Sempere. Fueron los siguientes (entre proyectos y cortometrajes producidos):

> *León y sus reliquias* (proyecto, solicitud 2/3/51) dirigido por Salvador Ferrer Fuster.
>
> *Sevilla taurina* (José H. Gan, 1951)
>
> *Jeréz de la Frontera* (proyecto, solicitud 16/04/51) dirigido por Salvador Ferrer Fuster.
>
> *Murcia y Salcillo* (proyecto, solicitud 2/3/51) dirigido por Salvador Ferrer Fuster.
>
> *Sol y naranjos* (Salvador Ferrer Fuster, 1951)
>
> *Primavera en Sevilla* (Salvador Ferrer Fuster, 1951)
>
> *La Petenera* (Florían Rey, 1951)
>
> *Forja de ídolos* (Alejandro Perla, 1951)

Los que llegaron a ser clasificados lo fueron en 3ª Categoría, por lo que ninguno obtuvo permisos de doblaje.[687]

---

[686] Sempere Congost, Esperanza, *Op.cit.,* p. 159

[687] Como vimos, a partir de 1948 tendrían que ser clasificados en "Interés Nacional"

Sin Uniforme

Cuando Ladislao Vajda terminó el rodaje de *The Call of the Blood*, consiguió volver a Madrid durante unos meses para comenzar el rodaje de *Sin Uniforme*, para el que se habría comprometido con Peninsular antes que con John Sttaford para dirigir en Gran Bretaña e Italia *The Golden Madonna.*

Sin Uniforme fue el primer largometraje de Peninsular rodado tras la etapa portuguesa y el quinto de la productora. En realidad se había proyectado la producción de dos largos para aquel año, ya que Peninsular, solicitó también el permiso de rodaje de *Vendaval.*

La película se inspiraba en la obra teatral (en aquel momento inédita) de Natividad Zaro *También la guerra es dulce* adaptada al cine por la autora[688] y dialogada por Eugenio Montes, cumpliendo con el contrato que habría firmado la pareja con Peninsular ante la producción de *Tres Espejos*.

Los planes artísticos de organización de una película, así como el estudio de sus posibilidades financieras, se basa en el guión, de cuya calidad depende en gran manera la de la obra cinematográfica. Sempere dispondría del guión con bastante tiempo y sabía que tenía posibilidades, no solo por la calidad de sus autores, sino por su agilidad y la buena adaptación realizada para el medio cinematográfico. Posteriormente entre Vajda y Sempere realizaron un guión técnico, entendido como libro de rodaje. Este guión técnico se dividió en 29 secuencias y 349 planos. Se rodaron primero en los estudios Roptence las secuencias que transcurren en el Hotel Embassy, luego las del Salón del Consejo, las de la trastienda de antigüedades, la habitación de Alexis en el Hotel Embassy, etc..[689] El guión contenía el diálogo y una gran abundancia de indicaciones técnicas para Vajda sobre iluminación, colocación de las imágenes y acústica. Según este guión Canet construyó sus decorados, Vajda estudió la escenificación y Sempere planificó toda la producción y la propaganda.

Al productor y a Ladislao Vajda les había interesado mucho este argumento ya que era una película distinta a otras producciones españolas. Adscribible al cine

688 En colaboración con Andrés Laszlo
689 *Vid.* Plan de rodaje en Ilustraciones.

africanista realizado por aquella época,[690] lo consideramos más bien un filme de "aventuras" más cercano al cine de "espías" anglosajón que a la propaganda sobre las colonias y la exaltación de la labor civilizadora y misionera de la metrópolis. Recordaba vagamente a *Casablanca*, la mítica película de Mihály Kertész (Michael Curtiz), padrino de Ladislao Vajda, que se había estrenado en España el 19 de diciembre del año anterior.

Cuando Sempere ya tenía un guión elaborado sobre la mesa, pensó en la contratación del denominado alto equipo técnico-artístico. Al ser Ladislao Vajda el director ya eligió a buena parte de los mismos, es decir, al equipo técnico habitual de Vajda y Sempere en esta segunda mitad de la década: Enrique Guerner, Eloy Mella, Maria Teresa Ramos y Leoz.[691] También fue contratado Fernando Palacios[692] como ayudante de dirección, comenzando una amistad con el resto de miembros del equipo que durará muchos años. En el montaje, desde *El testamento del Virrey* solía colaborar Antonio Martínez. Dependiendo del estudio en el que se rodara, habitualmente cambiaba algún técnico, Francisco Canet en CEA o Antonio Simont en Chamartín pero lo habitual era la participación de gran parte de un grupo, bien consolidado, que se conocía y se compenetraba perfectamente.

Respecto al elenco artístico, Sempere contrató a Rafael Durán, que había participado en *Tres Espejos* y que habría apalabrado con la productora dos películas más. Por su parte, Blanca de Silos, acababa de tener un gran éxito con *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) por lo que era una estrella cotizada que daría un importante tirón en taquilla, aunque curiosamente esta será una de sus últimas películas.

> "La productora agradece la colaboración de los actores que han intervenido en la película interpretando papeles inferiores a su categoría artística"

Son palabras que aparecen en los títulos de crédito y que se refieren indudablemente a los personajes de Rafael Bardem, Rafael Calvo, Enrique Guitart o José María Lado. Esta circunstancia era algo que parecía muy importante a Sempere, ya que en una entrevista con ocasión del inminente estreno del filme, manifestaba:

---

[690] En capítulos anteriores ya hemos citado ejemplos como *Afan-Evu* (José Neches, 1945) y *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946)

[691] Que al poco recibiría la noticia del premio del CEC por la banda sonora de *María Fernanda la Jerezana* (Enrique Herreros, 1946)

> "Hay que tener en cuenta, acerca de la labor de actrices y actores, que todos ellos son de primera fila. Y aun siéndolo, algunos incorporan personajes de importancia muy inferior a sus merecimientos; aceptación que redunda en beneficio de la película. (...) Ellos mismos se darán cuenta de que, desempeñando figuras principales los personajes secundarios, una película adquiere un tono mucho mayor que redunda en beneficio del éxito de todos. El día que esta convicción sea general, la altura del cinema español, en lo que a interpretación se refiere, habrá ganado muchísimo."[693]

Esta filosofía volvería a dar sus frutos en *Séptima Página*, el siguiente filme de Ladislao Vajda para Peninsular.

Por otra parte, había una serie de secundarios a los que siempre Vicente Sempere contrataba en sus películas: José Isbert, Juan Calvo, Manuel Arbó, Nicolás Perchicot, Gabriel Algará, Rufino Inglés... y principales que solían trabajar en sus filmes como Raúl Cancio. En este filme, Raúl Cancio y José Isbert daban la réplica cómica a la pareja protagonista.

Finalmente Vicente Sempere y Ladislao Vajda también interpretaron dos papeles en la película de cierta importancia: Sempere actuó como el "espía gordo" un matón que recoge a los protagonistas a la puerta del hotel, y Vajda interpreta al asesino del auténtico agente GL-23.

La razón de que actuaran ambos técnicos se debía a que son personajes muy secundarios que tienen que aparecer en los exteriores de Tánger y Tetuán. Lógicamente se quiso ahorrar en los viajes de los actores a Marruecos, por lo que pensamos que a África solo viajaron los actores Blanca de Silos y Rafael Duran. El resto de los personajes, como el conductor del camión que transporta el combustible del avión, eran en realidad técnicos del filme que tendrían que viajar a Marruecos igualmente.

Sempere se encargó, una vez apalabrada la participación de todo el personal, de elaborar el el plan de trabajo, el plan genérico de localizaciones y un primer presupuesto de producción, para poder ofrecer su "paquete" a la comisión del crédito sindical.

La productora consideraba que era un tema que podría tener éxito. Habitualmente los productores se mueven en este terreno en base a la predicción

---

[692] Fernando Palacios era sobrino de Florián Rey. Se había licenciado en Ciencias Exactas, pero comenzó trabajando en el cine como ayudante de dirección de su tío en varias películas, como *La aldea maldita* (1942) u *Orosia* (1943)

[693] Declaraciones de Vicente Sempere a *Primer Plano*, n.º487, 12/02/50 s/p.

por persistencia, es decir, suponer que lo que ha sucedido en el pasado inmediato continuará ocurriendo en el inmediato futuro, es decir, que si el tema, el director o la estrella acababan de tener éxito, lo tendrían también en su siguiente película. De este modo, el tema de la aventura africanista, las estrellas Rafael Duran y Blanca de Silos, el argumento de Natividad Zaro y Eugenio Montes.... podían augurar cierto éxito y también una mayor seguridad en la ayuda sindical y en el adelanto de distribución.

El inicio de la búsqueda de financiación comenzaba con el citado crédito de la distribuidora. En este caso, no fue Peninsular, sino Warner la que se hizo cargo del filme; aunque el contrato de distribución se realizó después del rodaje;[694] Warner apalabraría su participación a cambio de permisos de importación. Por otra parte, el Sindicato Nacional del Espectáculo fue muy generoso con esta obra, no sabemos si estrictamente por la calidad del guión y del elenco artístico o por las personas que estaban implicadas en ella. *Sin Uniforme* obtuvo un crédito del SNE de 600.000 pesetas para un presupuesto inicial de 2.491.605.37 por lo que constituyó el 24% del costo de producción declarado.

Sempere contaba también para la financiación del filme con los beneficios de la venta de los dos permisos de doblaje que había obtenido por *Tres espejos* y por sus cortometrajes.

Una vez aprobado el guión se solicitó el permiso de rodaje el 3 de diciembre de 1947. También se consiguió otro de la Dirección de Marruecos y Colonias (con la que Sempere ya había tenido trato en la producción de *Afan-evu*) que les dio grandes facilidades para el trabajo. Con todos los permisos, Sempere se disponía a comenzar a rodar en enero, pero la operación de apendicitis que sufrió Ladislao Vajda hizo que se retrasara más de un mes el comienzo del rodaje.[695] Tampoco pudo finalmente trabajar en ella Enrique Guerner, pues a causa del retraso, se había tenido que incorporar al rodaje de *Brindis a Manolete*, dirigida por Florián Rey, por lo que fue sustituido por Guillermo Goldberger.

El rodaje de interiores comenzó en los Estudios Roptence el 19 de febrero y continuó hasta el 24 de marzo, víspera de Jueves Santo. Aún había restricciones eléctricas y las escenas de estudio se rodaban de noche.

---

694 Peninsular cedió a Warner Bros el filme para su distribución el 30 de agosto de 1948, según escrito en el expediente del filme.
695 *Primer Plano*, n.º 381, 1/02/48 s/p.

Tras la Semana Santa, continuó el rodaje en Madrid hasta el día 5 de abril, cuando imaginamos que parte del equipo marchó a Marruecos para rodar los exteriores del filme.

En Tetuán un temporal obligó a que se suspendiera el rodaje el 2 de mayo, hecho que supuso importantes pérdidas económicas. El equipo estuvo en Marruecos más de treinta días y las lluvias continuaban.[696] Seguramente Sempere recordaba aquel terrible temporal en el rodaje de *Lola Triana* en 1936, pero como buen jefe de producción, todo estaba previsto. Como opinaba Cecil B. de Mille:

> "...Nadie maneja tantos imprevistos e imponderables. (...)... al hacer una película ¿serán semanas o meses los que transcurran antes de que los escritores presenten un buen guión?, ¿cuántas veces habrá que rodar una escena para que salga bien?, ¿sufrirá una apendicitis alguien irremplazable en pleno rodaje?"[697]

La ilusión y energía que el productor había puesto en este filme, le hacía olvidar los continuos retrasos y dificultades.

El ambiente en Tánger era muy diferente al que se vivía en Madrid. El 18 de diciembre de 1923 se había firmado el Tratado definitorio del "Estatuto de la Zona Internacional de Tánger". El Tratado estuvo vigente hasta el 20 de octubre de 1956 y hasta esta fecha, esta situación generaba que en Tánger, como zona internacional, funcionara un mercado libre de divisas donde la peseta circulaba libremente como moneda de curso legal, convirtiéndose en el principal destino para el cambio ilegal aspecto que no sabemos si fue aprovechado de alguna manera por los responsables del filme.

Allí y en Tetuán se rodaron los exteriores correspondientes a los planos de situación: presentación de Tanger, exteriores del Hotel Embassy, calles de Fez, otras calles y carreteras en el desierto. Para paliar los daños causados por los días que no se pudo rodar, Sempere aprovechó el tiempo que le quedaba al máximo. Blanca de Silos manifestaba que no le había dado tiempo a visitar los zocos "Hemos trabajado sin interrupción de la mañana a la noche."[698]

A la vuelta de Marruecos se realizaron en Madrid algunos exteriores correspondientes a los aeropuertos que aparecen en la película y a la casa abandonada en Grecia. Aparte de los incidentes mencionados, el rodaje resultó satisfactorio rematando el 15 de junio de 1948. Al final, el filme que había sido

---

696 Declaraciones de Sempere a *Primer Plano* n.º487, 12/02/50 s/p.
697 Mille, Cecil B. de, *Autobiografía*, Barcelona, Argos, 1960, p.210
698 "En Tetuán con Blanca de Silos", *Cámara*, nº 130, 1/06/48, pp. 16-17

presupuestado en 2.491.605.37 acabó costando 2.129.159,25 pesetas[699] contando con las incidencias en el rodaje, cifra que resulta una muestra clara de cómo los productores se guardaban las espaldas a la hora de abordar un proyecto y solicitar el crédito pero también de la valía de Sempere como jefe de producción

Fue clasificada en otoño de 1948 y a pesar de que en julio se había aprobado una nueva normativa que reducía el número de permisos de doblaje por producción española, lo fue según las antiguas normas, ya que el permiso de rodaje del filme había sido extendido con anterioridad a la aprobación de la orden. [700]

Sempere ansiaba conocer el resultado de la clasificación, ya que estaba muy satisfecho del filme. Pensaba que era su mejor película como productor. Un tema original, diálogos perfectos, dirección magistral, fotografía muy bella e interpretación insuperable. *Mañana como hoy* aún no se había estrenado, y también esperaba mucho de ella, algo fundamental por muchos motivos, principalmente la vida de la productora, que había dejado gran parte de su capital en aquellos largometrajes.

El 27 de julio de 1948 fue clasificada en 1ªB. Esta decisión fue recurrida por Vicente Sempere pero la Junta se ratificó en el fallo anterior, por lo que le correspondieron tres permisos de doblaje. No conocemos los títulos extranjeros a los que se aplicaron estos permisos, ya que a partir del cambio de legislación este dato deja de figurar, casi siempre, en los expedientes. Seguramente uno de ellos fue cedido a la Warner, que se hizo cargo de la distribución de *Sin Uniforme*, y los restantes fueron utilizados por Peninsular que importó seguramente las películas suecas *Siempre dinero* (*Pengar en tragikosmisk saga*), 1946) y *La doctora se divierte* (*Lararinna pa vift*, 1941) estrenadas en 1950.

Respecto a la clasificación moral, fue tolerada para menores de 16 años, interesante a la hora de su rentabilización en las salas. Tras el verano, en octubre se estrenó *Mañana como hoy* que recibió buenas críticas pero no gustó en taquilla.

El estreno de *Sin Uniforme* fue tardío, más de un año después de su clasificación. No conocemos las causas de ello, ni tampoco de que fuera estrenada en Barcelona un año antes, en el Windsor el 14 de febrero de 1949. Imaginamos que todo se debería a la política de distribución de Warner Bros en España afectada por la crisis de los permisos de importación y la escasez de producciones españolas. De hecho, según declaraciones del representante de Warner en España

[699] Siempre tomando como referencia las cifras manejadas por los organismos oficiales.

> "por primera vez desde que la Warner Bros se estableció en España, esta casa americana va a presentar dos películas españolas *Sin uniforme* y *La otra sombra* de Maroto. (...) Debido a las circunstancias en que se desenvuelve el negocio, **sobre todo en lo que se refiere a la escasez de permisos de importación***, ocurre que los compromisos se adquieren a menudo antes de que las películas objeto de los mismos puedan ser visionadas. En estas condiciones no puede haber, en rigor, un criterio selectivo, aunque por nuestra parte procuramos que las películas que hayamos de distribuir tengan una cierta calidad. (....) Adquirimos la opción de compra [de ambas películas] para Hispanoamérica y Filipinas porque, en principio, nuestra casa está interesada en pulsar las posibilidades de explotación de las películas españolas en aquellos mercados."[701]

Estas declaraciones revelan con claridad la delicada situación en la que se encontraba la cinematografía española, pues la limitación de la concesión de permisos de importación y de doblaje (provocado en última instancia por la falta de divisas), provocó la reducción del número de filmes producidos y el desabastecimiento de filmes extranjeros y película virgen, que a su vez volvieron a provocar la paralización de muchos filmes españoles. Como las empresas extranjeras dependían del numero de permisos de doblaje concedidos a los filmes españoles, y era muy difícil asegurar cuantos se producirían (y cuantos permisos obtendría cada filme), los adelantos para la distribución de material español (con cierta reticencia, como manifiestan las anteriores afirmaciones y como veremos seguidamente) aseguraban algunos permisos y que la empresa foránea fuera contemplada con mayor indulgencia por las autoridades reguladoras de la concesión de permisos. El problema era que la distribución de filmes españoles era un grave riesgo, por la mayor probabilidad de fracaso en taquilla, por no poder visionarla antes, como exponían las distribuidoras extranjeras, y por el rechazo general de los exhibidores. En 1949 las revistas cinematográficas anuncian constantemente planes de producción de distintas firmas que nunca se llegarán a realizar. En 1949 se terminaron 37 películas españolas, cifra comparable con la de los decaídos 1945 y 1946.

La crisis afectaba a toda la economía española, constituyendo la eclosión del mantenimiento de la política autarquica impuesta por Franco. Durante 1949 y 1950 la importación española cayó hasta alcanzar, en el último año, uno de los puntos

---

[700] Orden del 29 de julio de 1948 (B.O.E. del 10 agosto)

[*] El subrayado es mío

[701] *Cámara*, n.º 146, 1/02/49, p.44

más bajos del período autárquico. Los años 1945 y 1949 fueron años de sequía en los que las restricciones eléctricas alcanzaron un volumen equivalente al 30 por ciento de la producción efectiva de energía eléctrica. El daño causado en el sector secundario fue enorme: a pesar de que muchas empresas adquirieron equipos para tratar de autoabastecerse de electricidad, la falta de fluido obligó a resucitar viejas técnicas de producción manual, con el consiguiente descenso de la productividad, limitó el volumen de producción y dio lugar a situaciones de paro temporal. Los datos oficiales sobre el número de trabajadores afectados por el problema indican que fueron las industrias ligeras, productoras de bienes de consumo, las más perjudicadas [702]

Volviendo a nuestro filme, *Sin Uniforme* se estrenó en el Colisevm de Madrid el 9 de febrero de 1950 coincidiendo con *Amor que mata* (1947) en el Avenida[703] y se mantuvo una semana en cartel. La corta permanencia en un cine de estreno (lo habitual en la mayoría de producciones españolas) extraña más aún si advertimos que fue sustituida por otro producto de la Warner, la exitosa *Belinda* (1948) por lo que imaginamos que aunque la distribuidora eligió la que consideraba mejor película española, no confió en sus posibilidades, tratándola como un mero pretexto para doblar sus producciones.

Sin Uniforme, recibió, sin embargo, buenas críticas. Gómez Tello alababa que:

> "Ha mantenido una línea de interés que no decae (...) este asunto con su buena dosis de intriga y acción policíaca, ha sido rodado casi por completo en escenarios auténticos de África y de Tánger. Raúl Cancio y José Isbert tienen a su cargo unos toques cómicos ambientales a veces exagerados."[704]

Según Méndez-Leite

> "...llaman la atención los decorados de Canet, magníficamente ambientados y la luminosa fotografía de Guillermo Goldberger. Hábilmente realizada, triunfa la película por su bien ideada trama."[705]

---

[702] Barciela López, Carlos, López Ortiz, M.º Inmaculada, Melgarejo Moreno, Joaquín, Miranda Encarnación, José Antonio, *La España de Franco (1939-1975). Economía*, Madrid, Síntesis, 2001, p.144.
[703] Que fue sustituida por *Oliver Twist* (David Lean, 1948) el siguiente día 23.
[704] Gómez Tello, "La critica es libre", *Primer Plano*, n.º487, 12/2/50 s/p.
[705] Méndez-Leite, F., *Historia del cine español*, Madrid, Rialp. 1965, vol. II, p. 50

La crítica de *Cámara*, señalaba que era "una buena película de espionaje, con todos los aciertos y todos los defectos que encontramos en las mejores muestras del género."[706]

Peninsular tenía otros proyectos, y solicitó en 1949 permiso de rodaje para un filme que se iba a titular "Cuando muere la ley"[707] pero que se quedó en aspiración, al igual que muchos otros del cine español.

En las revistas cinematográficas este parón se achacaba a la falta de material virgen: "Unos filmes están paralizados por esta causa y otros no comienzan por lo mismo."[708] De hecho Suevia Films solo produce tres películas este año,[709] cuando el año anterior había financiado cinco filmes. Esta situación no desanimaba a la firma española que anunciaba en junio la firma en Nueva York de un

> "Importantísimo convenio cinematográfico en virtud del cual la distribuidora Columbia Pictures divulgará por toda América las películas de la productora española Suevia Films; recíprocamente Suevia Films se hará cargo de distribuir en nuestra nación las cintas de aquella gran empresa cinematográfica" [710]

CIFESA, por su parte, aunque con una distinta política de producción, solo produjo *La Duquesa de Benamejí* de Luis Lucia.

Finalmente, respecto a Peninsular, su director habitual, Ladislao Vajda, volvió a Londres e Italia para el rodaje de *The Golden Madonna*, protagonizada por Phyllips Calvert y para la que ya había firmado un contrato con John Stafford.

En julio el director hacia unas declaraciones a *Primer Plano*.[711] Había pasado por Italia y estaba unos días en Madrid. En septiembre iba a comenzar un nuevo filme en Inglaterra, otra vez con Phyllis Calvert: un argumento psicológico con la guerra como fondo, *Happy Now I Go*, que finalmente se titularía *The Woman with no name*.

Por aquella época ya se comenzaba a hablar de la reanudación de la coproducción con otros países europeos, y Sempere estaba dispuesto a colaborar en un filme con el Reino Unido. En una entrevista a Vajda, éste hablaba de su vuelta a España para realizar una coproducción internacional basada en una novela

---

706 José L. B. Gallardo, "Estrenos", *Cámara*, n.º171, 15/02/50, p.8
707 Productoras. 7706, top: 21/27, AGA
708 *Primer Plano* n.º 466, 18/09/49 s/p.
709 Aventuras de Juan Lucas y Una mujer cualquiera dirigidas por Rafael Gil y Yo no soy la Mata-Hari de Benito Perojo.
710 *Primer Plano* n.º451, 5/06/49 s/p.
711 *Primer Plano* n.º457, 17/07/49 s/p.

muy conocida y quizás protagonizada por Errol Flynn.[712] Al parecer, se estudió el caso, pero no hubo posibilidades de colaboración, ya que la normativa anglosajona consideraba a una película extranjera en cuanto una escena era rodada en un estudio no británico. La única posibilidad residiría en realizar los interiores en Inglaterra y los exteriores en España, lo que conllevaría que la película no fuera considerada española. Sempere, viendo que iba a ser difícil una pronta colaboración con Vajda, comenzó a preparar un filme "folclórico" que sería dirigido por Florián Rey[713]. Cuando las revistas especializadas anunciaban en octubre de 1949 que Vajda habría firmado un nuevo contrato con la Warner,[714] Sempere ya había solicitado el permiso de rodaje de su siguiente filme: *Sucedió en la Alhambra*.

Respecto a Peninsular Distribución, la firma sí que tuvo ocasión de trabajar aquel año. Distribuyó las películas suecas obtenidas con los permisos de *Sin Uniforme* y algunas de las reposiciones y cortos que figuraban en el capítulo anterior.

Por otra parte, varias fuentes, entre ellas Sempere, nos indicaron que colaboró como jefe de producción al final del rodaje de *Llegada de noche* (1949) dirigida por Nieves Conde y rodada en los Estudios Chamartín. De hecho, él manifestaba por aquella época a las revistas cinematográficas que sus siguientes filmes iban a ser dirigidos por Nieves Conde y Florián Rey. Según cuenta Nieves Conde:

> "Había un mal clima en la película. Los de Estudios Chamartín, donde se rodaba la película, me advirtieron que habría problemas con los decorados, porque la productora no pagaba[715] (...) Se cortó el rodaje, pero gracias a la intervención de Aguayo pudimos seguir filmando."[716]

Sabemos que José Aguayo, además de operador del filme, tenía participación en la producción y llamó a Sempere para rematar el rodaje. Éste recibió por su trabajo una de las licencias de doblaje que correspondieron al mismo, pero no hemos podido comprobarlo por medio de documentos.

---

712 *Primer Plano* n.º439, 13/03/49 s/p.

713 Que acababa de ser nombrado presidente de la Cámara de Directores Cinematográficos (Orden de 22 de octubre de 1948, BOE 28/11/48)

714 "Vajda ha sido capturado por la Warner. Su película *La Madonna de Oro* obtuvo un gran éxito en Norteamérica y le presentaron un contrato seductor que ya ha firmado." *Primer Plano* n.º 470, 16/10/49 s/p.

715 Marta Films, productora de Norberto Soliño

Cuentos de la Alhambra

Al involucrarse en el proyecto de *Cuentos de la Alhambra*, Vicente Sempere protagonizaba dos iniciativas que iban a resultar importantes en la década siguiente. Por una parte, el abordar un género que, a pesar de su frontal rechazo por parte de la crítica española, era preferido por el público y que volverá a resurgir con fuerza en los años cincuenta; por otra, la invitación que realizará al decorador Francisco Canet para que su productora colabore en la producción del filme, hecho que afectará en gran medida a la creación de UNINCI.

Las consideradas "españoladas" eran un tipo de películas que Peninsular nunca había producido, a pesar de ser las más populares del cine español, tanto en España como en el extranjero. Tras una época en la que la españolada estuvo denostada por críticos y parte del público,[717] la reanudación de las relaciones cinematográficas con Europa, provocará el que vuelvan a valorarse. En nuestro caso, volvía de la mano de Florián Rey, uno de sus principales artífices en lo que se podría denominar su "canto de cisne": una película folclórica con todos los tópicos del género. Como afirmaba Gómez Tello:

> "Había en el propósito de su realizador, Florián Rey, la idea de volver a un estilo de cine que antes tenía una gran aceptación popular y una fácil salida al exterior, donde España interesa fundamentalmente por su colorido y su pintoresquismo."[718]

Y como venimos adelantando, también existía en Peninsular la necesidad de realizar un filme que tuviera asegurada la salida al exterior. La "española", pesara a quien pesara, era el cine español solicitado en el exterior y el más popular en la Península.[719] Florián Rey había estado luchando durante toda la década por que su cine no fuera denostado y esta fue una de sus últimas oportunidades:

---

[716] Llinás, Francisco, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Valladolid, 40 Semana Internacional de Cine, 1995, p. 68

[717] *Vid.* Utrera, Rafael, "Españoladas y españolados: Dignidad e indignidad en la filmografía de un género", Gubern, Román (coor.), *Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia n.º 1*, Octubre, 1997, pp. 233-247; Voz *Española*da por José Luis Borau en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998; Sánchez Vidal, A. "O cinema español dos años cuarenta/El cine español de los años cuarenta", en AA.VV., *O cinema español / Cine español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989; Castro de Paz, José Luís, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*, Barcelona, Paidós, 2002. Como bien afirman muchos de estos autores, este desprecio estaba en parte causado por los sectores de la alta burguesía adictos al régimen que encontraban en el género la huella del cine republicano.

[718] Tello, Gómez, "La crítica es libre", *Primer Plano*, n.º515, 27/08/50 s/p.

[719] Esta popularidad estaba muy relacionada con el triunfo, en el ámbito de la música popular, del folklore, implantado por los poetas Antonio Quintero y Rafael de León, aliados con el compositor

> "Lo de la "españolada" es un fenómeno curioso que no se da en ninguna otra parte. En ningún otro meridiano cinematográfico se condena el costumbrismo nacional como aquí se ha condenado, aunque ahora quizá se empiecen a ver las cosas de otra manera."[720]

Por otra parte, las producciones de Benito Perojo y la vuelta al folclore de Suevia de la mano de Lola Flores, harían que Peninsular, que como dijimos, estaba atenta a las modas, produjera este filme dentro de esta línea que como afirmaba Rey por aquella época era: "la única que puede crear de verdad una industria, el único camino para esa 'creación de divisas para la exportación' de la que ha hablado recientemente el ministro de Industria."[721] Precisamente en este momento, en el que va a comenzar una tímida apertura económica y con ello un mayor intercambio cinematográfico, se hace evidente que las películas preferidas por americanos y europeos eran las más criticadas en nuestro país.

Por otra parte, las conversaciones entre Sempere y Rey vendrían de más atrás, y otro de los argumentos que el director ofertó a Peninsular era *La niña del pecado mortal*, un drama rural escrito por el mismo Florián Rey de cuyo guión literario y técnico Sempere poseía un ejemplar fechado en 1951. Seguramente la productora proyectaba llevarlo a la pantalla tras *Séptima Página*, pero los problemas económicos y administrativos de la empresa paralizaron la producción. El director era un gran aficionado a Washington Irving, "quizá porque el ilustre escritor americano hizo "españoladas" con la pluma viajera."[722] Ya había llevado a la pantalla en 1928 otra obra suya, *Los claveles de la virgen* por lo que seguramente fue también idea de Rey dirigir este argumento, que también agradaría más en aquel momento difícil a la productora por "más digerible y exportable" que el citado más arriba.

De hecho el productor afirmaba que el filme: "poseerá un estilo español, semejante al de *La pícara molinera* o *El sombrero de tres picos*."[723]

El 1 de agosto de 1949 ya se anunciaba que Florián Rey había escogido la obra *Cuentos de la Alhambra* para convertirla en película.[724] El mes siguiente se

---

Manuel de Quiroga. Este folckore fue siempre, casi exclusivamente andaluz y en su difusión jugaron un papel de primera importancia la industria fonográfica y las emisiones radiofónicas.

[720] Barreira, D.F., Biografía de *Florián Rey*, Madrid, Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1968, p.35. Sobre Florián Rey *vid.* Fernández Cuenca, Carlos, *Recuerdo y presencia de Florián Rey*, San Sebastián, X Festival Internacional de Cine, 1962 y Sánchez Vidal, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, CAI, 1991.

[721] *Ib.*, p. 73

[722] *Ib.*, p.131

[723] *Cámara* n.º174, 1/04/50, p.32

repetiría la noticia. Florián Rey desvelaba algunas de las causas de la adaptación del cuento de Irving:

> "Porque en él hay belleza, poesía e interés, tres cualidades imprescindibles para lograr una buena película. Y sobre todo, un ambiente moro sugestivo y apasionante (...)"[725]

Es importante destacar, por otro lado, la importancia de la participación de otra productora en la producción de este filme, ya que resultará ser de alguna manera el germen de la formación del nuevo UNINCI y de la creación de su primera película, *¡Bienvenido Mr. Marshall!*

Como relatamos en anteriores capítulos, Francisco Canet Cubel y Vicente Sempere Pastor trabajaron juntos en *El huesped del Sevillano*, la primera película en la que trabaja Vicente Sempere tras la guerra civil y la primera película de Canet como ayudante de decoración artístico. Posteriormente, Vicente Sempere le había contratado para trabajar en gran parte de las producciones de Peninsular, como *Tres espejos*, *Extraño amanecer* y *Sin Uniforme* y entre ellos había una buena amistad.

Cuando comenzó la pre- producción de *Sucedió en la Alhambra*, Sempere volvió a contar con Canet, decorador habitual de todas sus producciones y le comentó la posibilidad de que su grupo participara en la película que pretendía producir: *Sucedió en la Alhambra* podía ser un éxito en razón de sus características. Era una adaptación literaria (estaba basada en la obra de Washington Irving, especialmente el cuento de "Leyenda del Gobernador y el Escribano" e iba a ser dirigida por Florián Rey y seguramente interpretada por una joven artista que había alcanzado gran éxito a principios de aquel año con el filme *Jalisco canta en Sevilla* junto a Jorge Negrete. Estas cualidades también aseguraban una exitosa exportación.

Vicente Sempere sabía que Canet era socio fundador y consejero de una productora denominada UNINCI que había comenzado sus operaciones el 12 de agosto de 1949. Disponían de capital y tenían algún proyecto, pero que no llegaba a materializarse. Aceptaron colaborar en la producción de *Cuentos de la Alhambra* junto a Peninsular. Asimismo se decidió rodar en los estudios CEA, donde Francisco Canet era decorador jefe.

El guión, escrito por Fernando Alarcón y Florián Rey, superó la censura el 18 de octubre de 1949 que lo consideró pasable. Vicente Sempere solicitó el

---

[724] *Cámara* n.º158, 1/08/49, p.4
[725] *Cámara* n.º174, 1/04/50, p.32

permiso de rodaje unos días antes, el 10 de octubre de 1949 siendo concedido el 19 del mismo mes.

En noviembre de 1949 la productora anunciaba que se hablaba de contratar a María Montez como protagonista,[726] pero en enero de 1950 y según las revistas especializadas, ya se había contratado a Florián Rey, y todavía no se conocía a la estrella.... Todo ello configuraba la estrategia de publicidad de Peninsular para mantener atento al público potencial del filme, ya que Carmen Sevilla ya formaba parte del elenco artístico en la ficha de petición de permiso de rodaje.

Respecto al resto del reparto, Florián y Sempere contaron con Mario Berriatúa, que protagonizaría la siguiente producción de Peninsular, *Hombre Acosado* y Raúl Cancio, amigo de Sempere que participa en gran parte de sus filmes.

Igualmente se contrató a los "secundarios" habituales de las producciones Peninsular: Nicolás Perchicot, José Isbert, Casimiro Hurtado, Manuel Arbó o Julio Alyman.

Respecto al personal técnico, participó el habitual del productor excepto el script, que fue Augusto Fenollar, y el montador, ya que Antonio Martínez estaba embarcado, nunca mejor dicho, en el rodaje de *Servicio en la mar* en Cartagena y fue sustituido por Félix Suárez-Inclán.

En marzo de 1950 ya se estaba rodando en los estudios CEA. A mediados de aquel mes, la revista *Cámara* anunciaba que Florián Rey estaba rematando el rodaje de interiores en los estudios y que pronto viajaría con todo el equipo a Andalucía. El plan de producción contaba con un mes de rodaje de exteriores en la Alhambra.[727]

Sempere había proyectado, por lo tanto, rodar la película casi totalmente en exteriores. No disponemos del plan de rodaje, pero sí de algunas de sus declaraciones al respecto:

> "Hemos calculado 42 días de estudio; 30 de exteriores en Granada, y 8 más en los alrededores de Madrid. (...)Manejamos un presupuesto de alrededor de cuatro millones de pesetas. Hemos procurado vestirla con propiedad y los decorados se adaptan a la época y el ambiente."[728]

[726] *Cámara* n.º165, 15/11/49, p.7
[727] *Cámara* n.º173, 15/03/50, p.3
[728] *Cámara* n.º174, 1/04/50, p.32

Cuentos de la Alhambra fue distribuida por Peninsular y estrenada en el Pompeya y el Palace[729] el 24 de agosto de 1950. Antes de su distribución, la firma ya le había comprado su parte a UNINCI por trescientas mil pesetas.[730]

Las críticas al mismo fueron muy dispares. Méndez-Leite criticaba el abuso de los "matices pintoresquistas al que nos tenía acostumbrados el cine español de antaño" aunque alababa la fotografía de Guerner, los decorados de Canet y la música de Leoz, así como la interpretación de la protagonista Carmen Sevilla.

Respecto al público, la película se mantuvo 18 días en cada uno de los cines, algo que, para una película española, se podía considerar un éxito y la respuesta fue muy distinta en atención a la provincia donde se estrenaba. Según consta en los informes por provincias que contiene su expediente, en Cuenca, donde fue estrenada en abril de 1953, fue muy bien acogida, siendo en cambio, de repulsa total en Salamanca, donde se proyectó en enero de 1951.

Por otra parte, la Junta de Orientación Cinematográfica le concedió una 2ª Categoría el 9 de julio de 1950, criticando su semejanza a las películas de antes de la guerra y recriminando a Florián Rey su instinto de conservación.[731] Aún así, se cumplían los pronósticos de que el cine folclórico era más fácilmente exportable. *Cuentos de la Alhambra* fue exportada (entre 1952 y 1957), al menos a Perú, Cuba, Portugal, Italia y Argentina.

Al ser calificada en 2ª Categoría, recibió un permiso de doblaje que fue utilizado por Peninsular para la película sueca *El recluta Bom* importada por Ladislao Veszi y distribuida por Peninsular. *El recluta Bom* y *Cuentos de la Alhambra* entrarían en la lista de material de Peninsular Films Distribución para la temporada 1950-51 junto a *Hombre acosado*, *Séptima página*, *Alas de amanecer/Eso que llaman amor* (*Wings of the morning,* Schuster, Harold*,* 1937), *Alegría*, *Un par de gitanos (The bohemian girl*, J.W. Horne, 1936) de Stan Laurel y Oliver Hardy, *La flecha sagrada* (*Custer's Last Stand*, 1936) de Elmer Clifton y *Panteras rojas*, el documental *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948) y cuatro "documentales suizos".[732]

---

[729] Cines en los que también estrenará *Séptima Página*. En aquella época, el Pompeya y el Palace pertenecían al circuito García Ramos, formado también por el Amaya, Bulevar, Infantas, Peñalver, Becerra, Metropolitano, Pavón, Tívoli, San Carlos, Príncipe Pío, Bécquer, Apolo, Chamberí, Pez, Postas y Toledo. *Vid.* Cebollada, Pascual y Santa Eulalia, Mary G., *Op. cit.,* p. 439.

[730] Según declaraciones de Vicente Sempere el 13/11/95

[731] Exp. 9857 c/34.387, ACMCU

[732] Según anuncio publicitario en *Primer Plano*, n.º 523, 22/10/50 s/p.

Séptima Página

"*Séptima pagina* se estrenó en el Salón Miramar de San Sebastián durante la Semana Grande y ha merecido el elogio unánime de crítica y público."[733]

Con estas palabras comenzaba una reseña elogiosa respecto a la última película de Ladislao Vajda para Peninsular. Posteriormente, el filme se estrenó el 31 de enero de 1952 en los cines Pompeya y Palace y estuvo más de tres semanas en cartel. El éxito fue clamoroso entre la crítica y el público. La crítica de Gómez Tello en *Primer Plano* fue entusiástica, sobre todo hacia Ángel Gamón y José Santungini.

Los premios no se hicieron esperar, y eso que el filme se estrenaba un año en el que los premios del SNE y del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) nos mostrarían los caminos por los que transitaría la producción española en la nueva década: el final del "cine histórico" de CIFESA: *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), el éxito del cine religioso *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951), *Cerca del cielo* (Domingo Viladomat, 1951); la influencia del neorrealismo: *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951);[734] el comienzo de la época dorada de Vajda: *Ronda Española* (1951) y *Séptima Página* (1950); la aparición de nuevos directores, coproducciones e iniciativas originales: *Cielo negro* (M. Mur Oti, 1951), *Parsifal* (C. Serrano de Osma, 1951), *La corona negra* (L. Saslawski, 1950) y *Esa pareja feliz*.[735]

Las revistas especializadas reproducen los momentos más dulces para la productora en la entrega de los premisos del SNE.[736] Recibió el 6º premio (250.000 pesetas) de 1951. Es importante retener que el 2º premio[737] va a parar a *Surcos* de José Antonio Nieves Conde. Además, recibió el premio al mejor argumento (Ángel Gamón), al mejor guión (José Santugini) y el premio de música (Jesús G. Leoz) en el Concurso Anual del CEC en 1951.

---

733 *Primer Plano* n.º590, 3/02/52 s/p.
734 También se estrena *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951)
735 *Vid.* Falquina, A y Porto, Juan J., *El cine español en premios*, Madrid, Editorial Madrid, 1974.
736 *Primer Plano* n.º590, 3/02/52 s/p.; *Triunfo*, 6/02/52, p.21.
737 "ex aequo" con *Catalina de Inglaterra* de Ruiz Castillo. Aquel año, el Primer Premio fue a parar a *La Señora de Fátima* de Rafael Gil, "continuadora" de *Reina Santa* para el mercado hispano-luso y precursora del "boom" del cine religioso de la década de los cincuenta.

Todo ello se debía, no sólo a la calidad del filme y de su director, sino también a la labor de producción de Vicente Sempere, que no había escatimado el más mínimo detalle respecto a la calidad de su equipo técnico y artístico y a su promoción. Antes de que se comenzara a rodar, Vajda, aún en Londres, ya hacía referencia a la película, y poco a poco se iban desvelando detalles del elenco artístico que iba a protagonizar el filme. Era este un tipo de propaganda bien dirigida, que generaba en los futuros espectadores un ansia cada vez mayor en ver el filme. Como dijimos en el capitulo anterior, de la publicidad durante el rodaje se encargaba la productora, mientras que la distribuidora publicitaba el lanzamiento. En *Primer Plano*, encontramos un anuncio de Peninsular insertado justo cuando ha rematado el rodaje: "Ha terminado el rodaje de *Séptima Página* y *Hombre acosado*. Cuyo éxito será comparable al obtenido por *Cuentos de la Alhambra*"[738]

Pero la publicidad ya había comenzado durante el rodaje de esta película. En marzo de 1950, cuando Florián Rey rodaba en CEA, *Primer Plano* daba la siguiente noticia respecto al director Ladislao Vajda que se hallaba trabajando en Londres:

> "Vajda está melancólico, esta triste. Vendrá en abril para dirigir una película para una productora que envuelve su titulo en la piel de toro de la Península y que se propone hacer cuatro películas por año. El título de la película, apuesten por "La posada de la Balsa", una de esas novelas ásperas, dramáticas en donde hay de todo. De todo eso que hace de *Cumbres Borrascosas* una gran película sin saber porqué."[739]

Esta incertidumbre sobre el nuevo filme de Vajda, era alimentada por Peninsular que no dudaba en lanzar distintas informaciones al respecto; diez días después, la revista *Cámara* anunciaba la llegada de Vajda el 10 de abril para ponerse al frente de

> "una nueva producción de Peninsular Films titulada "Márgara", según guión de Francisco Pierra y González Álvarez. (...)"[740]

Ya a mediados de junio de 1950, esta última revista afirmaba que la nueva realización de Ladislao Vajda para Peninsular se titularía *Acosados* y que estaba protagonizada por Adriano Domínguez y Mario Berriatua. "Acosados" era el título utilizado en un principio para otro filme de Peninsular: *Hombre Acosado*.

[738] *Primer Plano* n.º 523, 22/10/50 s/p.
[739] *Primer Plano*, n.º 490, 4/3/50 s/p.

Seguramente la preparación de Peninsular de dos filmes que se rodarían de manera simultánea provocó la confusión de los periodistas, ya que quince días después, la misma revista afirmaría que "Peninsular Films prepara el rodaje, casi simultáneo de dos producciones: *Séptima Página* y *Acosados*"[741]

Fuera como fuere, Vajda volvió de Londres a finales de junio de 1950 para ponerse al frente del rodaje de *Séptima Página* mientras Pedro Lazaga comenzaba a rodar *Acosados*, hecho éste que mostraba el interés de Vicente Sempere por las nuevas generaciones de cineastas. Hablaremos de ello en el siguiente capítulo.

Volviendo a *Séptima Página*, la productora ya tenía una frase publicitaria para el filme:

> "7ª página, cada personaje, una historia; cada historia, un trozo de vida; cada fotograma, una emoción"[742]

Sempere contaba con el guión aprobado, los estudios, preparados los siete decorados, el permiso de rodaje, que fue concedido el 27 de julio y apalabrado un elenco artístico de gran calidad, según la publicidad "con el mayor y mejor reparto jamás reunido" formado por Rafael Durán, Alfredo Mayo, Luis Prendes, Maruja Asquerino, Adriano Domínguez, Raúl Cancio, Jacinto San Emeterio, Rafael Romero Marchent y José María Rodero.[743] Se iniciaría el rodaje en los estudios Chamartín la semana del 24 al 30 de julio. Precisamente *Brigada criminal* de Iquino se estaba rodando en Madrid una semana antes del comienzo de este rodaje.

Séptima página se basaba en un argumento de Ángel Gamón que como sabemos era amigo de Sempere, productor de *Jai -Alai* y de *Cinco lobitos* y que también participaría económicamente en el filme. Este contacto con Ángel Gamón, personaje con influencia en los Estudios Chamartin, y la contratación de Ladislao Vajda para la realización de *Ronda Española* propiciaría que tras el rodaje de *Septima Página*, Sempere firmara un contrato con los estudios para trabajar como jefe de producción de dos nuevas coproducciones que pensaba llevar a cabo.

El argumento de Gamón fue adaptado por un íntimo amigo de Vajda, José Santungini con el que ya había colaborado en *Doce lunas de* miel y cuya relación personal y profesional será muy estrecha en los años siguientes. El argumento del filme está muy cercano al cine negro americano, sobre todo por el uso de la

---

740 *Cámara*, n.º173, 15/03/50, p.3
741 *Cámara* n.º180, 1/07/50, p.3
742 *Primer Plano*, n.º 590, 03/02/52 s/p.
743 *Primer Plano*, n.º510, 23/07/50 s/p.

violencia, la ambigüedad y la influencia del realismo y en momentos, el expresionismo, mostrando elementos de las salas de fiesta, los bajos fondos, la sociedad marginal y remarcando el hecho de que lo que se nos muestra son sucesos reales, mostrando también para ello escenarios reales.

Un cine, en suma, muy del gusto de Vajda. Al igual que en su película anterior con Peninsular, el director contó con primeras figuras en un filme coral donde no existen protagonistas. Esta circunstancia, tan apreciada por Sempere, hablaba bien también de un director cuya talla lograba que todos los actores que trabajaban con él se ciñeran al papel que se les había asignado. Como apreciaban distintas revistas cinematográficas: "el reparto está integrado totalmente por primeras figuras"[744] o:

> "película coral formada por un elenco de actores sobresalientes en papeles de distinta importancia, pero todos buenos." "un reparto donde se ha conjugado habilisimamente la calidad estelar de los nombres con una ausencia total de "divismo" en todos y cada uno de los primeros nombres que lo integran."[745]

En un primer momento Vajda y Sempere habían pensado en Fernando Rey para el papel de "Méndez" y en Enrique Guitart para el de redactor jefe. Así como en Luis G. Ortega para el papel de Manolo o Rafael Calvo en el papel de Paco. Finalmente fueron sustituidos por Adriano Domínguez y Rafael Durán en los papeles de Méndez y redactor jefe, y por Luis Prendes y Alfredo Mayo en los papeles de Manolo y Paco.

Las razones se debieron seguramente a compromisos previamente adquiridos por los artistas. Rafael Durán, como adelantamos, tendría algo apalabrado con Peninsular por tres películas, siendo esta la tercera. Fernando Rey finalmente actuaría como narrador, al igual que en cuatro películas siguientes de Sempere. Adriano Domínguez era actor de teatro y había pertenecido al Teatro Español durante siete años. Su primera aventura en el cine fue de la mano de Ladislao Vajda que al conocer su trabajo en el teatro, le propuso hacer el papel protagonista del filme. Algunos actores habían sido contratados también para *Hombre Acosado*. Es el caso de Alfredo Mayo, Maruja Asquerino, Rafael Arcos, Paquito Cano y Manuel Aguilera.

Respecto al elenco técnico, hemos de observar que el "equipo habitual" de Sempere estaba dividido entre tres producciones que se realizaban casi

[744] Id.

simultáneamente: *Servicio en la mar*, que estaría rematándose, *Séptima Página* y *Hombre Acosado*. Varios técnicos coinciden en estas dos producciones: Francisco Canet, que sería el decorador jefe de CEA donde se rodaban ambos filmes, Jesús G. Leoz, los montadores Antonio Martínez y Alfonso Santacana y el maquillador Fernando Florido.

Séptima Página se comenzó a rodar el lunes 24 de julio de 1950, en cuanto fue censurada y puesta en distribución *Cuentos de la Alhambra*. Adriano Domínguez explicaba una anécdota del rodaje referida a Ladislao Vajda:

> "Quedé impresionado la primera vez que me dirigió una escena. Debía haber estudiado perfectamente el personaje, porque me dijo que le observara y, seguidamente, se puso a interpretarlo como un consumado actor. –Ahora tú- me indicó en cuanto hubo terminado. Le había espiado hasta el más mínimo gesto, así que repetí exactamente cuanto él había -Muy bien – me dijo-. Lo has hecho como yo. Ahora quiero que lo interpretes sintiéndolo tú." [746]

Vajda quedó muy satisfecho con el trabajo de Adriano Domínguez por lo que continuó ofreciéndole papeles en *Ronda Española*, *Carne de Horca*, *Marcelino pan y vino*, *Mi tío Jacinto*.....

El rodaje en los estudios CEA se realizó de noche, como el de *Hombre Acosado*, a causa de las restricciones eléctricas y terminó a mediados de septiembre, coincidiendo con el estreno de *Cuentos de la Alhambra*. Posteriormente se dedicaron varios días al rodaje de exteriores en Madrid.

Séptima página estuvo lista, según expediente administrativo, el 15 de noviembre de 1950, aunque no se estreno hasta más de un año después. Lo mismo ocurrió con *Hombre Acosado*. Lo curioso, es que las tres últimas películas de Peninsular figuraban como material de distribución de la firma para la temporada 1950-51 en un anuncio publicado en octubre de 1950, y sólo *Cuentos de la Alhambra* se estrenó en esa temporada. Las causas podrían ser varias.

Sabemos que Vicente Sempere habría comenzado sus contactos en Chamartín y su aventura en UNINCI. A principios de 1951, estaba ya embarcado en la producción de *El deseo y el amor*, como jefe de producción de Chamartín.

Por otra parte, Vajda habría comenzado, casi sin descanso la preparación y rodaje de *Ronda Española*, lo que pudo influir en el retraso de la post-producción. Según el expediente administrativo, se realizaron las mezclas el 15 de abril de 1951

---

[745] *Triunfo*, 6/02/52

y la primera copia se consiguió el 28 de abril, aunque se volvieron a realizar las mezclas el 3 de julio de 1951. El 9 de julio de 1951 apareció la nueva y definitiva copia standard, que fue la de que se clasificó el 17 de aquel mes. A la Junta de Clasificación le gustó. Clasificada en 1ª Categoría el 17 de julio de 1951, recibió dos permisos de doblaje (el número más alto en 1950)[747]

A parte de las causas más concretas referidas al cine, las razones más decisivas de esta crisis fueron comunes al resto de la industria española, y se resumían en la falta de energía, la "pertinaz sequía", la insuficiencia de importaciones, la falta de divisas y la proliferación del mercado negro que causaba la prolongación asfixiante de la autarquía. Todo ello traducido al mundo del cine, se refería a las restricciones eléctricas, la escasez de capital para la inversión, la insuficiencia de material americano para poder importar y doblar a causa de la falta de divisas y del consiguiente bloqueo de la MEPAA, y la inseguridad de los productores ante la toma de decisiones, a lo que se sumaban los continuos rumores sobre el cambio en la normativa de protección cinematográfica.

En octubre de 1950, las revistas especializadas daban cuenta de la paralización de los estudios madrileños.[748] La causa más directa fue el gran incendio que asoló los Laboratorios Madrid Film el 1 de agosto de 1950 y que afectó sobre todo al almacén de película virgen, lo que suspendió varias producciones. Pero habría que considerar también las causas citadas arriba.

Si por otra parte, observamos el material extranjero para distribución que ofertaba Peninsular en la temporada 50-51, observamos que no disponían de filmes americanos recientes, sino que eran películas de reestreno, cortometrajes, y filmes europeos. Incluso en un anuncio publicado en 1951, en el *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, publicita unos filmes que creemos que ni siquiera existían como *Charlie Chan en Tánger* y *Charlie Chan en Sevilla*.

De este modo, y como conclusión de todo lo anterior, pensamos que Peninsular pretendió esperar a que se solucionara el problema de la importación americana para poder rentabilizar tal y como se merecían sus dos últimas producciones. Así, cuando, tras el Acuerdo de García Escudero con la MPEAA,

---

[746] Domínguez, Adriano, *Memorias de un actor*, Madrid, Dyrsa, 1984, p. 67

[747] Que fueron utilizados para el doblaje de *El submarino fantasma* (*Mystery Submarine*, Douglas Sirk, 1951) aplicado el 21/12/51 y *Pekín* (*Peking Express*, William Dieterle, 1951) aplicado el 18/02/52.

[748] Se rodaba en CEA: *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1950); en Chamartín: *Aquel hombre de Tánger* (Robert Elwyn, 1950); en Augustus: *Barco sin rumbo* (José María Elorrieta, 1951); y en Cinearte: *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951). Sevilla Films, Roptence y Ballesteros estaban inactivos.

circula nuevo material americano, se estrenan ambas películas e incluso se intenta conseguir algún permiso de doblaje adicional. *Séptima Pagina* recibió un tercer permiso de doblaje, esta vez "europeo" a causa del éxito de público y crítica y por haber recibido un premio del SNE. Posteriormente, Fernando Pallarés envió a la Dirección General de Cinematografía y Teatro una carta fechada el 7 de febrero de 1952 en la que solicitaba que *Séptima Página* fuera declarada de "Interés Nacional" y se le concediera otro permiso de doblaje americano.[749] La solicitud se repitió unos meses después, pero no obtuvo resultado.

[749] Exp. 10527 c/34408 de *Séptima Página*, ACMCU

Capítulo 10. El final de Peninsular y la fundación de UNINCI. Una nueva generación de directores: Pedro Lazaga y Luis García Berlanga.

Lo que sucedía a principios de los cincuenta era
que algunos de los directores y guionistas
debutantes más inquietos intentamos proponer
un tipo de películas más cosmopolitas,
cercanas a las enseñanzas del cine norteamericano y
a movimientos europeos innovadores como el
neorrealismo.
José Luis Dibildos[750]

La década de los años cincuenta, da cabida, por una parte, al comienzo del crecimiento económico en España, y por otra, al surgimiento de la disidencia política. La evolución de la cultura española estará claramente influida por ambas circunstancias. Seguramente será el cine la actividad cultural que muestre de manera más evidente estos aspectos, pues hablamos de arte, industria y espectáculo muy sensible a todos los cambios políticos, económicos y artísticos de su tiempo. De este modo, junto a la mayor liberalización del comercio de películas y el desarrollo del sector con un aumento significativo del numero de producciones y de su calidad, encontramos el incremento de las relaciones con Europa, ya recuperada de la guerra, que reanuda su activo comercio cinematográfico. Ello vendrá ejemplificado con la admiración de los nuevos cineastas españoles por los europeos, sobre todo italianos, y la visita de ilustres directores y pensadores del cine como Zavattini. Por otro lado, se retomarán las coproducciones europeas con España y se creará un nuevo marco legislativo, temas a los que nos referiremos en siguientes capítulos. Respecto a los aspectos culturales, el cine español, en alguna de sus obras, manifestará esa cierta respuesta hacia el cine oficial y hacia el Régimen, así como la influencia del cine europeo, en especial del Neorrealismo; ejemplo de ello serán los estrenos de *Surcos* o *Bienvenido Mr. Marshall*, que significan un verdadero cambio respecto a las apuestas industriales y a las inquietudes culturales.

A pesar de que *Hombre acosado* fue un filme de Peninsular y se realizó contemporáneamente a *Séptima Página*, hemos insertado esta película en un capítulo

[750] Frutos, Francisco Javier y Lloréns, Antonio, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid, 43 Semana Internacional de cine, 1998, p. 22

aparte con *¡Bienvenido Mr. Marshall!* porque pensamos que ambas reflejan, dentro del cine de Vicente Sempere, la alteración que se opera en el cine español respecto, por una parte, a la aparición de una joven generación de cineastas españoles que desarrollarán su carrera en décadas posteriores y, por otro lado, a la coincidencia con las influencias de las corrientes cinematográficas europeas que intervienen en una nueva manera de ver y hacer cine. Así, con la producción de *Hombre Acosado* y *Bienvenido Mr. Marshall*, Vicente Sempere mostraba su apuesta por los guionistas y directores noveles que ahora se incorporaban a la industria y que aportaban una nueva mirada respecto a una sociedad, la española, en proceso de cambio. Otros importantes productores como Manuel Goyanes y Cesáreo González también contarán con otro director novel, Juan Antonio Bardem, amparando la producción de *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) y *La venganza* (1957).

Con todo ello queremos señalar, que la llamada "disidencia interior" del mundo cinematográfico español, no surge solamente de productoras más o menos independientes como Altamira o Films 59, sino que productores y firmas totalmente inmersas en el aparato industrial cinematográfico como Vicente Sempere, Atenea o Manuel Goyanes y Suevia Films van a dar cabida también, alternando con su producción más comercial, a otro tipo de cine, vinculado con el neorrealismo y distinto a lo que se hacía en España hasta el momento.

Aunque tras esta contribución a un nuevo tipo de cine, Sempere se integre de lleno en la producción de filmes dirigidos por profesionales de reconocido prestigio en el cine español y ante el poder establecido, como Ladislao Vajda, la financiación de las películas de Lazaga y Berlanga no deja de ejemplificar la relevancia que tuvo en el mundo profesional la aparición de una nueva generación de cineastas que aportan frescura al cine español. Si además, tenemos en cuenta que será en este momento cuando se inicia el comienzo del fin de CIFESA símbolo de una forma de hacer cine y por extensión, de la década de los cuarenta, consideramos que es importante destacar la confluencia de todas estas distintas circunstancias, para calificar estos años y en concreto, este capítulo, como de "tímido cambio".

Desde el principio de los años cincuenta diversos acontecimientos influyen en la recuperación de la agotada España de posguerra. En noviembre de 1950, la ONU aprueba anular la recomendación de que sus países miembros no mantuviesen relaciones diplomáticas con el gobierno de Franco. Con la Guerra Fría

como nuevo marco geoestratégico, EEUU encontrará en España un aliado ideal, tanto por su necesidad de apoyo económico y político como por su profunda vocación antimarxista. Comienza de este modo una nueva etapa profundamente evolutiva, marcada por la consolidación del Régimen ante la comunidad internacional.

A lo largo de 1953 dos acontecimientos marcarán un punto de inflexión en la recuperación de la respetabilidad internacional de España: la firma del Concordato con el Vaticano y los primeros acuerdos bilaterales con EEUU. En 1955, España ingresa en las Naciones Unidas.

Los años 50 contemplan un indudable crecimiento económico, a pesar de que el "Plan Marshall" que se está aplicando en toda Europa, pasa de largo de esta Villar del Río, que es la España de la época. Se suprime la cartilla de racionamiento en marzo de 1952 y por vez primera desde la guerra civil se permite la libertad de circulación de productos alimenticios. En 1953 se superan los niveles de 1931-35 en la renta nacional. Cobra gran importancia la emigración rural hacia los grandes núcleos industriales con todos los problemas que conlleva de carencia de viviendas e infraestructuras urbanas y educativas y de readaptación social y psicológica a un nuevo ambiente claramente traumático. Junto al cine, el fútbol se consagró como una de las principales diversiones. Por otra parte, el principal medio de comunicación era la radio, con programas, concursos y seriales muy populares entre todos los españoles.

La evolución económica coincidirá en esta década y la siguiente, con los primeros brotes importantes de oposición hacia el régimen. Desaparece el maquis, pero comienzan las protestas ciudadanas como el boicot a los transportes públicos de Barcelona, conducente a un primer ensayo de tímida huelga general en marzo de 1951 y que se extendió hacia el País Vasco. En 1951 también asistimos a la primera huelga de tranvías que se hacía en Madrid desde el final de la Guerra Civil, que casualmente coincidió con el primer día de rodaje de *Esa pareja Feliz*.[751] Las protestas sociales serán el germen de lo que será el motor principal de oposición contra el régimen. Éste trataría de contrarrestar la oleada de protestas y agitaciones mediante una abundante manipulación de los medios de comunicación.

La necesidad de un "lavado de imagen" del régimen provoca un cambio ministerial y una reorganización de la Administración Central en julio de 1951, que

[751] Bardem, J.A., *Y todavía sigue*, Barcelona, Ediciones B, 2002, p.176

supone un reequilibrio de las fuerzas del régimen donde entran falangistas, los llamados "católicos" y los "técnicos", vinculados a la industria y a la banca y proclives a la disolución de la economía autárquica. El católico moderado Joaquín Ruiz Jiménez dirigirá el Ministerio de Educación Nacional que promoverá cierta apertura cultural en el mundo universitario pero que enseguida se verá cercenada, siendo el ministro cesado tras los incidentes universitarios de 1956.

Paralelamente al comienzo de cierta agitación obrera, asistimos al nacimiento y desarrollo de la contestación universitaria, cuyas primeras manifestaciones se remontan a comienzos de 1954. La Universidad se convierte en la cantera y caja de resonancia de esa disidencia cultural, intelectual y política. Ciertos sectores de la producción literaria, ensayística, artística, teatral y cinematográfica del período emprenderán una cultura de la disidencia a través del debate cultural, la aproximación a una estética realista y la apertura a determinadas tendencias dominantes en el contexto internacional como el neorrealismo italiano y la llamada "generación maldita" norteamericana.

La mirada crítica encuentra cauces de expresión en algunas revistas como *El ciervo* o *Alcalá*. Camilo José Cela, Torrente Ballester, Miguel Delibes, Sánchez Ferlosio[752] o los hermanos Goytisolo aportan miradas realistas a la novela, mientras Buero Vallejo se la aporta al teatro. La arquitectura y las artes plásticas buscan nuevas formas de expresión, marcando el principio de una nueva época.

Respecto al cine español, las primeras promociones del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) fundado el 26 de febrero de 1947, tendrán gran importancia en la evolución del cine español ya que protagonizarán en gran medida este primer movimiento de renovación al que estamos haciendo referencia. El IIEC era el primer centro oficial de enseñanza cinematográfica en España y estaba inspirado en el *Centro Sperimentale* de Roma. Los estudios tenían tres años de duración y tocaban diferentes especialidades: Dirección; Producción; Cámara; Sonido; Técnica de laboratorio; Decoración; Interpretación y Guión. La escuela tenía muchos problemas, como la insuficiente

[752] Muchos de los mejores escritores que surgieron en este momento: Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Aldecoa... al igual que pensadores, como Aranguren, tuvieron un origen falangista o de cierta identificación con los presupuestos del régimen. Con ello queremos incidir en que la "disidencia cultural" que comienza en esta época, no se generó solamente en torno a los opositores del franquismo, sino también, y en muchos casos de manera más efectiva, desde aquellos que habían aceptado el régimen de Franco. Del mismo modo, fueron las infraestructuras culturales franquistas, como el SEU, con el Teatro Español Universitario o sus cine clubes los que colaboraron en la evolución de la cultura en esta década y posteriores.

dotación económica y de medios, y sobre todo el que el diploma oficial de la escuela, reconocido por el Ministerio de Educación en 1951, no tenía validez en un principio para el Sindicato Nacional del Espectáculo. Además el Instituto chocó con la indiferencia y la oposición de los profesionales, que habían aprendido la profesión trabajando en los estudios.

Algunas revistas dependientes del Sindicato Español Universitario como *Haz*, *Alférez*, *La Hora*, *Alcalá* o publicaciones como *Ínsula* e *Índice*, con su sección de cine a cargo de Eduardo Ducay y Ricardo Muñoz Suay respectivamente, empezaron a mostrar posiciones críticas contra la falsedad del cine español, coartado o cercenado por la censura. Todo ello confluyó en la creación en 1953 de la revista *Objetivo* comandada por Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay, Juan Antonio Bardem y Paulino Garagorri, que enarboló al neorrealismo italiano como bandera a ser seguida por el cine español, apareciendo posteriormente la revista *Cine Universitario*, dependiente del cine-club del SEU de Salamanca en 1955. Precisamente a principios de la década se nota la efervescencia de la creación de cine clubes, entre los que destacan los dependientes del SEU de Barcelona, Madrid, o el citado de Salamanca. Ya en 1952 se celebra el I Congreso Nacional de Cine-Clubs.

Por otra parte, tienen gran fuerza los cine clubes de tendencia católica, como los conocidos Cine-club Vinces de Alcalá de Henares, dependiente de Acción Católica o el Cine-Club Colegio mayor Monterols de Barcelona adscrito al Opus Dei.[753] Estas iniciativas mostrarán el acercamiento hacia el cine experimentado por la Iglesia a partir de principios de la década y se complementarán con revistas como *Revista Internacional de Cine*, dirigida por Pascual Cebollada y amparada por la OCIC (que ahora comenzaba su consolidación internacional) y que comenzó a publicarse en 1952 y *Film Ideal* que apareció en 1956, dirigida por José M. Pérez Lozano.

Todos estos grupos: progresistas de izquierdas, católicos moderados y falangistas liberales se unirán en 1955 a distintos profesionales y miembros de la Administración para celebrar en Salamanca, las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, organizadas para tratar los problemas del cine

[753] Sobre los cine-clubs en España podemos consultar Hernández Marcos, José Luis y Ruiz Butrón, E.A., *Historia de los cine-clubs en España*, Madrid, Dirección General de Cinematografía, 1978; Caparrós, J.M., *Cinema y Vanguardismo. Documentos Cinematográficos y Cine-Club Monterols (1951-1966)*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2000.

español.[754] Históricamente suponen el primer encuentro abierto de una nueva generación formada por jóvenes que seguían muy distintas ideologías pero a los que les unía la preocupación y al mismo tiempo el entusiasmo por el cine español. Concluyeron en distintas críticas relacionadas con la falta de contacto del cine con la realidad del país, las medidas de protección y la necesidad de un cambio en la aplicación de la censura cinematográfica. Las conversaciones causaron un tremendo impacto en la Administración, ya que, por una parte, provocaron, una cierta involución que observamos también en otros sectores culturales. La escuela de cine se convirtió, ya tras la celebración de las Conversaciones de Salamanca, en un centro de la resistencia cultural. La huelga que mantuvieron los alumnos en el curso 54/55 para solicitar más medios y materiales, provocó el relevo del liberal Victoriano López García por el censor falangista y clerical José María Cano Lechuga que tomó las riendas de la escuela en septiembre de 1955. Además se cerró la revista *Objetivo* y se sustituyó al director general de cinematografía, Manuel Torres López.

Por otra parte, y en lo que afecta a la industria cinematográfica, tras las Conversaciones de Salamanca se puso en marcha la cuota de distribución y en marzo de 1957 se crea el Registro Oficial de Cine-Clubs, medidas que habían sido solicitadas durante aquellas jornadas. Años más tarde, cuando García Escudero vuelva a la Dirección General de Cinematografía en 1962, legislará inspirándose en las citadas Conversaciones.

Pero la gran mayoría de profesionales de la industria cinematográfica no dieron mayor importancia a aquel decisivo encuentro. Destacó su ausencia y Vicente Sempere manifestaba mucho después al respecto:

> "Bueno, eso fue un movimiento de unos cuantos, como Muñoz Suay y otros que no afectó en nada a los productores españoles. Fue una cosa de darse a conocer ellos, que tenían muchas ganas de que los conocieran. Antes había cine bueno, cine regular y cine malo. Ahora pasa exactamente igual."[755]

---

[754] *Vid.* (entre otros) Santos Fontenla, César, *Cine español en la encrucijada*, Madrid, Ciencia nueva, 1966; Francia, Ignacio, "Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. Primera protesta colectiva en la España de la posguerra (I)", *Cinestudio* n.º78, Octubre, 1969, pp.34-39 y "Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. Primera protesta colectiva en la España de la posguerra (II)",*Cinestudio* n.º79, Noviembre, 1969, pp.30-36; Heredero, Carlos F., *Las huellas del tiempo*.....p. 346; Julián, Oscar de, *"De Salamanca a ninguna parte". Diálogos sobre el Nuevo cine Español*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.

[755] Entrevista a Vicente Sempere el 6/7/96

Uno de los promotores de las Conversaciones de Salamanca había sido José María García Escudero que unos años antes había protagonizado un gran revuelo que acabó con su dimisión como director general de cinematografía.

En el recién creado Ministerio de Información y Turismo[756] del que dependía la cinematografía se colocó al integrista católico Gabriel Arias Salgado. Dentro del citado Ministerio se crea la Dirección General de Cinematografía y Teatro con las competencias que hasta entonces tenía la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional. Su primer director general fue José María García Escudero, cargo fugaz, pero que contribuirá a configurar este "tímido cambio" de principios de la década. Nombrado en septiembre de 1951 se vio forzado a dimitir en marzo de 1952. La causa, la concesión de la clasificación de "Interés Nacional" a *Surcos* (José A. Nieves Conde, 1951) y la negativa a concedérselo a *Alba de América* (Rafael Gil, 1951). *Surcos*, producida por Atenea, la firma de Natividad Zaro,[757] y con guión de la misma, Eugenio Montes y Torrente Ballester, giraba en torno al drama del éxodo campesino de los años cincuenta y mostraba, en toda su crudeza, la degradación a la que se podía llegar para sobrevivir en el Madrid de la época. Si bien el final era moralizador, muchas de sus secuencias resultaban intolerables para algunos censores, y más aún el que se le concediera el "Interés Nacional" De hecho, la Oficina Nacional de la Iglesia la estimó de "gravemente peligrosa para todos los públicos" otorgándole el temible "4". Por otra parte, la superproducción de CIFESA *Alba de América*, que había sido apoyada desde el principio por el Ministerio de Asuntos Exteriores, e incluso por el propio Franco, no merecía de ningún modo, desde el punto de vista de García Escudero esta distinción. Todo ello provocó su dimisión, pasando el cargo a Joaquín Argamasilla de la Cerda, marqués de Santa Clara. Pocas horas después, se otorgaba a *Alba de América* el "Interés nacional."

El soporífero film de CIFESA constituiría su última gran producción. Su rodaje había coincidido con la muerte, en diciembre de 1949 de Manuel Casanova, fundador de la empresa. Esta pérdida constituiría una alegoría del final de un

[756] Decreto-ley de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración Central del Estado; Decreto de 15 de febrero de 1952, orgánico del Ministerio de Información y Turismo (BOE, 24/02/52)

[757] Junto a Paco Madrid (Francisco Madrid y Villatoro) hijo de un famoso torero malagueño y copropietario con Natividad Zaro de Atenea Films. El jefe de producción de *Surcos* fue Felipe Guerely, gran amigo y maestro de Sempere y con el que había aprendido todos los secretos del oficio a principios de la década de los cuarenta. *Vid. cap.* 5 y 6.

período y de un estilo de producir cine. CIFESA entrará en la bancarrota por su inadecuada política de producción, pero también porque sus últimas superproducciones no obtendrán el favor del público. Algo estaba cambiando en las butacas de los cines; el público y la crítica estaban hastiados de aquel cine y empiezan a pedir otras cosas.

Unos años antes, ya se habían estrenado películas promovidas por iniciativa de diversos directores, más personales y que nada tenían que ver con grandes presupuestos. Nos referimos a *Noche sin cielo* (1947) de Iquino o *Nada* (1947) de Edgar Neville y que a pesar de todo fueron reconocidas por la crítica y premiadas por el SNE. Respecto a esto, Neville afirmaba:

> "Estoy muy contento de que haya sucedido así, porque esto indica que se puede uno meter en los temas difíciles, apartándose de la clásica historia de amor y sin necesidad de tener que recurrir a las películas de reyes, peluca y *vos*."[758]

Antonio Román también manifestaba su deseo de hacer otro tipo de cine:

> "Este es el cine - quizá mi cine - en el que todas las cosas ocurren como en la vida misma. El cine de la renovación italiana; el cine en el que todo ocurre como en la vida; el cine en el que la existencia llega, se detiene un momento y sigue. "[759]

El Neorrealismo comienza a ponerse de moda en toda Europa. *Ladrón de Bicicletas* se había estrenado en España el 5 de junio de 1950.[760] Roberto Rossellini manifestará que este movimiento era:

> "(...) Una sincera necesidad, de ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario con rebuscamiento. Un deseo, finalmente, de aclararnos nosotros mismos y de no ignorar la realidad cualquiera que ésta sea."[761]

Un director como el francés Henri Decoin, manifestará también su deseo de acercarse a la realidad en la coproducción hispano-francesa *El deseo y el amor*:

> "Film con predominio de los exteriores: Sevilla, Málaga... Aire libre, calles, campo. Tenía muchas ganas de abandonar los Estudios. He sentido siempre el gusto de las imágenes vivas que se captan sobre la realidad misma."[762]

---

[758] "Al habla con los productores premiados" por Martín Abizanda, *Cámara* n.º 119, 15/12/47, p.36.
[759] Declaraciones de Antonio Román respecto al rodaje de *El pasado amenaza* en *Cámara*, n.º178, 01/06/50, p.30
[760] A pesar de la censura impuesta al filme
[761] Rossellini, Roberto, "Dos palabras sobre el neorrealismo" en *Retrospective*, nº4, abril, 1953.
[762] *Primer Plano* n.º537, 28/01/51 s/p

> "El cine del momento actual es el iniciado por *Ladrón de Bicicletas*. Yo he seguido esa teoría en *Trois télégrames*, y el éxito ha sido apoteósico. Al mundo de hoy le interesa ver en la pantalla los problemas de hoy; como en otro tiempo le gustaba ver las operetas o las comedias sentimentales."[763]

Se empieza a observar una tendencia cada vez mayor en el cine español a rodar en exteriores: recordemos las palabras de Sempere respecto de *Cuentos de la Alhambra* y lo visto en *Séptima Página.*

En 1951 se iniciaron las Semanas de Cine Italiano en Madrid a las que asistirán Vittorio de Sica, Alberto Lattuada, Luciano Emmer, Luigi Zampa y Cesare Zavattini. En las de 1951 se proyectarán *Cronaca di un amore* y *Milagro en Milán*. Aquel mismo año, dos jóvenes realizadores procedentes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, estaban realizando *Esa pareja feliz*, una película que hablaba de la realidad cotidiana de los españoles, de su pobreza y de sus ilusiones; tras las artificiales gestas de CIFESA, se encontraba la realidad del Madrid de principios de los cincuenta reflejada en este filme, que, además, ironiza sobre las famosas películas de "cartón piedra" de la firma valenciana.[764]

Otros filmes del momento que ofrecían cierto reflejo del neorrealismo, pero pretendiendo un acercamiento realista a la sociedad española eran *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951) o *Segundo López. Aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952). *Hombre Acosado* de Peninsular hará su peculiar incursión en la realidad madrileña a través del policiaco.[765] Al igual que hacían Iquino o Julio Salvador, el género proporcionará a Pedro Lazaga una excusa para mostrar algunos aspectos del Madrid del momento.

---

[763] *Cámara* n.º194, 01/02/51, p.3

[764] Fanés, Félix, " Al voltant d'una seqüència de "esa pareja feliz"", en Pérez Perucha, Julio, *Berlanga* (Ed. Facsímil), Valencia, Mostra de Valencia, 1999, p. 29.

[765] Destacamos aquí también la relación que existía entre el cine negro y el neorrealismo a principios de los años cincuenta. Según Borde y Chaumeton, el neorrealismo ejerció una fuerte influencia a partir de 1949 en el filme policial y de psicologia criminal en Estados Unidos. Todo ello tiene, claro está, un origen en la novela. Borde, Raymond y Chaumeton, Étienne*, Panorama du film noir americain 1941-1953*, Paris, Flammarion, 1955

La última producción de Peninsular: Hombre Acosado

Producida y distribuida por Peninsular Films, y contemporánea en su realización a *Séptima Página*, *Hombre acosado* reafirmaba la opción de la firma por el cine policiaco (que habría comenzado con *Tres espejos*) pero al mismo tiempo respondía a la necesidad de apostar por caras nuevas que trajeran algo distinto al cine de género español.

Esta película es también el primer filme de José Luis Dibildos como guionista y su primera colaboración con Pedro Lazaga. *Hombre acosado* no solo significa el final de Peninsular Films como productora, sino también "el principio de una gran amistad" entre Pedro Lazaga y José Luis Dibildos, que poco tiempo después fundaría Ágata Films (1956). Esta firma representará una línea de producción de comedia española, generalmente dirigida por Pedro Lazaga y muy conectada con la evolución de la sociedad española, disfrutando de su apogeo en el cine de los años sesenta y setenta. Peninsular fue una de las modestas firmas que les dieron la alternativa a principios de la década.

Resulta curioso observar cómo alrededor de mediados de la década podremos situar un punto de inflexión en el que coinciden la transformación o aparición de pequeñas productoras cinematográficas, que llevarán a cabo proyectos con una voluntad de alternativa, y el final de los antiguos modelos debido a distintas circunstancias.

Volviendo a *Hombre acosado*, en Estados Unidos la serie negra ya estaba remitiendo, aunque en 1950 se producen grandes filmes del género como *Sin remisión* (*Caged*), de John Cromwell o *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston) que se estrenó en España en enero de 1951; Es precisamente el comienzo de la época de oro del cine negro francés que tendrá su momento culminante en 1954 y 55 de la mano de directores como Henri Decoin, del que hablaremos más adelante, Henri G. Clouzot con *En legítima defensa* (*Quai des Orfèvres*, 1947) y *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, 1952), Jacques Becker, Julien Duvivier, o Jean-Pierre Melville.

A finales de la década de los cuarenta y principios de la siguiente se estrenaron en España numerosas muestras del género.[766] El cine negro trataba con

[766] Es el caso de *Gilda* (*Gilda R*, Charles Vidor, 1946), Palacio de la Música 22/12/47; *Angel negro* (*Black Angel*, Roy W. Neill, 1946), Goya 2/12/48; *El filo de la navaja* (*The Razor's Edge*, Edmund

realismo y dureza los ambientes en los que se movía el negocio del crimen, con toda su ambigüedad y cargado también de testimonio social "los films noirs exhalaban miradas muy críticas en torno a la realidad americana y se convertían en testimonios muy poco amistosos con relación al Sistema"[767]

En España, Iquino había sido el principal director y productor de cine policiaco desde 1941 con Emisora y la empresa IFI se convertirá prácticamente en una productora especializada en el género en los años cincuenta.[768] Otros directores como Edgar Neville con *El crimen de la calle Bordadores* o José Antonio Nieves Conde con *Senda ignorada*, *Angustia* o *Llegada de noche*, dirigieron durante los cuarenta películas adscritas a esta clase de cine.

En 1950 se produce un número considerable de películas policíacas como *Apartado de correos 1001* dirigida por Julio Salvador y *El pasado amenaza* de Antonio Román, ambas producidas por Emisora Films; *Brigada Criminal* de Ignacio F. Iquino; *Torturados* de Antonio Más Guindal, producida por Ares Films y *Crimen en el entreacto* de Ballesteros, dirigida por Cayetano Luca de Tena. El modelo será el del policiaco americano, muy conocido en nuestro país, aunque nuestros guionistas tendrían que descartar a priori las posibilidades que ofrecía el modelo para mostrar la ambigüedad moral de los personajes o la critica social.

Pedro Lazaga, aunque había debutado como director en 1948 con *Encrucijada* (filme perdido) y *Campo Bravo*, ya era conocido en el mundo cinematográfico español desde 1946 cuando adaptó la novela de Unamuno "Abel Sánchez" para Carlos Serrano de Osma, empezando también en este rodaje a trabajar como ayudante de dirección.[769] Con este mismo cargo participó en los

---

Goulding, 1946), Rialto 5/04/48; *El Ídolo caído* (*The Fallen Idol*, Carol Reed, 1948), Rialto 30/01/50; *Senda tenebrosa* (*Dark Passage*, Delmer Davies, 1947), Avenida 17/01/49; *Larga es la noche* (*Odd Man Out*, Carol Reed, 1947), Capitol 24/01/49; *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), 1/04/50; *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1951), Carlos III y Consulado 3/03/52.

767 Coma, Javier, *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano /2 (1930-1960)*, Barcelona, Laertes, 1993, p. 131

768 *Vid.* Comas, Angel, *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*, Barcelona, Laertes, 2004.

769 Según Pedro Lazaga, él había realizado una adaptación de "Abel Sánchez" de Unamuno, y se la enseñó a Carlos Serrano de Osma en una de sus tertulias. "Lo leyeron todos, les gustó y decidieron hacer una película. Tratan de comprarme el guión, pero yo digo que no acepto, si además no voy como ayudante de dirección. Al principio no aceptan, pero acaban por pasar por ello. Les costó mucho aceptarme, porque Serrano de Osma no tenía ninguna experiencia como director –esta era su primera película – y yo no había hecho en mi vida de ayudante." Castro, Antonio, *Cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, p.239

filmes de Serrano de Osma *Embrujo* (1947) y *La sirena negra* (1947) y en *Vida en sombras* (1948) de Lorenzo Llobet Gracia.[770]

El argumento fue escrito por José Luis Dibildos y Alfonso Paso. Su relación profesional ya había comenzado con el guión de *Sierra Maldita* aunque ambos eran muy amigos desde niños; Dibildos manifestaba que su afición a las letras venía de su amistad. Ambos frecuentaban la tertulia del Café Gijón denominada "La juventud creadora" encabezada por Camilo José Cela y José García Nieto y a la que asistían también Alfonso Sastre e Ignacio Aldecoa.[771]

Alfonso Paso, comediógrafo y hombre de teatro, estaba más adaptado a la sociología del espectador español de la época que un Jardiel Poncela o un Miguel Mihura y era un autor de éxito en los teatros madrileños. Participó en muchos otros guiones de cine negro durante los años cincuenta como *Camino Cortado* dirigida por Iquino, y en colaboración con Dibildos; *Miedo* (1955) de León Klimovsky; *Crimen para recién casados* (1959) de Pedro L. Ramirez y en *De espaldas a la puerta* (1959) dirigida por José María Forqué y producida por Vicente Sempere.

El mismo Dibildos narra como comenzó la gestación de *Hombre Acosado*:

> "Alfonso y yo hicimos una lectura de una obra de teatro, a la que asistió el novio de una amiga nuestra que era productor cinematográfico, el señor Arévalo[772], y nos preguntó si escribíamos guiones de cine. Por supuesto contestamos que sí, y allí mismo nos encargó nuestro primer guión, para una película policíaca que terminaría llamándose *Hombre acosado*. Todavía estudiaba Derecho y tenía veinte años. Para firmar el contrato fue necesario que pidiera el consentimiento paterno."[773]

En la redacción del guión también participaron Pedro Lazaga y Alfredo Echegaray, socio de Peninsular. Echegaray, como sabemos, había trabajado en la adaptación de otro policiaco de la firma: *Tres espejos* y también participó este año en el argumento y el guión de *Servicio en la mar* [774]junto a Manuel Tamayo y el director

---

[770] *Vid.* Hueso Montón, A.L. (dir.): *Catálogo del cine español: películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998; Vidal Estévez, M., "Hombre Acosado, 1950", en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997.

[771] Frutos, F.J. y Llorens, A., *op. cit*., p. 21

[772] Al que no hemos podido relacionar con el personal de Peninsular

[773] *Ib.*

[774] En esta patriótica película producida por Agrupacine y Filmófono y rodada en Cartagena y ambientada en la Guerra Civil, participó buena parte del equipo habitual de Sempere: Echegaray, Felipe Gerely, Francisco Canet, Antonio Martínez, Alfredo Hurtado, María Teresa Ramos y Pablo Tallaví y fue procesada en los laboratorios Arroyo. Pensamos que Agrupacine estaba formada por este conjunto de profesionales reunidos con el fin de producir esta película. Las razones de tratar esta temática pudieron tener relación con la declaración de "película de interés militar" creada por la Orden del Ministerio del Ejército de 13 de mayo de 1946 y que otorgaba el Estado Mayor Central, y con el Decreto de 2 de septiembre de 1949 que estableció los premios "Virgen del Carmen",

del filme. Una vez entregado el guión, esta primera fase de la producción habría acabado. Solo restaba el que fuera aprobado por la censura previa de guiones. Dibildos manifestaría:

> "En esa primera experiencia aprendí que en España el guionista era un señor al que se le compraban los ciento cincuenta folios y desaparecía....Con el guionista como tal no se contaba para nada"[775]

Pedro Lazaga y José Luis Dibildos volverían a colaborar juntos en 1957 en otro filme policíaco: *La frontera del miedo* producida ya por Agata Films.

Una vez entregado el guión, donde aún se barajaban otros títulos como *Acosados* y *Entre dos fuegos*, se comenzó a contratar a técnicos y artistas. Como protagonistas, Mario Berriatúa, Maruja Asquerino y Alfredo Mayo, que ya habrían sido contratados por Peninsular para dos o tres filmes: Berriatúa había trabajado en *Cuentos de la Alhambra* y Maruja Asquerino y Alfredo Mayo protagonizaban también *Séptima Página*. Alfredo Mayo era la gran estrella de esta película: "Alfredo Mayo es la primera figura de *Acosado*, producción de Peninsular Films."[776] Alguna publicación afirmaba que Mario Berriatúa también trabajaba en esta última película: "Mario Berriatúa está rodando simultáneamente *Acosado* y *Séptima página*."[777] Aunque en la solicitud de permiso de rodaje no figura como actor del filme.[778] No pueden sorprender las afirmaciones de la prensa, cuando la misma firma estaba produciendo dos policiacos al mismo tiempo y, además, repetía actores; no sólo los citados, sino también Rafael Arcos, Francisco Cano, Anita Pagé Daina, Manuel Aguilera y José María Rodríguez.

Según Bardem, Berriatúa ya había sido llamado por él y Berlanga para participar en su proyecto de *La huída*, sustituyendo a Francisco Rabal. Precisamente por medio de Berriatúa, Bardem conoció a Pedro Lazaga cuando se disponía a dirigir *Hombre acosado* y quiso contratarlo como ayudante de dirección. "A última hora, el Sindicato Vertical del Espectáculo vetó esa posibilidad."[779]

Otros actores que trabajan en este filme son: Valeriano Andrés, que a mediados de los años sesenta trabajará repetidamente con Lazaga, Antonio

---

promovidos por el Ministerio de Marina para fomentar la afición al mar y sus problemas. Estaba dotado con setenta y cinco mil pesetas e iba destinado a la casa productora. Estos premios se concedían junto con otros destinados a otros medios de comunicación.

[775] Frutos, F.J. y Llorens, A., *Op. cit.*, p. 22

[776] *Cámara,* n.º184, 01/09/50, p. 2

[777] *Cámara*, n.º185, 15/09/50, p.2

[778] Exp.101-50 c/13133, ACMCU.

Riquelme, Colette, Roberto Zara y Gerard Tichy en el papel de checoslovaco que huye del comunismo y que acaba asesinado por Alfredo Mayo, aunque posteriormente frecuentará los papeles de extranjero villano que tanta fama le darán.

Respecto al equipo técnico, Pedro Lazaga siempre había trabajado con el equipo de José Antonio Martínez de Arévalo y Carlos Serrano de Osma. En esta película se encontrará con un equipo nuevo, parte del habitual de Sempere (la otra parte estaría rodando *Séptima Página* con Vajda), entre los cuales, solo habría trabajado con el músico Leoz. A este equipo se incorporaron también técnicos que pertenecían a las nuevas generaciones. Es el caso de Alfonso Nieva, perteneciente a una "generación que viene a sustituir (o mejor, superponerse) a la de los ya consagrados antiguos discípulos de Guerner (Paniagua, Fraile, Aguayo)..."[780] buscando una fotografía en escenarios naturales y más cercana al "realismo". Otro técnico que debuta en esta película[781] es el montador Alfonso Santacana. Ambos tendrán una dilatada carrera en décadas posteriores.

Peninsular apostaba simultáneamente por dos películas adscribibles al género policiaco: una a la que podríamos considerar de "Clase A"[782]: primeras estrellas, grandes escenarios, decorados lujosos, un director reconocido y que tocaba sólo algunos aspectos del policíaco para completar una trama más bien melodramática (*Séptima página*), y otra de "Clase B": escasas figuras, decorados sencillos, predominio de exteriores....planteada con mayor libertad y cercanía al policiaco, menor presupuesto y posibilitando una clara apuesta por las caras nuevas del cine español (*Hombre acosado*).

El guión de *Hombre acosado* fue censurado el 17 de junio de 1950, aunque Peninsular ya había solicitado el permiso de rodaje el 1 de junio de 1950. Esta operación se realizaba habitualmente para ganar tiempo y estaba autorizada por la Administración.

---

779 Bardem, J.A., *Op. cit.,* p. 83

780 Sánchez Biosca, Vicente, "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-1950", en Llinás, Francisco (coor.), *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989, p.77

781 Ya había trabajado de ayudante de montaje con Antonio Martínez

782 Siguiendo a Antonio Cuevas Puente en su artículo: "Lo que cuestan las películas españolas. Una escala muy amplia: de 800.000 pesetas a seis millones" en: *Revista Internacional de Cine* n.º 3, agosto, 1952, pp.77-79.

El permiso de rodaje para *Hombre Acosado* y *Séptima página* le fue concedido a Sempere el 19 de julio de 1950. Siempre según datos del expediente, el rodaje comenzó en los Estudios CEA el 24 de julio de 1950. Sempere tenía la intención de estrenar ambas películas para el comienzo de la temporada, que era el primer momento fuerte y que comenzaba con una campaña intensiva de publicidad al final del verano.

Según se extracta del expediente, ambos filmes se rodaron simultáneamente, en CEA y en exteriores madrileños. El rodaje en los estudios se realizó en agosto, mientras que se dejaron los exteriores para el final. Carmen Sempere recuerda que su marido se pasó todo el verano trabajando en estas dos películas, mientras su familia disfrutaba de la temporada estival en la playa del Pinet. Todavía seguían en vigor las restricciones eléctricas, de manera que el rodaje en estudio se realizó en jornadas nocturnas. Como dijimos, coincidió con el de *Séptima página*, compartiendo algunos decorados como el de la habitación de la pensión (en la que viven los estudiantes y que puede corresponder a la vivienda de Luis Prendes y Maruja Asquerino o a la pensión donde se alojan los hermanos Méndez), la rotativa del periódico o el hotel en el que se aloja Raquel (Anita Pagé Daina), que en el filme de Vajda corresponde a la vivienda del banquero. Según el expediente, fueron 30 días de interiores y 40 de exteriores. El rodaje de exteriores prácticamente coincidió con el de otro policiaco *Apartado de Correos 1001* de Julio Salvador para Emisora en Madrid.

Durante el rodaje, las revistas cinematográficas publicaban declaraciones y reportajes que incitaran al público a interesarse por la película. Mario Berriatúa manifestaría a la revista CÁMARA que "Pedro Lazaga era uno de los mejores directores del cine español."[783] Por otra parte, las revistas cinematográficas se referían a la película de Peninsular con el título de *Acosados* o *Acosado*. Finalmente el título elegido para el filme fue *Hombre acosado*, siendo la principal causa de esta elección el estreno en Madrid[784] del filme negro *The Chase* (Arthur Ripley, 1946) con el título español de *Acosado*.

El rodaje remató el 6 de noviembre de 1950 pero el tiempo de posproducción se alargó sobremanera, ya que en los expedientes de *Hombre acosado* y *Séptima página* figura que se hicieron las mezclas el 25 de junio de 1951 y la primera copia standard el 4 de julio de 1951, casi un año después de que comenzara

[783] *Cámara* n.º185, 15/09/50, p.2

a rodarse. Las causas de ello ya las hemos comentado respecto a *Séptima Página*, y no difieren en el caso de este filme.

Hombre acosado destaca, dentro del género, por su trama de "Falso Culpable" tan querida por Hitchcock. Siguiendo a Elena Medina,

> "Todos los filmes españoles de la década de los cincuenta que se incluirían en este apartado, tienen dos elementos comunes: el primero es que siempre hay un delito de sangre y el segundo es que, en todos ellos, se da una acumulación de pruebas que señalan la culpabilidad de un inocente, teniéndose que demostrar su inocencia y descubrir al verdadero criminal."[785]

Dentro de las características del género, *Hombre acosado* presenta la influencia del expresionismo en la angulación y la iluminación; las persecuciones por las calles y el realismo mostrado en la utilización de los escenarios naturales, siendo este filme un verdadero documento del Madrid de 1950: el "Madrid de los Austrias", la Gran Vía, la Plaza de España y la construcción del edificio España.

Comparte con *Septima Página* y *Surcos*, no solo varios actores, sino unas historias y un contexto (el del Madrid de la época) en un tono oscuro que se aproxima a algunas referencias del cine negro: el ambiente turbio de las mafias y el estraperlo controladas por el personaje de Alfredo Mayo (Fussot/Paco) o el de don Roque (Félix Dafauce) en *Surcos*, la situación de la mujer a través de Anita Pagé Daina (Raquel/Maruja) o Marisa de Leza (Tonia) en *Surcos*; la implicación de jóvenes inocentes en turbias tramas siempre a través de mujeres ambiciosas (Viviana/Leonor/Pili) interpretadas por Maruja Asquerino; la presencia de decorados como la *boîte*, y el protagonismo positivo de una generación de jóvenes trabajadores y en muchos casos universitarios[786] interpretados por Mario Berriatúa (Javier), Rafael Romero Marchent (Javier) en *Séptima página*, Rafael Arcos (Luis/Fernando), Paquito Cano (Polo/Ricardo) y Colette (Sandra). Vista desde la perspectiva actual, *Hombre acosado* destaca sobre todo por su valor documental, ya que presenta, no solo el retrato fugaz de una generación joven, sino también del Madrid de principios de los cincuenta.

Según nuestras fuentes, *Hombre Acosado* no disfrutó del crédito sindical que sí obtuvo *Séptima página*. Era una segunda producción, contemporánea a la citada, y

---

[784] Palacio de la Música, 01/09/50

[785] Medina, Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000, p. 127

[786] Es interesante subrayar aquí el comienzo del protagonismo de la juventud española en el cine español por ser éste un público asiduo a las salas de exhibición a partir de este momento.

quizá la productora tuvo que elegir cual de ellas solicitaría el crédito sindical, optando por la que tenía más papeletas para recibirlo. De todos modos el costo del filme fue recuperado ampliamente con las licencias de doblaje. Costó oficialmente 2.766.060 pesetas,[787] cifra habitual para un filme medio de la época. Fue censurada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica el 9 de julio de 1951 para mayores y en 1ª Categoría por unanimidad, pero según escrito de Fernando Pallarés,[788] a efecto de concesión de permisos, la Comisión Clasificadora de Películas Españolas del Ministerio de Industria y Comercio, la clasificó en 3ª Categoría el 4 de octubre de 1951, por lo que recibió un permiso de importación europeo. Como comentamos en el capítulo anterior, la principal causa de estas clasificaciónes era la escasez de divisas que había generado a su vez falta de material americano para importar.

Unos meses después, el 29 de abril de 1952 cuando vuelve a circular material americano, y al igual que se hace con *Séptima Página*, Fernando Pallarés solicitó una nueva revisión del filme alegando grandes modificaciones que consistían en un nuevo montaje, el rodaje de nuevas escenas, distinta sincronización, trucaje y encadenados totalmente nuevos y la repetición de casi la totalidad de las mezclas de la película. Para ello adjuntaba certificados de Arroyo y Chamartín de que se habían realizado en sus instalaciones todos aquellos cambios. Pallarés pedía en el escrito directamente un permiso americano, en compensación por una 3ª Categoría a efectos de permisos que había sido causada por la escasez de éstos. Como consta en el expediente de la Junta de Clasificación y Censura, se clasificó nuevamente el 20 de junio de 1952 y esta vez en segunda categoría, correspondiéndole el permiso americano. Como vemos la concesión de los permisos era utilizada finalmente de manera arbitraria por la Administración.

Los permisos fueron utilizados por Peninsular del siguiente modo:

El 461 fue cedido a Paramount films de España en febrero de 1952 que importó otra película de cine negro: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1951),[789] y que distribuyó Mercurio.

El 462 fue cedido a Alianza Cinematográfica Española, la distribuidora de Manuel Carrera, en mayo de 1952 que importó la película francesa *Cita en Granada*

[787] Según presupuesto detallado en el Expediente del filme (Exp. 10511 c/34407), ACMCU.
[788] *Id.*
[789] Estrenada en Barcelona el 26/02/52 en el Windsor y en Madrid el 3/03/52 en los cines Carlos III y Consulado.

(*Rendez-vous á Granada*, Richard Pottier, 1951) protagonizada por Luis Mariano.[790] Peninsular, con la venta de los permisos, ganó cerca de dos millones y pico de pesetas, por lo que pudo rentabilizar el costo de la película. *Hombre Acosado* se estrenó en Madrid el 9 de julio de 1952 en el cine Roxy, cuando Sempere ya estaba totalmente implicado con Chamartín y UNINCI.

Su entrada en estas firmas le alejará de su primera productora, aquella que había fundado hacía cinco años. Su trabajo como productor y distribuidor en Peninsular se hacía cada vez más desasosegante: las cuentas no cuadraban, el dinero desaparecía, y su trabajo en Chamartín resultaba mucho más prometedor.... en muy poco tiempo, concretamente en 1953, se desligaría de Peninsular Films para dedicarse de lleno a UNINCI y a la jefatura de producción con Chamartín.

[790] Estrenada el 6/06/52 en Barcelona en el Fantasio y el París.

UNINCI

No basta con ser valenciano para hacer cine, pero ayuda bastante
Juan Antonio Bardém[791]

En la década del los 50 aparecen gran número de productoras cinematográficas que se adscriben habitualmente a un tipo de producción concreto, al contrario de los años 40 donde se cultivaban todo tipo de géneros. Por una parte, aparecen firmas muy conectadas a los intereses católicos. Es el caso de Aspa Films, creada en 1950 por Vicente Escrivá y considerada desde el principio como la primera productora católica nacional. En esta misma línea encontramos a Ariel Producciones, PECSA y Procusa, desde la órbita del Opus Dei, que producirán durante esta década y la siguiente. De otro lado, aparecían empresas vinculadas a jóvenes relacionados con la disidencia, y en muchos casos con ideologías clandestinas, como el caso de Altamira Films P.C., el UNINCI posterior a *¡Bienvenido Mr. Marshall!* o Films 59. Finalmente, y en la segunda mitad de la década, aparecen productoras dedicadas sobre todo a la nueva comedia española, como la productora de José Luis Dibildos y Pedro Lazaga, Ágata Films o Asturias films, fundada en 1953 y gestionada por Rafael J. Salvia y Pedro Masó.

Como vimos, Peninsular tendía a la producción y distribución de filmes con los que no se corrían grandes riesgos, es decir, películas de género que tenían una aceptación consolidada: policiaco, folclórico... basándose en la intuición del productor y en la predicción por persistencia de la que hemos hablado. Pero, por otro lado, Sempere sabía que al ofrecer algo nuevo y original (por tema, reparto o dirección) había siempre una especial probabilidad de éxito, tanto mayor cuanto más grande fuera la oferta de películas-tipo de otros proveedores. Esta posibilidad se convertía en necesidad cuando un tipo de película empezaba a perder el favor del público; era el caso del cine histórico de CIFESA; o cuando un género se

[791] Bardem, J. A*, Op. cit.* p. 78., refiriéndose al título de un artículo escrito por él para *Nickel Odeon* en el número dedicado a Berlanga (n.º 3, Verano, 1996) El título era en realidad *No basta con ser valenciano para hacer cine: hay que tener talento*.

encontraba en cierto modo sobre explotado, como las películas policiacas, tan de moda y que tanto gustaban a Vajda y a Sempere, pero que eran muy frecuentes en taquilla en aquella época; el folklórico cultivado también por Peninsular con *Cuentos de la Alhambra*, estaba casi dominado por Suevia, que tenía en exclusiva a las "grandes estrellas de la canción andaluza". A veces la originalidad y el espíritu innovador daban buenos resultados y no cabía duda de que soplaban aires de cambio; era el momento de apostar y Vicente Sempere se mostró abierto a ello.[792]

Vicente Sempere siguió como socio principal en Peninsular Films hasta 1953. Hasta esta fecha, la firma hubiera especulado con la posibilidad de una nueva producción, pero aquel año Sempere se desliga definitivamente de su primera productora. La continuidad en la producción que le proporcionaba Chamartín, le animaría a involucrarse en la tarea de relanzar una empresa productora que estaba inactiva; para ello, sabía que había que apostar fuerte. Necesitaba algo nuevo, distinto a las películas que se hacían habitualmente en España. Sempere pensaba que era el momento de producir un nuevo tipo de película y de dar la oportunidad a directores jóvenes. Con *Hombre Acosado* demostró que era capaz de dejar un filme en manos de directores poco expertos pero en su opinión, capaces.

Vicente Sempere sabía que Francisco Canet, gran amigo y decorador habitual de Peninsular Films, pertenecía a un grupo de producción que había colaborado en la financiación de la película *El sótano* (Jaime de Mayora, 1949) de Augustus Films.[793] También habían trabajado, en su caso, Francisco Canet como decorador y Jaime de Mayora como director, argumentista y guionista. Camilo José Cela, compañero de facultad de Mayora, también participó en el proyecto, impulsándolo, corrigiendo el guión y actuando en el papel del "sabio Loves".

Tras el rodaje y posproducción de *El Sotano*, que termina en febrero de 1949, este grupo, formado por Francisco Canet, Guillermo Ramírez Villasuso, Jaime de Mayora y Camilo José Cela, pensó en la posibilidad de fundar una

[792] A pesar de la línea de cine comercial de Suevia Films, Cesáreo González también financió filmes más comprometidos o personales como los citados de Bardem o *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956). Por otro lado, la incapacidad de adaptación de Vicente Casanova fue una de los motivos de la desaparición de su empresa.

[793] *Vid.*, Pena, Jaime, "El sótano" en, Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp. 249-251

productora, ya que disponían de capital para poder invertir y varios proyectos. Uno de ellos era una película sobre el bandolerismo andaluz[794] que empezó a prepararse.

Cuando comenzó la preproducción de *Cuentos de la Alhambra*, Sempere llamó a Canet para que fuera, como siempre, el decorador de la nueva película de Peninsular Films y le comentó la posibilidad de que su grupo de producción participara económicamente en la película que se disponía a producir: un film folclórico, con muchas papeletas para alcanzar el éxito: una adaptación literaria que iba a ser dirigida por Florián Rey e interpretada por una joven artista llamada Carmen Sevilla. El proyecto era tentador y el grupo aceptó.

Según Francisco Canet, la colaboración en la producción de *Cuentos de la Alhambra* fue la causa de la formación de la nueva productora. UNINCI, Unión Industrial Cinematográfica, según el Registro Mercantil de Madrid, domiciliada en la Avenida de José Antonio, 57, dio comienzo a sus operaciones el doce de agosto de 1949, y fue constituida por Don Guillermo Ramírez Villasuso, soltero y abogado y Don Jaime Mayora Dutlheil soltero y abogado."[795]Su consejo de administración estaba presidido por Villasuso y compuesto por Don Francisco Canet Cubel como consejero vocal y Don Jaime de Mayora Dutheil como consejero delegado. Sempere se implicó ya de alguna manera con UNINCI, durante la coproducción de *Cuentos de la Alhambra*.

El capital social de la empresa era de 650.000 pesetas, representado por 1300 acciones nominativas de 500 pesetas. Pasaron a circulación 700, con un valor de 350.000 pesetas. El resto (600) se mantuvieron en cartera.

UNINCI[796] era, en el momento de su fundación, una productora "al uso" de las existentes en el panorama español durante las décadas 40 y 50: productoras independientes, poco sólidas, aisladas económicamente del resto de sectores interesados y con una capacidad económica y de producción limitada; sin una continuidad en la producción de películas ni planes de producción a largo o medio plazo.

---

[794] Llinás, Francisco, *Voz: UNINCI*, en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998.

[795]Asiento 746, folio 125 del diario 163. Inscripción 1º de UNINCI de 17 de noviembre de 1949, RMM.

[796] Sobre UNINCI es imprescindible consultar el libro de Alicia Salvador De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo, Madrid, EGEDA, 2006.

A este grupo inicial se incorporó en fecha incierta, pero antes de enero de 1950, Sirio Rosado[797] que actuaría como socio capitalista, al igual que Federico Ferrer Tuset[798] que se uniría al grupo junto a Federico Molina, perito mercantil, que actuaría como administrador.

Tras la producción y clasificación de *Cuentos de la Alhambra*, según Canet, Peninsular y UNINCI repartieron los beneficios y se separaron. Según Sempere, al terminar el rodaje, Peninsular le compró su parte a UNINCI por trescientas mil pesetas.[799]

Parece que posteriormente, según contrato firmado por Federico Ferrer, Paco Canet y Sirio Rosado, en representación legal de UNINCI, y por otra parte, los dos hermanos Reig, Muñoz Suay, Bardem, Berlanga y Sempere, estos últimos se incorporaron como socios el 20 de febrero de 1952.[800] Como sabemos, Sempere y los hermanos Reig ya pertenecían a UNINCI, seguramente desde 1950, en que se desembolsaron acciones en cartera, pero todavía no de forma oficial.[801] Respecto a Villasuso y Mayora[802], no vuelven a aparecer en ningún documento vinculado a la empresa.

El Consejo de Administración de UNINCI, quedaría compuesto del siguiente modo:

> Presidente: Don Joaquín Reig Gozalbes
>
> Consejero Delegado: Don Francisco Canet Cubel
>
> Consejero-Gerente: Don Sirio Rosado Fernández
>
> Consejeros Vocales: Don Federico Ferrer Tuset y Don Vicente Sempere Pastor
>
> Consejero-Secretario: Don Alberto Reig Gozalbes

El domicilio social de la empresa se trasladaba a Écija, 7, residencia de Sirio Rosado.

---

797 Contable de primerísima fila, según Sempere.
798 Agente de una empresa internacional suiza que se dedicaba a la exportación e importación.
799 Entrevista a Vicente Sempere, 13/11/95. Cifra que coincidiría con el capital que había puesto a circulación UNINCI cuando entró en la producción de Peninsular.
800 *Vid*. Salvador, Alicia, Op. cit., p. 157.
801 Id.
802 Se debieron desvincular de la empresa. Mayora, dirigiría su siguiente película con la productora Córdoba Films, *Noche de tormenta / Annette* (1951) coproducción hispano-belga con Anouk Aimée y Mario Cabré en los personajes principales. En junio de 51 estaba rodando. Luego abandonaría el cine para dedicarse a la publicidad en Venezuela.

Joaquín Reig, había sido fundador de NO-DO y según Canet era su "cerebro gris".[803] Su hermano, Alberto Reig era subdirector y redactor-jefe de NO-DO desde su fundación y será su director entre 1953 y 1962. Ambos se encargarían, como afirmaba Vicente Sempere de

> "la relación con la Administración: Departamentos de Censura, Clasificación, Sindicato del Espectáculo, Departamento de Cinematografía...Hicieron una gran labor, sobre todo Joaquín, que nunca se les reconoció."[804]

Por su parte, los técnicos, Canet y Sempere, trabajarían directamente en el filme. Canet, además de consejero sería el decorador de las películas producidas por UNINCI. Vicente Sempere actuaría como jefe de producción. Muñoz Suay, según Alicia Salvador, estaría al cargo del departamento de "Dirección General de Producción" con el cometido de preparar los planes de producción, preparación de guiones propios y adaptación de otros ajenos, preparación de los lanzamientos publicitarios, crear y mantener el archivo de proyectos y producciones.... En este departamento también colaborarán Bardem y Berlanga.

Queremos incidir en la profesionalidad y experiencia de los principales impulsores de UNINCI. Más allá de ascendencias políticas, (los hermanos Reig eran falangistas, Canet de pensamiento progresista y Sempere de tendencia conservadora, pero sin adscripción política) los fundadores de esta empresa se consideraban ante todo profesionales del cine y amantes de su trabajo. Estaban vinculados a la industria cinematográfica española desde antes de la Guerra Civil, eran reconocidos profesionales y como afirmaba Canet: "cuando se trataba de trabajo, en UNINCI no existía ninguna tendencia política."[805]

En referencia a la cita que encabeza este capítulo es de destacar que eran de origen valenciano, además de Francisco Canet, Ricardo Muñoz Suay, Luis García Berlanga y Sirio Rosado. Los hermanos Reig, Joaquín y Alberto eran de origen alicantino como Vicente Sempere. El socio de la entidad y administrador, Federico Molina del Amo era "casi valenciano" como afirma Canet.

Las intenciones de la nueva productora eran dedicarse a la producción de manera continuada, como manifestaba Sempere en una de sus primeras declaraciones como socio de UNINCI: "La productora inicia con esta primera

---

[803] Entrevista a Francisco Canet dentro del documental *Eterno Mister Marshall* (cincuenta años del aniversario del estreno de ¡Bienvenido Mr. Marshall!) emitido en el programa *La Noche Temática* el 3 de mayo de 2003 por la 2 de TVE.
[804] Declaraciones de Vicente Sempere en julio de 1996.

película un bien meditado y vasto plan de producción continuada."[806] Además, a diferencia de las grandes productoras, se organizó de manera que la opinión de cada técnico sería considerada hasta llegar a un acuerdo total.

El relato de como los responsables de UNINCI se pusieron en contacto con Bardem y Berlanga coincide en todas las versiones. Según declaraciones de Francisco Canet, él tenía amistad con Ricardo Muñoz Suay pues se habían conocido en la universidad, cuando ambos formaban parte del teatro universitario de la FUE que se llamaba El Buho. La guerra los separó y por casualidad se encontraron una mañana en la calle de Alcalá, según Bardem, el 13 de octubre de 1951. Ricardo estaba acompañado por dos personas que no conocía y los tres estaban estudiando en la Escuela de Cinematografía.

Vamos a poner en antecedentes. Berlanga[807] y Bardem habían comenzado sus estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) el mismo año que se inauguraba. Allí conocieron a estudiantes de distintas ideologías como Florentino Soria, Juan Maesso o Paulino Garagorri e hicieron algunos cortos como *Paseo por una guerra antigua*, *El circo* y un documental para el Ministerio de Educación Nacional *Tres cantos*.

También escribieron guiones como el de *Cerco de ira* para su profesor Carlos Serrano de Osma (Bardem, Berlanga y Florentino Soria) película que quedó inacabada, *La huida*, *El hombre vestido de negro* y *Familia provisional*[808] que dirigió Francisco Rovira Beleta. Bardem y Berlanga pertenecían al grupo fundacional de Altamira P.C. junto a Miguel Ángel Martín Proharam, José María Ramos y Cristóbal Márquez, profesores de la escuela, y José G. Maesso, Paulino Garagorri, Antonio Huéscar y Joaquín Gurruchaga que eran compañeros del IIEC. Más tarde se unirían Ricardo Muñoz Suay y Eduardo Ducay. Constituida en noviembre de 1949, produjeron *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951) en la que debuta Ricardo Muñoz Suay y trabaja como jefe de producción José María Ramos y *Esa pareja feliz*, de Bardem y Berlanga que se estrenará tardíamente en agosto de 1953. A partir de

---

805 Entrevista a Francisco Canet dentro del documental *Eterno Mister Marshall.* (*Vid.* supra).
806 *Primer Plano*, n.º 623, 21/09/52
807 Respecto a Berlanga hemos consultado Castro, Antonio, *Cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974; Galán, Diego, *Carta abierta a Berlanga*, Huelva, Semana de Cine Iberoamericano, 1978; Hernández Les, J. e Hidalgo, M., *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Barcelona, Anagrama, 1981; Pérez Perucha, J. (ed.), *En torno a Luis Carcía Berlanga* (2 vols.), Valencia, Ajuntament, 1981; Gómez Rufo, A., *Berlanga: contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy, 1990.
808 Guión por el que Berlanga y José Luis Colina ganaron el primer premio de guiones del Sindicato del Espectáculo.

ese año, la mayoría de los hombres del IIEC abandonan la productora que comenzará una trayectoria desigual con la producción de *Cristo* (Margarita Alexandre, Rafael Torrecilla, 1953), *Sucedió en Sevilla* (José G. Maesso, 1954), *Rapto en la ciudad* (Rafael J. Salvia, 1955) o *Familia Provisional* (Rovira-Beleta, 1955).

Volviendo al encuentro en la calle de Alcalá, Canet les comentó que su productora estaba buscando gente joven para dirigir una película. Muñoz Suay le contestó que ellos acaban de terminar con Altamira *Esa pareja feliz* dirigida por Berlanga y Bardem y que si quería verla.

> "Entonces al día siguiente, nos vamos Ricardo y yo a una sala privada que no se si estará aquí en la calle Mayor. Entonces a mí me gusto. Me causó una impresión.... acostumbrado al cine que se estaba haciendo aquí, de escayola, de golas y todas esas cosas, pues me gustó, y le dije: ¿Me la dejas para que la vean mis socios de UNINCI? Entonces al día siguiente cogí a Joaquín Reig y nos fuimos a NODO. Cuando Reig la vio, me dijo: Esto es lo que necesitamos nosotros. Luego nos reunimos los socios de UNINCI y acordamos proponer a Berlanga, Bardem y Muñoz Suay su ingreso en la productora."[809]

Las acciones de UNINCI estaban repartidas entre socios capitalistas y técnicos. Los técnicos, además de acciones, aportaban su trabajo a la empresa. Cada socio debía de tener 10 acciones de la sociedad como mínimo para concurrir a las Juntas Generales y depositarlas en la caja de la sociedad o en algún banco de Madrid. En un principio cada 10 acciones daban derecho a un voto. Tras la ley del 17 de julio de 1951, se modificaron los estatutos, y en diciembre de 1952 quedaba registrado que 25 acciones daban derecho a un voto. El que trabajaba en la película, lo cobraba parte en acciones y parte en metálico. Por ejemplo, Vicente Sempere cobraba 125.000 pesetas en la película que correspondía a 250 acciones. Aportó 100 acciones a la producción, y cobró el resto en metálico durante el rodaje.

Este sistema de financiación indirecta es citado por Victoriano López García y otros autores como algo habitual para conseguir cubrir los costos de una película. En algunos casos, como se conocía con cierta aproximación los ingresos que podría obtener el productor en la clasificación de la película, los elementos artísticos y técnicos podían convenir en percibir una parte del importe de su contrato en metálico (parte que solía oscilar del 10 al 50% del total) y diferir el percibo de la cantidad restante, hasta que la película resultara clasificada y obtuviera

[809] Declaraciones de Francisco Canet entrevistado el 21 de diciembre de 2000

la prima del Estado. En este caso, algunos de los elementos técnicos cobran una parte en metálico, mientras que la parte no cobrada no se difiere, sino que se incorpora al negocio, se capitaliza. Los ingresos futuros de la película se reparten así proporcionalmente a los capitales invertidos en ella.[810]

De este modo intervenían en la película como técnicos y al mismo tiempo como productores y accionistas. Por ejemplo, a Berlanga y Bardem les pagaron 25000 pesetas a cada uno por el guión que se desglosaba en 10.000 pesetas en metálico y 15.000 en acciones.

¡Bienvenido Mr. Marshall!

Sobre la gestación, rodaje y posteriores avatares de este filme, se ha escrito mucho. El libro escrito por Agustín Tena por el cincuenta aniversario de la película, recoge prácticamente todo lo que yo podría referir,[811] por lo que me centraré en aquellos aspectos que afectaran más directamente al jefe de producción, o sobre los que nos pudo dar su opinión. Según Francisco Canet y Vicente Sempere, UNINCI encargó a Bardem y Berlanga dos guiones. Poco después les presentaron un guión dramático, muy influido por las películas de Emilio Fernández (Canet y Sempere manifestaban que era del tipo de *La aldea Maldita*) y el otro era una comedia. El primero, según Berlanga, era una historia dramática sobre unos mineros de Cartagena, de las minas de la Unión y de la guerra de África. Canet y Sempere preferían una comedia, quizás el género más adecuado para una productora que empezaba. La comedia, titulada *¡Bienvenido Mr. Marshall!* que recogía influencias argumentales de *La Kermesse heroica* (1935) de Jacques Feyder y de *Pasaporte a Pimlico* (1949), de Henry Cornelius, fue elegida por unanimidad.

La idea de incorporar a Lolita Sevilla, según afirman Vicente Sempere y Francisco Canet, no fue una imposición, sino que les sugirieron incluirla en el guión sin ningún compromiso, aunque en este punto aún continúa la controversia. Según Vicente Sempere:

---

[810] López García, Victoriano, Martín Proharam, Miguel A., Cuevas Puente, Antonio, *La Industria de Producción de películas en España*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, 1955, p.39.

[811] Tena, Agustín, *50 Aniversario de Bienvenido Mister Marshall*, Madrid, Tf. Editores, 2002. Es también muy esclarecedor AA.VV., *Bienvenido Mr Marshall....50 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003 y Berriatúa, Luciano, "¡Bienvenido Mr. Marshall! en Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp. 324-326. Quizá el

> "Un noche, acompañados de Florián Rey fuimos a Villa Rosa, en la Ciudad Lineal a verla actuar. Nos gustó mucho y se lo comentamos a Joaquín Reig."

Según Joaquín Reig:

> "como había en el país un marcado ambiente flamenco, yo cometí el error de pedir que, en el guión, se incluyera a Lolita Sevilla. Lo aceptaron y modificaron el guión en ese sentido."[812]

De hecho, unos días después, Joaquín Reig llevó a los guionistas y directores del nuevo filme a Villa Rosa:

> "Joaquín nos lleva con su flamante Rover de importación a Villa Rosa. Joaquín fuma en boquilla, es muy conocido en esa terraza estupenda y pide una botella de whisky. En Villa Rosa, ese oasis a las afueras de Madrid, vienen los "señoritos" con coche y las más elegantes y refinadas putas de Madrid. En el escenario se turnan Lorenzo González y sus boleros ("Cabaretera, mi dulce arrabalera..."), Kurt Dogan y su orquesta ("Wien Wien, nur du allein...") y un dinámico presentador del "show" anunciando a Lolita Sevilla, la nueva reina de la canción andaluza. Noche maravillosa de verano, música estupenda, mujeres guapas, una botella de whisky. Un refinado productor de cine. Luis y yo nos miramos: "Sí, parece ser que hemos llegado."[813]

Bardem y Berlanga, que ya eran socios de UNINCI, aceptaron el incorporar a Lolita Sevilla. "Una vez hecho esto, se contrató a Lolita Sevilla para esta película"[814] Este fue su primer papel en el cine. Lolita inmediatamente después trabajaría con Vajda en *Las aventuras del barbero de Sevilla* producida por Perojo.

Según distintos testimonios, el guión se escribió entre febrero y abril de 1952. UNINCI se puso en contacto con Miguel Mihura[815] que accedió a hacer una revisión del mismo. La chispa del genial comediógrafo podía ser un buen remate para el guión al mismo tiempo que le aportaba un toque de prestigio a la producción, con vistas también a la imprevisible censura y a la promoción del filme. Según Sempere, fue idea de Joaquín Reig:

---

primero que habló de las anécdotas del rodaje: Méndez-Leite, Fernando, *Historia del cine español en 100 películas*, Madrid, Guía del Ocio, 1978.

812 Carta de Joaquín Reig a Fernando Vizcaíno Casas con relación a lo afirmado por él en la voz *Berlanga, Luis*, dentro de su *Diccionario del cine español 1896-1965*, Madrid, Editora Nacional, 1966. La carta fue también remitida a Vicente Sempere y a Francisco Canet. (AVSP)

813 Bardem, J.A., *Op. cit*., p. 184

814 Carta de Joaquín Reig a Fernando Vizcaíno Casas (*vid.* supra.).

815 Del que precisamente aquel año, y tras el rodaje de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* se estrenó *Tres sombreros de copa*, muchos años después de su primera redacción, mostrando que, aunque fuera muy lentamente, la sociedad española empezaba a cambiar. Precisamente la productora a la que también pertenecía Sempere por aquella época, Chamartín, poseía los derechos de adaptación al cine de la obra de Mihura.

> "A nosotros nos interesaba que junto al nombre de Berlanga y Bardem figurara el de Mihura, porque éste ya estaba consagrado y tenía un nombre y aquellos eran nuevos y no los conocía nadie."[816]

No se sabe exactamente cuales fueron los cambios que realizó. En este sentido tenemos un completo estudio en el libro de Fernando Lara y Eduardo Rodriguez,[817] donde se afirma que su aportación quizás más evidente es la de los "diálogos" entre Manolo y su representada "La estrella de la canción andaluza". Por el contrario, Sempere siempre ha afirmado que Mihura apenas tocó el guión y que cobró 25.000 pesetas más que nada porque su nombre figurara en los títulos de crédito.[818]

Una vez rematado el guión se entregó a la censura. Esta fue benévola con el mismo, según refleja el expediente del filme, aunque según Joaquín Reig, Alberto Reig, Soriano y él tuvieron que defenderlo[819]. Los principales comentarios provinieron del censor eclesiástico sobre "los latines" del sacerdote y alguna de sus otras manifestaciones ("millones de pecados, violaciones y atracos") y el sueño de la maestra "que no podría derivar en lo erótico".

Aprobado el guión, se empezó a buscar la financiación y se acordó estrenar la película el sábado de Gloria de 1953, como dijimos, la considerada "mejor fecha" para los estrenos en España. Con las acciones de los socios y lo correspondiente por el trabajo que algunos de ellos iban a realizar en la producción, la sociedad disponía en total de un millón de pesetas, por lo que se necesitaba otra aportación sustanciosa, como un contrato de distribución o un crédito,[820] ya que el primer presupuesto realizado por Sempere ascendía a 3.250.000. Al principio nadie estaba interesado por la película, sobre todo por la poca solvencia que inspiraba una productora novel, sumado al tema tratado y la apuesta por directores recién salidos del IIEC. Sempere negociaba con CIFESA un contrato de distribución que al final no fue adelante y tampoco le interesó en un principio a la todopoderosa CEA que tanta relación tenía con Francisco Canet.

---

816 Declaraciones de Vicente Sempere entrevistado el 6 de julio de 1996.

817 Lara, Fernando y Rodriguez, Eduardo, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1990.

818 Completan el estudio sobre el guión en Tena, Agustín, *50 aniversario de ¡Bienvenido Mr. Marshall!*, Madrid, Tf Editores, 2002 e Hidalgo, Manuel, "El guión, ¿manos amigas?" en AA.VV., *Bienvenido Mister Marshall...50 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003, pp. 145-166

819 Carta de Joaquín Reig a Vizcaíno Casas. *Vid. Supra.* Hemos de tener en cuenta la influencia de los hermanos Reig en la Administración, lo que explica que la gran mayoría de escritos remitidos a la Dirección General de Cinematografía y Teatro fueran firmados por Joaquín Reig.

820 UNINCI no pudo optar al crédito sindical pues estaba dispuesto que la primera película de una productora debía ser financiada por sus propios medios

Viendo que aquello no arrancaba, y con necesidad de dinero Juan Antonio Bardem decidió vender sus acciones y dejar UNINCI. Ello provocó una gran consternación en el resto de los socios: en Berlanga, el terror de tener que enfrentarse sólo a la dirección. En el resto de accionistas el no saber cual de los dos era mejor director....Por aquel entonces se estrenaban en Madrid dos filmes neorrealistas: *El limpiabotas*[821] y *Milagro en Milán*,[822] un filme que también hablaba de miseria y pobreza y de la llegada de un milagro que podría acabar con aquella situación.

Finalmente el Banco Mercantil Industrial[823] concedió un crédito de un millón de pesetas a la empresa, que fue avalado por los socios capitalistas y por la misma película.

Vicente Sempere realizó la petición de permiso de rodaje como jefe de producción de UNINCI el 17 de mayo de 1952. Se autorizó el rodaje el 18 de junio de 1952, pero el 20 de junio fue concedido el permiso de rodaje a *El tirano de Toledo*, una coproducción franco-italo-española de Chamartín para la que Sempere trabajaba como jefe de producción. Sempere dio preferencia al rodaje de Chamartín, en el que se comprometían mayor capital y en el que trabajaban las estrellas internacionales Alida Valli y Pedro Armendáriz. Según el productor, Canet no quiso comenzar el rodaje de *¡Bienvenido...* hasta que él rematara sus compromisos con Chamartín, lo que originó la salida de Bardem de la productora.

Al terminar el rodaje y la posproducción de *El tirano de Toledo*, Sempere retomó la producción de UNINCI.

Por fin se iba a realizar la película, pero sería dirigida sólo por Berlanga ya que, aunque Bardem quiso volver a la producción, no se le volvió a aceptar.

El resto de los técnicos y artistas fueron apalabrados y contratados por Sempere entre aquellos, elegidos por el director, que más conocía y que se ajustaban a los papeles principales. Eran toda una serie de actores genéricos y característicos los habituales actores "secundarios" contratados frecuentemente por Vicente Sempere como José Isbert, al que "siempre le daba un papelito", Manolo Morán, Alberto Romea, Félix Fernández, Nicolás Perchicot o Julia Caba Alba que

821 En el Gran Vía, el 12/04/52

822 En el Capitol, el 12/04/52

823 Que estaba estrechamente relacionado con los Estudios CEA y CEA Distribución. Vicente Salgado Blanco, presidente de los estudios, lo era también del consejo de administración del Banco Mercantil e Industrial, mientras que su hermano José y su hijo Vicente Salgado Villegas eran consejeros del mismo. Esta familia también participaba de forma importante en el Banco de Canarias.

ya habían sido contratados por Sempere para otros filmes "corales" como *El testamento del virrey* o *Séptima Página.* También contrató a Fernando Rey en el papel de narrador, trabajo que ya había realizado para él en *Séptima página.*

Berlanga quiso que entre aquellos actores figurara José Luis López Vázquez, que ya había trabajado en *Esa pareja feliz* y no sabemos la razón por la que Sempere no lo aceptó en el rodaje. La versión más extendida es la de que

> "El equipo de producción desconocía la dirección de ese López Vázquez - su nombre no figuraba aún en las listas que manejaban los profesionales del cine - que pedía el director valenciano; lo más fácil era resolver la cuestión diciéndole al realizador que en ese momento el actor estaba ocupado y que no podía incorporarse a la película."[824]

Canet afirmaba que efectivamente a Sempere no le pareció bien la incorporación de López Vázquez, seguramente porque pedía mucho dinero o porque consideraba que no era apropiado para ninguno de los papeles propuestos.

También Berlanga había pensado en otro actor para el cura y para el alcalde, y finalmente se impuso el criterio de Vicente Sempere para la elección de otros intérpretes que participaron en la película. Hay que tener en cuenta que el jefe de producción de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* trabajaba en el cine español desde 1935 y, aunque posiblemente se equivocó con López Vázquez, conocía perfectamente a los actores y actrices y sabía lo que podían dar de sí en cada papel. También participaron como actores algunos miembros habituales del equipo técnico de Sempere, como su ayudante, Pablo Tallaví (inquisidor) o Antonio Florido, el maquillador (maquinista de la apisonadora).

En el verano de 1952, antes de solicitar el permiso de rodaje, Sempere, Reig y Berlanga desecharon la idea de rodar en Sevilla por la complicación que suponía el trasladarse tan lejos de Madrid.[825] Decidieron por lo tanto que lo más práctico sería rodar en un pueblecito cercano a la capital. La gran mayoría de decisiones fueron tomadas en el sentido de ahorrar presupuesto, como la elección de Guadalix de la Sierra

> "Con Vicente Sempere, el jefe de producción, tomamos un mapa de carreteras y con un compás trazamos un círculo alrededor de la ciudad de Madrid a una distancia de cincuenta kilómetros. Luego visitamos treinta o cuarenta pueblos, buscando uno que en su plaza tuviera

[824] Rodríguez, Eduardo, *José Luis López Vázquez: los disfraces de la melancolía*, Valladolid, 34 Semana de Cine, 1989, p.32

[825] Lanzamos la hipótesis de que fuera una decisión de producción lo que provocaría que la trama discurriera en un pueblecito verdaderamente castellano y no andaluz.

> los cinco elementos que necesitábamos: a saber, el ayuntamiento, la cantina, la iglesia, la plaza con la fuente y la carretera. En Guadalix encontramos tres de los cinco y, como faltaba la iglesia y la fuente, le propusimos a Berlanga construirla. Al principio se asustó, pero el pueblo le gustaba y le convencimos. ¿Y por qué los cincuenta kilómetros? pues por razones económicas. Si rodábamos más lejos había que pagar dietas a los técnicos."[826]

Sempere y Canet estuvieron en todo momento de acuerdo. Canet le consultó el problema de la iglesia y Sempere respondió: "Sí, hombre, vamos a proponérselo, [a Berlanga] económicamente podemos resolverlo."[827]

Según el expediente del filme, el 19 de septiembre de 1952 Sempere solicitó la moviola del IIEC para el rodaje del filme y seguramente el lunes siguiente, día 22, se inició el rodaje.

Aquel domingo, *Primer Plano* publicaba una de las primeras referencias a la película en la prensa especializada. Se la calificaba como la próxima película de Manolo Morán, en la que iba a actuar en un papel protagonista.[828]

Siguiendo a Agustín Tena, que ha calculado cuanto duró el rodaje, a pesar de que el plan hablaba de siete semanas, pudo alargarse a nueve o diez semanas.

Los decorados del pueblo andaluz se realizaron "con los elementos de decoración de Estudios CEA, con unos *panneaux* y una columnas, y con mucha cadeneta, se construyó el pueblo andaluz. Pero todo aquello era ficción. *panneaux* de serie de los que se utilizan para los decorados."[829]

Según Sempere, fue Berlanga el que no quiso que se rodaran todos los sueños. En el del Hidalgo había una secuencia en la que llegaba a Villar del Río el Tio Sam, y en la plaza del pueblo entregaba unas bolsas llenas de dólares a las fuerzas vivas y el Hidalgo lo mataba. Esta secuencia no se incorporó a la película. Tampoco se rodó el sueño de la maestra, algo que molestó mucho y con razón a Elvira Quintilla.[830] Por otra parte, se trasladaron los sueños a la parte final de la

---

[826] Declaraciones de Francisco Canet Cubel reseñadas en Tena, Agustin, *op. cit.*, p.23.

[827] Entrevista a Francisco Canet dentro del documental *Eterno Mister Marshall (cincuenta años del aniversario del estreno de ¡Bienvenido Mr. Marshall!)* emitido en el programa *La Noche Temática* el 3 de mayo de 2003 por la 2 de TVE.

[828] *Primer Plano* n.º 623, 21/09/52, s/p.

[829] Declaraciones de Francisco Canet en el documental de Manuel Palacio *Cincuenta años esperando a Mr. Marshall* (2002) emitido en Canal +

[830] La última obra de Berlanga es precisamente *El sueño de la maestra de la película Bienvenido, Mister Marshall* (2002) cortometraje estrenado como complemento de la copia nueva del segundo filme de Berlanga para celebrar su cincuentenario. *Vid.* Molina Foix, Vicente, "Belanga último ('El sueño de la maestra' de Bienvenido, Mister Marshall, 50 años después)", AA.VV., *Bienvenido Mister Marshall...50 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003.

película, cuando en el guión aparecían tras la secuencia del cine y cuando surge por segunda vez la voz en off de Fernando Rey. Según Canet,

> "Fue durante el montaje, después de ver el primer copión, cuando se decidió trasladar la parte de los sueños a casi el final del filme Y fue a sugerencia de Joaquín Reig, que había sido montador en Alemania."[831]

Son muy conocidas las anécdotas de este rodaje y fueron recogidas en diversas publicaciones. Todas las afirmaciones de Francisco Canet al respecto fueron en su día corroboradas por Sempere, destacando el hecho de que ambos se enfrentaran repetidamente con el equipo y en especial con Ramón Berenguer para que Berlanga hiciera su trabajo como quisiera. La jerarquía y la organización de un rodaje eran sagrados para Sempere y su responsabilidad era la de actuar de puente entre el director y la productora y el resto de profesionales. Estos debían de obedecer siempre al director y al jefe de producción para que todo marchara perfectamente.

A pesar de todo, él también se sintió incómodamente sorprendido por la poca experiencia de Berlanga. Sabía que era un buen director, le había entusiasmado *Esa pareja feliz*, pero su comportamiento en el plató le desconcertaba. Acostumbrado a Ladislao Vajda, que llegaba al plató con "toda la película en la cabeza" no comprendía cómo, teniendo a todo el equipo esperando, Berlanga estaba lleno de inseguridades y dudaba donde colocar la cámara continuamente. Lógicamente las dudas de Berlanga ponían nervioso a Sempere, responsable de que se cumpliera minuto a minuto el tiempo estipulado que se tenía para cada toma, ya que "el tiempo es dinero" en el cine. Cuenta Canet que un día, durante el rodaje, Berlanga dijo que para rodar un plano había que llevar cinco o siete cámaras, y el jefe de producción se negó diciendo que aquello era imposible.

Por otra parte, Sempere conocía cual era la opinión de los que con él trabajaban respecto de Berlanga: Berlanga no se había hecho "a sí mismo" como todos aquellos profesionales que llevaban años trabajando y que habían tenido que ir subiendo desde el escalafón más bajo. Podía resultar incluso ofensivo para muchos el que un recién llegado que pocas veces habría pisado un plató "de verdad" diera ordenes que, además, resultaban poco menos que insólitas para aquel equipo. De todos modos, Canet y Sempere confiaban en la valía de aquel joven director y al mismo tiempo socio de UNINCI; Berlanga no mostraba la

[831] *Ib.*, p. 76

profesionalidad y experiencia de otros directores, pero sabían que iba a realizar un gran filme, algo nuevo y rabiosamente actual, lo que en aquel momento perseguía su productora, por lo que le defendieron en todo momento.

El trabajo de jefe de producción era pues, muy difícil, ya que debía de tener una fuerte autoridad sobre todos los profesionales que trabajaban con él y al mismo tiempo saber crear un buen ambiente de trabajo. El presupuesto inicial era, como dijimos de 3.250.000 pesetas "oficiales", aunque sabemos que disponían de dos millones, por lo que Vicente Sempere tuvo que esgrimir todas sus armas de jefe de producción, lo que conllevaba naturalmente el resentimiento de muchos de los componentes del equipo. Canet afirma que fue el mejor jefe de producción del cine español gracias a esa seriedad y rigidez que le imponía su cargo. De este rodaje provienen las primeras manifestaciones que hemos podido reseñar respecto del carácter de Sempere. Canet declaraba que "Elvira Quintillá decía que el jefe de producción era muy serio, que era muy duro."[832]

La anécdota quizá más importante fue el enfrentamiento entre Manuel Berenguer y Luis García Berlanga a causa de la secuencia del sueño del agricultor. Fueron precisamente Sempere y Canet los que defendieron en todo momento al director, que, finalmente, consiguió que se elevara el paracaídas. Parece que esta película nunca se hubiera realizado sin el tesón de ambos productores.

Finalmente destacar la participación de todo Guadalix de la Sierra en el rodaje de la película. Aquella fue una experiencia inolvidable para todo el pueblo. A los extras se les pagaba entre 15 y 35 pesetas al día. Su aportación fue, en algunos casos, muy importante como la de las dos paisanas que discuten por pedir una máquina de coser: "De manera que como te digo yo anoche lo de la máquina, vas tú y la pides." Berlanga afirmará que de todos sus rodajes, destacó siempre la calidad interpretativa de los lugareños de Guadalíx. Sempere ya se había enfrentado a la participación de todo un pueblo en el rodaje de *El deseo y el amor* (Henri Decoin, 1951),[833] por lo que supo mantener el orden en todo momento.

La producción del filme remató el 16 de enero de 1953 y durante la misma no se esperaba que el filme fuera a tener la resonancia que luego obtuvo. El primero que se dio cuenta fue Florián Rey, al que invitaron Canet y Sempere a ver

[832] Declaraciones de Francisco Canet entrevistado el 21 de diciembre de 2000
[833] *Vid.* Capítulo 11.

el primer copión en la sala de proyección de los estudios CEA. Al salir les dijo: "Sempere, aquí tenéis un exitazo."[834]

A principios de 1952, cuando se conocía que iban a caducar las normas de protección y se aprobarían nuevos decretos, los productores cinematográficos no sabían muy bien a qué atenerse, ya que había que planificar la producción contando siempre con la protección de la Administración. Este fue el caso de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* que prefirió verse beneficiada por la antigua normativa. Por un escrito de Vicente Sempere, fechado el 24 de septiembre de 1952,[835] unos días después de comenzar el rodaje, UNINCI se acogió al derecho concedido por la Orden ministerial de 16 de julio de 1952 (publicada en el BOE del día 23 del mismo mes) en su Norma 8 ap. b), de ser clasificada y protegida de acuerdo con las normas antiguas.[836] Los productores, seguramente asesorados por Vicente Sempere, eligieron la normativa anterior que les podía asegurar uno o dos permisos de doblaje, mientras que la que se ponía en vigor, no les iba a beneficiar tanto, ya que suponía un tanto por ciento del coste estimado por el S.O.E.C.. De todos modos, el productor elevó el presupuesto presentado por si no era aceptada la solicitud anterior.

Respecto a la censura y clasificación del filme es de destacar una anécdota que viene a corroborar lo "bien situada" que estaba en aquel momento la productora. Uno de los vocales se negó a clasificar porque era una película "en la que tenían interés personas de su familia"[837]. El censor era Alberto Reig[838].

El filme se clasificó en 1ª Categoría por las normas antiguas, recibiendo dos permisos americanos, que según Canet correspondían aproximadamente a dos millones de pesetas. Posteriormente, Joaquín Reig solicitó a la Junta de Clasificación y Censura el "Interés Nacional". Para ello, redactó un escrito en el

---

834 Declaraciones de Vicente Sempere entrevistado el 6 de julio de 1996.

835 Expediente del filme, Reg.11602 c/34448, ACMCU

836 "b) Los productores de películas nacionales cuyo rodaje esté autorizado con antelación a la fecha de la publicación de estas normas, y aquellos a los que por no habérseles clasificado sus películas no se les haya otorgado aún la protección que les correspondiera, podrán continuar acogidos para estas películas a los beneficios que les concedían las normas anteriores o acogerse a los de las presentes." Orden conjunta de los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional (BOE, 23/07/52)

837 *Id.*

838 Seguramente era el representante de Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO que figuraba como vocal en la rama de clasificación de la Junta de Clasificación y Censura. Según su propio testimonio, nunca lo hubiera sido de la rama de censura "a la que despreciaba con todas mis

que se recalcaba que la ideología del filme coincidía totalmente con la del gobierno español respecto a su política exterior:

> "...decidimos realizar el film, pues tenía éste un fino sentido del humor político "ibérico" y su intención encajaba de lleno en la postura política y diplomática española frente a la psicosis mundial de "Reyes Magos" creada por la mal aprovechada ayuda americana, y que a nuestras autoridades no podía sino complacerles la doctrina que pretendíamos sentar: "Soñar....Reyes Magos...Plan Marshall...muy bien, pero no basta. Lo que permanece es la Providencia, merecida con el trabajo y el propio esfuerzo.... La unión alegre y sacrificada de todos los españoles ante esos Reyes Magos que se anuncian... y pasan de largo, sin dejarnos otra cosa que la conciencia de que hay que ayudarse para que Dios nos ayude."[839]

Fuera de las controversias que estas palabras han podido levantar entre algunos estudiosos[840] la verdad es que, como productora, UNINCI estaba esgrimiendo todas las armas posibles para conseguir el máximo beneficio, y lo cierto es que, *¡Bienvenido...* resulta un texto ambiguo respecto a su intención[841], circunstancia que aprovecharon los productores. Esta vez no obtuvo el Interés Nacional, pero sí otro permiso americano. De este modo y como afirmaba Vicente Sempere:

> "Fue a clasificación, nos dieron tres permisos americanos que entonces se cotizaban a millón y pico, con lo cual automáticamente habíamos amortizado la película solamente con eso."[842]

Las palabras del productor corroboran las declaraciones de Francisco Canet a García Santamaría[843] cuando afirmó que en realidad fueron 2.500.000 pesetas lo que costó el filme. En otra entrevista, Sempere refiere:

---

fuerzas" en Martínez Torres, Augusto, "Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962" en *Archivos de la Filmoteca*, n.º15, Octubre, 1993, p.57

[839] Solicitud de Joaquín Reig como Presidente del Consejo de Administración de UNINCI del Interés Nacional para *¡Bienvenido Mr. Marshall!* Fechada el 10/02/53 En Reg. 11602 c/34448, ACMCU

[840] *Vid.* Company, Juan Miguel, "Una metáfora regeneracionista", en AA. VV, *Bienvenido Mister Marshall...50 años después, op. cit*., pp.65-76

[841] A pesar de que estamos plénamente de acuerdo con la teoría del transfondo de ideología "regeneracionista" de la obra, que sería compartida entre el resto de productores por lo menos por los hermanos Reig y Sempere y que ya ha sido expuesta, además de en los citados arriba por Román Gubern, "La 'presencia' de Bardem enlos inicios de la obra de Berlanga" en Pérez Perucha, Julio, *Berlanga* (edición facsimil), Valencia, Fundación municipal de cine, 1990, p.98 y Kepa Sojo: "La posguerra vista por Luis García Berlanga: ¡Bienvenido Mr. Marshall!" en Pablo, Santiago de (ed.), *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*, Alava, Universidad del País Vasco, 2000, pp. 57-80

[842] Declaraciones de Vicente Sempere entrevistado el 6 de julio de 1996.

[843] García Santamaría, José Vicente, "Contexto histórico-económico de Bienvenido Mr. Marshall", en AA.VV., *Op. cit.,* pp. 19-42

> "Nos dieron tres permisos que eran tres millones y medio de pesetas, lo que nos había costado la película, o sea que prácticamente ya con los permisos recuperamos lo gastado en la película."[844]

Oficialmente costó 4.954.982 pesetas, cifra que no hubiera podido ser amortizada, de ningún modo, con tres permisos americanos. Por otra parte, hablando en otra ocasión sobre las consecuencias del triunfo de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* en la carrera de José Isbert, Sempere afirmó que le pagó por esta película 17.000 pesetas, habiendo sido su sueldo "oficial" de 50.000 pesetas. Como vemos al productor no le fallaba la memoria y hablaba de lo que auténticamente le había costado el filme.

La alegría de Sempere por la protección concedida al filme se vio empañada por una desgraciada noticia. El 23 de febrero murió Jesús García Leoz, amigo del productor y autor de la música de gran parte de sus películas. Recibió el premio a título póstumo del CEC a la mejor música por este filme.

Una vez obtenidos los permisos americanos, Francisco Canet acudió a devolver el crédito a CEA y a proponerles en primicia la distribución del filme. El consejo asesor de CEA vio la película y no les interesó su distribución, por lo que se encargó a Joaquín Reig conseguir una distribuidora.

Joaquín Reig vendió a Pedro Couret[845] la exclusiva del estreno y la distribución por tres millones y medio de anticipo de distribución.

Como ya se había amortizado de sobra el filme con los permisos, con el adelanto de distribución, los productores pudieron dedicar bastante dinero a una promoción adecuada del filme. Esta giró en torno a dos eventos principales: su participación en Cannes y su estreno en España.

Joaquín Reig, "intrigó" para que el filme viajara a Cannes, y esto, supone una revelación, que no aparece en ninguna otra obra, sin duda por la discreción de Canet respecto a ello. La carta remitida a Sempere, Canet y Vizcaíno Casas por Joaquín Reig, y ya mencionada, nos habla de cómo se realizó su selección, ya que *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1952) ya había sido elegida. Según Joaquín Reig, él era muy amigo de Louis-E. Galey, a la cabeza de la "Direction Genérale du Cinéma", que en aquellos días, como veremos en el siguiente capítulo, había venido a Madrid, a preparar las negociaciones del Acuerdo de cine franco-español. Reig le comentó

[844] Declaraciones de Vicente Sempere entrevistado en julio de 1996

la existencia de la película y Galey insistió en que la llevara a París, pues la quería presentar a los críticos y periodistas. Como no había tiempo para solicitar la exportación temporal, Joaquín Reig le pidió a Joaquín Argamasilla, director general de cinematografía, que llevara la película en su equipaje al ir a París. La película fue proyectada a periodistas y críticos "con asistencia de Mr. Galey, Mr. Flo y el embajador español."[846]

Siguiendo a Joaquín Reig, al terminar la proyección, las autoridades francesas, le dijeron al director general que se apartara de la vieja costumbre de enviar a los festivales de Cannes películas flamencas o religiosas. Que si enviaba el filme de Berlanga, dada su originalidad y el éxito que acababa de tener ante periodistas y críticos, el premio era seguro:

> "Argamasilla agarró el toro por los cuernos y se fue conmigo al hotel, desde donde llamó a Paquito Fernández y le dijo que cómo andaba la copia de *La Guerra de Dios*,[847] seleccionada para Cannes. Al decirle que muy retrasada, ordenó el cambio y dijo que iría *¡Bienvenido Mr. Marshall!*."[848]

¡Bienvenido Mr. Marshall! sorprendió gratamente al público y la crítica de Cannes. Gracias a la película, "Francia dudaba que hubiera censura en España."[849] Obtuvo una mención especial al guión y el premio a la Mejor Comedia. La Palma de Oro de Cannes se la llevó *El salario del miedo* de Clouzot, y en ese mismo festival se habían presentado obras como *Lilí*, de Charles Walters con Leslie Caron, *Vuelve, pequeña Sheba* de Daniel Mann y *O Cangançeiro* de Lima Barreto. A Sempere le hizo gracia sobre todo aquello que le dijo Robert Siodmak a Berlanga:

> "Con el dinero que le ha costado a usted su película, aquí solo se puede hacer un documental."[850]

---

[845] Pedro Couret era el director de Mercurio Films, que habitualmente distribuía los estrenos de Paramount. En los años cincuenta, Pedro Couret se fundió con TECISA, formando CICOSA, en un intento de controlar la producción, distribución y exhibición con el cine Callao.

[846] Una nota de prensa reproducida en Tena, A. *Op. cit.*, p. 147 se refiere a esta información de Joaquín Reig: "En estos días, coincidiendo con las negociaciones del Acuerdo cinematográfico entre Francia y España, se ha proyectado en París la película "Bien venido, mister Marshall". A esta prueba, de carácter privado, han asistido las personalidades más relevantes del cine, de la literatura, periodismo y Cuerpo diplomático, que han coincidido en calificar "Bien venido, mister Marshall" como la más sensacional película española, por apartarse con toda independencia de criterio, de las faltas del cine español, que tantas veces apareció desorientado y artificioso. Próximamente el público madrileño tendrá ocasión de conocer esta gran película, exclusiva de Cicosa, que presenta Mercurio Films, S.A,", *Madrid*, 21/03/53.

[847] Dirigida por Rafael Gil, era una película de temática religiosa

[848] Carta de Joaquín Reig (*vid.* Supra), (AVSP).

[849] Declaraciones de Carlos Sentis, responsable de prensa de la embajada española en París en 1952 para el documental *Eterno Mister Marshall (cincuenta años del aniversario del estreno de ¡Bienvenido Mr. Marshall!)* [vid. supra]

[850] *Triunfo*, 24/04/53

La promoción del filme en España fue muy importante. Naturalmente el triunfo en el Festival de Cannes influyó positivamente, pero la publicidad venía de muy atrás. Como los hermanos Reig tenían tanta influencia en NO-DO, habían conseguido que el noticiario oficial hiciera un amplio reportaje del rodaje del filme en Guadalix, lo que publicitó ya desde aquel momento la película. También se hicieron reportajes radiofónicos que era el medio de comunicación más importante de la época. Todo ello provocó que el Caudillo se interesara por el filme y solicitara que se le pasara en el Pardo, lo que provocó los nervios y la angustia de los productores durante unos días. Según Canet, cuando Franco terminó de ver la película dijo: "¡Qué cosa tan graciosa!"[851]

Muñoz Suay, Canet y Sempere orquestaron una campaña original.[852] En todos los rotativos de Madrid y Barcelona desde quince días antes del estreno aparecían sueltos similares a éste:

"No es una película folclórica.....Tampoco es una película neorrealista....

¿Qué es? Es, sencillamente, la película que el cine español ofrece como una gran sorpresa a sus amigos y a sus detractores.

¡Va a ser una película histórica!"

Los miembros de UNINCI utilizaron toda su imaginación en la campaña de publicidad. Ya hemos mencionado en otros capítulos las estrategias utilizadas en la promoción de filmes de Peninsular como *Cuentos de la Alhambra* o *Séptima Página*. Sempere, como productor y distribuidor estaba acostumbrado a pelear por sus filmes. Las mayores posibilidades que daba la temática de esta película y la disponibilidad de capital, produjo una promoción que sorprendió en la época para un filme español:

> "Hemos de congratularnos de que por una vez desde hace muchos años se haya dado también importancia al lanzamiento de una película española, otorgándole los mismos honores de presentación que se han procurado para sí en este sábado de gloria los numerosos films extranjeros[853] con los que aquella va en competencia.

[851] Entrevista a Francisco Canet dentro del documental *Eterno Mister Marshall (cincuenta años del aniversario del estreno de ¡Bienvenido Mr. Marshall!)*, *vid. supra.*

[852] *Vid.* Tena, Agustin, *op. cit.,* p. 119 y ss. y Palacio, Manuel, "La productora busca su público" en AA.VV., *Bienvenido Mister Marshall... Op. cit*., pp. 229-242

[853] *Ivanhoe* (Richard Thorpe, 1952), *Ana* (*Anna*, Alberto Lattuada, 1951), *Cantando bajo la lluvia* (*Singing'in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Mi prima Rachel* (*My Cousin Rachel*, Henry Koster, 1952), *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) y *La isla del tesoro* (*Treasure Island*, Byron Haskin, 1950).

> Después podrá o no gustar esta cinta como pueden complacerle o no las producciones de otras nacionalidades. Pero la nota simpática (que esta vez ha sido un verdadero do de pecho), ya se la llevan la película y sus lanzadores. ¡Qué sirva de ejemplo!"[854]

Destacaron sobre todo los dólares con los rostros de los protagonistas del filme, que parece ser, fueron ocurrencia de Muñoz Suay y en general todos los medios utilizados por la productora para su promoción.

Se estrenó como estaba previsto el Sábado de Gloria de 1953 (4 de abril) en el Cine Callao de Madrid. *¡Bienvenido Mr. Marshall!* fue el primer gran éxito internacional en la carrera de Sempere. En España fue una de las películas más taquilleras del año 1953, manteniéndose en el cine Callao durante 51 días y 40 en Barcelona.[855] En ambas ciudades ocupaba, a finales de 1953, el primer puesto de la clasificación anual de las películas españolas.

Tras su estreno y su paso triunfal por Cannes, UNINCI volvió a solicitar el Interés Nacional, que le fue concedido el 26 de junio de 1953. Obtuvo además uno de los dos primeros premios del SNE de 1953 dotado con 475.000 pesetas.

¡Bienvenido Mr. Marshall! fue recibida con elogios allí donde se estrenó. Fue vista en Francia, Italia y EE.UU. Precisamente Vicente Sempere viajó a Roma con Muñoz Suay y con Berlanga para el estreno del filme. En el expediente del filme aparecen datos referentes a su envío a Rio de Janeiro, Argentina, Londres.... e incluso una solicitud de un distribuidor francés pidiendo los derechos de distribución en países comunistas.

Según Sempere, con los permisos de la protección y el adelanto de distribución, UNINCI habría recibido siete millones de pesetas antes del estreno del filme en el cine Callao, con lo cual, amortizaron la película, hicieron la promoción, devolvieron los créditos y aún les quedó dinero para la empresa:

> "Hicimos un reparto de 400 o 450 mil pesetas y lo demás lo dejamos para la sociedad pues pensábamos seguir produciendo. Cogimos como oficina unos bajos comerciales en Marqués de Urquijo, 14, muy grandes, y allí pues nada, seguimos preparando las películas."[856]

A UNINCI, tras el éxito de *Bienvenido...*, le comenzaron a llover ofertas para coproducir con Francia, Italia... Todo el mundo quería producir con UNINCI, y la

[854] *Digame*, 7/04/53, citado por Manuel Palacio, *Op. cit.,* p.232
[855] Aquí se estrenó el 29 de abril en el Colisevm de Madrid.
[856] Entrevista a Vicente Sempere, 22/07/95.

productora no supo responder adecuadamente. Comenzaron distintas iniciativas, como un proyecto con Zavattini en el que en principio Sempere participaría como jefe de producción, o el proyecto con la firma francesa de Jacques Bar, que negoció con Joaquín Reig la coproducción de *Sangre y luces*. Los socios hicieron viajes a París para organizar la producción en la que iban a trabajar Daniel Gélin y Eugenio Domingo entre otros. El filme iba a ser dirigido por el francés Georges Rouquier y llevaría como director español a Ricardo Muñoz Suay.

Según Sempere, *Sangre y luces* había comenzado a ser preparada por Atenea Films que como sabemos era la productora de Natividad Zaro y Paco Madrid y finalmente no se había rodado, pero se habían realizado una serie de gastos. Según Sempere, Joaquín Reig quiso terminar la producción y asumir los gastos de Atenea Films para lo que llevó el libro de cuentas al futuro jefe de producción del filme:

> "-Lo ví y digo: ¡Cómo! ¿No han empezado la película y ya se han gastado tres millones de pesetas? No hago la película. Y no la hice. En vista de eso, UNINCI, pues al ver que yo no entraba, dijo que tampoco. Reig entonces abandonó UNINCI para crear Arcadia Films."[857]

Respecto al proyecto con Zavattini, Ricardo Muñoz Suay, Luis García Berlanga y Francisco Canet hicieron un viaje por España con el resultado de *Cinco historias de España* y *El gran festival*, que no llegaron a rodarse. Berlanga, que había demostrado la solvencia profesional de los estudiantes del IIEC fue llamado por Benito Perojo y acabó rodando *Novio a la vista* (1954).

Vicente Sempere, implicado con Vajda y Chamartín (acababa de rodar *Carne de Horca*), propuso a UNINCI la producción de *Marcelino pan y vino*, un proyecto que inicialmente no habría encontrado la total aceptación de Chamartín, y que prefería realizarlo en coproducción para compartir riesgos. UNINCI lo rechazó. Lo mismo ocurrió con *Tarde de toros*. Como explicaba Muñoz Suay:

> "...y aquí me tienes. Yo soy el Gerente actual de Uninci. En el Consejo tengo a Canet como presidente y a Molina como secretario. He recibido todos los poderes más absolutos. Pero el plazo que yo mismo me he impuesto n es el de un año, sino el de los 3 meses. He pedido autoridad plena y se me ha concedido. He pedido un sueldo fijo –para abandonar en un sacrificio profesional todo trabajo en otras casas, incluido Perojo, etc, -y se me ha concedido. Y he empezado a actuar inmediatamente.

[857] *Id.* Arcadia Films fue creada por Joaquín Reig para producir por su cuenta *Sangre y luces/Sang et lumiére* (G. Rouquier, 1954). Posteriormente, y ya en 1964, retornará a la producción con *Miguelín* (Horacio Valcárcel, 1964). También Sirio Rosado, por discrepancias causadas por este proyecto abandonó UNINCI antes del 16 de septiembre de 1953, ya que en esa fecha funda con otros ex UNINCI, la productora ALMASIRIO.

> **Lo primero ha sido echar por tierra dos proyectos – uno de ellos muy adelantado-que tenía Sempere con Vajda y Chamartín que iban a convertir a Uninci en una productora cocina de cocido y a Navasqües en el amo.** Resultado: Sempere ha abandonado la sociedad, se le han pagado las acciones al precio que hemos ajustado y a otra cosa."[858]

Quizá los dos filmes de Vajda, no entraban dentro de la línea de producción que pretendía Muñoz Suay, pero sin duda hubieran convertido a UNINCI en la productora con mayor proyección internacional de la historia del cine español. Vicente Sempere, que se encontraba más ligado a Vajda que a UNINCI, abandona la sociedad hacia febrero de 1955 (mes del estreno de *Marcelino, pan y vino*). Tras su salida, la productora emprenderá un nuevo rumbo bajo el impulso de Francisco Canet, Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay y de otros profesionales, en su mayoría de pensamiento progresista, o vinculados al PCE.

[858] Carta de Muñoz Suay a Melchor Font, 6/03/55, citada por Alicia Salvador, *Op. cit.*, p.237

PARTE IV. VICENTE SEMPERE EN CHAMARTIN

Capítulo 11. Los Estudios Chamartín y Chamartín P. y D. C. El comienzo de las coproducciones con Europa.

Este capítulo está dedicado al inicio del trabajo profesional de Vicente Sempere en los todopoderosos Estudios Chamartín, colaboración que comienza con la coproducción con Francia del filme *El Deseo y el Amor* y que rematará a finales de los años sesenta. La década de los cincuenta constituirá la mejor época de su carrera. Si *Septima página* y *¡Bienvenido Mr. Marshall!* constituyeron importantes éxitos de crítica y de taquilla, no lo serán menos *Carne de Horca*, *Marcelino, pan y vino*, *Tarde de Toros* o *Mi tío Jacinto*... películas en las que trabajó como jefe de producción y que fueron dirigidas por su inseparable Ladislao Vajda.

Quizá fue a través del director como Sempere fue contratado por Estudios Chamartín. Pensamos que durante el rodaje de *Séptima Página*, Ladislao Vajda fue llamado por Chamartín para dirigir *Ronda Española*. Tal vez una de sus condiciones fue llevar a Sempere como jefe de producción y, como al final no fue así, se le encargaron dos coproducciones con Francia. Sempere era conocido por su valía profesional, y no cabe duda de que tenía una importante experiencia como jefe de producción en filmes de colaboración con firmas extranjeras, circunstancia que no debió de escapar a la atención de José Luis de Navasqüés y Ruiz de Velasco, director general de los estudios. Paralelamente, Sempere seguía siendo co-propietario de Peninsular Films, que a partir de ahora se dedicaría solo a la distribución y habría entrado, aunque todavía no de forma oficial, en la productora UNINCI.

La trama de *El Deseo y el Amor*, protagonizada por Carmen Sevilla y Antonio Vilar revela, ya en 1951, dos de los elementos que van a marcar el desarrollo de la sociedad y la economía españolas en esta década: la intensificación de las relaciones políticas y económicas con Europa y el comienzo del turismo. Un equipo de rodaje francés (el mismo que está rodando la película) llega a España para filmar *El deseo y el amor*. El argumento abordará el contraste entre el fascinador mundo del cine europeo y el subdesarrollado pueblo español de pescadores, deslumbrado por el "glamour" cinematográfico y beneficiado económicamente por la productora. Este

contacto, no propiciará en cambio un relajamiento de las costumbres locales, sino una afirmación constante en los valores propios y la moral católica.

De este modo, la apertura hacia Europa era beneficiosa para generar una cierta liberalización de la economía y el incremento de las relaciones comerciales, destacando entre todas ellas el incipiente turismo, pero por otro lado, una censura inamovible seguía imponiendo a los ciudadanos españoles un comportamiento aún poco sensible a las influencias externas. Las contradicciones que se generaron, afectaron al mundillo del cine nacional, y solo habría que estudiar el paso de parte de nuestro cine por los festivales de Cannes y Venecia a partir de estos años, para constatar este hecho.[859]

El nuevo gobierno de 1951 marca una nueva tendencia en todos los ámbitos, queriendo destacar en este capítulo las actuaciones liberadoras en la economía y en la política comercial. La entrada en el gobierno de una serie de técnicos que proponen medidas más liberalizadoras para la economía, dará comienzo a un período de continuo crecimiento económico que se verá favorecido por el gobierno de 1957 y los primeros "Planes de Desarrollo" de 1963 y 1968.

Los artífices de este aperturismo, que veían como la política de la autarquía había fracasado, eran tecnócratas y voces vinculadas a los sectores comerciales e industriales, canalizadas a través de las Cámaras de Comercio e Industria, que, con gran pragmatismo y sin cuestionar la Dictadura, veían en la salida de la autarquía el impulso que la economía necesitaba. También el mundo de las finanzas se sumó a la crítica de la autarquía y manifestó su apoyo a la opción liberalizadora. Por otra parte, las elites económicas vinculadas a los procedimientos autárquicos - los llamados "negociantes de la autarquía" - se oponían a toda transformación que alterara la red de relaciones privilegiadas de las que se beneficiaban y era el origen de sus fortunas.

Estos, como la mayoría de los funcionarios que pertenecían a los pilares básicos de la Administración eran contrarios a las medidas liberalizadoras. Pese a todo, se fue imponiendo la nueva política económica que perseguía establecer un marco que posibilitara el crecimiento económico sobre la base de un proceso de industrialización, la estabilidad monetaria, el control de la inflación, el crecimiento de las exportaciones y la apertura de los canales de financiación exterior. Todo ello

[859] Destacando entre otros los casos paradójicos de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) o *Los golfos* (Carlos Saura, 1960)

requería limitar la intervención estatal, introduciendo criterios liberalizadores y logrando una mayor integración de España en la economía internacional.

España alcanzó durante estos años un ritmo de crecimiento económico más que apreciable, vio como progresivamente se modificaba su orientación política y experimentó una profunda transformación en su estructura productiva, abandonando el carácter sustancialmente agrario del pasado para convertirse en una economía semiindustrializada.

Así, a partir de 1951, se consolidó un período de importantes cambios económicos que quedaron reflejados en múltiples indicadores: la composición del producto global, la distribución de la población activa, las líneas de la política económica, etc. Aunque el cambio de rumbo de la economía fue consecuencia sobre todo del Plan de Estabilización de 1959, cabe destacar también los pasos previos que se sucedieron desde finales de los cuarenta.[860]

Los cambios que se produjeron en la evolución política y económica del franquismo en los primeros años de la década de los cincuenta son indisolubles de los cambios que se produjeron en el contexto internacional; la política de bloques y la guerra de Corea propiciaron una nueva situación para el régimen, precisamente cuando se comenzaba a apreciar el descontento de la sociedad española. En los años 1951 y 1952 el Congreso de los Estados Unidos concedió préstamos al régimen de Franco que la propia Administración norteamericana no quiso hacer efectivos. A partir de 1952 se hicieron realidad estas ayudas sin que a cambio se le exigiese al régimen de Franco ningún esfuerzo democratizador. A finales de 1950 España fue admitida en la FAO y en 1952 en la UNESCO. Ya en aquel año, el secretario general de la ONU estaba dispuesto a favorecer la presencia de España en la organización internacional.

Los Pactos de Madrid firmados en 1953 con Estados Unidos, le permitieron a España recibir una ayuda que tuvo una gran importancia dada la penuria española en divisas y las urgentes necesidades de importar todo tipo de bienes con el fin de potenciar la recuperación española. Pero quizá lo más positivo para la economía, fue que los pactos garantizaban la continuidad del régimen de Franco, lo que propiciaba la estabilidad política y relanzaba la inversión privada. Si a ello se suma la buena coyuntura internacional, parece evidente que se produjo una

860 *Vid.* Barciela López, Carlos, López Ortiz, M.º Inmaculada, Melgarejo Moreno, Joaquín, Miranda Encarnación, José Antonio, *La España de Franco (1939-1975). Economía*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 155

mejora sustancial de las expectativas empresariales. Los altos beneficios empresariales y las expectativas de futuro actuaron como poderosos estímulos para la inversión privada.

Las importaciones aumentaron y las empresas pudieron disponer de mejores suministros de combustible, materiales básicos y bienes de equipo. Ello fue posible por la buena coyuntura internacional y por los crecientes ingresos del turismo, que se tradujeron en mas medios de pago con los que financiar las importaciones

La nueva situación quedó institucionalizada con la progresiva incorporación de España a los organismos económicos internacionales, que culminó, con su ingreso en la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE), el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Internacional de Reconstrucción y Desarrollo (BIRD) en 1958. A pesar de que la legislación que restringía las inversiones extranjeras en España se mantuvo hasta 1959, las entradas de capital experimentaron un sensible incremento en los años cincuenta. Los efectos positivos de la iniciativa extranjera sobre el auge de la industria en España no se derivaron tanto de la aportación de capitales como de la transferencia de tecnología que se realizó a través de las filiales de compañías norteamericanas y europeas que se instalaron entonces en la Península.

El gobierno de 1951 supuso una importante reorganización administrativa, al diferenciar entre el Ministerio de Industria y el de Comercio, anteriormente unidos, e incorporar una nueva cartera, la de Información y Turismo. La creación de un Ministerio de Comercio independiente ponía de relieve la nueva importancia que se concedía a las relaciones exteriores de la economía española, mientras que el flamante Ministerio de Información y Turismo reflejaba las contradicciones del régimen ante el proceso de apertura económica: por un lado, la voluntad de desarrollar nuevas fuentes de divisas y las expectativas generadas al respecto por la apertura al turismo extranjero; por otro, el miedo a las influencias del exterior y, en consecuencia, la asociación del turismo en una cartera predominantemente política, con el control de la información. En el ámbito cinematográfico, la creciente importancia del turismo, sobre todo respecto a la cultura y la economía del país, coincidirá con el comienzo de la producción de un cine claramente comercial y de exportación en sintonía con la nueva legislación que inaugura la década.

La Administración. una legislación que obliga a la coproducción

El Decreto-ley de 19 de julio de 1951[861] ordeno la creación del Ministerio de Información y Turismo, que se organizó por el Decreto de 15 de febrero de 1952 que dispone que

> "el Ministerio de Información y Turismo es el órgano de la Administración a través del cual el Estado regula las actividades de Prensa, Propaganda, Radiodifusión, Cinematografía, Teatro y Turismo." [862]

Las cinco primeras estaban atribuidas hasta entonces a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, y el Turismo estuvo hasta entonces gestionado por el Ministerio de la Gobernación.

Gabriel Arias Salgado, primer ministro de Información y Turismo, falangista e integrista, no permitirá muchos aires de libertad a pesar de dirigir un ministerio que pretendía ofrecer al exterior una imagen de apertura para atraer las divisas del turismo. Arias Salgado permanecerá en el cargo logrando salvar un segundo cambio de gobierno en 1957, hasta 1962 cuando le sustituirá el "renovador" Manuel Fraga Iribarne.

Dentro de su estructura se establecía la Dirección General de la Cinematografía y Teatro, y adscritos a ésta, el Instituto de Orientación Cinematográfica (I.O.C.)[863] y el Noticiario y Documentales Españoles NO-DO. Secciones del Instituto serán la Junta de Clasificación y Censura, la Comisión Superior de Censura Cinematográfica y el Consejo Coordinador de la Cinematografía[864].

La Junta de Clasificación y Censura[865] estaba presidida por el Director general de Cinematografía y Teatro; su vicepresidente era el Secretario general de esta Dirección y estaba constituida por los vocales específicos de la rama de

---

[861] Decreto-ley de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración Central del Estado.
[862] Decreto de 15 de febrero de 1952, orgánico del Ministerio de Información y Turismo
[863] "Con carácter consultivo en la ordenación y vigilancia de las actividades cinematográficas, debiéndose oír preceptivamente en lo relativo al régimen general y condiciones en que deba llevarse a cabo la protección al cine español. Tendrá facultades de administración activa en el fomento de toda clase de actividades de orientación cultural o artística como filmotecas, concursos, congresos, revistas y publicaciones en general así como en la censura y clasificación de películas nacionales y extranjeras. En el ejercicio de sus funciones se dejarán a salvo las facultades que corresponden al Sindicato Vertical del Espectáculo en virtud de la Ley de tres de mayo de 1940." *Id.* Art. 21, Cap. II
[864] Decreto de 21 de marzo de 1952 por el que se crea, con carácter consultivo, el Consejo Coordinador de la Cinematografía. (B.O.E. del 31)
[865] Decreto de 21 de marzo de 1952 por el que se crea la Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas. (B.O.E. del 31)

Censura, los de la de Clasificación y un Secretario designado por la Dirección General de Cinematografía y teatro.[866]

A través de la Rama de Clasificación, La Junta tenía como funciones:

> Clasificar, a todos los efectos, las películas nacionales y extranjeras, atendiendo a sus valores técnicos, artísticos y comerciales y también a sus inversiones financieras al referirse a películas españolas.
>
> Establecer una puntuación a las películas españolas como consecuencia de aquellos valores.
>
> Prohibir la exportación de las películas nacionales en atención a su baja calidad

El Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía (S.O.E.C.) creado por el mismo decreto de 21 de marzo, tenía como función la valoración de los costos de las películas nacionales.

La protección a la cinematografía nacional se estableció a través de la Orden conjunta de los ministerios de comercio y de Información y Turismo de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional.[867]

Por primera vez se hacía una referencia explícita a las coproducciones con firmas extranjeras y a la aportación de divisas por medio de la exportación y la coproducción. De este modo, eran beneficiarios de la protección:

> "Los productores españoles y en proporción al capital nacional invertido en los casos de coproducción con empresas extranjeras. Solamente se considerarán coproducciones aquellas películas en cuya realización se hayan cumplido los requisitos mínimos que se fijan por los Organismos competentes[868] sobre participación artística, técnica y económica nacionales en las mismas."

Por otra parte, también disfrutaban de estas ventajas

> "Los productores cinematográficos u otras entidades o personas españoles que como consecuencia de la

[866] "La rama de Censura se componía de un representante del Ministerio de la Gobernación, cinco vocales designados por el Ministro de Información y Turismo, un vocal nombrado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, y un representante del Ordinario Diocesano. Además, existía una censura previa, la del guión, que tenía que ser franqueada para conseguir el permiso de rodaje y que también dependía de la Dirección General de Cinematografía.
La rama de Clasificación estaba formada por los siguientes vocales: El jefe del SNE; el Jefe del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía; un representante del Ministerio de Educación Nacional; un representante del Ministerio de Industria; un representante del Ministerio de Comercio; un representante de Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO y dos representantes de las actividades cinematográficas privadas propuestos por la Junta Nacional de Cinematografía del SNE". Id. Art. 5º

[867] (BOE, 23/07/52).

[868] El S.O.E.C. y el SNE

exportación de películas nacionales o de coproducciones proporcionen divisas a la economía nacional." [869]

El paso más importante de esta nueva legislación fue el de controlar el movimiento de los permisos de importación y doblaje. Lo que se pretendía era fijar el número y costo de los permisos y controlar su tráfico, para evitar la especulación y las represalias de las *mayors* estadounidenses y el adecuado equilibrio entre producción e importación, ya que el sistema seguía sustentándose sobre la concesión de permisos de doblaje e importación por cada película española, aunque ahora los productores no recibían los permisos, sino un tanto por ciento del costo de su filme que correspondía al importe de los permisos que hubiera recibido, siendo estos concedidos a los distribuidores por la propia Administración.

El modo en que ahora se realizaba esta concesión era la siguiente:

Se concedían permisos de importación y de doblaje para películas extranjeras a los productores de filmes españoles. Basándose en el capital invertido declarado por el productor, el S.O.E.C. se encargaba de investigar y juzgar el costo de cada película y sobre este costo, la Junta de Clasificación daba su veredicto, que podía estar dentro de estas seis categorías:

Interés Nacional	50% del coste estimado
1ªA	40% del coste estimado
1ªB	35% del coste estimado
2ªA	30% del coste estimado
2ªB	25% del coste estimado
3ª	Sin subvención

Fijado ese tanto por ciento del costo de producción que correspondería, como protección, a cada beneficiario, el S.O.E.C. y el Instituto de Orientación Cinematográfica, abrían por duplicado una cuenta acreedora al productor, en la que le iban cargando las cantidades representativas de los permisos de importación o de doblaje que se le fueran concediendo.[870]

El Ministerio de Comercio, a través del S.O.E.C., concedía los permisos de importación y el Ministerio de Información y Turismo, a través del I.O.C., los de

[869] Ap. b) y c) de norma primera de la Orden conjunta de los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional (BOE, 23/07/52)

[870] Ap. a), b), c) y d) de la norma cuarta de la Orden conjunta de los ministerios de comercio y de Información y Turismo de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional (BOE, 23/07/52)

doblaje. De este modo, la Administración controlaba el número, calidad y costo de los permisos que se iban otorgando.

Por otra parte, también eran beneficiarios de protección los exportadores de películas nacionales que aportaran divisas a la economía nacional. La protección se hacía en proporción a las divisas ingresadas en el Instituto Español de la Moneda Extranjera y previa justificación suficiente ante el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, de que proceden de la explotación de un filme en el extranjero.[871] La prima era de hasta 3 pesetas como máximo por cada dólar USA (o su equivalente en moneda extranjera).[872] Naturalmente dentro de esta protección, también entraban las coproducciones.[873]

En consecuencia, el productor era incitado a realizar películas que imaginara que se pudieran incluir como mínimo en la clasificación de 2°A, pues ya en 1957, las dos últimas (2°B. y 3°) condenaban a no recibir el Crédito Sindical, y en 1958 a no ser exhibidas en salas de estreno en Madrid ni Barcelona. Tenemos que tener también en cuenta que podía ser prohibida su exportación "en atención a su mala calidad".

Así pues, todo ello significaba: primero- que el productor tenía que hacer una buena inversión económica, ya que la protección era un tanto por ciento de la misma. Segundo- que como siempre, desde que se establece la protección y la censura, tenía que conocer los gustos de la Junta y saber que era para ellos la "calidad". Todo ello, sumado a la imposibilidad de que el capital extranjero pudiera invertir en la industria nacional[874] provocó que muchas productoras españolas se volcaran a la coproducción con otros países pues favorecía:

> Mayor capital invertido
>
> Posibilidad de disfrutar de doble protección
>
> Mayor número de mercados
>
> Mejores posibilidades de distribución: estrellas internacionales, más publicidad...

---

871 *Ib*. ap.d) de la norma segunda

872 López García, Victoriano, Martín Proharam, Miguel A., Cuevas Puente, Antonio, *La Industria de Producción de películas en España*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, 1955, p.50.

873 Por ejemplo, según escrito del S.O.E.C. fechado el 4 de marzo de 1954, las productoras que en este capítulo son abordadas, recibieron hasta la fecha como "Protección a entidades que han aportado divisas por explotación o venta de películas españolas en el extranjero" las siguientes cantidades: Chamartín P. Y D.C.: 60.000 pesetas; Lais S.A.: 55.799 pesetas; Atenea: 46.369 pesetas. *Productoras 14126-36*, AGA.

874 Ley de 27 de abril de1946; Decreto de 14 de Diciembre de 1951.

Beneficios por la exportación de filmes nacionales

Lógicamente esa mayor inversión, en general, está relacionada con todo lo dicho en la introducción respecto a la estabilidad del régimen y un mayor movimiento de la economía que redundó también en la industria cinematográfica.

Aunque la mayoría de las productoras españolas seguían siendo independientes, aisladas económicamente, han ido surgiendo desde mediados de la década anterior toda una serie de firmas, vinculadas de distintas formas con el capital y otros sectores de la cinematografía como la distribución y la exhibición, que tendrán el impulso necesario para dedicarse a la coproducción. Es el caso, además de Chamartín, de Suevia, que coproducirá durante toda la década con Argentina y México, Francia e Italia,[875] de CEA, que con *El sueño de Andalucía* en 1950, inicia la colaboración con Francia o de Benito Perojo P.C. que se especializará en la coproducción con firmas francesas e italianas.[876]

El único inconveniente que se presentaba a estos productores era el obligado paso por el SNE y S.O.E.C., ya que eran mucho más exigentes en la revisión de las coproducciones, sobre todo respecto a la participación de personal español y en el reparto del presupuesto, buscando "falsas coproducciones". Respecto a esto, Dibildos afirmaba:

> "Las coproducciones fueron objeto de controversia por la picaresca que generaron aquellas en las que un productor despabilado apenas aportaba su nombre y una participación mínima –localizaciones y elementos técnicos y artísticos de segunda fila-, para sobrevalorar después los costes y recibir las subvenciones de la Administración. Sin embargo, la fórmula tenía muchas ventajas: el reparto de costes permitía abordar proyectos más ambiciosos, era posible acogerse a las normas de protección de los distintos países participantes, la apertura y conocimiento de otros mercados... Gracias a ellas, la industria española entró en contacto con otras cinematografías más liberales, competitivas y desarrolladas, tanto profesional como creativamente.

875 Suevia inaugura la década con la coproducción con Argentina de *El negro que tenía el alma blanca* (Hugo del Carril,1951) y con dos coproducciones con Francia: *Pluma al viento* (Louis Cuny / Ramón Torrado, 1952) y *Violetas Imperiales* (Richard Pottier / Fortunato Bernal,1952).

876 El incombustible Benito Perojo, al que nos hemos referido en anteriores capítulos, tras dirigir *Sangre en Castilla*, decide no volver a colocarse tras las cámaras y convertirse en un productor al estilo americano. A partir de 1950 se dedicará sobre todo a la coproducción con firmas españolas y extranjeras. En colaboración con Francia, comenzará produciendo: *Las aventuras del barbero de Sevilla* (Ladislao Vajda,1954), *Tres hombres van a morir* (René Chanas /Feliciano Catalán, 1954) y *La pícara molinera* (León Klimovsky, 1954). *Vid.* Gubern, Román, *Benito Perojo: Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.

> Además, el encuentro con otras mentalidades generó una visión más crítica frente a la censura."[877]

Las cifras corroboran nuestra afirmación respecto al vuelco que la nueva normativa de protección provoca, junto a otras circunstancias, el constante aumento de coproducciones. En marzo de 1953 se firman los primeros convenios de coproducción con Francia e Italia respectivamente. Desde esa fecha, las coproducciones fueron aumentando, hasta llegar, en 1965, a la producción de 176 títulos de largometraje de los que 98 eran coproducciones, lo que suponía algo más del 60% de la producción total.[878]

Respecto a las firmas extranjeras, la formula coproducional venía aplicándose en Europa, tras la II Guerra Mundial, desde 1946 y sobre todo desde 1949 cuando Francia e Italia firman el primer convenio mundial para realizar películas en coproducción. El artículo II expresaba la voluntad común de desarrollar la coproducción de filmes de calidad que necesitaran un presupuesto más alto, que sería más fácil de soportar compartido por distintos productores. El acuerdo precisaba que

> "la idea esencial era que los films deberían ser de tal valor que pudieran servir a la expansión del film francés y del italiano en el mundo"[879]

Esta política de coproducción fue inmediatamente aplicada, se desarrolló rápidamente y se extendió a otros países. De 1950 a 1966, el total de las coproducciones alcanzaba en Italia 855 filmes con Francia, 292 con España, 68 con Alemania, y 196 en coproducción tripartita o con otros países.[880] Sólo en la década que nos ocupa, Francia coprodujo con Italia 405 filmes.

Como vimos, con anterioridad a 1946 ya se habían realizado muchas coproducciones con Italia y precisamente aquel año era el de plena colaboración cinematográfica con Portugal. Cuando decae ésta, por los motivos ya citados, y se produce la apertura internacional, se retoma la colaboración con Francia e Italia.

No estamos de acuerdo con muchos estudiosos como Santiago Pozo o Vizcaíno Casas cuando hablan de cerrazón, nacionalismo mal entendido o falta de visión de los productores como causas de la entrada tardía de los españoles en la

---

[877] Frutos, Francisco Javier y Lloréns, Antonio, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid, 43 Semana Internacional de cine, 1998, p. 44
[878] *Vid.* Gráfico 13 en *Apéndice*
[879] Leprohon, Pierre, *El cine italiano*, México, Ediciones Era, 1971, p.320
[880] Id..

coproducción. Como hemos visto, la fórmula existía, aunque no estuviera legislada, y creemos que la normativa surge, entre otras circunstancias, por el aumento de coproducciones. Los productores españoles tenían gran interés en la coproducción por indudables razones que hemos mencionado más arriba, y lo que hubo no fue falta de visión, sino imposibilidades políticas y económicas que se hacen insostenibles durante la segunda mitad de la década de los cuarenta, y, aún así, la colaboración con productoras europeas es constante gracias a las firmas portuguesas.

Los intereses de las firmas europeas en la coproducción con españoles eran básicamente los mismos. A los que sumaremos otras circunstancias como el coste de producción, más barato que en Europa y EE.UU., las horas de sol, la mayor facilidad para rodar en exteriores o los fondos bloqueados. Iremos hablando de ello a lo largo de estos capítulos, pero queremos destacar que la traba de los fondos bloqueados era similar a la de otros países europeos, como Italia, Francia y Gran Bretaña que negociaban con EEUU el número de filmes norteamericanos que debían entrar en el país y restringían parcialmente la salida de sus beneficios con el objetivo de regular el mercado de divisas. EE.UU. tras el final de la Guerra Mundial, pretende recuperar el mercado perdido en Europa. Hollywood aglutinó sus intereses en la Motion Picture Association of America (MPAA) y su división Motion Pictures Export Association (MPEAA), específicamente destinada a la exportación y dotada de poderes para negociar directamente con gobiernos extranjeros. El mercado extranjero comenzaba a ser cada vez más importante, sobre todo a partir de la crisis del sistema de estudios y la irrupción de la televisión. La ofensiva de Hollywood fue respondida por los países europeos, en un primer momento, por el endeudamiento y la falta de divisas que ponía por encima del cine los artículos de primera necesidad. De este modo, se limitó la presencia de cine americano mediante dos fórmulas principales: a) la reducción de la importación de cine norteamericano; b) el control de las ganancias de las películas americanas, habitualmente por la congelación de los capitales y su reinversión en el territorio nacional.

Como afirma Guback,[881]el Acuerdo Cinematográfico Franco-Norteamericano de septiembre de 1948 restringía el número de películas importadas y permitía una repatriación limitada de las ganancias norteamericanas de

[881] Guback, Thomas H., *La industria internacional del cine*, vol. I, Madrid, Fundamentos, 1980, p. 58

hasta 3.625.000$ anuales, dejando cada año bloqueados unos 10.000.000$. El pacto especificaba las diversas formas en las que se podrían gastar estos fondos congelados: producción conjunta de películas con compañías francesas, construcción de nuevos estudios de filmación, adquisición de los derechos de distribución de películas francesas, compra en Francia de los derechos sobre historias, etc...

En España, las entradas de capital extranjero en la producción o industrias de servicios estaban prohibidas, por lo que parte de los beneficios que los filmes extranjeros obtenían en España, que eran bloqueados, podía ser invertido en la coproducción cinematográfica, la distribución o en la producción en suelo español (como será el caso de Samuel Bronston).[882]

Estas circunstancias, sumadas a la popularidad del cine español (como dijimos en su vertiente más castiza) en Europa, (y ahí tenemos el éxito de Luis Mariano con *El sueño de Andalucía* y otras producciones); hicieron que los productores europeos estuvieran interesados en la coproducción con firmas españolas, toda vez que, por otra parte, se podían acoger a la protección de sus respectivos países.

En 1952, la nueva normativa de protección hablaba de que "El Consejo Coordinador de la Cinematografía propondrá al Ministerio de Industria, en el caso de que se estime necesario, la protección que pueda prestarse a los Estudios Cinematográficos en el orden a la renovación del utillaje y maquinaria, como ayuda a esta Industria nacional."[883]

Esta medida no fue puesta en vigor[884] y de ello se quejaban en distintas entrevistas responsables de la industria. José Luis de Navasqüés, director general de los Estudios y de Producciones y Distribuciones Chamartín, opinaba sobre ello:

---

882 Circunstancia que era aplicable a todos los productos de importación. "Los saldos en pesetas resultantes de operaciones de importación autorizadas en el artículo anterior podrán ser utilizados por sus legítimos titulares, para su inversión o disponibilidad en España, con arreglo a las condiciones que para cada caso concreto se señalen por el Instituto Español de Moneda Extranjera." Articulo segundo del Decreto de 27 de junio de 1952 por el que se dan normas para facilitar operaciones de importación de productos básicos para nuestra economía. (BOE 05/06/52). Es el caso de *Jack el negro* (*Captain Blackjack*, Julien Duvivier/José A.Nieves Conde, 1950) producida por Jungla Films y que según varios autores se realiza con fondos bloqueados pertenecientes a EEUU y resultantes de negocios ajenos a la cinematografía.

883 Orden conjunta de los ministerios de Comercio y de Información y Turismo de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional (BOE, 23/07/52).

884 Ya en los años sesenta se aplicó a la cinematografía una legislación de fomento de la instalación industrial que benefició a Almería, pero que llegó demasiado tarde para el negocio de los estudios.

> "Con toda sinceridad las considero excelentes, pero también incompletas. La falta de inclusión de algunos aspectos muy importantes solicitados por la industria a través del Sindicato Nacional del Espectáculo –inclusión de los Estudios en la protección, regulación de la coproducción y algunos puntos más-, considero que les restarán eficacia inmediata, pero confío en que rápidamente serán completadas."[885]

Eduardo de la Fuente también opinaba que hubiera sido necesario y urgente "que se pongan en vigor las normas de protección a los estudios"[886] refiriéndose en todo caso a la importancia de las infraestructuras para la productividad cinematográfica. Aparte de su propio interés, eran conscientes de que el rendimiento de los elementos creadores se eleva a medida que se les dota de mejores dispositivos técnicos y que por ello había que modernizar los estudios para aumentar la cantidad y calidad de las producciones españolas. El problema es que sus directores esperaban la protección del Estado, ya que alegaban que no podían asumir la necesaria inversión en la modernización de los estudios (equipos de iluminación y sonido, cámaras, medios propios para el rodaje en color, Cinemascope, Vistavisión, etc..) por los "reducidos" costes a los que se alquilaban sus instalaciones y material, por lo que no conseguirían rentabilizarla.

Los Estudios Chamartín estaban en esta situación. En aquel momento ICESA englobaba estudios, laboratorios, doblaje, distribución, producción, pero su situacion económica no era muy bollante y requería la ayuda del Estado para la protección de sus estudios. Vamos a hacer un breve repaso a su historia, ya que será la empresa con la que más se relacionará Sempere a partír de ahora y hasta el final de su carrera.

Breve historia de ICESA y de Chamartín P. y D. C.

En 1935, cuando la cinematografía española, antes de la Guerra Civil, alcanza su máxima expansión, se carecía de suficientes estudios. Solo existían pequeños lugares como era el caso de Orphea, el primero implantado en 1932 en Barcelona; Trilla; La Riva, también en Barcelona; CEA y Aranjuez en Madrid (los

[885] *Primer Plano* n.º622, 14/09/52, s/p
[886] *Primer Plano* n.º616, 03/08/52, s/p

más destacados). Surgen en este momento los estudios Roptence y los estudios Chamartín[887].

Según Juan Antonio Cabero, en enero de 1935 se inicia la construcción de los Estudios Chamartín. El lugar escogido fue Chamartín de la Rosa en Madrid (Carretera de Alcobendas n.º 5) y el proyecto se debía al ingeniero arquitecto D. Rafael Bergamín. En aquel momento, el consejo de Administración y Dirección de la nueva compañía, Industrias Cinematográficas Españolas S.A. (ICESA), estaba formado por don José de Ormaechea y Guerricaechevarría; como presidente y como consejero-delegado, don Tomás de Bordegaray y Arroyo, que, además, era director del Banco de Vizcaya; don Bernardo de la Torre que era el gerente de la compañía y a don Ángel Gamón que trabajaba como administrador.[888] La empresa disponía de un capital social de un millón de pesetas, acordándose posteriormente su ampliación a tres millones.

Las actividades que pretendían realizar los estudios se centraban en el doblaje, sincronización de películas y el rodaje de películas españolas. Después de la guerra, se procede a la inauguración y los estudios empiezan a trabajar. En 1941 se comenzará a rodar con *Unos pasos de mujer* dirigida por Fernández Ardavín y producida por Suevia, *Fortunato*, dirigida por Fernando Delgado para PB Films,[889] *Rojo y negro* de Carlos Arévalo para C.E.P.I.C.S.A, y *Éramos siete en la mesa*, producida por Manuel del Castillo y Mercurio Films y dirigida por Florián Rey. También se amplía el capital social de ICESA a 15 millones de pesetas y se constituyen, con el apoyo financiero de ICESA, Dibujos Animados Chamartín S.A.[890] y Chamartín P. y D. C.

El registro oficial de esta última, está fechado 2 de enero de 1942, con el nombre de Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas S.A., teniendo como objetivo de su actividad laboral y mercantil,

---

[887] Amplían esta información sobre Chamartín: Cabero, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española. Once jornadas 1896-1948*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949; Hueso, A. Luis., "Historia de los Estudios de rodaje madrileños", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XVII, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1980, p. 435 a 449; García de Dueñas, Jesús, "Chamartín, la orgullosa permanencia" en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coor.), *Los estudios cinematográficos españoles. Cuadernos de la Academia n.º10*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, 2001, pp.237-261; García de Dueñas, Jesús, "Chamartín, Estudios" en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998

[888] Cabero, Juan Antonio, *op.cit.,* p. 372

[889] La firma de Miguel Pereyra, director de los Estudios Chamartín en aquel momento.

[890] A pesar de que la empresa radicaba en Barcelona, ICESA, había contribuido a su creación con un capital de 300.000 pesetas y se encargaba de la distribución de sus productos a tavés de Chamartín P.y D. C. *Industrias Cinematográficas Españolas S.A.. Estudios de Chamartín, Memoria*, Madrid, 1942.

> "La producción, la distribución y la importación de películas, así como la edición de revistas o de periódicos relacionados con tales actividades y toda clase de operaciones industriales, mercantiles o financieras en relación con esos objetivos."[891]

La sede central se encontraba en la Avenida de José Antonio n.º 32[892] y su capital social era de 2.500.000 pesetas representado por 5.000 acciones de 500 pesetas cada una.[893] Tenía sucursales de distribución en Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao y Ourense. Estaba dirigida por Fernando Cubillo de León, y el gerente de distribución era Jaime Bonastre y Jorba. El consejo de administración de Chamartín P. y D. C. era el mismo que el de ICESA, cambiando al director gerente, pero se consideraban empresas independientes, que habrían firmado un convenio de colaboración.

Durante la década de los cuarenta, el cargo de la dirección de los Estudios Chamartín fue ocupado por Miguel Pereyra y Vergara hasta 1943 y Joaquín Argamasilla hasta 1950. El secretario de los estudios era Leonardo Cimiano.

En 1944 la capacidad de producción anual que alcanzaban los estudios era de diez películas largas y varias cortas, y durante la década se amplía algún plató, los equipos de luces y las cámaras, adquiriendo máquinas más modernas.[894].

Por su parte, Chamartín P. y D. C. participó en la producción de *Fortunato*, *La rueda de la vida* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942) y *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) con el adelanto de distribución.[895] *La Luna vale un millón* (1945) de Florián Rey, en colaboración con Manuel del Castillo fue su primera película oficial como productora. En 1948, el mismo año en el Chamartín P. y D. C. co-produce

---

[891] Inscripción 1ª, Hoja 8283, de Chamartín P. y D. C., RMM.
[892] Inscripción 1ª, Hoja 23.554 /Sección 3ª, de Chamartín P. y D. C., RMM.
[893] Capital que se ampliaría en años siguientes hasta 15.000.000 pesetas
[894] "Las dimensiones del estudio se extendían en 32.000 metros cuadrados y daban cabida a cinco platós o escenarios, propiamente dichos: dos de ellos alcanzaban una medidas de 20x50metros; otros dos de 50x25; y uno de 22x23. Trescientos proyectores de diversos tamaños, con lentes de Fresnell o facetas, eran alimentados por una producción eléctrica de 15.000 vatios. Tres equipos de sonido, dos de ellos RCA y uno Marconi; una sala de sincronización y otra de doblaje. Tres salas de proyección y seis salas de montaje. El estudio contaba con su propio laboratorio fotográfico y con máquinas y accesorios especiales: tres cámaras cinematográficas, dos Askania y una Eclair, una grúa de cámara compensada y movimiento tridireccional hasta una altura de 7,50 metros y dos travellings. Para alojar el transitorio paso de las estrellas emergentes del cine español, se disponía de veinticuatro camerinos individuales, y funcionaba un restaurante capaz de servir quinientos cubiertos diarios. Por último, había otras dependencias imprescindibles en todo estudio que se preciara de mantener un ritmo de producción propio y con pretensiones de aglutinar los servicios que demanda esa actividad: talleres especiales de carpintería, escultura, pintura, escayolado, etc." García de Dueñas, Jesús, *Op. cit.*
[895] Chamartín P. y D. C. S.A.. Memoria, Madrid, 1943.

su primera película con una firma extranjera,[896] *Jalisco canta en Sevilla*, de Fernando de Fuentes, Enrique Guerner en una entrevista para la revista *Radiocinema* declarará:

> "Los mejores estudios españoles, porque cuentan desde hace poco tiempo con material técnico moderno son los de Chamartín."[897]

En esta época el director de los estudios es Joaquín Argamasilla, que dejará el cargo para ser director general de cinematografía y teatro. Durante su mandato los Estudios comenzarán a tener beneficios, y, a principios de la década de los cincuenta, Estudios Chamartín ya tenían una capacidad anual de producción de 14 largometrajes, solo superados por los CEA y Sevilla Films.

El cambio de década coincidirá con un nuevo replanteamiento de las actividades de Chamartín P. y D.C.. En 1948 se amplía su capital a 15.000.000 de pesetas y pretende emprender en serio la producción cinematográfica, aunque se produce un "impass" durante los años 1949 y 1950 por la grave crisis que se produce en la industria cinematográfica española y al que aludimos en anteriores capítulos.

En 1950 será nombrado director de los estudios y de Chamartín P. y D. C. José Luís de Navasqüés, con el pleno convencimiento de que el único camino para la producción española era la alternancia entre coproducciones con firmas extranjeras y la producción de filmes íntegramente nacionales con otras empresas españolas. De este modo, a la coproducción con la norteamericana Elemsee Overseas Productions *Aquel hombre de Tánger* (Robert Elwyn/ Luis M. Delgado, 1950)[898] seguirán *Ronda Española* (Ladislao Vajda, 1951), íntegramente española, y *El deseo y el amor* (1951) y *El tirano de Toledo* (1952) ambas dirigidas por Henri Decoin y coproducidas con Francia. Al año siguiente, producirá junto a Atenea, las españolas *La moza del cántaro* (Florián Rey, 1953) y *Vuelo 971* (Rafael J. Salvia, 1953).

A pesar de esta actividad, ICESA como Chamartín P. y D. C. arrastraban desde 1949 un cierta crisis económica de la que no se librarán hasta 1955, causada por el descenso del número de rodajes en los estudios, y por otras causas relacionadas con las finanzas propias y la no-inclusión de los estudios de rodaje dentro de la nueva legislación proteccionista de García Escudero.

---

[896] La mexicana Miguel Mezquiríz

[897] *Radiocinema,* n° 148, Junio-Julio, 1948.

[898] Ese mismo año también se realizará otra coproducción hispano-norteamericana, *Jack el negro* (*Captain Blackjack*, Julien Duvivier/José A.Nieves Conde, 1950) producida por Jungla Films.

A diferencia de la mayoría de las productoras españolas, Chamartín P. y D. C. llegaría a tener durante esta década una planificación de producción a medio plazo, ya que contaba con el apoyo de ICESA y era asimismo distribuidora, lo que le proporcionaba mayor margen de riesgo. De todos modos, Chamartín mantendrá siempre una política conservadora respecto a la producción, atenta mucho más a la seguridad de la inversión que a la posibilidad de financiar a nuevos directores o arriesgados proyectos.

...Y es que ICESA y Chamartín P. y D. C., contaban con el apoyo del Banco de Vizcaya, uno de los más importantes de la época. Durante toda la historia del cine español siempre se ha descartado la aportación bancaria en la financiación de las cintas por una conocida razón: la escasa comercialidad, en general, de nuestro cine. En este caso existía esta participación, aunque llegaba de manera tangencial, ya que los verdaderos intereses del banco se centraban en la distribución cinematográfica, los estudios de rodaje y de doblaje y la fabricación de celuloide.. Una publicación de esta entidad financiera, presentaba así los estudios:

> "Se dedica [ICESA], desde su constitución en 1934, al rodaje de películas en Estudios de su propiedad. Son éstos los Estudios CHAMARTÍN, los primeros españoles de nueva planta, cuyas instalaciones y maquinarias lo sitúan hoy [1960] a la altura de los mejores del mundo (...) Industrias Cinematográficas Españolas, íntimamente vinculadas a la productora y distribuidora CHAMARTÍN S.A., utiliza fondos propios que rebasan la cifra de 28 millones de pesetas, aparte de emplear circunstancialmente importantes créditos"[899]

En este momento, el presidente de ICESA era Tomás de Bordegaray y Arroyo, el antiguo consejero-delegado de la empresa en el momento de su fundación y el director general era José Luis de Navasqüés y Ruiz de Velasco, que también lo era de Chamartín P. y D. C.

Tomás de Bordegaray y Arroyo, además de presidente de ICESA, era consejero Director General del Banco de Vizcaya, consejero del Banco de Financiación Industrial, y consejero del Banco de Crédito Industrial.

Era, además, presidente de los consejos de administración de importantes firmas como Compañía Inmobiliaria Metropolitana, Riegos Asfálticos, Manufacturas Fotográficas Españolas (MAFE), Industrias Cinematográficas Españolas, Compañía Española del Corcho, Financiera de Inversiones

[899] Banco de Vizcaya, *La industria española a través del Banco de Vizcaya*, Bilbao, Impr. Industrial, 1960, p. 141, recogido en García de Dueñas, Jesús, *op.cit.*, p.239

Inmobiliarias y Control y Administración de Seguros. Ocupaba la Vicepresidencia de Compañía Sevillana de Electricidad y de Fuerzas Económicas de Andalucía.

Era consejero de variadas empresas como David Brown Engranajes, Barreiros AECSA, Productos Asfálticos, Comercial Internacional Barreiros, Barreiros (Becosa Empresa Constructora), Empresa Nacional Eléctrica de Córdoba, S.A.(ENELCO), Distribuidora de Electricidad, S.A. Hidroeléctrica del Guadalquivir, Compañía Urbanizadora Metropolitana, Imperial Española, Rheinstahd Hanomag Barreiros, Comercial Minera, Barreiros Diesel, Sociedad Petrolífera Española Shell, Antibióticos Becosa, Instituto de Biología y Sueroterapia (IBYS), Naves Industriales y Ramio Español.[900]

Nosotros queremos incluir, además, que Tomás de Bordegaray y Arroyo era miembro del Consejo Superior Bancario (CSB) organismo que tomaba las grandes decisiones de la economía española.[901]

José Luís de Navasqüés y Ruiz de Velasco[902] era el Director General de Chamartín P. y D.C. desde el 10 de abril de 1950 y consejero de la sociedad. Anterior a este nombramiento era el de consejero delegado de la Productora Lais, S.A.[903] filial de Chamartín. Pertenecía a una familia importante, vinculada a la Administración Pública desde siempre. Era nieto de Emilio C. de Navasqüés, jefe del servicio internacional de correos en 1874. Además, José Luis de Navasqüés era hermano de Emilio de Navasqüés, embajador que había sido, hasta el cambio de gobierno, el subsecretario de Economía Exterior y Comercio.

En Chamartín trabajaban, además, grandes profesionales, a los que García de Dueñas hace referencia en su trabajo, como el ingeniero de sonido Alfonso Carvajal, el decorador Antonio Simont o los montadores Julio Peña y Sara Ontañón que trabajarán con Sempere en toda esta etapa. En esta década, como afirma Heredero:

> "El cine español se alimenta de una extensa nómina de profesionales y técnicos (actores, decoradores, fotógrafos, electricistas, guionistas, directores y aprendices, ayudantes y attrezzistas) que están acostumbrados a moverse en la penuria y que saben extraer el máximo rendimiento de cada limitación con la

[900] Muñoz, Juan, *El poder de la Banca en España*, Algorta, Vizcaya, Zero, 1970, p.467
[901] Sánchez Soler, Mariano, *Los banqueros de Franco*, Madrid, Oberon, 2005, p.70
[902] Como señala García de Dueñas, en los documentos y publicaciones aparece escrito indistintamente Navasqüés o Navascués. Según Sempere, la forma correcta era la primera. Nacido en Madrid el 19 de abril de 1912 era abogado del Estado y consejero delegado de Lais S.A. además de director general de Chamartín P. y D. C. desde 1950.
[903] Domiciliada en la calle Peligros, 14 de Madrid, se había dedicado preferentemente al cortometraje

> que se encuentran. Una verdadera escuela de artesanía que está en la base de muchas conquistas situadas más allá del oficio y más cerca de la inspiración, un banco de aprendizaje que permite, además, la transmisión de conocimientos y el relevo generacional. Esta es la simiente que germina en el interior de los estudios, cuya realidad –con todas sus limitaciones y servidumbres- imprime carácter a la producción."[904]

Durante esta década que comienza, la financiación de las películas de Chamartín siempre se proyectaba en colaboración firmas españolas o extranjeras, para compartir riesgos. Cuando no era así, o en el caso de la coproducción con Falco Films, participaba en la producción parte del equipo técnico del filme, denominado Grupo Sempere, y al que nos referiremos en el capitulo siguiente. Además, las producciones de Chamartín, disponían de un aplazamiento en el pago a los estudios y el anticipo de distribución de la misma casa.

Chamartín actuará en este período, como afirma García de Dueñas, convertido en lo más parecido que pudieron tener las instalaciones españolas a la política monopolística de las *majors* norteamericanas. Lo más destacado es la puesta en marcha de las producciones y coproducciones del estudio, a través de una planificada organización.

De este modo, Navasqüés trabajaría como el jefe de estudio y productor ejecutivo, planificando el número de películas por temporada, su calidad, y las colaboraciones que debían hacerse. Una vez tomadas las decisiones, habría varios directores de producción, en nuestro caso, Vicente Sempere, que a veces actuaría como independiente, o productoras independientes (Atenea) o filiales asociadas a Chamartín (Grupo Sempere, Lais) que se encargaban de las distintas películas. Estos organizaban la preparación del guión, los actores, los directores, el montaje... Naturalmente no existía la división en departamentos específicos: Departamento artístico, departamento de sonido, departamento de guión... que trabajaran independientemente obedeciendo al productor, y que posteriormente se conocerían en España con la llegada de Samuel Bronston; Navasqüés y los directores de producción, como Sempere, se encargaban de todo lo relativo a la producción, asimilando cargos que estarían disgregados en los estudios, mientras que los propios equipos obedecerían sus órdenes.

[904] Heredero, Carlos F., *Op.cit*., p.74

El departamento de distribución

Chamartín, según rezaban sus carteles publicitarios, se dedicaba a la producción, importación, exportación y distribución de filmes nacionales y extranjeros y poseía agencias y sucursales en Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao, Ourense y Vigo. Se anunciaba como "La organización perfecta de distribución con agencias en toda España".

Como distribuidora era importante ya desde inicios de la década de los cuarenta, distribuyendo habitualmente las películas que se rodaban en sus estudios, salvo en el caso que fueran producidas por una firma que también tenía distribución como Mercurio o Universal. Respecto al cine extranjero, en 1942, por ejemplo, había distribuido *Ángel* (Ernst Lubitsch, 1937); *La encontré en París* (*I met him in Paris*, 1937) de Wesley Ruggles; *Medianoche* (*Midnight*, 1939) de Mitchell Leisen o *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard's eigth wife*, 1938) de Ernst Lubitsh, siempre destacando en sus carteles publicitarios que eran películas protagonizadas por las grandes estrellas Marlene Dietrich y Claudette Colbert.

Para la temporada 1951-52 presentaba, como grandes filmes nacionales *Ronda Española*, *Surcos* y *El Deseo y el Amor*. En este momento, el encargado de la elección de los lotes de distribución era también Navasqüés. Para él trabajaban Viizcarro, que era el jefe de ventas y Enrique Requena, que era el programador de los estrenos en Madrid y estaba en contacto directo con las salas de exhibición, aparte de otros programistas y el personal administrativo. Además, disfrutaba de distintas sucursales de la firma extendidas por toda la península.

Chamartín Distribución tenía establecido, además, un sistema de anticipos de distribución para sus propias producciones y para otras que se rodaran en sus estudios. El encargado de supervisar el planteamiento técnico-artístico de la película a la que hubiera que dar el anticipo era el mismo José Luis de Navasqüés.

Los estudios de doblaje

La década de los cincuenta supuso la edad de oro de los estudios de doblaje en España. Entre ellos destacaba *La Voz de España* en Barcelona, que habiendo renovado su equipo técnico, se consagró durante décadas en la primera línea mundial de calidad sonora.

Industrias Cinematográficas Españolas S.A. también realizaba doblajes en los Estudios Chamartín. El encargado de dirigir los primeros doblajes fue Julio F. Alyman, fundándose la sección de doblaje en 1942.

La capacidad de producción se situaba en 36 doblajes anuales. En estos estudios se trabajó con títulos como *La zíngara y los monstruos* (*House of Frankenstein*, 1944) de Erle C. Kenton; *Feliz y enamorada* (*Can't help singing*, 1944) de Frank Ryan; *Cesar y Cleopatra* (*Caesar and Cleopatra*, 1945) de Gabriel Pascal; *Salomé, la embrujadora* (*Salome, Where She Danced*, 1945) de Charles Lamont y *Aguila negra* (*Aquila Nera*, 1946) de Riccardo Freda entre otros.[905]

Ya en la década que nos ocupa, Ugo Donarelli, que había sido director de los estudios Fono España desde 1933 hasta su absorción por EXA, en 1951, fue contratado como director de doblaje de Chamartín en enero de 1952, donde consiguió doblajes de gran calidad como el de *La Túnica sagrada* (*The Robe*, 1953) de Henry Koster.[906] Al poco tiempo iniciaría, como director, un periplo por distintos estudios madrileños y destacó su labor realizada en Sevilla Films.[907]

MAFE (Manufacturas Fotográficas Españolas)

Tomás de Bordegaray y Arroyo era presidente del consejo de Administración de Mafe, empresa sita en Aranjuez y que ocupaba las antiguas instalaciones de los que fueron los estudios E.C.E.S.A. y posteriormente S.A.F.E. estudios. Como vimos en el capítulo quinto, S.A.F.E. quedó totalmente disuelta y liquidada en febrero de 1944 e Industrias Cinematográficas Aranjuez se hizo con los estudios y con todos los derechos de las películas de SAFE. Posteriormente, Industrias Cinematográficas Aranjuez pasó a llamarse Manufacturas Fotográficas Españolas y estaba dedicada a la fabricación de material fotográfico sensible. Manufacturas Fotográficas Españolas (MAFE), fue constituida en 1949 por Estudios Chamartín, Estudios Roptence y los laboratorios Madrid Film. Como afirma Fernández Colorado,[908] este consorcio de empresas del sector, afectadas por las continuas crisis de película virgen, acabó convirtiéndose en el principal

[905] Ávila, Alejandro, *La historia del Doblaje cinematográfico*, Barcelona, Cims, 1997, p. 146
[906] Según Rafael Gómez Alonso, este doblaje se realizó en Sevilla Films. Cfr. Gómez Alonso, Rafael, "La incidencia de Donarelli en los estudios cinematográficos españoles" en *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. El Documental, Carcoma de la Ficción*. Granada. Del 12 al 14 de febrero de 2004, Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, pp.127-128
[907] Ávila, Alejandro, *Op. cit*, p. 141
[908] Fernández Colorado, Luis, "Los fabricantes españoles de película para la cinematografía", en *Archivos de la Filmoteca* 32, junio, 1999, p.54

exponente de lo que ha sido la fabricación de película virgen en España. La firma encargada de distribuir los productos de MAFE, fue Chamartín P. y D. C., MAFE también se dedicó a la fabricación de película fotográfica y radiográfica.

Industrias Cinematográficas Españolas quiso, desde mediados de los años cuarenta, llegar a acuerdos de colaboración con laboratorios extranjeros que deseaban implantarse en España, soslayando las trabas legislativas que impedían tener en manos foráneas un porcentaje superior al 25% del capital social de la empresa mixta. Así Tomás de Bordegaray:

> "Llegó a negociar en 1945 con el presidente de Technicolor buscando fórmulas para aumentar la participación de ésta en los hipotéticos beneficios por encima de lo que correspondería a su número de acciones, e incluso se elaboraron detallados informes técnicos sobre las características climatológicas de la ciudad de Madrid o acerca de la dureza de su agua. Años después, en 1955, Chamartín volvería a plantear una iniciativa similar asociándose con los laboratorios Quimiflex internacional, pero la airada reacción tanto de Serafín Ballesteros como de Enrique Blanco, Daniel Aragonés o Alberto Bosch-por mencionar algunas cabezas visibles de los principales laboratorios nacionales-dieron al traste con el proyecto."[909]

Precisamente aquel año, funcionaban como principales fábricas de material virgen Mafe, Valca y Negtor, la segunda en período de instalación para fabricar soporte propio. Las tres fábricas emulsionaban en España los soportes.[910] En los años setenta, MAFE fue absorbida por Perutz, que luego lo fue por AGFA.

Chamartín y las coproducciones con Francia

El convenio de coproducción entre España y Francia se firmó en 11 de marzo de 1953. Posteriormente se firmó el protocolo de intercambio de películas con Francia de 17 de diciembre de 1954 (BOE del 21 de enero de 1955) y la renovación del convenio de coproducción con Francia de 31 de marzo de 1955 (BOE 1 de mayo). Todo ello no significa que antes de ello no se hubieran realizado colaboraciones entre ambos países; un ejemplo fue la exitosa *El sueño de Andalucía*

---

909 Fernández Colorado, Luis, "Ballesteros, la flecha cruzada", en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge, *Op.cit.*, p. 79 (nota).

910 López García, Victoriano, Martín Proharam, Miguel A., Cuevas Puente, Antonio, *La Industria de Producción de películas en España*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, 1955, p.58

(Luis Lucia /Robert Vernay, 1950) que popularizó a Carmen Sevilla en Francia y Alemania y lógicamente las coproducciones dirigidas por Henri Decoin que vamos a comentar.

A principios de 1947 empieza a funcionar el 'Centre National de la Cinematographie' (CNC) para legislar y promocionar el cine francés. Bajo este organismo se aprobó la primera ley de ayuda a la industria cinematográfica en 1948[911] y que estaba destinada a los productores de películas francesas y a los explotadores de las salas. Por cada filme explotado en Francia y en el extranjero, su productor tenía derecho a una cierta suma calculada según un baremo preciso que tenía en cuenta los beneficios en Francia y en el extranjero. Solamente la recibía si tenía en proyecto otro filme. Esto generó una producción masiva de películas comerciales y en muchos casos de segunda categoría, ya que el productor tenía que seguir produciendo para no perder las sumas acumuladas por él en el fondo de ayuda.[912]

Ese mismo año, se firmó un acuerdo con EE.UU.[913] que resucitaba la cuota de importación y aumentaba el tiempo de proyección reservado para las películas francesas (cinco semanas por trimestre). De las 186 películas dobladas que se importarían anualmente, podrían ser americanas 121. Columbia, MGM, Monogram, Paramount, RKO, Republic, Fox, United Artists, Universal, y Warner Bros recibían once licencias de importación, y las restantes se las repartirían las empresas independientes americanas. Sólo quedaban 65 licencias para ser distribuidas entre las firmas de otros países.

Además, Francia e Italia firmaron en febrero de 1949 un acuerdo sobre las coproducciones en virtud del cual, los filmes producidos por ciudadanos de los dos países firmantes se podían beneficiar de la protección nacional, es decir, poseían la doble nacionalidad.

Ya en 1949, cuando esta política de coproducción entre Italia y Francia comenzaba a madurar, se publicaba en la revista *Primer Plano* que

> "España es hoy uno de los países que más interesan a los productores y distribuidores cinematográficos [franceses] Charles Delac quedó encantado de su visita a los estudios CEA cuya capacidad elogió y los estudios

---

911 La llamada "taxe spéciale"
912 Ford, Charles, *Histoire du cinema français contemporain 1945-1977*, Paris, Editions France-Empire, 1977, p.117
913 Dos años después de los acuerdos político-económicos Blum-Byrnes

> Chamartín donde presencio el rodaje de la ultima escena de *Llegada de noche*." [914]

Seguramente, durante aquella visita a los estudios, se comenzaron a planear las dos coproducciones de Chamartín con firmas francesas en las que participó Sempere.[915]

Por otra parte, en junio de 1950, la revista cinematográfica *Cámara*, se hacía eco de la visita de grandes personalidades del cine francés con la intención de conocer las posibilidades de coproducción.

> "Coincidiendo con el II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano, han llegado a Madrid los representantes de la Federación Internacional de Productores de Películas entre los cuales figuran Charles Delac, como presidente de honor, Roger Fournier, secretario administrativo y tesorero de la Federación, Gérin,[916] miembro del comité director del Sindicato Francés de Productores de Películas y los señores Rapport, Rouvre y Aron, don Eitel Monaco[917] de Italia y el Sr. Janiaux de Bélgica y el Sr. Schow de Mónaco."[918]

El deseo y el amor / Le Desir et l'Amour

El primer proyecto abordado por Chamartín con colaboración francesa fue *El deseo y el amor*, una producción de Chamartín con Lais S.A. y la productora de Charles Delac, Société Générale de Cinèmatographie. El consejero delegado de Lais era en aquel momento el mismo José Luis de Navasqüés, director general de Chamartín. La productora, fundada a principios de la década de los cuarenta, estaba especializada en cortometrajes. También había producido *Siempre mujeres* (Carlos Arévalo, 1942), *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) y *La Guitarra de Gardel* (León Klimovsky, 1949). Charles Delac, presidente de la federación de

---

914 *Primer Plano* n.º 464, 4/09/49, s/p

915 Según Vizcaíno Casas, el principal promotor de estas coproducciones fue Ladislao Veszi-Berger. Vizcaíno Casas, Fernando, *Diccionario del cine español 1896-1965*, Madrid, Editora Nacional, 1966,p.299

916 Pierre Gérin, productor que también organizaría, como Charles Delac, coproducciones franco-españolas como *Aventuras del barbero de Sevilla* (1954) de Ladislao Vajda con Benito Perojo y *El Torero* (1954) dirigida por René Wheeler y coproducida con Goyanes (Guión Producciones Cinematográficas)

917 Presidente de la Fnfis de 1935 a 1941, este año fue nombrado Director General de Cine hasta 1943. En este momento era el presidente de la ANICA. Crea Unitalia Film y era el Delegado General de la Oficina Internacional del Cine.

918 *Cámara* n.º178, 01/06/50, p. 2. Observamos que estas primeras coproducciones estaban promocionadas por productores que, además, estaban relacionados con distintos organismos, federaciones de productores o de relaciones internacionales europeas.

productores de Francia (FIPP), aportaba el proyecto, un guión inspirado en la novela de Auguste Bailly que según otras fuentes, habría sido encargado por la actriz Viviane Romance para su propio lucimiento.

El contrato, que no aparece en el expediente, sería privado, entre ambas partes, dividiéndose los gastos y los mercados para la distribución. Queremos destacar que tanto en el expediente del filme como en las fichas técnicas publicadas en Francia, figura como coproducción entre Lais y Delac, siendo Chamartín la sociedad distribuidora. Esta será una práctica habitual en Chamartín, que aunque produjera "de facto" el filme, prefería "coproducir" con una firma española, (en este caso una filial) compartiendo riesgos y asegurándose la distribución en muchos casos.[919]

Sempere se incorporó como jefe de producción de Lais bajo las órdenes de Navasqüés que actuaría como un productor ejecutivo. Se encargaría de todo el trabajo habitual del jefe de producción: gestiones de la coproducción, contratos, solicitud de permisos, localizaciones, desglose del guión y elaboración del plan de trabajo, contratación de los equipos y de las empresas auxiliares, etc..

A finales de enero de 1951, llegó Henri Decoin a España. El director acababa de estrenar en París su última película *Clara de Montargis* y su anterior filme había sido *La Vérité sur Bébé Donge* (1951). Era un director solvente y comercial que se adaptaba fácilmente a todos los géneros y estilos como se demuestra en estas dos coproducciones: una "comedia melodramática" ambientada en la época actual y centrada en el mundo del cine y una adaptación literaria de una obra romántica que transcurre en la España napoleónica. Por su "buen hacer" en todo tipo de encargos que se le propusieran era el "enfant chéri" de productores y distribuidores franceses.[920] Su última obra estrenada en España era *Tres telegramas* (*Trois Télégrammes*, 1950) y quizá *Les Inconnus dans la maison* (1942) podría ser su obra más valorada.[921] Al poco tiempo de llegar a nuestro país, marchó con Luis María Delgado a localizar los exteriores de *El deseo y el amor* en Andalucía.

---

[919] Ocurre desde sus primeros filmes, con Manuel del Castillo fue *La Luna vale un millón* (1945) de Florián Rey; *Jalisco canta en Sevilla* con Diana Films, y ocurrirá con Lais y Atenea, así como en todos los filmes posteriores en los que participe Grupo Sempere y Halcón.

[920] Será el cine de género (comedia, histórico, aventuras, peplum, western) el más habitualmente tratado por la coproducción europea, entre otras circunstancias, porque era considerado por los productores el preferido del espectador medio.

[921] Vid. Desrichard, Yves, Henri Decoin. Un artisan du cinéma populaire, Paris, BiFi, 2002

> "Me fui a localizar con Decoin y nos recorrimos toda la costa hasta Algeciras con un coche precioso que tenía, un Citröen 15 légère."[922]

El 8 de marzo de 1951 Santugini estaba realizando los trabajos finales de la adaptación del guión. Según Henri Decoin solo se utilizó una parte "'toute petite' de la novela de Auguste Bailly: la que se refiere al arranque del asunto: un grupo de gentes de cine viene a España con el propósito de rodar una película."[923] La aportación de Santugini se encontraría en todas las secuencias protagonizadas por españoles, cuya forma de ser contrastaría con la de los franceses y en donde acierta con unos frescos y actuales diálogos.

En una carta fechada también el 8 de marzo, Navasqüés solicitaba que le fuera concedido permiso para hacer una importación temporal desde Francia de un equipo de sonido, cámara, elementos de iluminación, grupo electrógeno, camión y otros. Unos días antes ya se había contratado a la mayoría de los actores y técnicos.

> "Antonio Vilar ha firmado en estos días *L'amour et le desire*, producción Chamartín que dirigirá Henri Decoin en España con Viviana Romance[924] como principal intérprete femenina."[925]

El permiso de rodaje fue solicitado el 14 de marzo de 1951 por José Luis de Navasqüés y Ruiz de Velasco como consejero-delegado de Lais S.A. El presupuesto inicial estimado era de 3 millones de pesetas y una aportación de los franceses de treinta millones de francos.[926] El presupuesto final declarado fue de 3. 325.480, 25 de pesetas (sólo la parte española).

Esta solicitud de rodaje contaba con un primer elenco artístico y técnico que posteriormente sería modificado. Lola iba a ser Amparo Rivelles, sustituida finalmente por Carmen Sevilla que ya había trabajado con Sempere y protagonizado con Luis Mariano *El sueño de Andalucía* de la que se esperaba un éxito en Francia. Para el papel de José se había pensado en Raúl Cancio que aquel año trabajará en cinco producciones, por lo que finalmente Sempere daría el papel a Rafael Cortés.

---

[922] Entrevista a Luis M. Delgado, mayo 2001

[923] *Primer Plano*, n.º537, 18/01/51 s/p

[924] Viviane Romance era una actriz y productora muy popular en Francia. Había protagonizado *Panic* (1947) de Julien Duvivier y *Maya* (1949) de Raymond Bernard. Parece ser que el guión de *El deseo y el amor* había sido creado en un principio para ella. "Le réalisateur s'est embarqué dans cette co-production franco-espagnole pour honorer la signature d'un contrat, en acceptant un scénario "original" fait pour Viviane Romance." *Radio Cinéma Televisión*, 4 mai 1952

[925] *Cámara* n.º196, 01/03/51, p.4

[926] Se evaluaba por aquella época en 42 millones de francos el presupuesto medio de una producción francesa y en 75 millones de liras en Italia. *Cámara* n.º199, 15/04/51, p.29

Los intérpretes franceses fueron: Martine Carol[927], Françoise Arnoul, Albert Préjean, Marcelle Parisys, Gérard Landry, André Chanu y Paul Bisciglia.

Por la parte española, Vicente Sempere contrató a Antonio Vilar, Carmen Sevilla, Rafael Cortés, Joaquín Roa, Ena Sedeño, José M.ª Rodriguez, Toni Hernández y Matilde López Roldán.

Respecto al equipo técnico, destacamos sobre todo al jefe de producción francés que colaboraría estrechamente con nuestro protagonista en este rodaje (en los títulos de crédito del filme aparece como "asistente" de Sempere) Nos referimos a Pierre Schwab, profesional de reconocido prestigio que ya había trabajado con Decoin en *Battement de Coeur* (1940) y *Clara de Montargis* (1951) y que había empezado como ayudante de dirección de Jean Renoir en *On purge bébé* (1931) y *La Golfa* (La Chienne, 1931). Su trabajo en el filme sería la jefatura de producción en las secuencias rodadas en París (Estación Austerlitz e interiores) y la relación directa con el director, los actores y técnicos franceses.

En ambas versiones del filme coincide el director, Henri Decoin y el operador, Michel Kelber.[928] Este último constituía un técnico muy interesante para la coproduccion hispano-francesa, por esta doble condición de haber trabajado en ambos países, hablar ambos idiomas y que, al tener la doble nacionalidad, a efectos administrativos, podía ser considerado indistintamente francés o español.[929] Respecto al resto de los técnicos, observamos que existían dos equipos totalmente diferenciados, un equipo francés, que figura en las fuentes galas y otro español.[930]

Era importante el dominio de ambos idiomas por algunos elementos estratégicos del equipo. Es el caso de las scripts, ambas, española y francesa, Maria Teresa Ramos y Nicole Bénard, debían hablar perfectamente las dos lenguas. También era una buena baza Gérard Landry que por su origen argentino hablaba perfectamente el español y que repetirá en la siguiente película.

---

[927] La Brigitte Bardot de entonces, según Carmen Sevilla. Herrera, Carlos y Sevilla, Carmen, *Memorias*, Barcelona, Belacqua, 2005, p.75

[928] Prestigioso operador francés, en los años treinta había trabajado con directores como Julien Duvivier (*Carnet de bal*, 1937), Marcel L'Herbier (*La tragédie infernale*, 1938) o Robert Siodmak (*Pièges*, 1939) Tras la ocupación alemana y por su origen judío, trabaja desde 1942 hasta 1946 exclusivamente en España en títulos como *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943) o *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946). Tras la guerra, volverá a la industria francesa con títulos como *Le Diable au corps* (Julien Duvivier, 1947) pero seguirá participando en producciones españolas. Volverá a trabajar con Decoin en *Les intrigantes* (1954)

[929] Circunstancias con las que se jugaba para poder conseguir la nacionalidad del filme y que, como vimos, ya se utilizaban en la coproducción con Portugal.

[930] *Vid.* Ficha técnica.

En algunos casos aparecen ambos técnicos en los títulos de crédito españoles como la script, el decorador y el montador.

El permiso de rodaje fue concedido el 2 de abril de 1951. Unos días antes, Carmen Sevilla se encontraba en París para asistir al estreno de *El sueño de Andalucía*. La película tuvo un gran éxito, lo que animó a los productores por el tirón que podría proporcionar la actriz española en Francia.[931] Conforme al expediente, dio comienzo el rodaje el 25 de abril de 1951. Según *Cámara*, el 1 de mayo Antonio Vilar ya estaba rodando en Málaga *El deseo y el amor* "y luego *Cristóbal Colón* [*Alba de América*]"[932]

Al no conocer el plan de rodaje de la película, imaginamos que el jefe de producción planificó rodar en esas fechas de abril las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Málaga, marchando posteriormente para La Carihuela (Torremolinos) y Torremolinos. Según escritos de Sempere, los interiores se rodaron posteriormente en París.[933]

Según el director adjunto del filme, Luís María Delgado[934], se rodaron dos versiones del filme con un montaje distinto. Sobre la duda que nos surge en el momento de estudiar estas coproducciones respecto a quién era el verdadero director del filme y quién el ayudante, el director, nos relataba algunos aspectos del rodaje: "Decoin siempre me decía a mi: -Le sirve a usted esta escena? - y yo decía- Pues sí." Lo que viene a apuntar, que en realidad, para que el filme fuera aprobado por el Sindicato Nacional del Espectáculo como español, tenía que figurar un director español, pero que en la práctica, no ejercía como tal.[935] Naturalmente se hacían dos versiones, entre otras razones por la censura española, que hubiera puesto muchas pegas a imágenes que no se considerarían escandalosas en el país vecino. De este modo, todas las escenas que podían ser censuradas, eran resueltas de otro modo por Luis M.ª Delgado, algo muy habitual en la historia de las coproducciones de esta década y la siguiente y que provocó el que se acuñara el término, de "doble versión" con estas connotaciones.

---

931 En diciembre de aquel mes firmaría un contrato millonario con Cesáreo González junto a Lola Flores.

932 *Cámara* n.º200, 01/05/51, p. 12

933 Filmografía mecanografiada del jefe de producción, AVSP.

934 Que aportaba la experiencia de este mismo puesto en *Aquel hombre de Tánger*.

935 Es también el caso de Nieves Conde en *Jack el Negro* (Julien Duvivier/José Antonio Nieves Conde, 1950). "En *Jack el Negro* aparezco como codirector, pero es solamente para justificar la coproducción" en Llinás, Francisco, *Op. cit.*, p.69

La característica más original de esta película es que en ella se mezclan técnicos y artistas. La acción que transcurre durante el rodaje de una película, se confunde con el rodaje real, apareciendo en ella prácticamente todos los técnicos "reales" del filme. Como afirma Méndez-Leite,

> "Buen número de escenas se desarrollan ante una segunda cámara tomavistas, junto a la que aparece el propio Decoin en el papel de "realizador cinematográfico". Realidad y ficción se confunden."[936]

Henri Decoin comentaba así la originalidad del filme:

> "Los técnicos tendrán que hacer de actores en la ficción, y, además, de técnicos en la realidad. Yo seré el director de la película detrás de la cámara, pero a la vez actuaré como actor delante de ella. Y el público asistirá a dos películas: una, la que se rueda; otra, la que se proyecta. Y habrá dos cámaras constantemente frente a frente: una, la cámara-actor; otra, la cámara de trabajos."[937]

De este modo, ya conocemos algunos elementos del rodaje que organizó Sempere, ya que seguramente la llegada en tren, el autobús, el viaje a Madrid para rodar en Estudios Chamartín... fueron ficción y realidad al mismo tiempo. A lo largo de la película vemos como trabajan el director, su adjunto, el operador, el jefe de producción, el maquillador en este caso los auténticos, y sobre todo los regidores, encarnados por los actores Joaquín Roa y Albert Prejean y que componen la pareja cómica del filme junto a la script y la asistente de Martine Carol. Las referencias al cine son, como es lógico continuas, destacando los comentarios sobre la nueva moda del rodaje en exteriores, el que los actores prefieran los estudios para trabajar y las referencias al neorrealismo. Surgen por ejemplo, cuando los regidores intentan convencer a Antonio para que sustituya al galán de la película:

> -"No me diga otra vez que usted no es actor porque esto es una ventaja; y el intérprete de *Ladrón de Bicicletas*, ¿acaso era actor?"

Sempere se enfrentaba a un rodaje complicado por la gran cantidad de exteriores y el que transcurriera en su mayor parte en un pueblecito andaluz, muy lejos de Madrid, por lo que tuvo que gestionar muchos gastos sin planificar, una gran cantidad de extras, mediar en la relación entre los equipos español y francés, etc... Una experiencia que le servirá de mucho en sus siguientes rodajes, destacando *¡Bienvenido Mr. Marshall!* Todo el peso de la organización del filme caía

936 Méndez-Leite, F., *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, t.II, p.103
937 *Primer Plano* n.º537, 28/01/51 s/p

prácticamente en sus hombros, ya que Lais y Chamartín se encontraban muy lejos y como decimos, su responsabilidad desbordaría a la de jefe de producción. Es muy destacable también la labor de un buen amigo de Sempere, Tibor Revesz, que trabajará como "dialoguista" en todas estas coproducciones de Chamartín, Su papel era el de encajar los diálogos de manera que pareciera que los actores españoles hablaban en francés y viceversa. Su labor ya fue elogiada en la coproducción *Aquel hombre de Tánger*:

> "los artistas españoles lograron decir su papel ¡en inglés!... El milagro hay que cargarlo en la cuenta de Tibor Revesz, enormemente ducho en estas lides orales. Revesz tuvo la santa paciencia de enseñar sus parlamentos a cada actriz y actor en el idioma de la versión original, de manera que pronunciaban a la perfección y componían el gesto apropiado sin saber el significado de una frase. ¡Cuántas ventajas se deducirán de esta modalidad!"[938]

Para López Cabrera, Revesz fue uno de los hombres importantes de la industria cinematográfica española, aunque no fuera conocido. Era de origen húngaro, pero conocía el español para doblaje mucho mejor que la mayoría, porque veía de modo extraordinario qué palabras encajaban y cuales no, por muy ajustadas que fuesen a la pureza del idioma.

Finalmente referirnos a la dificultad de trabajar en Torremolinos, con gran cantidad de extras. Carmen Sevilla, hablando del rodaje de *El sueño de Andalucía* en Carmona, se refiere a que fue dificilísimo encontrar extras, especialmente mujeres, ya que en aquel tiempo, en los pueblos, las madres prohibían a sus hijos acercarse a "aquellas gentes del cine"[939] En nuestro caso pudo ocurrir algo parecido, y seguramente muchas de las anécdotas con los extras de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* se repetirían en este caso, si este filme hubiera tenido repercusión. De lo que no cabe duda es de que si Vicente Sempere repartió más o menos un total de 20.000 pesetas de entonces entre los extras (la cifra que declara en el presupuesto de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*). Estos debieron quedar impresionados ante tanto dinero, agradeciéndoselo al jefe de producción con un dibujo y un poema firmado por varios de los que participaron en el filme.[940]

---

938 *Cámara* n.º192, 1/01/51

939 Herrera, Carlos y Sevilla, Carmen, *Memorias*, Barcelona, Belacqua, 2005, p.67

940 Al Sr. Sempere deseamos/ los marengos de esta tierra / Salud, alegría y perras./ Con amor nos atendió / y nos quitó muchas penas:/ Por eso le decimos adiós / con nobleza pura y tierna./ A la Virgen del Carmen, /Soberana y marinera /Le pedimos nosotros /Le proteja en sus empresas./ Y nuestras firmas al punto /En este modesto papel;/¡Y se terminó el asunto!, AVSP.

El rodaje remató el 20 de julio de 1951 y se procesó en los Laboratorios Arroyo gracias a la influencia de Sempere, que aún formaba parte de Peninsular Films y al que Alberto Arroyo y Fernando Pallarés habrían pedido que enviara trabajos al laboratorio.

La producción tuvo un costo declarado de 3.325.480,25 de pesetas; Delgado nos manifestaba que costó en total seis millones de pesetas, por lo que seguramente fue éste el costo real aproximado de la parte española.

Como comentamos en páginas anteriores, cuando hablábamos de la colaboración con Portugal, eran muy frecuentes las confusiones respecto de la nacionalidad de estos filmes de colaboración. En este caso, encontramos en el expediente una carta de la Sociedad General de Autores de España solicitando al director general de cinematografía y teatro que le fuera confirmado que se realizaron dos versiones del filme y que la autoría de la música de la parte española era de Leoz.

La película se llevó a clasificación tardíamente. Mientras en Francia fue estrenada en París el 25 de abril de 1952, por esas fechas, aquí todavía no había sido clasificada. Las razones pudieron ser la falta de material americano durante la mayor parte del año 1951 además de los rumores que desde el cambio de gobierno, circulaban en torno a la posibilidad de una nueva normativa de protección cinematográfica, y que hicieron que muchos productores guardaran sus filmes esperando un mejor momento.

Finalmente se llevó a clasificación el 24 de mayo de 1952. Se le impuso la 2ª Categoría y para mayores. Ello permitía su exportación al extranjero y su exhibición en locales de primera categoría además de un permiso de doblaje. Chamartín se encargó de la distribución y se estrenó con cierto éxito (dos semanas) en los cines Carlos III y Roxy de Madrid.

Posteriormente, y tras alegación, se revisó la clasificación el 26 de julio de 1952, obteniendo una primera categoría, por lo que la productora recibía otro permiso de doblaje.[941]

La acogida en Francia fue buena. Las críticas elogiaban la originalidad y la fotografía de los exteriores. Además, se hacía referencia a que era una gran película satírica.

---

[941] Recordemos que aún no había entrado en vigor la nueva protección a la cinematografía nacional que se estableció a través de la Orden conjunta de los ministerios de Comercio y de Información y

> "Le Desir et l'Amour, malgré son titre qui pourrait prêter à confusión, est en effet un film satirique de la meilleure veine."[942]

En España también se destacó todo esto, filme ágil, fresco y desenvuelto, con un guión muy actual:

> "*El deseo y el amor*. Mejor que ninguna otra, una palabra califica a esta película: ¡originalidad!"[943]

Observamos estas características sobre todo en la primera parte, ya que podemos percibir una fractura muy nítida desde que los actores marchan a rodar a estudios Chamartín, donde el tono y el ritmo del filme cambian completamente. Gómez Tello en *Primer Plano* se refería a ello considerando este "segundo acto" de la película como "más español", siendo toda la primera parte "muy francesa, burlesca y ligera." Respecto a los Informes provinciales que encontramos en el expediente se elogiaba sobre todo el arranque del filme. También había gustado la interpretación de los actores, aunque en algún caso se criticaba "la inmoralidad de los amores extraviados del pescador"[944]

Posteriormente Hollywood volvió a adaptar la novela de Auguste Bailly con el resultado de *The Flame and the Flesh* (1954) dirigida por Richard Brooks y protagonizada por Lana Turner y Pier Angeli.

El tirano de Toledo / Les amants de Tolède / Gli amanti di Toledo

Cuando remató el rodaje de *El deseo y el amor*, ya se estaba preparando la segunda coproducción con Francia, esta vez entre Atenea y Chamartín por parte española y EGE y LUX por parte francesa e italiana.

Atenea, era la productora de Francisco Madrid[945] y Natividad Zaro, escritora y productora que colaboraba con Sempere desde *Tres espejos*, y cuyo último trabajo había sido la elogiada *Surcos* que fue distribuida por Chamartín. Desde este momento, Chamartín habría firmado algún tipo de contrato con Atenea para coproducir y distribuir sus siguientes películas. Tras *El tirano de Toledo*, Chamartín y

---

Turismo de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional (BOE, 23/07/52).

[942] Crítica en *Radio Cinéma Televisión*, 4 mai 1952

[943] *Primer Plano* n.º 608, 8/06/52, s/p

[944] Informe provincial. Badajoz, Exp. c/13795 de *El deseo y el amor* en ACMCU

Atenea colaborarían en la producción de *La moza del cántaro* (Florián Rey, 1953) y *Vuelo 971* (Rafael J. Salvia, 1953). La participación de Chamartín correspondería a los adelantos de distribución, aplazamiento de pagos en el alquiler de los estudios, inversión directa de capital.

Respecto a las firmas extranjeras, Films EGE SARL era un grupo de producción que detentaba los derechos del guión de Jean Aurenche y Pierre Bost inspirado en el relato de Stendhal *Le coffre et le revenant* (El cofre y el aparecido). Este grupo estaba representado por Raymond Eger que actúa como productor del filme. EGE realizaba con gran frecuencia coproducciones con Italia y seguirá en esta línea a lo largo de la década.

Lux Film era una de las más importantes productoras italianas. Fundada en 1941, por esta época era administrada desde su oficina de via Po n.º36 en Roma. Su presidente era Riccardo Gualino[946] y también se dedicaba a la distribución. Quizá habría firmado un contrato con Alida Valli y esta fuera la razón de que entrara en el proyecto, y en cualquier caso se trataría de una participación muy minoritaria, lo que no fue óbice para que el filme consiguiera la nacionalidad italiana. Podríamos estar, por tanto, ante una coproducción "ficticia", en el sentido de que la participación de Lux correspondería únicamente a los derechos de distribución en Italia y al contrato con Alida Valli.

El proyecto presentaba una adaptación literaria de las que eran frecuentes en el cine francés de la época y que se solían abordar en coproducción con Italia. Por otro lado, el argumento de Aurenche y Bost, posteriormente condenados por la historia oficial del cine francés[947] por ser los principales guionistas de aquel cine, refuerza la idea de que estamos ante un cine de *qualité* amado por los productores y despreciado por los críticos, ejemplo de un cine, el francés de los cincuenta, olvidado por la historiografía francesa pero que consiguió desarrollar una política

945 Como adelantamos, hijo del famoso torero malagueño Francisco Madrid y Villatoro "Paco Madrid", habría invertido parte del dinero que habían proporcionado los toros a su familia en el cine.

946 Su hijo Renato era el vicepresidente de la compañía y el presidente de la Unione Nazionale Produttori Film dependiente de la A.N.I.C.A y también era consejero de Unitalia (Unione Nazionale per la diffusione del film italiano all'estero). Había luchado a finales de la década por la protección del cine italiano contra la invasión del americano.

cinematográfica, una importante producción (130 películas anuales), llenar las salas y batir récords de entradas (380 millones de espectadores anuales) y sobre todo sacó al cine de una concepción artesanal para colocarlo en vías de la modernidad.[948]

Según Henri Decoin, el guión ya había pasado por las manos de Jean Delannoy y posteriormente fue ofrecido a René Clément hasta que, finalmente, acabó siendo suyo. La adaptación para la versión francesa del filme fue realizada por Henri Decoin y François Chalais. La de la española por el director y Natividad Zaro. Por otra parte, al igual que en el relato original, la trama iba a transcurrir en Granada. Imaginamos que el rodaje en Toledo se debió a imposiciones de las productoras españolas por su cercanía de Madrid, aunque Decoin afirmaba en una entrevista que había sido decisión suya la elección de Toledo "porque la ciudad guarda todo su carácter."[949]

El título inicial del filme fue indistintamente *El cofre y el fantasma* o *El cofre y el aparecido* y se mantuvo hasta seis meses después de rematar el rodaje.

El 31 de octubre de 1951 se firmó un contrato de producción entre Atenea Films y EGE Film que meses más tarde Natividad Zaro envió a la Dirección General de Cinematografía.[950] Este contrato se conserva en el expediente y es el primero que encontramos tras varios años de colaboraciones con otros países.[951]

El contrato se divide en 18 artículos entre los que destacamos la especificación de que se realizan dos versiones (por lo que el filme tiene doble nacionalidad, acogiéndose a la protección de ambos países) y la participación de ingresos y venta al extranjero. Según el contrato, el presupuesto total no podría exceder en ningún caso de ocho millones de pesetas ni ser inferior a seis millones "tomando como base el cálculo de la cotización oficial de la peseta."

Respecto a la partición de ingresos, el contrato presenta la fórmula que veremos de ahora en adelante en la mayoría de los filmes realizados en colaboración: los ingresos de la explotación en España y América Latina pertenecen a la firma española, mientras que los ingresos de explotación en Francia,

---

947 Desde el conocido artículo "Une certaine tendance du cinéma français" de François Truffaut publicado en el n.º 31 de enero de 1954 de los *Cahiers du cinéma*.

948 *Vid.* Martínez-Vasseur, Pilar, "Un cine de evasión para un país prisionero de su pasado" en Angulo, Jesús y Monterde, José Enrique (cords.), *Cine francés 1945-1959. De la posguerra a la Nouvelle Vague, Nosferatu 48-49*, Junio 2005.

949 *Primer Plano* n.º607, 1/06/52 s/p.

950 Entrada en la Dirección General de Cinematografía del contrato entre Atenea y EGE de París. 5/04/52, Exp. 200.51.c/13800

Bélgica, colonias y posesiones pertenecerían a la firma francesa[952]. Los ingresos por la explotación en el resto de los países serán divididos al 50% entre ambos grupos[953] y su gestión será cedida a una sociedad independiente.

Natividad Zaro solicitó el permiso de rodaje el 26 de noviembre de 1951 y le fue concedido el 28 de diciembre de aquel año, pero diversas causas retrasaron el comienzo del mismo. Esta solicitud adjuntaba un primer proyecto donde destacamos el que en un principio se hubiera querido contar con otros artistas que finalmente no participaron en el filme. El papel de Inés iba a ser interpretado por Michèle Morgan[954] o Micheline Presle,[955] el de Don Blas por Arturo de Córdova,[956] el papel de Sancha iba a ser interpretado por Elena Salvador o Maria Jesús Valdés y Fernando sería interpretado por Gerardo G. Mansilla;[957] el posadero iba a ser Manolo Morán. También se contaba con Adriano Domínguez y Ernesto Vilches.

Posteriormente, Natividad Zaro en carta fechada en 27 de marzo de 1952 informaba a la dirección general sobre sus intenciones de realizar una doble versión con EGE Films de París. La película *El cofre y el fantasma*

> "iba a ser realizada en Techicolor por el procedimiento inglés y salvo los intérpretes principales, Pedro Armendáriz y Alida Valli, el resto iban a ser españoles y se rodaría totalmente en España."

---

951 La presentación de esta documentación no es obligatoria hasta la Orden de 22 de mayo de 1953 acordada en Consejo de Ministros por la que se regula la concesión de los permisos de rodaje de películas cinematográficas. BOE 12/06/53.

952 Ya en el convenio de 1953 se señala que existen "algunos mercados cuyos ingresos no se reparten, sino que se atribuyen en exclusiva al país productor más idóneo. Así serán para el coproductor español los ingresos conseguidos en España, Colonias españolas, Protectorado en Marruecos, Gibraltar, Portugal y Colonias portuguesas; mientras que se atribuyen a la parte francesa los ingresos de Francia, Unión francesa, protectorados y países asociados, el Sarre y Mónaco." Moya López, Eduardo, "En torno a la industria cinematográfica española", *Revista de Economía Política*, nº 2-3, vol. VII, junio-diciembre 1956 (separata), Madrid, 1957, p.80

953 Creemos que a efectos, el grupo español estaba formado por Atenea y Chamartín y el grupo francés por Lux y EGE. Estas últimas productoras abrían firmado a su vez otro contrato de coproducción. Así, en el *Annuario del Cinema Italiano 1957-1958*, Roma, Cinedizione, 1958, p. 99 figura como coproducción italo-francesa entre Lux Films Egè-Athena Films. Posteriormente, en el catálogo del ANICA (www.anica.it, (2005)), ya se valora como coproducción tripartita.

954 Estrella internacional que había ganado el premio a la mejor actriz en el festival de Cannes de 1946 por La *Sinfonía Pastoral* (*La Symphonie pastorale*, 1946) de Jean Delannoy y que ya había trabajado en coproducciones europeas como la exitosa *Fabiola* (1949) de Alessandro Blasetti que fue uno de los dos primeros films, junto a *La belleza del diablo* /*La belleza del diavolo* de René Clair fruto del acuerdo italo-francés de 1949.

955 Conocida por *El diablo en el cuerpo* (*Le diable au corps*, 1947) de Jean Autant-Lara con guión de Aurenche y Bost, había trabajado también en EE.UU. (*Under my skin*, 1950) de Jean Negulesco con John Garfield.

956 En el contrato entre EGE y Atenea, aparecía, como primera opción, José Ferrer.

957 Quizá el nombre real de Gérard Landry

Natividad Zaro anunciaba un costo aproximado de 18 millones de pesetas para este filme, lo que conllevaba el ser "el proyecto más ambicioso que se ha realizado en el continente europeo"[958]

A finales de aquel mes, Henri Decoin, acompañado de Natividad Zaro, Rodríguez de Rivas[959] y un equipo de *Primer Plano*, recorrieron Toledo y sus cercanías para localizar lugares ideales para las secuencias

> "en el soberbio automóvil que Rank le regaló a Gérard Landry. Decoin buscaba sol, polvo y piedras para escenario de su película.[960]

Por aquellos días, Sempere ya habría resuelto la contratación del personal técnico y artístico y el presupuesto del filme que debía enviar a la Administración. Henri Decoin volvería a contar con Gérard Landry, Michel Kelber, Henri Tiquet y la actriz Françoise Arnoul para su segunda película en España.

Respecto al equipo técnico español, repetirían Leoz,[961] Pablo Tallaví, Tivor Reves, Julio Molina y Eloy Mella. La script María Teresa Ramos, también volverá a aparecer en el grupo, esta vez acompañada por Suzanne Durrenberger del equipo francés. Luís María Delgado, director adjunto de *El deseo y el amor* sería sustituido esta vez por Fernando Palacios, siendo esta su primera película como director.

En cuanto al elenco artístico, Sempere se encargó de contratar a Marisa de Leza[962], José Sepúlveda, Nati Mistral, Santiago Rivero, José Isbert, Ricardo Calvo, Rafael Bardem y José María Lado. Estos dos últimos ya aparecían en los mismos papeles en el proyecto inicial.

Dentro de la documentación que se adjuntaba a la Administración, había que hacer constar claramente las partidas que correspondía pagar a cada firma, ya que tenía que existir un equilibrio y una participación española importante para que el filme fuera considerado español y por lo tanto beneficiario del crédito sindical y de los permisos de doblaje. El presupuesto que se presentaba era el español, considerando que el resto era abonado por la firma extranjera. De este modo, EGE realizaría el rodaje de los interiores del palacio de don Blas en los estudios de París y se encargaría de pagar a los técnicos Henri Decoin, Michel Kelber y Jean-Jacques

---

[958] Escrito de Atenea Films S.L. fechado en Madrid a 27 de marzo de 1952 y dirigido a D. Joaquín Argamasilla, Director General de Cinematografía. Exp. 200-51 c/13800, ACMCU. Ni el elevadísimo presupuesto ni el rodaje en Technicolor correspondieron con la realidad.

[959] Mariano Rodríguez de Rivas, director, en aquella época, del Museo Romántico

[960] *Primer Plano* n.º611, 29/06/52 s/p.

[961] Que figura como autor de un romance, mientras que la música es del francés Jean-Jacques Grünenwald.

[962] Tras su papel de Tonia en *Surcos* (1951)

Grünenwald, así como los artistas Pedro Armendáriz, Gérard Landry y Françoise Arnoul. Lux aportaría a Alida Valli. Atenea y Chamartín se encargarían de todo lo demás, incluyendo los viajes y las dietas del equipo francés. En esta primera solicitud se habla de un presupuesto, por la parte española, de 5.681.946 pesetas.

Estamos ante una coproducción al estilo de las realizadas entre Italia y Francia en esta época, habitualmente un cine de época o adaptación literaria y en la que la participación española está limitada a las localizaciones y elementos técnicos y artísticos menos importantes, y que resultaban mucho más baratos en España.

Una vez aprobada la partida extranjera y la participación de los profesionales españoles, el Sindicato Nacional del Espectáculo concedió a Atenea un crédito de 1.400.000 de pesetas.[963] El permiso de rodaje volvió a ser concedido el 20 de junio de 1952.

Según *Primer Plano*, Pedro Armendáriz llegó la madrugada del domingo el 2 de junio de 1952 a las cinco de la mañana, pero tuvo que pasar seis horas en Barajas por no tener el visado de entrada en España. El martes anterior, 27 de mayo, ya había comenzado el rodaje en Toledo con Gerard Landry. Alida Valli llegaría a España el 5 de junio.[964] El plan de trabajo ya había sido diseñado por Sempere para que las escenas en que participaban las tres estrellas estuvieran agrupadas, de manera que se limitara la vigencia de sus contratos.

Los exteriores se rodaron en el Hospital de Afuera, Santa María la Blanca, el jardín de la Casa del Greco, calles de Toledo y la carretera que bordea el Tajo. El miércoles 25 de junio hubo tal tormenta que no se pudo rodar. Técnicos y artistas se refugiaron en el hotel o en los cafés de Zocodover.[965]

Tras el rodaje de exteriores, se rodaron algunos interiores en los estudios Chamartín. Pensamos que los interiores del palacio de Toledo fueron rodados en París, ya que en estos interiores sólo aparecen los intérpretes principales: Pedro Armendáriz, Alida Valli y Françoise Arnoul. Asimismo, en el contrato con Atenea se especificaba "que el grupo francés rodaría los interiores en Francia."[966] Sabemos que en julio se fueron Armendáriz y Alida Valli y en los estudios se organizó un cóctel de despedida.

---

963 Certificado de Miguel de Echarri Gamudi fechado el 13/02/53. Exp. 11598 c/34.447, ACMCU
964 *Primer Plano* n.º607, 1/06/52, s/p.
965 Id.
966 Contrato entre Atenea y EGE de París para la producción de la doble versión sobre el guión *El cofre y el aparecido*, fechado el 31 de octubre de 1951.Exp. 200.51.c/13800, ACMCU.

El 24 de agosto ya había terminado el rodaje. Terminado el montaje, todos los negativos fueron trasladados a París para realizar el negativo original y el positivo definitivo. Según el contrato de producción, el grupo francés se comprometía a enviar con la mayor brevedad: un contratipo imagen; una banda de sonido original; una copia positiva o la copia de trabajo; una banda de música sincronizada y una banda de ruidos y efectos sincronizados.[967]

Una vez recibidos estos elementos, se procedió al doblaje en Estudios Chamartín[968] José Luis de Navasqüés y Francisco Madrid solicitaron la censura el 28 de enero de 1953. Según el escrito de solicitud el rodaje había comenzado el 3 de junio de 1952 y rematado el 17 de agosto.

También se pidió la modificación del titulo el 2 de febrero de 1953 quedando el definitivo de *El tirano de Toledo.* Las copias se tiraron en Laboratorios Arroyo por las mismas razones que en el filme anterior.

Respecto a la censura, lo fue el 4 de febrero de 1953 y se le dio la 1ª Categoría para todos los públicos considerando que era un filme bien realizado e interpretado.

Se concedió la licencia de exhibición el 18 de febrero de 1953. Fue distribuida por Chamartín que la estrenó en los cines Gran Vía y Calatravas de Madrid, obteniendo un notable éxito, ya que se mantuvo en cartel durante dos semanas, siendo sustituida por *Sólo ante el peligro* (*High Noon,* Fred Zinnemann, 1952). En Francia se estrenó el 28 de enero de 1953 y en Italia el 11 de junio de 1953.

La clasificación, como se había disgregado de la censura, y solo contaba a efectos económicos, se podía realizar incluso después del estreno del filme. En este caso, fue clasificada el 26 de febrero de 1953 en 1ª Categoría y se le concedió un permiso americano. El presupuesto final, sorprendentemente, fue menor que el programado antes del rodaje, pasando de 5.681.946 a 5.410.324 pesetas.

Según Méndez-Leite:

> "La película abunda en momentos de belleza plástica, lo cual, unido al profundo interés de la trama, a la bien enfocada puesta en escena y a la gran labor de sus intérpretes, le confiere una envidiable calidad. Alida Valli

[967] Id.

[968] Según presupuesto adjunto en el expediente, trabajaron como dobladores Tibor Revesz, Mercedes Mireya, Rafael Arcos, J. Ragel y otros artistas. Recordemos que, como era habitual en la época, prácticamente todas las producciones en las que trabajó Sempere eran dobladas posteriormente.

> y Pedro Armendáriz destacan. Luminosa fotografía de Kelber y Mella y decorados de Simont."[969]

El crítico de ABC, Donald, la consideraba una película digna, aunque carente de ritmo.[970]

Los informes provinciales de Salamanca y Cáceres ofrecían una crítica aceptable del filme, coincidiendo en que era "una muestra más del camino del mejoramiento del cine nacional."[971]

[969] Méndez-Leite, F., *Op.cit.*, p.118
[970] Crítica de Donald a *El tirano de Toledo* en ABC, 17/02/53, p.36
[971] Informe provincial de Cáceres fechado el 12 de mayo de 1953, Exp.200-51 c/13800, ACMCU.

Capítulo 12. Chamartín y las coproducciones con Italia

Ricordate Marcelino
solo pane e solo vino,
e un minuscolo lettino,
Marcelino, Marcelin.[972]

Período 1. 1953-1955

Por la orden del 22 de mayo de 1953, del Ministerio de Información y Turismo se establecieron las condiciones y régimen de concesión de los permisos de rodaje en España, lo que obligaba a que se hiciera una mención a los filmes que hubieran de rodarse en régimen de coproducción y a los filmes íntegramente extranjeros rodados en España. Esta es la primera mención que se hace en el Diario Oficial a las coproducciones cinematográficas y estableciendo de manera oficial las condiciones que debía reunir una película para ser considerada española, al tiempo que instituyendo la consideración de coproducción hispano-extranjera. De este modo, y según esta orden, se consideraba coproducción hispano-extranjera aquella que reuniera toda una serie de condiciones.[973]

Por aquellos días ya se habrían realizado al menos 20 coproducciones desde *Jack el negro /Captain Blackjack* (Julien Duvivier /J.A. Nieves Conde, 1950) la primera de este tercer gran período de colaboraciones cinematográficas con países europeos tras la guerra civil.[974] Como decíamos en el capitulo anterior, la legislación

[972] Estribillo de la canción *Ricordate Marcelino*, de Savona y Giacobetti. Arreglos del maestro Chiocchio. 1958. Interpretada por Renato Carossone

[973] "1. Que sea editada conjuntamente por un productor cinematográfico nacional y uno o varios extranjeros;
2. Que su coste de producción sea cubierto por aportaciones de los diversos productores en la proporción que se establezca en los acuerdos de coproducción cinematográfica con los distintos países, y si no los hubiera, en la que autorice la Dirección General de Cinematografía y Teatro;
3. Que la forma y cuantía de la aportación de capital extranjero sean autorizadas por el Instituto Español de Moneda Extranjera;
4. Que la participación de elementos nacionales y extranjeros en los equipos técnicos y artísticos utilizados en la película se ajusten a las normas de carácter general que a efectos laborales dicte el Sindicato Nacional del Espectáculo;
5. Que el convenio entre los coproductores establezca que los rendimientos por explotación de la película beneficien proporcionalmente al capital aportado;
6. Que la película editada en coproducción obtenga al mismo tiempo que la nacionalidad española, la nacionalidad del otro o de los otros países coproductores." Art. 4.º de la Orden de 22 de mayo de 1953 del Ministerio de Información y turismo, acordada en Consejo de Ministros, por la que se regula la concesión de los permisos de rodaje de películas cinematográficas. (BOE del 12 de junio)

[974] La diferencia está naturalmente en la existencia de convenios de coproducción entre los países. Las colaboraciones estudiadas en anteriores capítulos con Italia, Alemania y Portugal obedecen a

llegó a causa del incremento de este tipo de filmes y a que los mismos profesionales la solicitaban para saber a qué atenerse. Como vimos en el capítulo anterior, y apreciaremos en el estudio de *Carne de horca*, la presentación de toda esta documentación ya se exigía antes de la publicación de la orden. Hemos de tener en cuenta que el modelo de convenio de coproducción que se firma con Francia (el 11 de marzo de 1953) y con Italia[975] es muy similar al que ya regía en aquellos países desde 1949 por lo que se imita aquella legislación oficializando algo que ya existía. El número de coproducciones no dejó de crecer desde aquel momento, y aunque fueran criticadas desde algunas instancias de la Administración por las grandes trampas que podían esconder, lo cierto es que el Estado se vería beneficiado con ellas, sobre todo por la llegada de divisas.

Hubo un primer momento en el que fueron más numerosas las colaboraciones con Francia (prácticamente hasta 1956),[976] pero enseguida Italia se puso a la cabeza como el país preferido para la coproducción si atendemos al número de colaboraciones. Si nos basamos en las fuentes españolas y observamos el número de coproducciones en las que España e Italia participan y lo comparamos con el número total de coproducciones por año, vemos como ya a partir de 1956, éstas ocupan más del 50% del volumen de coproducciones anuales (con un peso ya importante dentro de la producción general), y que esto se mantiene por norma durante los años sucesivos. En Italia, la coproducción con España durante la década de los 50 resulta aquella de mayor importancia después de la que se está llevando a cabo con Francia salvando las distancias entre los 405 filmes coproducidos entre este país e Italia y los 71 italo-españoles.[977]

El cierre del mercado italiano para la industria norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial, provocó el que se acumulase un gran stock de películas que cuando aquella terminó, entraron en un volumen sin precedentes.[978] En un

---

intereses privados y también propagandísticos es decir, oficiales, pero que no necesitaron de una reglamentación oficial en razón a su número y al contexto histórico en el que se realizaron.

975 Acuerdo Cinematográfico hispano-italiano de Intercambio de películas (16/03/53); Acuerdo de Coproducción Cinematográfica Hispano-italiano de 2 de septiembre de 1953.

976 Valle Fernández, Ramón del (dir.), *Anuario español de Cinematografía (1955-1962),* Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1962

977 Monguilot-Benzal, Felix, *Materiales para el estudio de las coproducciones cinematográficas italo-españolas (1939-2003)*, TIT defendido en la Universidad de Murcia en noviembre de 2004. Félix Monguilot está investigando sobre las relaciones cinematográficas entre España e Italia durante el fascismo y el franquismo.

978 En 1946, por ejemplo, fueron exportados a Italia 600 largometrajes americanos. Nada había que lo impidiera, puesto que Italia no tenía ni cuota de importación ni tampoco de pantalla. Otras naciones productoras, que también andaban buscando mercados, exportaron a Italia, con lo que la

primer momento, la situación geo-política con respecto a EE.UU. impidió que las autoridades italianas pudieran hacer algo por evitarlo[979]. Asimismo, la industria se encontraba dividida, ya que los sectores de la distribución y la exhibición eran favorables a la entrada masiva de cine norteamericano.[980]

Las medidas para controlar la importación indiscriminada de películas y apoyar la producción local fueron las leyes promovidas por Giulio Andreotti[981] que en cinco años llevará a Italia a ocupar un puesto preferente respecto a la producción mundial con 200 filmes realizados en 1954.[982] Esta legislación proteccionista estaba basada también en la importación del cine americano, con fórmulas similares a las españolas. La "leggina" instituía un canon de doblaje (2.500.000 liras) que debían pagar los largometrajes extranjeros para ser exhibidos en Italia (no existía una cuota de importación). Este dinero iba a parar a un fondo especial para el crédito cinematográfico que se destinaba a financiar la producción nacional. Los productores italianos, por cada filme nacional, obtenían una licencia de doblaje para un filme extranjero sin tener que pagarla y que era transferible. La "legge grande" mantenía la cuota de pantalla en 80 días al año para filmes italianos (que era burlada frecuentemente por los exhibidores como en España)[983]

El convenio de coproducción con Francia suscrito en 1949, supuso otra importante medida dentro de una política general que pretendía recuperar y consolidar la industria cinematográfica italiana apoyando un cine "comercial" que pudiera competir con el americano en sus propias pantallas y en el extranjero. A pesar de ello, los problemas de la producción eran similares a los que conocemos en España. Adrian Baracco afirmaba en 1951:

> "En un año hemos producido alrededor de 90 films: ahora bien las casas productoras (...) eran 74. Un fraccionamiento insensato y ruinoso. 74 productoras no

situación se agravó. Durante los tres primeros años de posguerra las importaciones se acercaron a una media de casi 800 films al año. Guback, Thomas H., *Op. cit*., vol.I, p. 67.

979 En una de las primeras reuniones del Film Board instaurado por las tropas aliadas, el almirante norteamericano Stone, cuestinaba la necesidad de un cine italiano: "Il cosiddetto cinema italiano è stato inventato dai fascisti. Dunque, deve essere soppresso. E devono essere soppressi anche gli strumenti che hanno dato corpo a questa invenzione. Tutti, Cinecittà compresa. Non c'è mai stata un'industria del cinema in Italia, non ci sono mai stati degli industriali del cinema. Chi sono questi industriali? Degli speculatori, degli avventurieri, ecco chi sono! Del resto –concluse- l'Italia è un paese agricolo, che bisogno ha di un'industria del cinema?" en Quaglietti, Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 37-38

980 Así como importantes casas productoras que también distribuían cine extranjero.

981 Legge 26 luglio 1949, n. 448 ("Leggina") y legge 29 dicembre 1949, n. 958 ("Legge grande" o "Andreotti")

982 Leyes criticadas por fomentar un cine comercial y una cierta censura en prejuicio del cine social.

983 Vid. Quaglietti, Lorenzo, Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980, Roma, Editori Riuniti, 1980

> existen en toda Europa, figuraos si es posible reagruparlas por nuestra parte. Sobre 74 quizás 5 y quizás menos son las casas de carácter permanente que tienen una producción continuada."[984]

A pesar de ello, estas pequeñas productoras se veían beneficiadas por la legislación proteccionista italiana y la política de coproducción con Francia, que se completará en pocos años con la coproducción italo-española.

Volviendo a España, podemos considerar que Chamartín entra a partir de 1953 en su periodo dorado como productora. Prácticamente todas las películas que producirá a partir de ahora y hasta 1960 son éxitos de taquilla y crítica; ganan premios y varias son consideradas de Interés Nacional. Creemos que la participación del denominado Grupo Sempere en todos estos filmes, resulta decisiva en la consecución de estos resultados.

La política de Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas seguirá basada en la coproducción con firmas españolas y extranjeras, destacando desde ahora Italia; y de distribución de su propio material, de parte de los filmes rodados en sus estudios y de películas foráneas, sobre todo americanas.

Habíamos dejado a Sempere rematando la posproducción de *El Tirano de Toledo*, tras la cual, comenzaría a preparar *Carne de horca* dirigida por Ladislao Vajda. A pesar de que desde *Séptima página*, no habían vuelto a coincidir en ninguna producción,[985] Vajda tenía varios proyectos para realizar en Chamartín con Sempere. Este afirmaba que desde su encuentro en la S.A.F.E., cuando a Vajda le encargaban una película al primero que imponía era a él. Lógicamente si el productor ya tenía a su personal contratado (como en el caso de Benito Perojo) no era así, pero como vamos viendo, la mayor parte de sus películas tuvieron como jefe de producción a Sempere. Uno de los proyectos que habían tenido entre manos tras *Séptima Página* había sido *Drama en Madrid*. *Drama en Madrid* había sido un proyecto para Chamartín que iba a ser protagonizado por Aurora Bautista y, según declaraciones de Vajda, el guión era de José Santugini y el americano John Meehan."[986] Vicente Sempere se ocupó de toda la preproducción de este filme tras el rodaje de *El deseo y el amor* e incluso se montaron algunos decorados en Estudios Chamartín, pero el filme no llegó a rodarse por circunstancias que desconocemos.

---

[984] "Due per quattro" en *Cinema* n.º56, 01/02/51
[985] Ladislao Vajda dirigía *Ronda Española* para Chamartín y *Doña Francisquita* para Benito Perojo
[986] *Primer Plano* n.º591, 10/02/52, s/p

Carne de horca es importante desde el punto de vista de la producción, porque con ella Chamartín inicia la colaboración con dos entidades decisivas en este periodo. Una es la firma italiana, Falco Film de Roma, que coproducirá con Chamartín las siguientes películas de Vajda hasta 1957. Otra, el llamado "Grupo Sempere", creado por sugerencia de Navasqüés y compuesto por el ayudante de dirección Fernando Palacios, el director Ladislao Vajda, el jefe de producción Vicente Sempere, el decorador Antonio Simont y el montador Julio Peña[987]. Enseguida se uniría al grupo Enrique Guerner.[988] Luis María Delgado afirma que también pertenecía al grupo el ingeniero de sonido de Estudios Chamartín Alfonso Carvajal. La participación de Grupo Sempere en la producción de los filmes de Chamartín era la capitalización de su trabajo para así participar en los beneficios de la explotación. Casi la mayoría de producciones Chamartín desde *Carne de horca* hasta *María, matrícula de Bilbao* (1960) fueron producidas de esta manera por ambas entidades. El sistema era similar al utilizado en UNINCI, aunque de ningún modo Grupo Sempere participaba en el accionariado de Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas. Grupo Sempere percibía una parte del importe de su contrato en metálico y la restante se capitalizaba. De esta forma, Grupo Sempere funcionaba como una institución cooperativa, aunque no lo fuera jurídicamente.

Los beneficios, además de los obvios para los participantes, redundaban también en las películas, donde trabajaba un mismo equipo muy compenetrado en el que sus principales técnicos eran también productores por lo que la implicación de todos en el proyecto era muy intensa.

Esta identificación entre los miembros del rodaje, resulta decisiva para que los objetivos marcados por el director y el productor se consigan satisfactoriamente. Como afirmaba Dadek, una obra cinematográfica "solo puede salir bien cuando su producción esté inspirada por un espíritu de estrecha colaboración entre los elementos artísticos, técnicos, organizadores y económicos."[989]

El caso de las siguientes películas de Vajda para Chamartín, resulta paradigmático en este sentido, ya que Grupo Sempere, actuaba "de facto" como

[987] Julio Peña Heredia (Madrid 1918-1962) había comenzado a trabajar como montador en los años cuarenta en las películas de Sáenz de Heredia: *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1944), *Las aguas bajan negras* (1948) o *Don Juan* (1950). Era considerado uno de los mejores montadores del cine español.
[988] Ya que no trabajó en *Carne de Horca*, la primera producción del Grupo.
[989] Dadek, Walter, *Economía cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962, p. 61

productora filial de Chamartín aportando un verdadero equipo de trabajo, mutuamente acoplado, en el que no existían las competencias. Y aunque el protagonismo en estos filmes de Vajda, Guerner o Antonio Simont es indudable, cada uno actuaba en su función ocupando el puesto que les correspondía en la dirección de los trabajos y asumiendo las responsabilidades correspondientes.

Como vimos en el capitulo anterior, Chamartín solía realizar todos sus filmes en coproducción, o con firmas europeas, o junto a una productora española. Habíamos visto los ejemplos de Lais y Atenea, y las razones por las que se recurría e estas empresas "filiales". Vimos, por ejemplo, como Sempere sugirió la posibilidad de que UNINCI colaborara con Chamartín para abordar estos filmes. Grupo Sempere vendría a actuar de la misma forma, con la diferencia de que sus componentes invertían con su trabajo. Sabemos que en el caso de *Carne de Horca*, Navasqüés firmó un contrato con Vicente Sempere, que actuaba en representación de todo el grupo por el 20% de los beneficios de explotación.

Desde el punto de vista del contexto en que la asunción de la producción por parte de estos profesionales se materializa, hemos de tener en cuenta que es a finales de la década de los cuarenta y principios de ésta, cuando muchos otros profesionales deciden dar este paso como Vicente Escrivá y Aspa Films en 1950, José María Elorrieta y Universitas Films en 1951, Ana Mariscal y Bosco Films en 1952, Manuel Mur Oti y Celta Films en 1953, Rafael Gil y Coral P.C. en 1955 o Tedy Villalba, García Maroto, Agustín Mantilla y Ángel Falquina con Cooperativa del Cinema de Madrid.

Carne de horca /Il terrore dell'Andalusia

Carne de horca [990]es considerada una de las mejores películas de Ladislao Vajda. Coproducida con Italia, con argumento y guión de José Santugini, trabajan prestigiosos profesionales italianos en ella como el fotógrafo Otello Martelli o dos de los mejores actores de la época, Rossano Brazzi y Fosco Giachetti. *Carne de horca* era un filme de género, que trataba el tema del bandolerismo español, tan del gusto de franceses e italianos por su folclorismo. Esta temática ya había sido frecuentada en los años cuarenta por filmes como *Aventuras de Don Juan de Mairena* (José Buchs, 1948), *José María "El Tempranillo"* (Adolfo Aznar, 1949) o *Aventuras de Juan Lucas* (Rafel Gil, 1949). Contemporánea al filme de Vajda será *Fuego en la sangre* de Iqino que también tocará la temática del bandolerismo.[991] La gran diferencia es que Vajda, por primera vez, pretende desmontar, desde el arranque del filme, el mito del bandido generoso, utilizando un eficaz contrapunto con un cantar de ciego interpretado por Mª Dolores Pradera.

Uno de los motivos principales que tenían las productoras para tratar estos temas era el del "folclorismo exportable" que tanto promovían Suevia o Perojo. Esta moda estaba directamente vinculada a la coproducción y la exportación de nuestro cine, ya que este tipo de cine, en el que se explotaba la visión romántica de España era el preferido en el extranjero. Alfredo Talarevich, director de Filmax, afirmaba para *Primer Plano*: "El tipo folclórico de películas es el que más gusta en el extranjero."[992] Las revistas cinematográficas daban cuenta de este hecho con artículos como:

"**El folklore es un arma de dos filos.** Nuestro cine debe buscar en el tipismo una llave para los mercados extranjeros, pero no la justificación de su existencia"[993] o "**¿Reside en el folklore la salvación de nuestro cine?** La vena popular puede ser inagotable cantera para una producción económica de fácil amortización, única salida que se le presenta al cine español"[994]

Junto a artículos más reflexivos como el de Carlos Serrano de Osma sobre cómo debía de ser el cine español: "Hacia un concepto de cine hispánico"[995]

---

990 También conocida como *Sierra Morena.*
991 Otros ejemplos de esta temática producidos durante esta década serán *Torrepartida* (Pedro Lazaga, 1956), *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957) o *Diego Corrientes* (Antonio Isasi, 1959).
992 *Primer Plano*, n.º626, 12/10/52 s/p.
993 *Cámara* n.º 201, 15/05/51, pp. 28-29
994 *Cámara* n.º 209, 15/09/51, p.26
995 *Revista Internacional de Cine*, n.º6, noviembre, 1952, pp.8-9

El que se levantaran tantas voces respecto a la pertinencia del folclore en el cine español estaba generado por una situación contradictoria que se había mantenido hasta comienzos de esta década. Como estudiamos en el Capítulo 9 respecto de la obra de Florián Rey, durante la década de los cuarenta había sido un género maldito para los que regían la protección cinematográfica, prefiriéndose el cine histórico o la adaptación literaria.

Como afirmaba Eduardo de la Fuente respecto de las nuevas normas de protección al cine nacional aprobadas en 1952:

> "La continuidad en la producción puede quedar asegurada cuando en al categoría de "Interés Nacional" este nacional interés no deje de ser, también "interés cinematográfico", y en las demás categorías no se pongan vetos, como antes, al folklore exportable para luego, diez meses después, decir que lo folklórico es lo único que se cotiza fuera de España."[996]

Carne de horca no entra del todo en el esquema del cine folclórico, aunque estaría dentro de la imagen de la España romántica tan reconocida en el extranjero. La temática era, por lo tanto, ideal, tanto para evitar las voces que aún clamaban en contra de la "españolada", como para gustar a la Junta por la exaltación de los valores "patrios" como para encantar al público español y extranjero por su tipismo y su aire de western[997] El proyecto partía pues, tanto de una indudable entrega por parte de Vajda y su equipo, como de un interés comercial de exportación a Italia y Francia principalmente, que contaba con grandes figuras del cine italiano y que estaba dirigida por un director conocido en Europa por su profesionalidad y calidad.[998]

Carne de horca fue, por otra parte, la primera película de Chamartín en colaborción con Falco Films.

---

[996] *Primer Plano*, n.º616, 3/08/52 s/p.

[997] Precisamente la película que según algunos marcó un importante cambio de actitud con respecto al cine que cultivaba el tipismo fue *La duquesa de Benamejí* (1949) dirigida por Luis Lucia. En palabras del crítico de *Triunfo*, una producción como *La Duquesa de Benamejí*, "hubiera aterrado a los productores de hace seis años, cuando el cine español transcurría plácidamente entre peluconas históricas y novelas de Alarcón. Un titulo y un tema que se hubieran proscrito entonces por un santo temor al riesgo de la española. Ha sido Luis Lucia el valiente que lo ha afrontado ahora sin aquellos tontos escrúpulos. Porque, al fin de cuentas, en esa galería de bandoleros, de contrabandistas, de jinetes serranos, hay un "western" casi legítimo." "Algo así como el western a la española" en *Triunfo*, 04/03/49. Citado por Camporesi, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p.42

[998] Sobre *Carne de horca*, Heredero, Carlos F., *Las huellas del tiempo. El cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1993, p.260; Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, p. 340; Llinás, Francisco, *Ladislao Vajda, El húngaro errante*, Valladolid, Semana Internacional de cine, 1997, p.93

Falco Films era una productora joven sita en Roma (Vía del Corso, 525[999]) y representada por Alfredo Ferrari y José Ferrer Orlandini. Fue fundada en 1953 con un capital social de 1.000.000 de liras[1000] y estaba "specializzata in comproduzioni con imprese spagnole."[1001] Era una productora de muy pequeña entidad que pertenecería a ese gran conjunto de pequeñas firmas en las que se estructuraba en gran parte la industria de producción italiana. *Carne de horca* fue su primera producción. Conocemos el contrato entre ambas empresas gracias a un escrito de Chamartín enviado a la Dirección General de Cinematografía en el que se especificaban las bases por las que se regía esta coproducción hispano-italiana y que fue firmado por ambas partes el 31 de marzo de 1953.[1002] Destacamos en el punto 1º el que se aceptara, en su caso, la participación en la adaptación definitiva del guión al escritor italiano Gian Luigi Rondi[1003], se aprobaba el "package"[1004] y se afirmaba que se haría un intento, dentro de un presupuesto preventivo, para conseguir una producción equilibrada, es decir, más o menos al 50% entre ambas partes. Respecto a los territorios de explotación, el grupo italiano se reservaba Italia, ex-colonias italianas, territorios de "Administrazione fiduciaria italiana" y ciudad de Trieste. El grupo español se reservaba España y colonias (incluido Tánger). El resto del mundo se consideraba territorios comunes.[1005]

Sempere se encargó de la elaboración del primer proyecto que se debía presentar a la Administración para que concediera el permiso de rodaje y se aprobaran las partidas española y extranjera, lo que daba opción al crédito del SNE. La concesión del permiso de rodaje seguía establecida de manera similar a la que llevamos estudiando. Una vez rematado el guión, y contratado o apalabrado todo el personal, se solicitaba el Permiso de Rodaje a la Sección de Cine de la Dirección

---

999 Caserta, Gino e Ferraú, Alessandro, *Anuario del cinema italiano, 1957-58*, Roma, Cinedizione, 1958, p.7

1000 Que al cambio de la época corresponderían a 62.700 pesetas.

1001 Bernardini, Aldo, *Cinema Italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Roma, Anica Edizioni, 2000, p.165

1002 Exp. 65-53 c/13.807, ACMCU. Antes de la firma del convenio de coproducción hispano-italiano.

1003 Gian Luigi Rondi era miembro del Centro Católico Cinematográfico Italiano, crítico del diario romano "Il Tempo" e integrante del jurado católico del Festival Cinematográfico Internacional de Cannes. Se encargaría de adaptar los diálogos para la versión italiana. Desconocemos hasta qué punto colaboró en estos filmes, ya que podría solamente figurar en el elenco técnico para completar los requisitos de la coproducción.

1004 "paquete" formado por un guión comercial y prometedor, un director internacional de probada eficacia y una o dos estrellas del momento.

1005 Aunque no se hubiera firmado el convenio, el reparto de los mercados coincidía prácticamente con lo posteriormente legislado: Para la firma italiana: Italia, ex Africa italiana y Malta y para la

General de Cinematografía y Teatro adjuntando tres copias del guión, un presupuesto preventivo de la película, un justificante del pago de la contribución industrial y la relación de personal técnico y artístico que iba a intervenir en el film. Según la Orden de 22 de mayo de 1953, publicada cuando ya estaba en rodaje *Carne de horca* la solicitud debía ir acompañada de toda una serie de documentos.[1006]

Una vez estudiado el guión por el cuerpo de lectores de guiones,[1007] éste informaba a la Dirección General del permiso o la denegación. Si se autorizaba, en el caso de una coproducción, el SNE estudiaba la participación española (económica y humana) en el filme. Si se aprobaba, se concedía el cartón de rodaje correspondiente. El guión de José Santungini y Ladislao Vajda fue aprobado sin problemas.

La productora italiana de *Carne de horca*, aportó finalmente a Gian Luigi Rondi, y a los actores Rossano Brazzi[1008] y Fosco Giachetti.[1009] También contrató al operador Otello Martelli prestigioso y veterano profesional italiano que ya había trabajado con Vajda en *The Golden Madonna* (1949), razón por la que seguramente el director lo volvió a llamar.[1010] Falco Film se hacía cargo, además, del rodaje en Italia

---

española, España y colonias, Portugal y Colonias portuguesas, Turquía, Imperio marroquí y Gibraltar.

1006 "1. Documento que acredite la calidad de productor cinematográfico de la persona o entidad que solicita el permiso; 2. Copia por triplicado del guión de la película que se haya de realizar; 3. Documento acreditativo de haber adquirido los derechos de autor necesarios para la edición de la película; 4. Relación nominal, triplicada, con especificación de las nacionalidades de cada uno de los componentes de los equipos de dirección, artístico y técnico; 5. Presupuesto estimado, por triplicado, del coste de la película, determinando y acreditando el montante de la participación española y, en su caso, de la extranjera, especificándose si ésta es en metálico o representativa de valores o intervenciones personales de toda índole; 6. Cuando se trate de la concesión de permisos de rodaje para coproducciones hispano-extranjeras, se presentarán también por triplicado, copias legalizadas del convenio suscrito entre las partes productoras y del plan de financiación de la película." Art. 6.º de la Orden de 22 de mayo de 1953 del Ministerio de Información y turismo, acordada en Consejo de Ministros, por la que se regula la concesión de los permisos de rodaje de películas cinematográficas. En el caso italiano, y para tener derecho al crédito cinematográfico, las exigencias eran similares: "1) La sceneggiatura del film; 2) L'elenco completo del personale técnico ed artístico; 3) Il piano de lavorazione; 4) Il preventivo di costo; 5) Il piano finanziario; 6) La copia conforme del contratto di co-produzione con la ditta straniera." Art. 9 de la circolare 12 giugno 1950.

1007 La resolución de los lectores de guiones se esquematizaba en cinco puntos además de una sinopsis del argumento; los cinco puntos eran los siguientes: La tesis que la película defendía, el valor cinematográfico del guión, el valor literario, el valor moral y religioso y su matiz político y social. Por último el lector tenía que dar un informe general del guión.

1008 Que ya había protagonizado en España *La Corona negra* (1950) dirigida por Luis Saslavsky para Suevia Films. Pronto se hará mundialmente famoso por su participación en *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954) de Joseph L. Mankiewicz y *Locuras de verano* (*Summertime*, 1955) de David Lean.

1009 Giachetti era un actor muy popular, protagonista de las grandes películas del período fascista como *Scipione l'africano* (Carmine Gallone, 1937) o *L'Assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcazar* (Augusto Genina, 1940).

1010 Martelli ya había fotografiado filmes del período fascista como *Lucrezia Borgia* (1940) o *Vecchia Guardia*, así como películas señeras del neorrealismo como *Paisà* (1947) y *Riso Amaro* (1949) de

y de la contratación allí, de seis actores italianos para papeles secundarios: Alessandro Ferzen, Aldo Silvani, Arturo Bragagaglia, Feliz de France, Fedele Gentile y Ginoscetti.[1011]

Sempere, por su parte, contrató a Emma Penella, José Nieto, Maria Dolores Pradera, Luis Prendes, Félix Dafauce, Ángel Picazo, Francisco Arenzana, José Sepúlveda y Adriano Domínguez..... También dio un pequeño papel de palmero a Antonio Ferrandis, al que, desde aquel momento, contratará para otras producciones de Sempere como *Vuelo 971*, *Marcelino, pan y vino* o *María, matrícula de Bilbao*.

En el primer proyecto que se presentó a la Administración con la solicitud de permiso de rodaje, Sempere manejaba un presupuesto de 4.261.653 pesetas como aportación española.[1012] También se solicitó al Sindicato Nacional del Espectáculo el crédito sindical, pero como no se le asignó lo que, según José Luis de Navasqüés, le correspondería basándose en el presupuesto presentado, Chamartín rechazó el crédito:

> "un concepto de propia estimación nos obligó a no aceptarlo."[1013]

Una vez estudiado, el SNE informó favorablemente sobre la participación extranjera y ese mismo día, Chamartín solicitó comenzar a rodar sin tener aún el permiso.[1014]

Según escrito de Chamartín fechado el 16 de mayo de 1953, el rodaje comenzó en los estudios CEA el día 16 de abril. Pero según otras informaciones, se habría comenzado el rodaje en Sierra de Ronda aquel mismo día, antes de la concesión del permiso. Era muy importante ajustar los tiempos de rodaje de

---

Giuseppe de Santis o *Stromboli* dirigida por Roberto Rosselini en 1950. Este mismo año fotografiará *Luci del Varietà* de Federico Fellini, comenzando con el director una estrecha colaboración.

[1011] Sólo viajaron a España Rossano Brazzi, Fosco Giachetti y Otello Martelli. Completamos la participación italiana en la ficha técnica.

[1012] Solicitud de permiso de rodaje fechada el 8 de abril de 1953, Exp. 65-53 c/13807, ACMCU.

[1013] Escrito de José Luis de Navasqüés y Ruiz de Velasco al Director General de Cinematografía en el que expone su respuesta a la estimación del S.O.E.C. del presupuesto de *Carne de Horca*. Exp. 65-53 c/13807, ACMCU. A pesar de esta afirmación, en el *Anuario del Cine español*, aparece un crédito sindical de 1.168.000 pesetas concedido a *Carne de Horca*. Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Anuario del Cine Español, 1955-1956*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo. Servicio de Estadística y Publicaciones, 1956, p.153

[1014] Escritos fechados el 21/04/53, Exp.65-53 c/13.807. El Cartón de Rodaje poseía unas nuevas condiciones que regulaban su validez. Por ejemplo, no podía transferirse a otra entidad sin la autorización de la Dirección General del Cine. El permiso caducaba a los noventa días naturales antes de ser iniciado el rodaje, con la posibilidad de una prórroga por causa justificada. Una vez iniciada la película, el productor tenía ciento veinte días naturales para finalizarla. Cabía en este caso también la posibilidad de una prórroga, pero siempre justificada. Naturalmente, la Dirección

exteriores para ahorrar todo el tiempo y dinero posibles, sobre todo al haber contratado a estrellas extranjeras como en este caso. Ello obligó a que el rodaje comenzara antes de que fuera concedido el permiso. El celo con el que el SNE comenzó a valorar las coproducciones y el aumento de rodajes que se produjo aquella temporada, hizo que la experiencia del jefe de producción esta vez fallara y aunque se encontraran lejos de Madrid, la Guardia Civil les paró la producción al no poder presentar el cartón de rodaje. Este les fue concedido el 21 de abril de 1953. Mientras, se continuó el rodaje en CEA, ya que no estaba planificada su presencia en Chamartín para aquellos días y los platós estaban ocupados. El 23 de mayo el delegado provincial de Málaga recibió el telegrama por el que se autorizaba la reanudación del rodaje.[1015] y es cuando el equipo volvió a Andalucía. El rodaje de exteriores en la Sierra de Ronda y Grazalema terminó el 31 de mayo. También se localizó en La Pedriza (Madrid), en lugares que ya conocía Sempere de anteriores rodajes.

Ya a principios de junio gran parte del equipo se había trasladado a Italia donde rodarían desde el lunes 8 de junio hasta el viernes 26 por lo que constituyeron 3 semanas de rodaje en Italia aproximadamente. El equipo rodó en los estudios del Centro Sperimentale y aprovechando esta circunstancia Vajda, Sempere y Fernando Palacios fueron acompañados por sus esposas que conocieron Roma y Capri. Este detalle es una muestra de la amistad que unía a los miembros de Grupo Sempere.

Una vez finalizado el rodaje, la versión española se procesó en los laboratorios Arroyo[1016] y Ballesteros, y se llevó a clasificación.

Según la nueva normativa, los productores presentaban la película a la Junta de Clasificación y Censura y al mismo tiempo, al Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía,[1017] acompañada de un presupuesto final del coste, detallado por partidas. La valoración que efectuaba el S.O.E.C. (basándose en el informe previo del SNE) del presupuesto presentado, establecía el costo estimado final de la película, que se comunicaba a la Junta de Clasificación para que

---

General se reservaba el derecho de visitar el lugar de rodaje tantas veces como fuera necesario para controlar la realización de la película.

[1015] Exp. 65-53 c/13807

[1016] Debido a la intensa relación que Vicente Sempere había tenido con laboratorios Arroyo, Sempere seguía enviando allí a procesar todas sus películas. Esta será la última que procese Arroyo

[1017] Decreto de 21 de marzo de 1952 por el que se crea la Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas; Norma segunda de la Orden de los ministerios de Comercio e

dictaminara sobre su calidad artística y la clasificara en una de las categorías establecidas.

El expediente de *Carne de horca* es el primero que presenta un informe del S.O.E.C. de todos los que llevamos estudiando en la carrera de Sempere.

Los conflictos de Chamartín, e imaginamos que de muchas otras productoras, con el S.O.E.C., se iniciaron en el mismo momento en que comenzó a "valorar" los costos de los filmes, labor que consistía básicamente en reconocer cuando un productor "inflaba" sus presupuestos, ya que, como sabemos, la protección era un tanto por ciento del coste del filme. Como se partía de la base de que el productor siempre iba a declarar un costo superior al auténtico, el S.O.E.C. siempre intentaba rebajar pesetas en las partidas que daban juego a ello. El caso es que Navasqüés hacía gala de que sus presupuestos siempre eran exactos y que no se elevaban de manera ficticia, hecho que Sempere corroboró repetidas veces:

> "Él hacía los presupuestos exactamente lo que costaban y además adjuntaba una declaración jurada suya de que aquello era verdad y de que no decía nada más que la verdad."[1018]

El presupuesto declarado por Chamartín de *Carne de Horca* era de 4.703.979,93 pesetas para la parte española (al que se sumaban 55.285.698 liras aportadas por Falco Films).[1019] Este presupuesto, como decíamos, tenía que ser aprobado por el SNE y el S.O.E.C.. El Sindicato Nacional del Espectáculo restó del mismo 441.980,54 pesetas al no querer admitir dentro del costo total los gastos de publicidad y de participación en Festivales. Volveremos más tarde a esta cuestión. Al pasar por el S.O.E.C., éste "redondeó" el importe en 4.000.000 de pesetas aludiendo a distintos conceptos, como el excesivo sueldo de los principales técnicos (precisamente los que formaban Grupo Sempere), la utilización de elementos de iluminación dentro de Estudios CEA o el alquiler de los medios de transporte. En estos primeros años de aplicación de la nueva normativa, queremos destacar dos cosas:

Primero: el "estilo" que utilizaban tanto el S.O.E.C. como los productores en sus continuas desavenencias. El S.O.E.C. en esta época (posteriormente podríamos decir que se limitará a aplicar una plantilla para evitar estos problemas)

Información y Turismo de 16 de julio de 1952 por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional. (BOE del 23)

[1018] Entrevista a Vicente Sempere Pastor realizada por Jesús García de Dueñas

[1019] Por lo que resultaba un costo total de 8.170.393,20 pesetas tomando el cambio libre de la lira de la época. El personal del S.O.E.C. solo valoraba la participación española.

muestra una actitud entre cínica y jocosa respecto a los datos que se le presentaban como en nuestro caso, al referirse a la inclusión en el apartado de "Estudios" de los arcos Mole-Richardson y de generadores portátiles:

> "Aparte del alquiler diario que se abona a CEA, en el cual, como es lógico, se incluyen elementos de iluminación (....) y a pesar de rodarse en blanco y negro y disponer el estudio de la central de transformación completa"[1020]

…o al coste de alquiler de transportes

> "¡Casi el coste de un automóvil!, y todo ello sin contar los gastos de transporte de material, autobuses, ferrocarril, aviones, gasolina para camiones, transporte de atrezzo, etc..."[1021]

Como estos costes eran debidamente justificados mediante facturas,[1022] el S.O.E.C. achacaba el gasto excesivo a una deficiente organización de las productoras españolas. Por otra parte, las cartas de protesta de los productores hacia estas arbitrariedades, tampoco tenían desperdicio, ya que sin salirse de la más estricta cortesía epistolar defendían la autenticidad de sus presupuestos apelando incluso a los manejos de la competencia. Es por ejemplo el caso del sueldo del director Ladislao Vajda en esta producción (500.000 pesetas) que es reducido por el S.O.E.C. a 100.000 pesetas. Ladislao Vajda ya había cobrado por *Ronda Española* 425.000 pesetas en 1951, por lo que un aumento de 75.000 pesetas en dos años y siendo una coproducción, que siempre aumentaba la retribución de un único director se consideraba normal. Navasqüés añade:

> "Por otra parte, creemos que su actual productor, Don Benito Perojo[1023] le satisface Ptas. 500.000 y el 10% de los rendimientos en Europa."[1024]

Segundo: Queremos resaltar las primeras dificultades que entrañaba esta legislación y de la que surgían todas estas controversias. El S.O.E.C. no disponía de un modelo o norma sobre la que basarse a la hora de valorar los presupuestos. Al final del escrito al que estamos haciendo referencia señalaba:

[1020] Informe del Servicio de ordenación económica de la cinematografía sobre el coste estimativo de *Carne de Horca*, 9/11/53, Exp. 12040 c/34464, ACMCU. Navasqüés reconocerá en este caso su "error", ya que esta partida correspondía al rodaje en exteriores.

[1021] *Id.*

[1022] Aunque esto no fuera en realidad suficiente para corroborar su autenticidad.

[1023] Se refiere a la producción *Aventuras del Barbero de Sevilla* (1953) protagonizada por Luis Mariano y Lolita Sevilla que Vajda dirigió mientras Sempere trabajaba en *Vuelo 971*.

[1024] Escrito de José Luis de Navasqüés y Ruiz de Velasco al Director General de Cinematografía en el que expone su respuesta a la estimación del S.O.E.C. del presupuesto de *Carne de Horca*, 24/11/53, Exp. 12040 c/34464, ACMCU.

> "Es preciso, a juicio de esta Sección, estudiar y aprobar unas normas de fijación de costes estimativos que sirvan de base para calcular los costes de producción, normas que deben difundirse entre las empresas para que sepan a qué atenerse al confeccionar sus proyectos de producción; todo ello con el fin de abaratar la producción, y para evitar, en lo posible, la abusiva elevación que, en la mayoría de los casos, se observa en los costes de producción que presentan las empresas, revisando todos y cada uno de los factores que intervienen en su organización y realización, sin que, por ello, se perjudique, naturalmente, la buena calidad del film."[1025]

Aunque estas afirmaciones se referían básicamente a la elevación artificial de los presupuestos, no cabe duda que la política de coproducciones, apoyada casi directamente por el gobierno, entraba en contradicción con los mismos intereses del S.O.E.C., ya que propiciaba un coste de producción mucho mayor y una gran facilidad para aumentar ficticiamente el número de partidas y su valor. A pesar de todo lo dicho anteriormente, el S.O.E.C. no tenía una función decisoria y debía de sentirse inseguro ante la inexistencia de modelos sobre los que ajustar sus sentencias. En este punto parecen claras las dificultades que existían dentro del nuevo Ministerio para asumir unas funciones que hasta entonces tenía atribuidas el Ministerio de Industria y Comercio y que al mismo tiempo podían ser discutidas por el Sindicato Nacional del Espectáculo que actuaba como una especie de aparato paraestatal. De este modo, y volviendo al filme, aunque al final de su escrito, el S.O.E.C. defendiera un presupuesto final a proteger de 4.000.000 de pesetas, finalmente acabó aceptando el costo propuesto por el SNE.

Por otra parte, los productores, defendían la veracidad de sus presupuestos. Navasqüés, como hacía gala de su honestidad, propugnaba en todos los actos oficiales y sindicales

> "la necesidad absoluta de presentar presupuestos y costes reales, única manera de clarificar y ordenar los problemas de la producción nacional. (...) Si los productores dicen la verdad, salvo algunos conceptos especialísimos de retribuciones individuales que por su cuantía excedan de las cifras normales del mercado, deben aceptarse los costes y estimar la Junta Estatal que el que mejor defiende y aprecia unos costes es el propio Productor, sobre todo si éste presenta una solvencia y seriedad,

[1025] Informe del Servicio de ordenación económica de la cinematografía sobre el coste estimativo de *Carne de Horca*, 9/11/53, Exp. 12040 c/34464, ACMCU.

> circunstancias, permítasenos la inmodestia, que legítimamente ostenta Chamartín."[1026]

Lógicamente esto no era lo habitual, por lo que Navasqüés se presentaba ante la Administración como el principal perjudicado, ya que sufría de igual manera el recorte presupuestario del S.O.E.C. aunque no hubiera mentido. Otra consideración a la que hace referencia Navasqüés en este escrito es

> "…la aspiración unánime de la Industria de que se incluyan en los costes de producción los conceptos de Publicidad de lanzamiento y Festivales, cuando la asistencia a éstos sea circunstancia concurrente en la película a clasificar."[1027]

Este aspecto no había sido tomado en cuenta por las nuevas normas, pero realmente era muy importante para las productoras y para la proyección exterior del cine español.

Su solicitud sentaba un precedente en la valoración de la producción española, ya que al Estado le interesaba la participación española en los festivales internacionales por la imagen de apertura y que podría aportar al régimen. Navasqüés hace referencia a este hecho cuando continúa:

> "Nos permitimos recordar cómo en algunos años, prueba evidente de la importancia que el Estado concede a la asistencia a estos Festivales, la simple concurrencia de películas fue premiada con otorgamiento de permisos."[1028]

Una carta del director general de cinematografía, Joaquín Argamasilla a Ramón Serrano, miembro de la Junta de Clasificación mostraba el interés que suscitó la sugerencia de Navasqüés[1029]:

> "Creo que como esto debe sentar un precedente de carácter general, convendría que estudiaras el problema para reunión de la Junta de Clasificación en la que habrá que determinar si esas partidas u otras similares una futura habrán de ser consideradas en lo sucesivo como integrantes del coste de la película"[1030]

[1026] Escrito de José Luis de Navasqüés y Ruiz de Velasco al Director General de Cinematografía en el que expone su respuesta a la estimación del S.O.E.C. del presupuesto de *Carne de Horca*, 24/11/53, Exp. 12040 c/34464 ACMCU.

[1027] Id.

[1028] Id.

[1029] Queremos destacar, por otra parte, que Navasqüés era a su vez miembro de la Junta de Clasificación y lo fue hasta 1955 aproximadamente.

[1030] Carta de Joaquín Argamasilla a Ramón Serrano, 11/12/53. Exp. 12040 c/34464, ACMCU. Los miembros de la Junta de Clasificación eran, en aquel momento: Antonio Reus, Pedro Martín López, Ramón Serrano, J.A. Giménez Arnau, Manuel Casanova, Alberto Reig, Manuel A. Zabala, José Luis de Navasqüés y Juan Pérez.

Finalmente, *Carne de Horca* fue clasificada para todos los públicos y en 1ªA el 24 de noviembre de 1953 por lo que le correspondió una protección equivalente al 40% del coste de producción reconocido, que fue finalmente de 4.261.999,39 pesetas, el aprobado por el SNE. Respecto a la valoración de las partidas de publicidad de lanzamiento y festivales, se acordó que quedaba

> "Pendiente de deliberación de la Junta, ya que se trata de sentar un precedente de orden general que requiere un más detenido estudio por los Señores Vocales de la Junta con la aportación de los datos que se consideren pertinentes."[1031]

Posteriormente, y tras la habitual solicitud de los productores, el 13 de febrero de 1954, *Carne de horca* recibió el "Interés Nacional", lo que constituía una protección del 50% del coste aprobado, es decir, 2.130.999,69 pesetas. Esta protección se hizo efectiva con el ingreso del 10% restante en la cuenta de Chamartín, donde el S.O.E.C. y el Instituto de Orientación Cinematográfica iban cargando las cantidades representativas de los permisos de importación o de doblaje que le fueran concediendo a la producción."[1032]

Carne de Horca se estrenó en Madrid el 8 de octubre de 1953 en el cine Colisevm. En Italia fue distribuida por ENIC[1033] y se estrenó en Roma el 13 de marzo de 1954. Según fuentes italianas, tuvo una recaudación en Italia de 104.220.000 de liras.[1034]

En España se mantuvo durante dos semanas en cartel y recibió el premio a la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo; el premio al guión de José Santugini del Circulo de Escritores Cinematográficos; el premio a la mejor fotografía y ambientación en el festival de San Sebastián y asistió al Festival de Venecia.

A pesar de todo ello y de la calidad que ahora admiramos, no tuvo una acogida correspondiente por el público y la crítica de ambos países. En España, un

---

[1031] Escrito remitido al Jefe de Servicio del S.O.E.C. respecto a la clasificación de *Carne de Horca*. Exp. 12040 c/34464 ACMCU.

[1032] Ap. a), b), c) y d) de la norma cuarta de la Orden conjunta de los ministerios de comercio y de Información y Turismo de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional (BOE, 23/07/52)

[1033] E.N.I.C., Ente Nazionale Industrie Cinematografiche S.A. había sido fundada en 1935 por la Administración fascista en su plan para la potenciación del cinema italiano y se dedicaba a la distribución y la exhibición. Tras la guerra continuó operando, aumentando su capital en 1950 a 600 millones de liras. En este momento estaba dirigida por Teodoro D'Ippolito. La firma fue liquidada en 1957. Bernardini, Aldo (a cura di), *Op. cit.,* p.149

[1034] Poppi, R., Dizionario del cinema italiano. I Film. Vol. 2 dal 1945 al 1959, Roma, Gremese, 1992

crítico afirmaba que "el guión no ofrece originalidad alguna"[1035]; mientras que en Italia:

> "Film d'ambiente spagnolo, è un lavoro alquanto mediocre: si è forzato il tono della narrazione nella speranza di accrescerne la drammaticità"[1036]

Carne de Horca estuvo incluida dentro del contingente de intercambio del Convenio Cinematográfico Hispano-Francés de 1955[1037] doblada al francés. El intercambio de películas y la coproducción eran las principales bases de las relaciones cinematográficas que España había entablado con Francia, Italia y EE.UU. en aquella época. Lo normal era que las películas dobladas entraran en un número muy limitado en los convenios,[1038] mientras que las de versión original y con subtítulos podían ser explotadas libremente. En el convenio hispano-francés, no se fijaba un cupo determinado, sino que se establecían topes a los precios de adquisición de los derechos de las películas.[1039] Por otra parte, las películas españolas se beneficiaban en Francia del reembolso de la tasa de estreno "taxe de sortie" percibido con motivo de su explotación en su versión postsincronizada francesa.

Vuelo 971

Aunque cronológicamente se sitúa en este punto la siguiente producción en la que participa Sempere, *Vuelo 971* no pertenece al conjunto de películas de Grupo Sempere dirigidas por Vajda, sino al contrato de producción firmado por Natividad Zaro y Paco Madrid con Navasqüés a partir de la distribución de *Surcos*. Tras sus producciones *El tirano de Toledo* y *La moza del cántaro*, se inició la organización del siguiente filme de Atenea-Chamartín en el que participaría Sempere como jefe de producción; mientras Vajda abandona temporalmente Chamartín para dirigir *Aventuras del Barbero de Sevilla* para Benito Perojo.

Vuelo 971 podría pertenecer por su argumento al género de catástrofes o "disaster movies", consolidado en los años setenta con filmes como *Aeropuerto* (George Saetón, 1970) y sus secuelas o *La aventura del Poseidón* (Ronald Neame, 1972). En ellos, un grupo muy heterogéneo de personas (habitualmente estrellas

---

[1035] *Nueva España*, Oviedo, 1/8/54
[1036] Segnalazioni Cinematografiche, vol XXXV, 1954)
[1037] Convenio Cinematográfico Hispano-Francés de 1955 que actualiza el de 11 de marzo de 1953.
[1038] En el caso de Italia era de treinta largometrajes postsincronizados.

conocidas) lucha por sobrevivir sufriendo una experiencia que los cambiará para siempre. En nuestro caso, los protagonistas asisten a un inminente desastre y a un milagro que los salvará y que provocará su arrepentimiento y un cambio de actitud ante la vida. En palabras del director:

> "Es la historia de un vuelo, de una serie de personas, una serie de problemas, y como las circunstancias de este vuelo logran cambiar la psicología de estos personajes, sus esperanzas para lo futuro, sus realidades. Es una especie de cocktail humano, con una gran lección. Es como si dijésemos: 'Espera un momento difícil de la vida, para saber vivir...'"[1040]

No encontramos filmes españoles anteriores encuadrables en este género, aunque tuvo magníficos precedentes como *San Francisco* (W.S. Van Dyke, 1936) o *El hundimiento del Titanic* (Jean Negulesco, 1953). La eclosión de las "disaster movies" en los setenta se debió principalmente a dos factores: la crisis de Hollywood por la competencia de la televisión y con ello la necesidad de crear productos espectaculares en los que se aunaran brillantes efectos especiales y numerosas actores conocidos en el reparto; y el miedo inconsciente a la propia estabilidad y seguridad surgidos del contexto político y bélico de aquellos años.

En los años cincuenta, el mensaje está claramente relacionado con la Guerra Fría y con el sentimiento religioso que aflora en los países occidentales a partir de la segunda mitad de la década y que continuará en los años sesenta. Como dice Fernández Cuenca:

> "…es el renacimiento de la inquietud religiosa, (...) el momento en el que teme (el hombre) que su sabiduría más portentosa en el ámbito de la materia escape a su control problemático y provoque a pesar de todo y de todos, la gran catástrofe cósmica."[1041]

Así el cine es expresión de la mentalidad de su tiempo, temerosa de la guerra nuclear, la gente busca el consuelo en las religiones que dan respuesta a todas sus preguntas. En este filme, el inminente accidente es impedido por la acción divina de un ángel.

En general los años cincuenta fueron el decenio cumbre de la influencia de la Iglesia sobre el cine, no sólo por el interés que prestó el Papa Pío XII al medio, reflejado en dos discursos pontificios de 1955 conocidos como *Film Ideal* y la encíclica *Miranda Prorsus* (1957), sino también porque el proceso de autocrítica al

---

[1039] No se podían sobrepasar las 250.000 pesetas o los 2.500.000 francos.
[1040] Reportaje sobre *Vuelo 971* en *Triunfo*, 26/08/53

que se sometió la Iglesia agudizó su orientación respecto al cine. En 1951 la Asamblea Nacional de Dirigentes de Acción Católica dictó las pautas a seguir, como la organización de conferencias, cine-forum, la educación de los maestros, los concursos de guiones, etc... Un modelo es la creación de la *Revista Internacional de Cine*, cuyo primer número se editó en España en 1952 bajo la inspiración de la Oficina Católica Internacional del Cine, la OCIC.[1042] En nuestro país:

> "La consolidación gubernamental de la rama católica del franquismo a partir de la causa 1951 y la firma del Concordato con el Vaticano en 1953, asientan los carriles institucionales sobre los que va a discurrir toda la producción industrial de esta naturaleza".[1043].

También comenzó la incursión empresarial de los católicos en el cine para realizar un cine católico adecuado a su manera de actuar y pensar y con fines educativos. En España aparecerán productoras como Magister S.A., Estela Films, que produjo aproximadamente ocho películas destacando *La vida por delante* (Fernando Fernán-Gómez, 1958) o ASPA P.C., que realizó un plan de producciones religiosas basadas normalmente en guiones de su director Vicente Escrivá como *La mies es mucha* (Sáenz de Heredia, 1949), *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950), *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) o *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954) entre otras muchas.

Precisamente, rodada unos meses antes fue *Aeropuerto* de Luis Lucia para la productora religiosa Ariel y que transcurría también en el aeropuerto de Barajas.[1044]

La dirección y el argumento de *Vuelo 971* eran de Rafael J. Salvia[1045] que había debutado como director con el musical *Concierto mágico* (1952) de Atlanta Films y *El Pórtico de la Gloria* (1953) para Suevia Films. Le ayudaron en la escritura del argumento y el guión Fernando Merelo, Ricardo Toledo[1046] y Francisco

---

1041 Fernández Cuenca, Carlos, *Cine religioso. Filmografía crítica 1896-1959*, Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos de Valladolid, Vol 1. Sever-Cuesta, 1960, p. 19.

1042 Respecto a la relación entre la Iglesia y el cine en este periodo, *vid.* Martínez Bretón, Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Harofarma, 1988.

1043 Heredero, Carlos F., o*p.cit*., p.192.

1044 Que quizás estaba siendo noticia por el aumento del tráfico aéreo. A principios de los 60 Barajas alcanza el millón doscientos mil pasajeros, el doble de lo previsto en el Plan de Aeropuertos de 1957.

1045 Rafael Julián Salvia Jiménez (1915-1976), Guionista y director. Uno de los escritores más prolíficos del cine español, empieza a escribir para el cine en 1950 con *El correo del rey* de Ricardo Gascón y acababa de brindar a Iquino la historia y el guión de *El Judas* (1952). Salvia dirigiría otra película para Chamartín *¡Aquí hay petróleo!* (1956) colaborando con Pedro Masó.

1046 Ricardo Domínguez García, autor de letras de canciones. Firmó la mayor parte de sus guiones en colaboración con Fernando Merelo. Junto a éste ya había escrito los guiones de *Lola Montes* (1944), *El capitán de Loyola* (1948) o *La Revoltosa* (1949). También colaborarán con Roger Vadim para el guión de *Los ladrones del claro de luna /Les Bijoutiers du clair de lune*, coproducción organizada por

Naranjo. Sin embargo, echamos en falta los frescos diálogos de Santungini, ya que estos son uno de sus principales problemas: resultan artificiosos y sentenciosos. Película poblada de actores veteranos, y otros que empezaban, destaca por su carácter coral.

Es una de las primeras películas de Adolfo Marsillach y Vicente Parra. Destacan los papeles de José Nieto, José Bódalo, Enrique Diosdado, María Dolores Pradera o Félix Dafauce. Sempere volverá a contar con Marisa de Leza, Adriano Domínguez, Raúl Cancio, Nicolás Díaz Perchicot, Joaquín Roa o José Sepúlveda. También participan Xan das Bolas, los niños Fernando y Pilar San Clemente, Maruchi Fresno, Milagros Leal y Julia Martínez (que ya habían participado en *Ronda Española*). La música está extraída de la Sonata n.º 2 en re menor para violonchelo de Juan Sebastián Bach adaptada y con fragmentos originales de Arturo Duo Vital.[1047]

El decorado del avión fue realizado por Antonio Simont en Chamartín, al que acompañaron en el equipo técnico, además de Salvia y Sempere, Luis María Delgado como ayudante de dirección, Antonio Martínez en el montaje y Eloy Mella y Luciano Carreño en la fotografía entre otros.

Con un presupuesto inicial de 4 millones de pesetas, Vicente Sempere solicitó el permiso de rodaje el 30 de julio de 1953. Éste fue concedido el 8 de agosto de 1953 tras el preceptivo paso por la censura de guiones. El rodaje, según Chamartín, comenzó en sus estudios el 17 de agosto de 1953 y remató el 1 de octubre de 1953. Los exteriores se rodaron en el aeropuerto de Barajas.

El filme se envió a la Junta de Clasificación y Censura el 30 de noviembre de 1953 y Navasqüés, haciendo de nuevo alarde de su honestidad, presentaba un presupuesto de casi un millón inferior al proyectado al inicio del filme, en concreto 3.103.391,20 pesetas.[1048]

Aún así, en la primera fase de clasificación, por su paso por el SNE, éste le recortó 50.151 pesetas "debido, principalmente, al exceso de 15 copias que figuran

---

Sempere. Francisco Naranjo Caldera también escribía canciones y había trabajado además en *Debla, la virgen gitana* (Ramón Torrado, 1950) o *María Morena* (1951) de José María Forqué.

[1047] Recordemos que el músico habitual de Sempere y Vajda, Jesús García Leoz, había fallecido en febrero de aquel año.

[1048] Estrategia utilizada también por Chamartín y Atenea en *El tirano de Toledo* y que pretendería demostrar la sinceridad y rigurosidad de la productora ante sus presupuestos.

en el expediente"[1049] por lo que la cantidad valorada por el S.O.E.C. pasó a ser de 3.053.240,20 pesetas.

El S.O.E.C. realizó dos objeciones. La primera, el sueldo de 50.000 pesetas a Natividad Zaro como supervisora, cantidad que se considera injustificada al ser ella una de las productoras del filme. La segunda, 150.000 pesetas de publicidad de lanzamiento, concepto que, se considera, no pertenece al verdadero coste de producción. Observamos que, a pesar de sus objeciones, el S.O.E.C. sigue manteniéndose inseguro en su función solicitando directrices concretas:

> "Tanto el aceptar o no la publicidad de lanzamiento, como el cargo de supervisor, etc., deben ser objeto de normas adecuadas, teniendo en cuenta la situación del fondo destinado para la protección de la producción española."[1050]

Finalmente fue clasificada en 1ªA y se estrenó en el cine Avenida de Madrid el 25 de enero de 1954 manteniéndose en esta sala durante dos semanas

Da la impresión de que el S.O.E.C. se siente cohibido ante la presión de los productores y el SNE, dando por bueno el coste aprobado por este último. Aún así, se permite "sugerir" un cambio de normativa ante la "supuesta" honestidad de los productores como Navasqüés, que, en este caso, presentó un presupuesto final inferior al aprobado inicialmente:

> "Otra norma general de sumo interés, a juicio de esta sección, y que conviene estudiar y aprobar, es la que tiene por finalidad acostumbrar a las empresas a presentar los costes de producción verdaderos, después de ser estudiados y desarrollados conforme a un plan de producción debidamente ordenado. Para ello sugiero que a las empresas que cumplan la finalidad propuesta, se las puede premiar, por ejemplo, aumentando el "coste estimativo" en un determinado tanto por ciento; en caso contrario se puede rebajar el "coste estimativo" en la misma cantidad en que se considere "inflado" el

[1049] Informe del Servicio de ordenación económica de la cinematografía sobre el coste estimativo de Vuelo 971, 15/12/53, Exp. 12220 c/34.471, ACMCU.

[1050] El fondo era insuficiente, ya que provenía de los cánones satisfechos por las películas extranjeras importadas, pero estos ingresos dejaron de nutrir el fondo de crédito en el año 1952, al firmarse el primer convenio hispano-americano y al establecerse las nuevas normas de protección a la cinematografía española. Además los créditos no eran reintegrados en su totalidad. "En 1953, los retrasos entre el estudio y propuesta del crédito por el Sindicato Nacional del Espectáculo y la concesión de los mismos por el Ministerio de Industria son ya considerables, debido a la progresiva falta de disponibilidades en el fondo (los créditos vencidos y no recuperados, el dejar de nutrirse el fondo con los cánones de importación y doblaje, el aumento del número de películas acogidas a dicho beneficio y el incremento constante en los costes de producción) lo que dio lugar a que en diciembre del año 1954, acordase el Ministerio de Industria la suspensión total de los créditos." López García, Victoriano, Martín Proharam, Miguel A., Cuevas Puente, Antonio, La Industria de Producción de películas en España, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, 1955, p.34

> presupuesto presentado. Esta norma general no supone, por lo menos de momento, aumentar los gastos con cargo al fondo, y produciría, en cambio, un efecto beneficioso sobre el ambiente general de esta industria."[1051]

Asumiendo esta última valoración, y aunque hubiera formulado las objeciones anteriores, el S.O.E.C. se permitió redondear la cifra de 3.053.240,20 aprobada por el SNE a 3.054.000 pesetas, lo que reafirmaba su autoridad ante el SNE y le abría la posibilidad de no ser considerado "el malo de la película" sobre todo por carecer de armas para ello. Todas estas controversias se solucionaron en parte gracias a la publicación, por parte de los principales responsables en estos menesteres del S.O.E.C. y el SNE del libro *La industria de producción de películas en España*, que aportaba en su Anexo VI una "Orientación sobre precios y sueldos que rigen en el mercado español". El desglose de un presupuesto de referencia que se utilizó como ejemplo fue precisamente el realizado por Vicente Sempere para *Vuelo 971*.

Todo ello fue complementado con la Orden conjunta de los Ministerios de Información y Turismo y Comercio de 25 de mayo de 1957 que aclaraba que la fijación de costos para calcular la protección que recibiría cada filme tenía solo carácter estimativo y que no se trataba de

> "juzgar sobre la veracidad de unos gastos, sino de determinar el importe protegible a efectos de la protección económica." [1052]

De este modo, se evitaban tener que dar explicaciones a los productores. Asimismo se aceptaba el tener en cuenta "aquellos gastos que, como los de publicidad de lanzamiento y copias se hayan aceptado."[1053] Ambos ministerios daban contestación con ello a las protestas de los productores, que, como Navasqüés refutaban las valoraciones del S.O.E.C. defendiendo la veracidad de sus datos y la necesidad de que se protegieran los gastos de publicidad y lanzamiento.

En aquel mismo verano de 1953 fue publicada la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 11 de agosto de 1953[1054] que renovaba la cuota de pantalla que se había establecido en el ya lejano año de 1944. Según Antonio Vallés

---

[1051] *Id.* Esta medida propuesta por el S.O.E.C. será adoptada por medio del llamado "coeficiente"
[1052] Orden conjunta de los Ministerios de Comercio e Información y Turismo de 25 de mayo de 1957 (BOE del 16 de junio) por la que se aclara la del 16 de julio de 1952 sobre protección económica a la cinematografía nacional.
[1053] Id.
[1054] BOE, 10/09/53

aquella cuota que establecía una proporción de cinco películas extranjeras por una nacional se mostraba imposible de cumplir a causa de la falta de películas españolas.[1055]

Nosotros creemos que la nueva legislación respondía al reconocimiento de las actuaciones de los exhibidores respecto al cine nacional, limitando la cuota, si, pero compensando al cine español con detalles que limitaban la picaresca que se venía utilizando para arrinconar la producción nacional. El artículo 1º es muy elocuente respecto a esto:

> "Las bases de contratación de películas nacionales para su exhibición en los cinematógrafos españoles se establecerán en condiciones análogas a las habituales seguidas para la contratación de películas extranjeras."[1056]

Lo normal era que las condiciones fueran distintas y Enrique Requena, responsable de distribución de Chamartín en la época, nos confesaba que el artículo 1º nunca se cumplió, ya que para un distribuidor o un exhibidor era inconcebible valorar de igual modo un filme español y uno americano.[1057]

Marcelino pan y vino / Marcellino pane e vino

Cuando ya estaba en marcha la producción de *Carne de horca*, Ladislao Vajda decidió llevar a la pantalla el cuento de Sánchez-Silva. Por aquel tiempo *Marcelino pan y vino*, era muy conocido y su popularidad inclinaría a Navasqüés a aceptar el proyecto, ya que la temática no parecía muy cinematográfica. La primera edición de *Marcelino pan y vino* fue publicada por la Editorial Cigüeña en 1952 y estaba ilustrada por Goñi.[1058] El Boletín Eclesiástico del Obispado de Madrid-Alcalá, enseguida

---

[1055] Vallés Copeiro del Villar, A., *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1992, p.98.

[1056] Las películas españolas debían proyectarse por lo menos una semana en los bimestres de septiembre-octubre, diciembre-enero y marzo-abril y, en este último caso, siempre después de Pascua de Resurrección. Respecto a los cines que no celebraban sesiones diarias (habitualmente núcleos rurales) se mantenía una mayor proporción (un día de película española por cada seis de película extranjera) estableciendo que un 50% de las películas españolas debían exhibirse en días festivos. Naturalmente esta cuota de pantalla sólo era extensiva a los filmes españoles que hubieran obtenido la primera o la segunda categoría por la Junta de Clasificación.

[1057] Entrevista a Enrique Requena, 09/12/05

[1058] Según cuenta el propio autor en una entrevista concedida a la revista *Primer Plano*: "De Marcelino pan y vino, se habían hecho antes de la película ocho ediciones, con un total de veinticinco mil ejemplares. En febrero, coincidiendo con el estreno de la película, apareció la novena edición, mucho mayor que las anteriores, puesto que de ella se hicieron tantos ejemplares como todos los que le precedieron; es decir veinticinco mil". Una de las ediciones fue adquirida por el Ministerio de Educación Nacional y se vendió a un precio inferior al habitual, que era de treinta y cinco pesetas.

recomendó su lectura. El periódico *Ya*, consiguió los derechos de reproducción y el domingo 29 de marzo de 1953 se comenzó a editar fragmentado, todos los domingos, con ilustraciones de Antonio Cobos[1059]. El cuento enseguida se hizo muy popular, pues también se narraba por RadioMadrid, en su emisión Radioteatro de una hora y veinte minutos. Este espacio, fue seguramente el que dio la idea de la pertinencia de hacer una película. De todos modos hay que mencionar que Chamartín no confiaba en esta idea y pretendía coproducir el filme con alguna productora española para compartir riesgos. Se pensó en UNINCI, pero la productora rechazó la propuesta.

Para la realización del guión, Ladislao Vajda y el autor del cuento José María Sánchez-Silva se reunieron durante dos meses del verano de 1954 en una casa que este último tenía en Xávea[1060]. Sobre este aspecto, tenemos que recordar, que Vajda había sido guionista desde el principio de su profesión en Alemania e Inglaterra y que uno de los sketches de *Tres amores* (Vicente Minelli, 1953), estaba basado en un guión suyo: *Equilibrium*. A su vez Sánchez-Silva, había ganado en 1942 un premio del sindicato por el guión *Mutilados*. Ambos habían colaborado anteriormente en el guión de *Ronda Española*, por lo que ya estaban familiarizados a la hora de trabajar juntos. Quizás Sánchez-Silva pensaba en una adaptación mucho más fiel al cuento y el guión original refleja esto. A la hora de rodar, sin embargo, se realizaron varias modificaciones respecto al texto, decisivas respecto a la calidad final de la película.[1061]

Una vez terminado el guión, Sánchez-Silva cederá a Chamartín los derechos del cuento y la adaptación cinematográfica, y Vajda la adaptación cinematográfica.

La editorial que lo publicó inicialmente fue la Editorial Cigüeña, de Fermina Bonilla de Olasagasti. Actualmente son cuatro editoriales españolas las que lo publican. Sánchez-Silva cuenta que fue tal el éxito, que los niños le decían que el cuento acababa muy pronto, y entonces él fue tirando de hilos sueltos que quedan en toda historia, y de ahí salieron a continuación *Historias Menores*, en donde se cuentan otras correrías de Marcelino en su infancia y *Aventura en el cielo*, que narra como Marcelino subió al cielo y conoció a su madre. *Primer Plano*, n° 771, 1955, p. 22.
Ya en 1955, *Marcelino, pan y vino* había sido traducido a doce idiomas, entre ellos el alemán, francés, inglés (para Reino Unido y EE.UU.), italiano, holandés, portugués, polaco, ucraniano, y checo. Además, este mismo año, de la versión inglesa, se habían vendido ya diez mil ejemplares en nueve semanas y en Alemania, se pensaban vender veinticinco mil, habiendo sido publicado también en un periódico. El libro figuraría en la Feria del Libro de Franckfurt. Actualmente está traducido a veinticinco idiomas, incluido el indostánico y supera el millón de ejemplares vendidos.

[1059] *YA,* 29/03/53.

[1060] Declaraciones del jefe de producción Vicente Sempere.

[1061] Todos los datos que presento sobre este filme son un pequeño resumen de mi trabajo: *El cine de Ladislao Vajda: Marcelino pan y vino*. Santiago de Compostela, 1997(Tesis de licenciatura inédita). *Vid.* también: Jolivet, Anne-Marie, *La pantalla subliminal. Marcelino pan y vino según Vajda*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003 y Company, J.M., "Marcelino pan y vino", en Pérez Perucha, Julio (ed.*), Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997.

Ello será certificado ante la Dirección General de Cinematografía el 24 y 25 de septiembre de 1954 respectivamente.[1062]

Antes del comienzo del rodaje, ya se había contratado a todo el personal, tanto técnico como artístico, con la excepción de Pablito Calvo, que será elegido definitivamente el día dieciséis de septiembre.[1063]

El cometido más importante y complicado fue buscar los actores, ya que el equipo técnico que trabajaba con Sempere y Vajda era casi siempre él mismo: Grupo Sempere y sus ayudantes habituales. El resto de operarios pertenecían a los Estudios Chamartín como el jefe técnico de sonido Alfonso Carvajal, o trabajaban habitualmente con Chamartín y Sempere.

Los actores principales estaban contratados a tanto alzado como es el caso de Rafael Rivelles, Antonio Vico, Adriano Domínguez, Joaquín Roa o José Marco Davó; los actores destinados a realizar papeles secundarios eran contratados por sesiones como Isabel de Pomés, Carlota Bilbao o Julio F. Alymán.

Llinás y Heredero afirman en sus libros que los actores y técnicos cobraron sueldos pequeños[1064] pero lo cierto es que eran similares a lo cobrado en *Carne de horca* o en el siguiente filme de Vajda para Chamartín, *Tarde de toros*. Director y técnicos cobran prácticamente lo mismo en su siguiente película, siendo el sueldo de los actores adecuado a la cantidad de sesiones que tiene y a su prestigio y popularidad.

Habría que citar como incidentes en el momento del contrato, el de Antonio Vico. Al director le gustaba mucho Antonio Vico, y deseaba que fuera este actor el que encarnara el personaje de "Fray Puerta". Ladislao Vajda anteriormente ya le había visto actuar en el Teatro Lara con su compañía llamada *Los Cuatro Ases* junto a su mujer Carmen Carbonell, Manuel González y Concha Catalá. En el momento de las contrataciones, Antonio Vico se encontraba de gira en Burgos por lo que el jefe de producción Vicente Sempere, Fernando Palacios y Juan Antonio Cabero (periodista e historiador del cine), se trasladaron allí para convencerle. Antonio Vico en principio se negó, pues no quería abandonar a la compañía. Al fin

> "Vicente Sempere, al tanto de mis preocupaciones, me ayudó con una lógica solución y... me decidí, eso es todo"[1065].

[1062] Exp. 13.136 c/34.506, ACMCU
[1063] *Radiocinema,* n° 218, septiembre, 1954, p. 10.
[1064] Llinás, Francisco, *Op.cit.,* p.103; Heredero, Carlos F. *Op. cit*., p.226
[1065] *Primer Plano,* n° 753, marzo, 1955, p. 6

La solución fue indemnizar a los actores que trabajaban en su compañía, algunos de los cuales también participarían en la película, como Carmen Carbonell. Como se puede apreciar en el filme esta medida fue acertada por el buen trabajo del actor ya que su caracterización es de las mejores y fundamental para el éxito final.

El contrato de Pablito Calvo fue el más sonado. Se necesitaba un niño para realizar el papel protagonista, por lo que se decidió poner un anuncio en el periódico *ABC* pidiendo niños de seis años para interpretar un papel en una película. El casting se hizo en las oficinas del SEPU en la Gran Vía. Se presentaron más de dos mil niños con sus respectivas madres y padres[1066], incluso apareció una niña disfrazada de niño. Como se puede suponer, la algarabía debía recordar a la de *Bellissima* (1953) de Luchino Visconti por lo que tuvo que intervenir la policía[1067]. Al final, tras muchas pruebas y vacilaciones, después de ver uno por uno los dos mil que se inscribieron, Vajda dejó 55 para comprobar la fotogenia con la cámara; el proceso selectivo fue el siguiente: de 55 a 22, de aquí a 12, luego 7, más tarde 5 y por último se seleccionaron tres niños[1068] con los que se rodó una semana realizando las mismas escenas; en concreto del día ocho al dieciséis de septiembre. Tras el visionado de lo grabado, los miembros de Grupo Sempere eligieron por unanimidad a Pablito Calvo. Para conocerlo mucho mejor, Ladislao Vajda se llevó al niño a vivir a su casa durante unos días, pues sus hijos tenían tres y siete años respectivamente y se hicieron muy amigos de Pablito.

Una vez rematado el guión, y contratado todo el personal, se procedió a solicitar el permiso de rodaje. Como en el caso de *Carne de horca*, la producción no podía estar parada hasta que los lectores de guiones dieran el visto bueno al mismo, y como se suponía que no iba a haber problema, comenzó antes de tener el permiso. Para evitar que se parara la producción, Sempere solicitó una autorización provisional. Ello aparece reflejado en un documento expedido el 8 de septiembre de 1954 donde se dice que:

> "Vista la petición verbal formulada por la Entidad de Producciones y Distribuciones cinematográficas CHAMARTÍN S.A. de que sea concedida una autorización provisional para iniciar con carácter de urgencia el rodaje[...]. Esta Dirección General ha resuelto concederle por la presente la autorización provisional solicitada, si bien advirtiendo a la citada Entidad que esta

[1066] *Espectáculo*, n° 87, septiembre-octubre, 1954, p. 10.
[1067] Declaraciones del Jefe de Producción Vicente Sempere
[1068] Entre los que se encontraba Miguelito Gil que luego protagonizaría *Recluta con niño* (Pedro L. Ramírez, 1955)

> autorización queda condicionada al dictamen que en su día merezca el guión de referencia [...].”[1069]

Gracias a este documento, el rodaje comenzó él mismo 8 de septiembre de 1954 rodando exteriores en La Alberca, provincia de Salamanca[1070], con material de los estudios Chamartín. El guión ya había sido dado a leer a finales de agosto a los correspondientes lectores y fue en la segunda quincena del mes de septiembre cuando se dio el permiso.

Aparece en los títulos de crédito como *Acogida al crédito sindical. 1955*. Pero no encontramos ningún documento que lo justifique. Por otra parte, el jefe de producción de la película no recordaba que se recibiera tal crédito y recordemos además la negativa de Navasqüés a aceptar el que se le concedía para *Carne de horca*. Según Victoriano López García, el Ministerio de Industria acordó en 1954 la suspensión total de los créditos sindicales por diversas causas ya citadas, pero los productores:

> “solicitaron que continuase la mecánica de concesión establecida, ya que si bien no podían disponer de dinero, contaban con un informe favorable sindical de crédito –materializado en un documento oficial- con el que, a su vez, gestionaban la obtención de créditos bancarios, o lo que es peor, de dinero procedente de prestamistas que lo concedían a intereses elevadísimos, encareciendo así normalmente la producción y creando un ambiente de turbias combinaciones económicas.”[1071]

Según el *Anuario del Cine Español 1955-1956*[1072], estos créditos se recibieron “a posteriori” y en concreto, el concedido a *Marcelino pan y vino* ascendió a 2.400.000 pesetas.[1073]

Según *Radiocinema*[1074], cuyos periodistas acudieron al lugar del rodaje, Pablito Calvo cobraba nueve mil pesetas por su trabajo además de dietas para él y su madre. Posteriormente, como nos narró Vicente Sempere, al prever la importancia que iba a tener la película, se le hizo un contrato por un mínimo de tres películas al año a veinte mil pesetas la película. Tras el estreno, la productora le regaló al niño trescientas mil pesetas, un terreno en Ciudad Lineal y una casa; esto lo corrobora

[1069] Exp. 13.136 c/34.506, ACMCU
[1070] Domínguez, Adriano, *Memorias de un actor*, Madrid, Dyrsa, 1984, p. 72
[1071] López García, Victoriano (et alii), *Op. cit.,* p.34..
[1072] Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Op. cit.*, p.487
[1073] Que consideramos que no fue de crédito, sino lo que le correspondió por ser clasificada en 1ªA.
[1074] *Radiocinema,* n° 218, septiembre, 1954, p. 6.

una cita que aparece en *Primer Plano*[1075] donde se relata un homenaje que se hizo a Pablito Calvo en el cine Colisevm y en la que se dice:

> "lo recaudado en las funciones de las cuatro, siete y once, fueron entregadas a Pablito para que se compre una casa".

Para sus siguientes trabajos se modificó el contrato, recibiendo Pablito trescientas mil pesetas por película.

En el expediente de la película, conservado en el Ministerio de Educación y Cultura aparece, dentro de los costes de producción, el total final de los días de rodaje de la película. En suma fueron 698 planos rodados del guión. El rodaje duró 85 días divididos en 45 en los Estudios Chamartín y otros 40 días de rodaje en exteriores.

El rodaje en exteriores se debió de realizar, según deduzco cotejando informaciones del expediente de la película y datos que proporcionan las revistas cinematográficas de la época, durante los meses de septiembre y octubre mayoritariamente. Ello es lógico, dado el clima de montaña de la zona, pues se buscaba aprovechar las horas de luz para el rodaje y el calor del temprano otoño. Así, los exteriores fueron los primeros planos realizados. En exteriores los rodajes se hacían más complicados, no tanto por el mejor o peor tiempo que podía hacer sino por lo que suponía transportar a los profesionales y el equipo técnico, montar los decorados, contratar el catering, alquilar las cámaras y el resto de aparatos, etc...

Los interiores se realizaron adaptándose a la capacidad de los Estudios Chamartín que ofrecían a sus producciones una preferencia absoluta. El caso es que también tenían compromisos previos con otras productoras, en concreto con Nervión Films que estaba rodando *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y M. Torrecilla) y con Suevia Films que solía rodar en los Estudios Chamartín, y en este momento estaba produciendo *La cruz de Mayo* de Florián Rey, película que coincidió con el rodaje de *Marcelino pan y vino* del quince al veinticuatro de noviembre.

Hubo algunos planos especialmente difíciles como los que protagonizan el niño Pablito Calvo y la figura de Cristo. Era esencial que estos planos resultaran perfectos y creíbles para el espectador normal, a la vez que decorosos para el espectador católico que acudía al cine. Era un tema muy delicado para la época, y uno de los lectores del guión señalaba la importancia de un tratamiento especial en

[1075] *Primer Plano*, n° 760, mayo, 1955, p. 19.

este aspecto. Fueron las únicas escenas en las que Vajda vaciló sobre la colocación de la cámara.

No se contrató, ningún actor específicamente para este papel. Una vez se probó con los brazos de Juanjo Menéndez y en otras ocasiones con los de Vajda. Al final se mantuvieron los planos de este último. En cuanto a la voz de Cristo, corresponde al asturiano José María Oviés, que era el director de doblaje de la MGM en Barcelona.[1076] Estas fueron las escenas más difíciles, junto con los exteriores donde en algunos casos hubo que utilizar arcos por la falta de "raccord" de luz.

Adriano Domínguez comenta en su libro una de las anécdotas del rodaje, anécdota que corrobora el jefe de producción.

> "Fernando Rey, el primer día de rodaje en la Alberca (Salamanca) se negó en redondo a colocarse la barba, que al igual que el resto de los imaginarios frailes debía lucir en la película. Con energía, alegó que aquel pegote sentaba fatal a su estructura facial. Sumamente irritado, el jefe de producción le dio un ultimátum: o se ponía la barba o tomaría las medidas necesarias para solucionar el asunto tajantemente. Entre grandes protestas, Fernando se la dejó colocar y, al fin, pudimos comenzar a filmar. Al cabo de los años, fue contratado por Luis Buñuel para hacer Tristana y a partir de ella, Fernando Rey tuvo barba, se convirtió en una característica imprescindible de su imagen."[1077]

El resto de las anécdotas fueron protagonizadas por Pablito Calvo, que había sido aleccionado correctamente por Vajda de que aquel trabajo era simplemente un juego[1078] pero a veces no quería "jugar" con algún actor, como le ocurrió a Juan Calvo. En los primeros días de rodaje, al interpretar la escena en que riñe a Marcelino por haber robado una manta, el niño se negó a seguir trabajando "con aquel fraile gordo de tan mal genio."[1079]

Quizá fue ésta una de las causas de la naturalidad con la que trabajaba el niño. La otra sería la profesionalidad de Vajda y de Guerner a la hora de sacar el máximo partido de los actores. Como refiere Adriano Domínguez, "Vajda era uno

---

[1076] José María Ovies fue uno de los mejores directores de doblaje españoles y se formó prácticamente en los estudios de la Metro. Era un hombre enérgico y temido, de carácter dictatorial, pero con un gran sentido del ritmo, de la musicalidad, de la interpretación y de la imitación que era capaz de transmitir, como nadie a los actores que él dirigía. Fue el máximo exponente de la época dorada del doblaje, que se iniciaría a finales de los años 40. Dirigió el doblaje de *Lo que el viento se llevó*, estrenada en Madrid en el Palacio de la música el 17 de noviembre de 1950. Ávila, Alejandro, *La historia del Doblaje cinematográfico*, Barcelona, Cims, 1997, p. 108.

[1077] Domínguez, Adriano, O*p. cit*., p. 72.

[1078] Id..

[1079] *Triunfo,* 9/03/55, p.14.

de esos realizadores de raza que conocen perfectamente al actor"[1080]. Los hijos de Vajda se hicieron muy amigos del niño, y "viendo como eran muy obedientes y respetuosos a las indicaciones de su padre, se acostumbró a una disciplina cariñosamente comprensiva"[1081]. Juan Manuel de Prada también señala en un artículo cómo Vajda consiguió la sobrecogedora expresión del niño al estar ante el Crucificado:

> "Según el propio Vajda confesó a Alcántara [Manuel Alcántara], para rodar estas escenas, el director hizo traer al estudio a la madre de Pablito Calvo, a quien el niño no veía desde que se iniciaran las duras semanas de rodaje, y la colocó justo detrás de la cámara. Así, de forma tan poco rebuscada –y tan refinadamente cruel, al mismo tiempo-, se logró captar ese semblante que ha emocionado a varias generaciones de espectadores."[1082]

Pablito Calvo fue doblado por Matilde Vilariño que estaba especializada en doblar niños y se le contrató en exclusiva por varios años para que no pusiera su voz en ninguna otra película.

Diariamente se remitía al laboratorio el material impresionado para su revelado. De ello se encargaba el coche de producción, que además llevaba y traía actores y otros técnicos a los estudios o a los exteriores, recogía en el laboratorio lo que se iba revelando diariamente para su proyección ante el director, localizaba exteriores cuando se lo pedían y estaba todos los días en el lugar del rodaje preparado para cualquier eventualidad[1083].

El sonido era la mayoría de las veces de referencia pero también se conservó algo del directo. Tras el rodaje se completaron los diálogos en la sala de sincronización y doblaje. Luego Ladislao Vajda facilitó a Sorozábal un guión musical cronometrado con indicaciones de la situación y el tipo de música más conveniente; Sorozábal visionó la película y en poco tiempo compuso la banda sonora. Posteriormente se formará el copión de música. Después del montaje en los Laboratorios Ballesteros se obtuvo la copia standard. Una vez terminada la película se solicitó su clasificación y censura a la Dirección General de Cinematografía; al mismo tiempo se presentó en el Sindicato Nacional del Espectáculo el presupuesto del costo de la película más la copia standard.

[1080] Domínguez, Adriano, O*p.cit.*, p.67.
[1081] *Digame,* 8/03/55, p. 20.
[1082] Prada, Juan Manuel de, "Marcelino" en *ByN Dominical*, 3/02/2002, p.4
[1083] *Espectáculo*, n° 87, septiembre-octubre, 1954, p. 10.

La solicitud de Clasificación y Censura por parte de la productora se realizó el veintidós de febrero de 1954[1084]. Al mismo tiempo se presentó en el Sindicato Nacional del Espectáculo el presupuesto del costo de la película junto a una copia para su visionado.

Al día siguiente, la Junta de Clasificación y Censura, envió a José Luis de Navasqüés lo que en aquel momento le interesaba preferentemente; la carta en la que, tras su visionado se aprobaba la película para todos los públicos. Esta comunicación no era válida para el pase del film en las salas comerciales, pero sí para retirar los primeros certificados de exhibición y conseguir que se estrenara un día después. Así, él mismo día del estreno de la película, el veinticuatro de febrero de 1955, se expide el certificado que permite la exhibición de las veinticinco primeras copias.

Aproximadamente dos semanas después, al ver el gran éxito inicial de la película, se volvieron a realizar más copias. El once de marzo, los laboratorios Ballesteros, enviaron una carta a la Dirección General de Cinematografía, certificando que habían tirado quince copias más, de la 26 a la 40. La productora solicitó al día siguiente, los pertinentes certificados de exhibición.

Según la nueva normativa, aunque se hablaba de la Junta de Clasificación y Censura, eran dos juntas totalmente diferenciadas que apreciaban cosas distintas en los filmes. De este modo, lo fundamental para estrenar el filme era la Junta de Censura, que permitía o no el estreno y que decidía si la película era para todos los públicos, para mayores, etc. La Junta de clasificación podía reunirse una vez estrenado el filme, ya que lo que valoraba principalmente era el presupuesto con fines a la protección económica.

Durante esta última semana, el presupuesto económico de la película ya había pasado de manos del Sindicato, que redactaría un informe para el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía. El día trece de marzo, se comunicaría a la productora Chamartín el coste estimado por estos organismos, lo que fue rápidamente respondido al día siguiente, escribiendo a la Junta de Clasificación, los productores insatisfechos ante tal presupuesto. El quince de marzo, finalmente, coincidirían los envíos a la Junta de Clasificación, tanto de la propuesta del S.O.E.C. respecto a su costo estimativo, como la petición por parte de

[1084] Exp. 13.136 c/34.506, ACMCU

la productora de la concesión de la categoría de Interés Nacional para *Marcelino pan y vino*.

La Junta de Censores se reunió el 23 de Marzo y la Junta de Clasificación el día siguiente, un mes después de que se estrenara la película. Ante el tipo de película que era, no había sido necesaria una censura y clasificación más urgente. En este caso, los motivos eran simplemente económicos, se trataba de decidir el porcentaje de dinero que recibiría y el resto de facilidades que le aseguraba una protección alta.

A la reunión del 23 de Marzo acudieron seis vocales de la rama de la Censura, entre los que se encontraban dos eclesiásticos. La junta estaba presidida por el vicepresidente Don José María Cano Lechuga. De los seis censores consultados, cinco piden la clasificación de Interés Nacional para la película. Los comentarios a las películas son muy parecidos. Se elogia la historia y la interpretación, destacando la de Pablito Calvo. También se puede apreciar en los comentarios varios elogios a la fotografía. El reparo que ponen la mayoría de los censores es que, a su juicio, es una película lenta y reiterativa. Más o menos todos ellos vienen a decir lo mismo. La nota original la pone el Reverendo Padre Juan Fernández cuyo comentario transcribo a continuación:

> "Película bien realizada y sin reparo moral. ¡Lástima que en el rollo 3 figure una frase un tanto picaresca!. Hay escenas que son emocionantes".

La frase que el implacable censor apunta solo puede ser aquella que Fray Puerta pronuncia cuando dice:

> "¡No, no!, si vosotros no tenéis que hacer nada. ¡El niño ya está hecho!".

En suma, la reunión de la rama de Censura dará el visto bueno a la película, como era de prever, y apoyará la clasificación de Interés Nacional ante la rama de Clasificación que se reunió el día siguiente. El 24 de Marzo de 1955 se reunió la Junta de Clasificación presidida por José María Cano Lechuga y con la presencia de los nueve vocales de la rama de Clasificación. Todos califican al filme de 1°A solicitando el *Interés Nacional*. Además estimarán su costo total, coincidiendo con la productora, en 6.233.991,39 pesetas. Uno de los vocales lo explicará así:

> "El costo se ha aumentado ligeramente respecto al presupuesto por la ponencia Sindicato-S.O.E.C., dejándose en 6.234.000 pesetas. [...] Teniendo en cuenta circunstancias especiales -Maestro Sorozábal y actor Antonio Vico y la gran calidad de la película y solvencia

> de la productora, se hace acreedora del máximo coeficiente de ayuda y protección." [1085]

Ello demuestra que la Junta de Clasificación ya ha tenido en cuenta la carta del director general de Chamartín que en la defensa de sus presupuestos argumentaba los mismos motivos, como también la que envía suplicando "la gracia" de *Interés Nacional*, en contra de las apreciaciones del Servicio de Ordenación.

Al estar todos los vocales conformes se envió el 25 de Marzo una misiva al jefe del S.O.E.C. informando que habían determinado el presupuesto de la película en 6.234.000 pesetas. También se comunicaba que se había clasificado la película como de 1° A, y como consecuencia debería recibir un 40% del coste reconocido. La misma comunicación se envió al director de Chamartín.

El 29 de Marzo, cuatro días después, la Junta de Clasificación y Censura propuso al Ministro de Información y Turismo la concesión del "Interés Nacional" para *Marcelino pan y vino*. Para tal fin el Director General alega las siguientes razones:

> "Por considerar que en dicha película -aparte de su excelente realización técnica- alienta un delicadísimo y profundo sentido poético y sobrenatural que constituye la más elevada aportación del arte cinematográfico a los valores del espíritu."

De esta manera y atendiendo estas importantes opiniones, el Ministro que por aquel entonces era Arias Salgado concede, él mismo 29 de Marzo de 1955, la clasificación de Interés Nacional; esta resolución se notificará inmediatamente al S.O.E.C. y la subvención se hará efecto el 30 de Marzo en un 40% completándose el 20 de Abril el 10% restante. Es decir, la película recibió en total 2.493.600 pesetas por su clasificación en 1° A y posteriormente las 623.400 pesetas restantes para completar la protección del 50% de su costo, en total 3.117.000 pesetas.

La controversia que aparece en los papeles del filme, es su consideración como coproducción y "film per Ragazzi" en Italia. Esta clasificación aparecía ya en el Segundo Protocolo adjunto al Acuerdo de Coproducción Cinematografía

[1085] El Sindicato y el S.O.E.C. habían reducido el presupuesto a 6.088.000 pesetas. Las grandes discrepancias estaban en lo cobrado por Pablo Sorozabal (100.000) y Antonio Vico y Carmen Carbonell (260.000 pesetas). Habría que aclarar que la productora indemnizó a la compañía de Antonio Vico para que éste y su mujer participaran en el filme, así como Pablo Sorozabal era un músico de prestigio. De todos modos, y como en las ocasiones anteriores, el S.O.E.C. se curaba en salud afirmando que no dudaba de que el coste real de la película era el presentado por la casa productora. "Las diferencias son consecuencia de un criterio de estimación, debido en parte, a la creencia de que ciertas partidas han podido haber sido más bajas, así como el peligro que supone el aceptarlas a efectos de futuras valoraciones." Exp. 13136 c/34506, ACMCU.

Hispano-Italiano de 2 de septiembre de 1953. Según este Protocolo, dichas películas eran dispensadas de la obligación de coproducción gemela, así como de la equivalencia de aportaciones financieras, artísticas y técnicas y de la inversión mínima prevista. Eso sí, necesitaban la garantía de un contrato de distribución con una participación mínima del 10% en los costos de la película. El máximo de filmes que se podían acoger hasta el 31 de diciembre de 1955 era de tres,[1086] y no se había acogido ninguna hasta el momento.

Marcelino pan y vino era una producción íntegramente española, pero Chamartín, tras el éxito del filme, intentó distribuirla en Italia como coproducción, pudiendo así beneficiarse de la clasificación de "film per Ragazzi".

El 22 de junio de 1955, Navasqüés escribió a Manuel Torres López, director General de Cinematografía y Teatro en aquel momento comentándole la posibilidad de que *Marcelino pan y vino* fuera declarada "film per Ragazzi" (y por lo tanto, coproducción) en Italia, ya que Chamartín había firmado un acuerdo para la distribución en Italia con ENIC, que tenía prevista una salida simultánea en octubre (Tras el festival de Venecia) en sus 130 locales de toda Italia. Para llegar a ese nombramiento, las autoridades españolas debían solicitarlo a las italianas y Navasqüés en este escrito le indicaba al director general de qué manera debía de hacerse la solicitud. Manuel Torres López hizo lo que se le indicaba y envió un escrito idéntico a Nicola de Pirro.

> "... se nos ha comunicado que la película española "Marcelino Pan y Vino" será distribuida en Italia por la Sociedad ENIC, máximo organismo de distribución italiana. Ello nos ha alegrado enormemente sea porque confiamos que esta película española tenga en Italia el éxito que va obteniendo en todos los países, sea porque podrá eficazmente contribuir a nuestras relaciones comunes. Por el tema de la película, por la acertada interpretación y por su profundo mensaje cristiano, la Dirección de Cinematografía Española se permite llamar la atención de la Dirección General Italiana y de la personal del Sr. De Pirro[1087], para que se estudie la posibilidad de conceder a "Marcelino Pan y Vino" la calidad de "Film per Ragazzi" y ello en base al espíritu de los acuerdos que hemos firmado últimamente."[1088]

Este respondió de manera favorable:

[1086] Número acordado para cada convenio de coproducción ratificado.
[1087] Direttore Generale dello Spettacolo en aquella época
[1088] Carta de Manuel Torres López a Nicola de Pirro, 1/07/55, Exp. 13136 c/34506, ACMCU.

> "Non appena sarà qui presentato l'incartamento completo el film in discorso, sarà provveduto al riconoscimento definitivo della coproduzione".[1089]

Aproximadamente seis semanas después, fue recibido en la Dirección General de Cinematografía la copia del contrato entre Falco Film y Chamartín para la coproducción del filme. En él, Falco Film especificaba que invertiría en el Filme 12.000.000 de liras, con la condición de los derechos de explotación en Italia, Colonias, Protectorados, navíos con bandera italiana, televisión italiana, Turquía e Israel y los premios que el filme recibiera en Italia. Esa cifra, (recordemos que la inversión de Falco Film en *Carne de Horca* fue de 55.285.698 de liras) correspondería al contrato de distribución para Italia que habría firmado Falco Film con ENIC.[1090] A principios de septiembre, Nicola de Pirro envió al director general de cinematografía un escrito en el que le informaba de que la Direzione Generale dello Spettacolo había reconocido a *Marcelino pan y vino* como coproducción italo-española y filme adaptado[1091] para la juventud.

El problema surgió cuando otros miembros de la Administración y de la industria cinematográfica española se percataron de que el filme se estaba exhibiendo en Italia con carácter de coproducción. Manuel Torres López (que como sabemos conocía la operación) citó al director de Chamartín para que aclarara la cuestión, "ya que sería improcedente haber dado a dicha película, neta y totalmente española, el carácter de coproducción"[1092]

Navasqüés respondió con toda una batería de irrefutables y convincentes afirmaciones que apelaban directamente a los beneficios para la economía nacional pero no fue suficiente. El Consejo Coordinador de la Cinematografía, molesto porque la productora Chamartín

> "no hubiera consultado ni pedido la debida autorización"[*sic*.], acordó abrir "un expediente que aclare

[1089] Escrito del director general del espectáculo italiano al director general de cinematografía y teatro español, 28/07/55, Exp. 13136 c/34506, ACMCU.

[1090] Aproximadamente el 12% del costo de producción. La transferencia de esas cantidades se realizaría según lo acordado por Chamartín y Falco Film de la manera siguiente: 5.000.000 de liras en el momento del reconocimiento definitivo de la nacionalidad italiana del filme; y 7.000.000 de liras en liquidaciones semestrales durante el período de explotación del filme.

[1091] Según el artículo 13º de la nueva ley italiana que se aprobará el 31 de julio de 1956, se distinguía entre "film adatti per la gioventù" que serían los filmes con contenido moral, cultural o de entretenimiento adecuados a la mentalidad de los menores de 16 años y los "film prodotti per la gioventù" que eran películas adecuadas para menores de 16 años y específicamente creadas para ellos y de entre 1200 a 2000 metros.

[1092] Dictamen del Consejo Coordinador de la Cinematografía, 27/09/55, Exp. 13136 c/34506, ACMCU. Entre otras razones, se tambaleaba el rigor de la Junta de Clasificación ya que si se hubiera clasificado como coproducción hubiera recibido menos protección del Estado, pues se hubiera contado con la participación italiana.

> las circunstancias que concurren en la película titulada *Marcelino pan y vino* en cuanto la misma ha sido presentada en Italia con carácter de coproducción hispano-italiana"[1093]

El siguiente documento referido a esta controversia, que se encuentra en el expediente, está fechado el 17 de mayo de 1956 y es un escrito de la Direzione Generale dello Spettacolo a la Dirección General de Cinematografía y Teatro referente a las películas de coproducción italo-española, que tras conversaciones de la Comisión Mixta italo-española, han sido aprobadas definitivamente. Entre ellas se encuentra *Marcelino pan y vino* con el siguiente texto:

> "La coproducción fue aprobada definitivamente, como película para la juventud, por esta Dirección General con carta de 13 de septiembre de 1955 n. 24869/ CF 2251 a propuesta de ese Ministerio (carta 1º de julio 1955, n. 1075-55)"

De este modo, los italianos recordaban a las autoridades españolas que la concesión de la coproducción italo-española había sido una solicitud española, por lo que no debían entender las controversias que levantó. Desconocemos si Manuel Torres López no sopesó las consecuencias que podría tener su propuesta a De Pirro o si, por el contrario, dictaminó el que se le abriera un expediente a Chamartín para acallar las voces de otros productores y funcionarios que habrían protestado por el trato de favor a Navasqüés. Lo cierto es que esta controversia provocó la modificación del acuerdo con la adición del siguiente párrafo:

> "VI. Las películas destinadas a la juventud, para acogerse a los beneficios de dicha categoría, necesitarán una aceptación inicial, previo examen del tema por las autoridades competentes de ambos países."[1094]

La distribución de *Marcelino pan y vino* en España se vio rodeada de un gran despliegue de publicidad en fechas muy convenientes para la película como era la Semana Santa; en cuanto a su distribución en el ámbito internacional, la asistencia a los festivales más importantes, dentro o fuera de concurso y la figura, enseguida popular de Pablito Calvo constituyeron una publicidad decisiva para su exhibición en los más apartados lugares.

[1093] Dictamen del Consejo Coordinador de la Cinematografía, 18/10/55, Exp. 13136 c/34506, ACMCU.

[1094] Artículo 2.º del Segundo Protocolo adjunto al Acuerdo de Coproducción Cinematográfica Hispano-italiano de 2 de septiembre de 1953. Dentro del Acuerdo de Coproducción Cinematográfica Hispano-italiano (BOE 5/05/55)

La película se estrenó el veinticuatro de febrero de 1955 en el cine Colisevm a las once de la noche. A las siete de la tarde se realizó una función especial para el príncipe Don Juan Carlos y algunos sacerdotes[1095].

El estreno de la película en el Colisevm de Madrid, fue un gran éxito, y enseguida la película se distribuyó por toda España, manteniéndose en el cine de la Gran Vía todavía el 31 de mayo. A Inocencio Guerrero, dueño del cine, no le convencía en apariencia la película, pensaba que era una historia poco rentable. Tras una proyección particular, retiró todas sus anteriores objeciones y manifestó que la película no saldría de su cine.[1096] Así, el Colisevm, a partir de esta película, será la que estrenará las películas de Ladislao Vajda con Chamartín hasta *María, matrícula de Bilbao*. La distribución por todo el territorio español se realizó de manera que se proyectara la película en el mayor número de ciudades coincidiendo con la Semana Santa, para así poder atraer el mayor número de público. De este modo, dependiendo de la cercanía territorial o de comunicaciones y de la existencia o no de salas de reestreno se planteó inicialmente esta distribución.

En la revista *Espectáculo* del 29 de marzo de 1955, aparecía esta información:

MADRID-COLISEVM, 112639 espectadores en los 34 primeros días.

17 marzo: Ávila, Segovia, Granada, Cuenca, Toledo, Gijón, León, Almería, Zamora.

18 marzo: Valladolid, Guadalajara.

19 marzo: Teruel, Oviedo.

21 marzo: Valencia.

22 marzo: San Sebastián

25 marzo: Zaragoza, Pamplona, Salamanca.

26 marzo: Santander.

27 marzo: Jaén, Talavera, Tortosa, Vich.

31 marzo: Barcelona.

Sábado de Gloria: Bilbao, Burgos, Granollers, Córdoba, Huelva, Málaga, Lugo, Murcia, Avilés, Mahón, Vergara, Cáceres, Badalona, Eibar, Sevilla, Manresa, Irún, Vitoria, Palma, Logroño, Vigo.

Es de suponer que se enviarían informes a la Dirección General de todas las delegaciones provinciales, y que cuando le fue concedida la clasificación de

[1095] *ABC*, Jueves, 24 de febrero, 1955, pp. 9 y 44.

"Interés Nacional" ya había sido la película estrenada en 24 ciudades, por lo que se valoraría el éxito popular para la clasificación final. El éxito fue espectacular en toda España, donde marco un hito también respecto a la distribución, ya que fue la primera película que se alquiló a tres mil pesetas.[1097]

Varios países tenían contratos con Chamartín para distribuir la película en fecha del 30 de septiembre de 1955. Eran los siguientes:[1098]

Francia, Inglaterra (incluyendo dominios e Irlanda), Holanda, Alemania (incluidos Austria y el Sarre), Líbano y Siria, Grecia, Egipto (incluido Oriente Medio), Estados Unidos y Canadá, Portugal, Uruguay y Suiza.

La primera presentación internacional de la película *Marcelino pan y vino* fue Cannes. La película se presentaba representando a España en el festival. Según la revista *Objetivo*, *Marcelino pan y vino* se proyectó en el festival de Cannes el siete de mayo a las 21,30.[1099] Aunque la película no obtuvo ningún premio, fue lo que la catapultó para su distribución en Europa y el mundo. Podríamos decir que fue su presentación oficial.

En general, la acogida fue buena y obtuvo gran éxito. Ganó una mención especial el niño Pablito Calvo junto al niño Baby Naaz ó Aalma según las fuentes, por el film indio *Limpiabotas*. El éxito del pequeño actor fue verdaderamente impresionante en Cannes, fue la figura más popular, la gran *vedette* de las fiestas, y en todas las fotografías de la prensa especializada aparece rodeado de las actrices más famosas y bellas.[1100] Ladislao Vajda, según entrevista de la revista *Primer Plano,*[1101] se mostró muy satisfecho con el éxito que cosechó la película entre el público. Con respecto al jurado, Vajda señaló que tuvo la impresión de que se empezó a discutir la película en su aspecto teológico, sin juzgarla como filme, tal como era. Guillaume Hanoteau de *París Match*, dirá que el público la alabó pero el jurado se encontraba dividido, no se podía premiar una película española de propaganda católica.[1102] Tenemos que mencionar que *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), ganó el Premio Internacional de la Crítica.

En París se estrenó en junio en salas comerciales con gran éxito de público y de crítica. En la crítica de *Combat du Mardi* del 7 de junio de 1955, se dirá de ella

---

1096 Declaraciones del distribuidor Enrique Requena, 09/12/05
1097 Id.
1098 Datos pertenecientes al Exp. 13136 c/34506, ACMCU.
1099 *Objetivo*, nº 6, mayo, 1955, pág.51.
1100 *Triunfo,* nº 482, mayo, 1955, p.2.
1101 *Primer Plano*, nº 762, mayo, 1955, p.2.
1102 *ABC*, 21/05/55. p.30.

que es una obra que marca un giro en la trayectoria de Vajda. "Avec cette réussite, le cinéma officiel espagnol refoint l'autre". La película volvería a ser reestrenada en la Sala Raimu de París en julio,[1103] y en su primera semana recaudaría 1870000 francos. Posteriormente el film se seguiría proyectando en la capital francesa, del 19 al 25 de octubre en las salas Hollywood y Reflets.[1104] En esta misma revista, se comentaba que *Marcelino pan y vino* había atraído ya a 250000 espectadores al cine Colisevm, donde se había vuelto a reestrenar en septiembre.

La distribuidora francesa se encargaría de su programación en Túnez. El cónsul español mandó un comunicado en el que se solicitaba, por la importancia de la película, que si fuera allí exhibida, se hiciera una pequeña presentación en el consulado con el fin de invitar a las autoridades y personalidades importantes. Se envió a principios de junio y en julio se procedió a la comunicación con los distribuidores[1105].

Precisamente en julio *Marcelino pan y vino* participará en el festival de Berlín en su V celebración obteniendo el Oso de Plata. En Alemania la película se llamó *El secreto de Marcelino* y obtuvo gran éxito entre el público berlinés[1106]. Durante la proyección de la película los dos cines donde se realizaba estaban llenos, tanto en la sesión de tarde como en la de la noche. Al final hubo una gran ovación, fue aplaudido varias veces y se convirtió en uno de los mayores éxitos de público[1107]. Fue en este festival donde muchos otros distribuidores se interesaron por la película, como los holandeses. El primer premio fue para *Las Ratas* (RFA), y el tercero para *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954). A Pablito Calvo solo le quedaba un lugar por visitar: Italia.

> "La quinta jornada de la Mostra, ha tenido como protagonistas a España, Italia y Japón, que han participado fuera de concurso, pero con un éxito apoteósico."[1108]

En plena Mostra de Venecia, los artículos de las revistas se limitaban a hacer comentarios sobre los actores famosos que acudían al festival, y por supuesto la figura de Pablito Calvo aparecía continuamente[1109]. *Marcelino pan y vino* se presentó fuera de concurso, pero España se retiró del festival a causa de haber presentado su

[1103] *Espectáculo*, nº 96, julio, 1955, p.10.
[1104] *Espectáculo*, nº 99, octubre, 1955, p.13.
[1105] Exp. 13136 c/34506, ACMCU.
[1106] *Primer Plano,* nº 769, julio, 1955, p.9.
[1107] *Id.*
[1108] *ABC*,.7/09/55, p. 33.
[1109] *Primer Plano*, nº 778, septiembre, 1955, p. 6.

película *El Canto del Gallo* demasiado tarde y sin subtítulos en inglés o francés. Rafael Gil, su director, opinaba por el contrario que había razones políticas y presión del bloque soviético pues era una película anticomunista.[1110] *Ordet* (C.T. Dreyer, 1954) fue la que ganó el León de Oro. De todos modos, la promoción que se hizo de la película en toda Italia fue muy importante.

La primera copia de la película que llegó a Italia, fue la enviada por la productora Chamartín al Colegio Español de San José de Roma donde se exhibió en su cineforum con la asistencia de varios cardenales además de los embajadores de España. Esta proyección tiene gran importancia por dos razones: la primera, la influencia que los cardenales (en especial el Secretario Ejecutivo de la Pontificia Comisión para el cine, la radio y la televisión) pudieran tener para que la película se distribuyera rápidamente por el país. Por otro lado, la importancia que esta película tenía para fomentar las buenas relaciones de la Santa Sede con España, que se habían reanudado en 1953.

La repercusión de los festivales, primero el de Cannes, y posteriormente los de Berlín y Venecia, también abrieron las puertas del mercado italiano a la película. Desde junio se estaba gestionando su explotación en el país (en esa fecha se realiza esa primera presentación), pero no se hará efectiva hasta después del Festival de Venecia. La presentación en Italia fue fastuosa. El estreno fue un éxito. En todos los periódicos de Italia antes de su presentación, la cara de Pablito Calvo estaba presente. Las referencias a Cannes, Berlín y Venecia se repetían sin cesar.

La película se estrenó el día 9 de septiembre en Milán y el 16 en Roma. Aquí, en el cine de estreno Fiamma en cuatro días obtuvo una recaudación de 5438300 liras y cuatro días después la suma ascendía a 8994300 liras superando todos los records.[1111] Según el diario *Ya*, en su primer año de exhibición en Italia recaudó mil millones de liras[1112].

El éxito en Italia de la película y su carácter religioso hicieron que Pablito Calvo fuera recibido por el Papa Pío XII en diciembre. Según la revista *Primer Plano*[1113], que comenta la noticia, como embajador del cine español en Roma y siguiendo a Martínez Bretón[1114] a causa de la gran labor de apostolado que realizó la película. Este mismo autor comenta que la audiencia especial duró más de veinte

[1110] *ABC*, 8/09/55, p.17.
[1111] Araldo dello Spettacolo, 21- 26/09/55.
[1112] *YA*, 20 de septiembre, 1961.
[1113] *Primer Plano*, nº 793, diciembre, 1955, p.12.
[1114] Martínez Bretón, José Antonio, *Op.cit.*, p. 69.

minutos. La importancia de este hecho es mayúscula si atendemos a la necesidad de buenas relaciones con la Santa Sede; de ahí el matiz entre hablar de *cine español* y hablar de *labor de apostolado* de una película.

En diciembre también, el Centro Católico Cinematográfico Italiano realizó un homenaje a la película. Según carta del embajador de España en Italia al ministro de Asuntos Exteriores, el citado órgano reconocía el profundo valor religioso de *Marcelino pan y vino* y reprochaba el que no hubiera triunfado como se merecía en los festivales en los que participara. Así con este homenaje, se pretendía saldar una deuda pendiente con la película que en Cannes no pudo recibir el premio de la Oficina Católica Internacional, llevándoselo la americana *Marty.*

De todos modos el éxito de la película estaba asegurado. *Marcelino pan y vino* batió todos los records de taquilla en Italia, referidos a todos los tiempos y a todas las películas[1115].

Tenemos datos de su exhibición en otros países europeos. Por ejemplo, una de las noticias que aparecen en las revistas *Primer Plano* y *Espectáculo*, es la de la celebración de la Semana de Cine Español en Lisboa, inaugurada el siete de noviembre de 1955 y en donde se presentó nuestra obra. Su estreno en el país vecino ese mismo día a las diez de la noche, fue un éxito rotundo.[1116] En Bélgica, se exhibió en Bruselas, y probablemente acaparó el record de permanencia sin interrupción en un cine de la ciudad. Allí se estrenó a finales de febrero de 1956 y se mantuvo en cartel hasta septiembre, cuando se retiró.[1117]

El primer país americano donde se exhibió la película, aunque no comercialmente, fue en Brasil.

Antes de su estreno en Italia, en agosto, fue proyectada en el Congreso Eucarístico Internacional en Río de Janeiro.

> "Ha sido exhibida en tres oportunidades y siempre a agrupaciones o personalidades presentes en Río con ocasión del XXXVI Congreso Eucarístico Internacional. Tuvo gran éxito y especiales elogios como siempre en la figura de Pablito Calvo". [1118]

En la revista *Espectáculo*, aparecerán reseñas referentes al estreno en EE.UU. "El 22 de octubre (de 1956) se estrenará en el "Fine Arts Theatre", Marcelino, dirigida por Vajda. Se dice que es la primera película española que será estrenada en

[1115] *Espectáculo*, n° 103, marzo, 1956, p. 3.
[1116] *Primer Plano*, nº 787, noviembre, 1955, p.4.
[1117] Exp. 13136 c/34506, ACMCU.
[1118] Id.

este país en un cine fuera delos de la serie de los clasificados de "habla española". La película ha sido doblada al inglés. Los derechos de distribución aquí pertenecen a Richard Davis, propietario del "Fine Arts Theatre". Después de que la película sea exhibida en este cine y en el circuito de los llamados Cines de arte se dará para su exhibición regular en los cines de la nación"[1119]. En la misma página, aparece una crítica de "Marcelino" aparecida en el diario cinematográfico de New York, *The Film Daily*, que naturalmente tiene que ser anterior a su estreno. En ella se habla de Marcelino pan y vino como una película religiosa, cálida y atrayente, dirigida con habilidad por Ladislao Vajda. Se la considera como especialmente apropiada para los Cines de Arte y no tanto para los circuitos regulares por su significado religioso, que puede entorpecer o ayudar a la película, según los casos. Terminará diciendo que su atractivo puede superar cualquier prejuicio. A modo de curiosidad, el artículo termina con el cartel que el periódico *The Film Daily*, publicaba ese mismo día, referente a la venta de ¡*Bienvenido, Mr. Marshall!* para su exhibición en EE.UU.

Las siguientes son de enero de 1957 y serán las que coincidan con el estreno comercial de la película en este país y Canadá. Aparecen recogidas en *Film Ideal* en el apartado "Reloj de Hollywood". Allí se dirá:

> "La película Marcelino pan y vino merece en el New York Times este comentario: Una fantasía religiosa, producida en España, que representa a un niño premiado, Pablito Calvo, en una película agradable y pictóricamente bella."

En él mismo apartado, el crítico del *Daily News* le concede tres estrellas y media en la crítica que es casi el máximo[1120].

En un número posterior de *Film Ideal*, se reconoce que el mercado norteamericano es tabú para España: "Marcelino ha recibido las mejores críticas pero no ha tenido mercado"[1121] Esta revista, reseña su éxito en México:

> "*Marcelino* fue la película más taquillera del año en México (3200000 pesos) a la que siguió Tizoc con casi tres millones."[1122]

En la revista *Espectáculo* se citará que *Marcelino pan y vino* fue a la Semana de Cine Español de Lima en mayo, junto a otras obras. En la capital de Perú, llevaba ya catorce semanas en cartel el dos de septiembre, de 1957. "Ha batido todas las

[1119] *Espectáculo*, nº 112, octubre, 1956, p. 19.
[1120] *Film Ideal*, nº 3, enero, 1957, p.19.
[1121] *Film Ideal*, nº 14, diciembre, 1957, p. 3.
[1122] *Film Ideal*, nº 17, marzo, 1958, p. 3.

marcas de taquilla en el cine de estreno Venecia a razón de cuatro funciones diarias. Han visto la película casi cien mil personas"[1123]

Mucho después, la revista *Cinestudio*, comentará que Marcelino fue la primera película española que se estrenó en países orientales.[1124]

El éxito de la película en Japón fue arrollador. Aunque parezca mentira, nadie suponía que una película con tal significado religioso, pudiera triunfar en un país tan sumamente distinto a España como Japón. Se cedió la película a una distribuidora japonesa por cincuenta mil dólares con la creencia de que iba a resultar un fracaso, pero la distribuidora nipona se hizo de oro. A los cinco años, cuando remataba el contrato de distribución, se volvieron a renovar los royalties, pero esta vez ya por ciento cincuenta mil dólares. Fue tal el éxito que se decía que *Marcelino pan y vino* había hecho más católicos entre los japoneses que San Francisco Javier. Como dato anecdótico, citar que un japonés envió una carta al jefe de producción asegurando que la visión de la película había provocado su conversión al catolicismo y que había llamado a su primer hijo Marcelino[1125].

En una entrevista realizada al director general de Chamartín en 1956, éste hablaba de la explotación de la película en el extranjero en los siguientes términos:

> "Ha batido en Italia todos los records de recaudación en taquilla referidos a todos los tiempos y a todas las películas. Lo mismo puedo decir de Dublín y Oporto. En Francia y Portugal ha conseguido una explotación excelente. En Inglaterra ha permanecido once semanas en un cine de estreno. Marcelino ha tenido además una inmejorable explotación en Suiza, especialmente en los cantones de habla italiana. Tres semanas en Ginebra. También se ha proyectado en Siria, Líbano, Egipto, Grecia, Japón, Corea del Sur... Ahora preparamos una versión inglesa para Estados Unidos. En Montevideo se estrenará el 25 de este mes."[1126]

Solamente en Madrid, la película circuló por cuarenta o cincuenta cines de reestreno. En total, debió de explotarse en unos 4000 cines españoles. Lógicamente, fue la película con la que más dinero ganó Chamartín y Grupo Sempere.

El contrato que la productora Chamartín había firmado con Pablito Calvo por tres películas más, condicionará la producción de dos películas siguientes, *Mi tío Jacinto* y *Un Ángel pasó por Brooklyn*. La idea de Ladislao Vajda, era la de realizar una

---

[1123] *ABC*, 3 de septiembre, 1957, p.37.
[1124] *Cinestudio*, n.° 37, 1965, p.17.
[1125] Entrevista al jefe de producción Vicente Sempere
[1126] *Espectáculo*, n°103, marzo, 1956, p.2.

película con Pablito Calvo y otra sin él, con el fin de que pudiera llevar una vida totalmente normal, por lo que mientras se promocionaba el filme en todo el mundo, Vajda y Sempere comenzarán la preproducción de *Tarde de Toros* (1955) producción de Chamartín y Grupo Sempere, que pertenece a esta segunda etapa de la carrera de Vajda en nuestro país, en la que predomina la temática "española". Vajda, por aquella época, buscaba argumentos y guiones que le acercasen a lo popular.. Según propias declaraciones, estaba cansado de realizar películas "cosmopolitas":

> "He tardado mucho en atreverme con asuntos puramente españoles; no tenía confianza en mí mismo, y por eso pasé varios años haciendo un cine llamémosle cosmopolita; ese cine que aparte, no puede tener nunca interés cosmopolita, porque lo que gusta en todas partes es justamente lo estrictamente vernáculo. En fin, lo que yo comencé a hacer cuando ya "era" español como tú, cuando ya me conocía España de arriba a abajo y, sobre todo, cuando conocía a sus gentes y podía ahondar en su mentalidad."[1127]

Es decir, es ahora cuando Vajda se siente seguro de poder hacer películas netamente españolas, donde lo español no quedara en lo exótico, como ocurriría con otros directores extranjeros. Vajda pretende hacer películas en España y que esas películas gusten a los españoles por lo que a partir de *Séptima Página*, como vamos viendo, buscará las historias que reflejen un carácter y una personalidad españolas.

Tarde de Toros

Tarde de toros constituye la primera película de Sempere en color y también de Chamartín. Es un filme que presenta una apariencia de hechos consumados tras el gran éxito de Marcelino. Con ella, la productora tira la casa por la ventana, con el color, el rodaje de días enteros en la plaza de toros de Las Ventas, los contratos millonarios de los matadores y la gran campaña de publicidad realizada.[1128] Igualmente podemos considerar a esta una película realizada con intereses de exportación, como *Carne de Horca*, aunque esta vez no fuera en coproducción. La temática taurina era uno de los aspectos más conocidos de nuestra cultura en el

[1127] *Triunfo*, 04/05/55, p.11

[1128] Incluso José Luis de Navasqüés encargó a Daniel Vázquez Díaz un cuadro en el que aparecen los diestros de *Tarde de Toros* en poses taurinas para servir de propaganda al filme.

extranjero.[1129] A principios de aquella década se habían realizado en coproducción con Francia e Italia numerosas películas que trataban de forma directa o tangencial el mundo del toreo[1130] lo que demostraba la popularidad de esta temática en aquellos países.

Basado en un argumento de los prolíficos Manuel Tamayo Castro[1131] y Julio Coll,[1132] que habían trabajado juntos durante varios años para Emisora Films en los guiones de *En un rincón de España* (1948) y *Despertó su corazón* (1949) ambas de Jerónimo Mihura; *Pacto de silencio* (1949) de Antonio Román; *Un soltero difícil* (1950) dirigida por el mismo Manuel Tamayo y *La forastera* (1951) de Antonio Román. Tamayo y Coll también colaboraron en el guión, obra del inseparable de Vajda, José Santugini. El argumento narra una tarde de toros de la Monumental de Madrid y todo lo que gira alrededor de la misma: el matador de éxito y fama del momento, el que parece estar en decadencia, el que se estrena como matador, los que ven el mundo del toreo como la catapulta a la fama, el espontáneo que se echa al ruedo, los aficionados… todo ello durante el tiempo que dura una corrida, lo que le da cierto talante documentalista. Como afirma Rafael Utrera:

> "No parece paradójico catalogar al film como documental dramático, si se admite la heterogeneidad de la semántica de ambos términos, por más que el primer aspecto haya sido resuelto desde la ficción y, el segundo, como un elemento necesario para conformar adecuadamente un tópico del organigrama preestablecido en una película de toros; el resultado, un melodrama

[1129] Por ejemplo en EE.UU. donde las corridas de toros parecen indispensables para toda visión de España. En esta década destacamos *La vuelta al mundo en ochenta días* (*Around the World in Eighty Days*, Michael Anderson, 1957) y *Pandora y el holandés errante* (Albert Lewin, 1951)

[1130] *El sueño de Andalucía/Andalousie* (Robert Vernay/Luis Lucia, 1950); *Sangre y luces/Sang et lumieres* (Georges Rouquier/Ricardo M. Suay, 1953); *Noches andaluzas/Nuits andalouses* (Maurice Cloche/Ricardo Blasco, 1953); *El torero/Chateaux en Espagne* (René Wheeler, 1954); *Toro bravo/Fiesta Brava* (Vittorio Cottafavi/Domingo Viladomat, 1956).

[1131] Nieto de Manuel Tamayo y Baus, prolífico escritor, era un conocido guionista, premiado en varias ocasiones en los concursos del SNE y el CEC. Gran parte de sus adaptaciones habían sido filmes de éxito como *Pepe Conde* (J. López Rubio, 1941), *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943), *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944) estas últimas en colaboración con Alfredo Echegaray como *Te quiero para mí* (Ladislao Vajda, 1944). Guiones suyos son también *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) o *Pacto de silencio* (Antonio Román, 1949). Destacan sus adaptaciones de los clásicos como *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952), *El alcalde de Zalamea* (J. Gutiérrez Maesso, 1953), *Cañas y Barro* (Juan de Orduña, 1954) o *El padre Pitillo* (Juan de Orduña, 1954). *Vid.* Riambau, Esteve, "Tamayo, Manuel" en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998.

[1132] Crítico, guionista y director de cine, destaca entre sus guiones el de *Apartado de correos 1001*(Julio Salvador, 1050) para Emisora Films. Su primer largometraje fue *Nunca es demasiado tarde* (1955) para Balcázar.

> sobre el que se inscriben factores procedentes de una realidad que se transforma en ficción."[1133]

El mismo año, en México se rodó *¡Torero!* de Carlos Velo, sobre la vida del diestro Luís Procuna. Ladislao Vajda opinó sobre ella con ocasión de una entrevista. Él pensaba que era similar a *Tarde de Toros* en el sentido de que:

> "Intentaba poner al descubierto el lado humano de la fiesta; demostrar que no todo es el color de los trajes de luces; que tras de esos trajes hay unos hombres que viven y sienten."[1134]

Vajda había decidido que esta película debía ser en color. Precisamente el único problema que el director acusaba en la película de Carlos Velo *¡Torero!* era el que no fuera en color pues pensaba que un tema como aquel, tan colorista y visual, necesitaba del color.

El director ya había trabajado en Cinefotocolor, el sistema autóctono creado por Daniel Aragonés y que había sido utilizado por primera vez en *En un rincón de España*, dirigida por Jerónimo Mihura y fotografiada por Goldberger en 1948. Sus películas para Benito Perojo, *Doña Francisquita* y *Aventuras del Barbero de Sevilla*, habían sido rodadas en Cinefotocolor pero era un sistema caro y embarazoso ya que necesitaba dos negativos y el tiraje de las copias era complicado. En España también se había utilizado el Gevacolor alemán en la citada *El sueño de Andalucía*[1135] pero Vajda prefirió en este caso el Technicolor que ya había sido utilizado en otra película taurina *Sangre y Luces* (Georges Rouquier, 1953) y que daba unos colores rojos y verdes estridentes y brillantes, ideales para la temática tratada.

Navasqüés apoyó sin problemas aquella decisión, pues sabía que era rentable. La película virgen de Eastmancolor se importó mediante licencia solicitada al Ministerio de Comercio el 18 de marzo de 1955. También se importaron lámparas especiales para color y Chamartín no encontró, en un principio, ningún problema para ello. Guerner, que no había trabajado en Thechnicolor, [1136] tuvo viajar unos días a París para aprender el sistema; además

---

[1133] Utrera, Rafael, "Tarde de toros", en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, p.384

[1134] *Film Ideal*, n.º10, julio-agosto, 1957, p.22

[1135] "Desde 1950 hasta 1953, ambos inclusive, se contabilizan dieciocho películas multicromáticas, quince de las cuales utilizan el sistema del Cinefotocolor y las tres restantes se filman en Gevacolor. Las cifras todavía se mantienen estacionarias hasta 1956, año en el que se alcanza el 20% de la producción, y se disparan definitivamente de 1957 en adelante hasta llegar al 59,7% en 1959, en pleno auge de la comedia rosácea y desarrollista." Heredero, Carlos E., *Op. cit.*, p.139

[1136] "Durante el período (1949-1956), las películas en color constituyen un banco de pruebas y de experimentación para los operadores españoles, que trabajan en la inmensa mayoría de los casos sobre temas folclóricos y musicales. Durante estos años, la manipulación del color plantea nuevos

llegaron a Madrid los técnicos Boris Karabanoff, especialista en maquillaje para Eastmancolor y el técnico especialista en fotografía Eastmancolor M. Champion. Precisamente la primera película rodada en Cinemascope en España es de este año *La gata* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955) producida por Nervión Films y rodada en estudios Chamartín con material que se había importado para *Tarde de Toros*. Guerner fue ayudado en su trabajo por Salvador Gil, Juan García, Alfonso Nieva, Antonio Macasoli y Félix Mirón.

El guión fue entregado a la censura el 22 de marzo de 1955, y antes de que se hubiera cerrado el presupuesto, Sempere solicitó un permiso de rodaje provisional el 5 de mayo de 1955 con el fin de aprovechar el comienzo de la Feria de San Isidro en Madrid. En algunas corridas intervenía Antonio Bienvenida, y podrían ser interesantes para montar posteriormente en el filme.[1137] El permiso de rodaje definitivo fue concedido el 8 de junio de 1955.

Los protagonistas son toreros de verdad: Domingo Ortega, Antonio Bienvenida y Enrique Vela. También lo será el público, entre los que encontramos simpatizantes y contrarios a los distintos toreros en un ambiente muy heterogéneo. De hecho el popular locutor de radio Bobby Deglané[1138] pidió a los espectadores que olvidasen la intención cinematográfica y aplaudieran o silbaran cuando creyesen que debían hacerlo.[1139]

El resto del elenco artístico estaba formado, entre otros, por Maruja Asquerino, Marisa Prado, Encarnita Fuentes, Jesús Tordesillas, Amparo Martí, José Isbert, Juan Calvo, Jorge Vico, Manolo Morán, Raúl Cancio y Julio F. Alyman, además de los humoristas Luis Sánchez Polack (Tip) y Joaquín Portillo (Top).

Manuel Valle "Vallito", joven aspirante a matador de toros, fue contratado por Sempere para hacer de doble de Jorge Vico, el espontáneo que es cogido por un toro. El jefe de producción había asistido el mes de mayo a una corrida de toros en Valdemoro donde Manuel se tiró de espontáneo y le llamó para hacer una prueba. Fueron tres aspirantes entre los que Domingo Ortega escogió a Manuel

---

problemas: la gran cantidad de luz que necesitaba un celuloide más lento (16 ASA para interiores y 64 para exteriores, en un principio), la exigencia de trabajar con un diafragma mínimo, la necesidad de iluminar las sombras con luz amarillenta, la diferente temperatura de los colores combinados, la utilización de los filtros, la mezcla de luz interior y exterior o la adaptación de las luces a la sensibilidad de la película.", *Id.*, p.140

[1137] Bienvenida actuaba con el mismo traje verde y oro de la película.

[1138] Había participado en *Un caballero andaluz* (1954) como locutor de radio y aquel mismo año realizaría ese mismo papel en *Historias de la radio* (1955)

[1139] Fernández Cuenca, Carlos, *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián, Festival Internacional de San Sebastián, 1963, p.138

Valle. La misma productora le hizo el seguro de vida, ya que ninguna agencia quiso hacerse cargo y el joven cobró por su trabajo 8000 pesetas.[1140]

También se contrató como músico al prestigioso José Muñoz Molleda y se utilizó el famoso pasodoble "Domingo Ortega". Según Carlos Fernández Cuenca:

> "Ladislao Vajda estuvo durante varios días, con Domingo Ortega y Antonio Bienvenida en la ganadería salmantina de don Antonio Pérez, para elegir los doce toros que fueron utilizados."[1141]

Para rodar las corridas de Las Ventas, se utilizaron seis cámaras. El modo en que se filmó coincide con lo que se hacía habitualmente y que describe Fernández Cuenca:

> "Por lo común, la más modesta película de este género usa en las escenas de la plaza varios tomavistas que actúan simultáneos; algunas veces llegóse a superar la media docena. La norma aconsejada por la práctica establece la conveniencia de emplazar un par de cámaras en los tendidos, para obtener los planos generales; una o dos portátiles, en el callejón, para seguir con la máxima movilidad los desplazamientos del toro y el torero, provista una de ellas al menos del utilísimo "transfocator". Y con frecuencia hay otra cámara de mano que hace incursiones por el ruedo, para tomar las faenas del lidiador desde su misma altura."[1142]

Como recoge Llinás, "se hicieron planos generales rodados en las corridas auténticas, completados con planos cercanos, sobre todo de los actores entre el público, con una figuración reducida que alternaban con los primeros. En palabras de Vajda:

> "Tuvimos que matar doce toros -y eso cuesta mucho dinero, ¿sabes?-, por que como las corridas suelen comenzar, como mínimo, a las cinco de la tarde, la luz ya no era suficiente para rodar en color. Por eso preferí tomar directamente para la película, en aquellas corridas que celebramos en las Ventas, y que empezaban muy pronto, precisamente para evitar estos problemas del poco sol."[1143]

Esas corridas de en las Ventas que menciona Vajda, fueron organizadas por Sempere ex-profeso para el filme, además de la filmación de la corrida de Antonio Bienvenida arriba señalada. Así nos contaba el jefe de producción como consiguió que el primer día hubiera bastante gente en la plaza:

[1140] *Primer Plano.*º767, 25/06/55, s/p.
[1141] Fernández Cuenca, Carlos, *Op.cit.*, p.138
[1142] *Ib.*,p.41
[1143] En un reportaje de Fernando Vizcaíno Casas en *Triunfo*, n.º521, 8/02/56, citado por Llinás, Francisco, *Op.cit.,* p110.

> "...y me dijo Vajda, ¿Cómo llenamos ahora la plaza? Y le digo: -No te preocupes que yo te la lleno de gente- y la llené. Lo hicimos por invitación, pero llegó un momento que se vendían las entradas de estraperlo, porque la gente... Claro, lo dábamos por taquilla, la teatral que se decía que había en la calle de San Jerónimo, y también por invitaciones a particulares. Llené la plaza, pero hasta arriba."

Y como aquella corrida fue un éxito:

> "Esa noche no se hablaba en Madrid más que de la corrida de la película, o sea, que la segunda vez había bofetadas por coger entradas, y a la tercera igual, y ese fue el éxito nuestro. Hubo un momento que estaba la policía allí, y yo le dije al capitán de la policía: -Deja abierto que entren que entren –y luego al final tuve que decir que cerrara porque ya era imposible. Luego claro, tuvimos la suerte de que la parte buena que tenía que hacer Ortega salió bordada. La parte buena de Bienvenida igual, y la de Vera, pues prácticamente igual."[1144]

Otras escenas se rodaron en las mismas dependencias de la plaza de las Ventas. Como afirma Fernández Cuenca:

> "....durante veinticinco días más, en pleno mes de agosto, se hicieron las escenas complementarias en el ruedo, en el callejón y en los tendidos, así como las que ocurren en otras dependencias de la plaza."[1145]

Según el expediente del filme, Chamartín firmó un contrato con Roptence para rodar en los estudios, de 21 días, aunque fueron 33 de ocupación por 130.000 pesetas, aportando Chamartín todo el material para el rodaje en Roptence "por el estado de estos Estudios"[1146] Lo curioso es que, como vemos arriba, Carlos Fernández Cuenca que parece conocer al dedillo este rodaje, no menciona en ningún sitio que se utilizaran estudios para el rodaje. Asimismo, solo se refiere al rodaje en distintas dependencias de la plaza. Según el Plan de rodaje del filme, se

---

[1144] Entrevista a Vicente Sempere, 06/07/96

[1145] Fernández Cuenca, Carlos, *Op.cit.,* p.138. Lo que correspondería según el Plan de Rodaje de Vicente Sempere a: Puertas y pasillos y Patio de caballos, Presidencia, Timbales y música, Barrera de la actriz, Grada del padre de montes, Barrera de Isabel, Barrera de Paloma, Tendidos de sol y Manolo, Tendidos de sombra y turistas. Archivo familiar.

[1146] Escrito de protesta de Chamartín respecto a los recortes que realizó el S.O.E.C. de su presupuesto. (Exp.14121 c/34547, ACMCU.) Era verdad lo de la crisis de los estudios Roptence, que no habrían levantado cabeza desde la ruina de Faro Films (*vid.* Cap.7) y que habrían cerrado sus puertas oficialmente en 1950. Aunque Luis Fernández Colorado afirma que "Tras la venta de la mitad de sus instalaciones y el arrendamiento de los laboratorios a Madrid Film retornaría de manera fugaz a la vida, antes de que las cenizas del fracaso lo condujesen al definitivo cierre en 1956." Fernández Colorado, Luis, "Roptence. El viaje a ninguna parte" en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coor.), *Los estudios cinematográficos españoles*, *Cuadernos de la Academia, nº.10*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001. p.202

rodó en estudio durante 17 días diversos escenarios[1147], por lo que sí que pudo ser en Roptence, pero no los 33 días que se declaran en el presupuesto.[1148] Lo que está claro es que seguramente los platós de Chamartín estaban comprometidos en aquel momento y se tuvo que rodar en otros estudios.

Para tener más material, Sempere organizó la filmación en Requena (Valencia) de la corrida de Enrique Vera que se iba a realizar allí. La anécdota de lo que pasó nos da idea de cómo trabajaban los jefes de producción y de la firmeza que caracterizaba a Vicente Sempere:

> "Una parte de la corrida de Vera, no se rodó en Madrid, sino en Requena. Yo lo había contratado con el empresario de Requena, le dije que iba a ir el NO-DO, pues algunos operadores venían conmigo, y que aquello le daría propaganda a la corrida, etc. Ya nos habían dado todos los permisos. Aquello más que nada era para hacer unas escenas con Enrique Vera, que nos faltaban, y de repente esta gente se echa para atrás e intenta hacerme chantaje para que pagara. Entonces, le dije a uno de mis ayudantes: -Oye, el traje de Enrique Vera está en nuestra maleta ¿no? -Sí -Pues muy bien, señores, se ha terminado, nos vamos. Y dice el tío: -¿Pero hombre, cómo que se van?-Que sí, que nada, que no hacemos nada aquí en vista de las facilidades que dan. Ustedes dijeron que podíamos venir, y ahora ponen pegas, y que tenemos que pagar. Aquí no se paga un duro, así que nos vamos. -¿Y bueno, y como va a torear Enrique Vera? -¡Ah! Eso es cosa de ustedes, se buscan un traje o que toree de paisano.
>
> Y claro, estaba todo anunciado y preparado; habían hecho, además, propaganda de que venía el NODO y que no sé cuanto y que no sé que...y de repente se encuentran que el torero no tiene traje.... pues amainaron, no iban a amainar. Claro, se quedaban sin corrida. Enseguida empezaron con explicaciones, y yo dije: -bueno, yo pago las entradas de los que vienen conmigo, de lo demás ni un duro. Yo llevaba unos operadores del NODO que eran amigos míos[1149] y que estaban especializados en cosas de toros, y nada, me lo hicieron a la perfección. No se nota nada que sea otra plaza de toros."[1150]

[1147] Sala casa puente, Gabinete casa puente, Vestíbulo de un gran hotel, Salita casa Montes, Sala de toreros de la plaza de toros, Capilla de la plaza de toros, Enfermería de la plaza de toros, Bar de la plaza de toros. Plan de rodaje de Tarde de Toros. Archivo familiar.

[1148] Por otra parte, Vajda afirmaba, antes de rodarse el filme, que los interiores se harían en Estudios Chamartín. Entrevista de Vizcaíno Casas en *Triunfo*, 4/05/55

[1149] Y que también participaron en las corridas de Las Ventas como afirma Sofía Morales en un reportaje para *Primer Plano* en el que se describe un día de rodaje y se especifica la situación de las cámaras: "una sobre el toril, otra en la andanada, una tercera volante, manejada por un operador de NODO, y las demás empotradas en tierra bajo la barrera", *Primer Plano*, n.º771, 23/07/55

[1150] Lo importante era que los toros fueran de aspecto parecido y que el torero vistiese el mismo traje de luces, intentando no captar detalles característicos de cada plaza para que no fuera

Lo que quizá pudo causar algún problema a Sempere fue una controversia que surgió en el Sindicato, entre productores y el subgrupo de figuración respecto a que no se abonaron los almuerzos de la figuración de *Tarde de Toros* en exteriores. La Junta Sindical de Cinematografía decidió que "Chamartín deberá abonar las comidas de los rodajes efectuados en exteriores hasta el día 17 de junio inclusive"[1151]

En este filme fue muy importante, por su naturaleza, la cooperación entre Ladislao Vajda y Enrique Guerner. Ambos eran amigos y colaboradores, en el sentido de que Guerner siempre comprendía perfectamente al director y realizaba todas sus exigencias al mismo tiempo que su consejo era siempre muy apreciado por Vadja. La compenetración entre director y fotógrafo era total, cuestión que redundaba positivamente en el rodaje (recordemos el de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*) y que agradecía tanto el jefe de producción. Este aspecto era algo que tenían muy claro los miembros del equipo. Unos años antes, Guerner habría declarado: "El éxito es consecuencia de la compenetración y mutuo acuerdo entre directores, actores, técnicos y operadores."[1152]

Según certificado inserto en el expediente del filme, las copias de la película fueron realizadas en laboratorios franceses, ya que los laboratorios españoles no estaban preparados para ello.[1153] Las copias se hicieron en Technicolor, sistema que todavía no había sido implantado en España (si lo estaba el Gevacolor y el Cinefotocolor de Aragones y Pujol).[1154]

Fue censurada el 21 de febrero de 1956 para todos los públicos, por lo que unos días después se procedió a pedir los certificados de exhibición de las primeras copias. Se estrenó en el cine Colisevm el 24 de febrero de 1956.

---

reconocida. Posteriormente, un buen montaje (recordemos que Vajda era también montador) podía recrear buenas secuencias de una única corrida con distintos materiales sin que se notara en absoluto.

1151 Ya que el 18 quedaba en suspenso la norma hasta que entrara en vigor el nuevo Reglamento que recogería que no se abonara la comida a los figurantes durante el trabajo en exteriores, "si éstos se efectúan dentro del casco de la capital y con medios de transporte no inferiores a los que ofrezca el Estudio peor comunicado, en caso de partirse en dos las jornadas de trabajo." *Espectáculo* n.º96, agosto, 1955, p.1

1152 *Radiocinema* n.º148, junio-julio, 1948.

1153 Solicitud de certificados de exhibición de las copias 4 a 22 de *Tarde de Toros*. Exp.14121c/34547, ACMC.

1154 Tenían utillaje para color el laboratorio Riera (AGFA, Ansco, Eastman, Ferrania y Gevacolor) y Fotofilm en Barcelona. López García, Victoriano, Martín Proharam, Miguel A., Cuevas Puente, Antonio, *La Industria de Producción de películas en España*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, 1955, p.57

Ya en el mes de abril, fue clasificada en 1ªA recibiendo muy buenas críticas por todos los miembros de la junta, aunque no se le concedió el "Interés Nacional" Respecto a su costo, Sempere había elaborado un presupuesto inicial que ascendía a 8.235.829,17 pesetas, muy superior a los que había manejado hasta el momento y que, tratándose de una producción íntegramente nacional suponía un costo considerable. Ya solamente el capítulo II, que era el personal artístico, ascendía a 2.513.800 pesetas, lo que podía costar un filme de bajo presupuesto. La razón estaba en que Domingo Ortega ganaba en el filme 850.000 pesetas, Antonio Bienvenida 450.000 pesetas y Enrique Vera 200.000 pesetas. El filme costó finalmente 7.938.000 pesetas, menos que el coste presentado inicialmente y que obedecía a la estrategia seguida por Navasqüés para predisponer favorablemente al S.O.E.C.

Este organismo aprobó un coste de producción de 8.574.000 pesetas, ascendiendo el importe de la protección (40%) a 3429.600 pesetas "que se ha hecho efectiva en metálico, con cuyo pago ha quedado totalmente saldada la cuenta acreedora de Chamartín correspondiente a la protección económica de su película de referencia."[1155]

Navasqüés solicitó el *Interés Nacional* el 2 de marzo de 1956 que le fue concedido el 17 de julio de 1956. Con ello, Chamartín recibió una protección económica equivalente al 10% del coste aprobado (ya había recibido el 40% por la 1ª categoría) que correspondía a 857.400 pesetas. Propuesta para el oscar de Hollywood el 7 de diciembre de 1956, los distribuidores norteamericanos se interesaron por ella para su explotación en EE.UU.[1156] También fue distribuida en Alemania por Trebitsch Produktion de Hamburgo y estrenada en Sao Paulo (2/4/58), Lima (25/12/57), Paris (1956) y Roma (1956).

Tuvo éxito en el Festival de Cannes de 1956 y ganó el primer premio del Sindicato nacional de cinematografía a la película, así como Guerner recibió el premio al mejor operador por este filme. También ganó los premios del Circulo de Escritores Cinematográficos a la película, director, guión y la fotografía.

[1155] Exp.14121 c/34547, ACMCU.

[1156] Carta de United States Rubber-International, interesándose por la explotación de *Tarde de Toros* en EE.UU., 01/02/60, Exp.14121 c/34547, ACMCU.

Capítulo 13. Chamartín y las coproducciones con Italia y Suiza. Otras colaboraciones.

Período 2. 1955-1960

Hemos realizado una escisión en el trabajo de Vicente Sempere para Grupo Sempere y Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas porque consideramos que, a partir de 1955 ocurren toda una serie de acontecimientos políticos y económicos que afectan al mundo cinematográfico y que redundan de alguna manera en la producción y que deben ser estudiados detenidamente.

Fue el sector exterior el elemento decisivo que provocó el fracaso definitivo del modelo autárquico. El aumento de las importaciones, que el proceso de industrialización había generado, no pudo ser financiado por la débil exportación española ni por la limitada ayuda norteamericana, que se mostraba insuficiente por sí sola. Además, el comercio exterior se encontraba rígidamente encorsetado por la necesidad de autorización previa para cualquier operación y el sistema de cambios diferenciales se había convertido en un complicado artilugio sin sentido. En este contexto, se produjo el agotamiento progresivo de las reservas internacionales, de manera que a finales de 1957, podía considerarse que casi no existían ya divisas movilizables. Como consecuencia, cayó la cotización exterior de la peseta en los mercados libres. Era evidente, por lo tanto, que la situación económica se había agravado. Esta situación de crisis económica, pero también política y social, provocó una renovación casi completa del Gobierno en febrero de 1957.

El cambio señalaba el ascenso de una promoción de ministros tecnócratas al poder, lo que revelaba la voluntad estatal de finalizar con la autarquía económica y de aproximar España al modelo capitalista europeo. Ello coincidía con el brillante momento de intensificación y esfuerzos integradores que los países occidentales viven entonces: el Tratado de Roma constitutivo de la Comunidad Económica Europea se firma el 25 de marzo de 1957, y a finales de 1958 se acuerda la convertibilidad de distintas divisas europeas.

Este período denominado "de preestabilización" estaba protagonizado por un conjunto inicial de medidas para conseguir la estabilidad interna y la

generalización del comercio exterior, preparando el camino al Plan de Estabilización Económica de 1959.

Las medidas de política económica impuestas por la OECE y el Fondo Monetario Internacional como condición para participar en estos organismos y beneficiarse de los fondos monetarios internacionales, implicaron también la necesidad de liberalizar el comercio exterior, hasta entonces totalmente controlado por el Estado. Las medidas principales de liberalización fueron la reforma del régimen de inversiones extranjeras, que se regula por el Real Decreto Ley 16/1959, de 27 de julio, así como el establecimiento de un nuevo Arancel en 1960. Ambas medidas fueron importantes resortes que propiciaron el crecimiento económico que caracterizó a la década siguiente.

Lo más notable de este periodo estuvo en, que si bien la evolución económica resultó muy significativa, la evolución política en cambio fue insignificante, causando fuertes inercias opuestas a la transformación. Un ejemplo de ello radicó en el silenciamiento de los nuevos aires liberalizadores que habían surgido a mediados de la década, como la oposición estudiantil que saltó a la calle en febrero de 1956.

Respecto al mundo del cine, a mediados de la década se hace más patente el descenso de la frecuentación de las salas en EE.UU. Los 4.680 millones de espectadores de 1947 habían descendido a 2.470 en 1956 a pesar del crecimiento demográfico; las causas: nuevas formas de ocio y sobre todo la generalización de la televisión. Este descenso lento pero continuo de la taquilla, que también se percibe en Europa, provoca el que la industria cinematográfica busque diversas soluciones. En EE.UU., donde a la crisis de frecuentación se unen los costos de producción (que aumentan en un 20% unos pocos años a partir de 1955) y el poder de los sindicatos, provocan la creación de productos espectaculares rodados fuera de sus fronteras y cada vez más estandarizados y dirigidos al mercado global, que ya es imprescindible para la industria americana. Es el momento en el que se incrementa el número de producciones estadounidenses rodadas en Francia, Italia o España. Los acuerdos de estos países con EE.UU. propiciaban estas inversiones en suelo europeo a través de las cuotas de importación y los fondos bloqueados.[1157] El caso

[1157] "El convenio italo-americano de 1959 autorizaba la importación de únicamente 185 largometrajes pero aumentaban el porcentaje en liras convertibles en dólares y propiciaban la importación de otro film por cada inversión americana en la producción o la distribución de un film italiano. Tres años más tarde, los films producidos en Hollywood eran apenas 150 y los reconocidos oficialmente como "italianos" alcanzaban los 200." Riambau, Esteve, "¿Bienvenido Mister

paradigmático es el del rodaje de *Ben-Hur* en Cinecittà en 1958. En España, la producción estadounidense (que habría comenzado la década con las coproducciones *Jack el Negro* y *Aquel hombre de Tánger* y el rodaje en la Costa Brava de *Pandora y el holandés errante*) continúa con el rodaje de la coproducción *Alejandro Magno* (*Alexander the Great*, 1956) de Robert Rossen y de *Orgullo y Pasión* (*The pride and the pasion*, 1957) dirigida por Stanley Kramer. Samuel Bronston desembarcará en España con el rodaje de *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, 1958) dirigida por John Farrow en estudios CEA y en colaboración con Suevia Films.

Los países europeos seguirán respondiendo a la invasión de cine estadounidense con medidas de protección y con su política de coproducción, que se convierte en el principal motor de la producción cinematográfica en Francia, Italia, Alemania y España, pero desde un punto de vista puramente económico, ya que la calidad solía ser poco frecuente en este tipo de productos. El presidente de los industriales italianos, Eitel Monaco y el director del CNC francés Jacques Flaud, parecían tener las ideas claras ya en 1957:

> "Actualmente la coproducción vive un segundo periodo.... Hemos llegado a considerar que lo importante era que Francia ayudase a Italia a hacer filmes conforme a su genio y tradición artística y viceversa. Este sistema, que se reduce en el fondo a una coproducción financiera, dará buenos frutos."[1158]

Al mismo tiempo, en Francia, Italia y España se crearán organismos para la promoción, publicidad y exportación de su cine al extranjero; es el caso de Unifrancia, Unitalia y Uniespaña a la que seguidamente haremos referencia.

El Grupo Autónomo de Productores Cinematográficos Españoles se constituyó en marzo de 1956 dentro de la rama de producción del Sindicato Nacional del Espectáculo y estaba presidido por José Luis de Navasqüés y Ruiz de Velasco, que había sido elegido por votación. El vicepresidente era Jiménez de Quesada, el tesorero Jorge Tusell y los vocales, Vicente Escrivá, Eduardo Manzanos, Goyanes, Garrido, San Martín, Sergio Newman e Ignacio F. Iquino.

Sus objetivos en aquel momento eran:

> "Organizarse, robustecerse, profesionalizar la industria de películas, conseguir un superior nivel de calidad; y, después, pensar en una presencia seria de nuestro cine en las pantallas del mundo. Así, una de las cosas que

---

Marshall?: La incidencia de Hollywood en la industria cinematográfica europea" en AA.VV., *Historia General del Cine*, *vol. IX,* Madrid, Cátedra, 1996, p.54

[1158] Corsi, Barbara, Con qualche dollaro in meno: Storia economica del cinema italiano, Roma, Riuniti, 2001, p. 91

> atenderemos con cariño es la asistencia de España a los Festivales Internacionales. Tendremos también nuestras publicaciones especializadas, de propaganda, y nuestro servicio de información y recogida de datos, legislativos y estadísticos, sobre las características de los más importantes mercados exteriores cinematográficos a los que pretendemos acceso. Con el tiempo, llegaremos incluso al estudio de unas normas de protección, basadas en el billetaje obligatorio. Es necesario que ahora abandonemos cada uno los egoísmos particulares y vayamos a laborar decididamente por la causa general del cine español. También iniciaremos una estrecha colaboración con la Mutualidad de Artistas, despejando, en beneficio de todos, posibles roces."[1159]

El primer catálogo de producción cinematográfica española fue presentado en 1956. Su versión italiana se anunciaba de este modo:

> Periódicamente, UNIESPAÑA pubblicgerà degli opuscoli destinati ai professionisti italiani sui film realizzati dal cinema spagnolo. Con questo primo catalogo si vuole esprimere il nostro saluto cordiale ed amichevole all'amata Nazione italiana[1160]

1956 era quizá el año más propicio para comenzar la andadura de un organismo de estas características, ya que el cine español estaba presente en las pantallas de todo el mundo. *Marcelino pan y vino* había sido uno de los mayores éxitos de taquilla de Italia y logró gran éxito en Nueva York. *Tarde de Toros* acudió a Cannes, siendo muy aplaudida por el público. *Mi tío Jacinto* recibió un premio en Berlin, *Calabuch* ganó en Venecia el Premio de la OCIC y *Calle Mayor* recibió el premio de la crítica.

Al año siguiente en el organismo hubo renovación de cargos, y es cuando se adquiere oficialmente el nombre de Uniespaña, a imitación de Unifrance y Unitalia. De la Asamblea anual salió una Junta Rectora que estaba integrada por Jorge Tusell (presidente), Eduardo Manzanos (vicepresidente), José Luis de Navasqüés Ruiz de Velasco, Jiménez Quesada, Miguel de Echarri, Benito Perojo, Cesáreo González, Goyanes, Jesús María López-Patiño, Fernando Blanco Ladrón de Guevara, Francisco Madrid, Hernández Sanjuán y Marquina. La actuación de Uniespaña en sus primeros años de vida fue criticada por no saber publicitar sus películas, a diferencia de sus homólogas europeas:

> "Ambas entidades, francesa e italiana, no son más que la reunión de los productores cinematográficos que saben

[1159] "Conversación con José Luis de Navasqüés" en *Espectáculo*, n.º103, Marzo, 1956, p.1
[1160] UNIESPAÑA, *Catálogo de producción cinematográfica española*, 1956, p.3

> qué poder tiene en el cine la publicidad de sus productos. Conocen de sobra la sicología del público y tratan de colocarle sus películas. Y en los festivales internacionales, cada una de estas entidades rivaliza en esfuerzos para que sean sus estrellas las más retratadas, sus películas las más conocidas....Miles de folletos, cientos de miles de fotografías salen de sus "stands" para viajar en el bolso de quienes se han asomado a Cannes o Venecia o Berlín...
>
> Pero el viajero que se acerca al pabellón español no recibe nada de nada. El periodista cinematográfico que desea saber algo sobre este cine tiene que pedalearse la calle en busca de rumores de café, de confidencias y chismorreos. Los jefes de producción, los muy negados, se oponen a que los informadores entren en los "platós". Los jefes de publicidad suministran las fotos con cuentagotas, o no las suministran.... En una palabra, por cada uno que se da cuenta de cual es su papel, hay cincuenta con mentalidad de funcionario español. Ese de "Vuelva usted mañana", "Y yo qué sé", "Ahora cierro la ventanilla". Resumen: que en España, el espacio dedicado al cine español es menor que el que se da al francés, italiano, americano... cada uno por separado. Las películas españolas se conocen dos días antes de su lanzamiento, los actores sudan lo suyo para exhibirse en unos cócteles que les privan de mucho tiempo para el estudio –que buena falta les hace- y las actrices estrujan a cualquier fotógrafo que se las brinda para hacer algo atractivo que pueda ser visto por ahí."[1161]

Nosotros pensamos que el problema fundamental estaba en que seguía habiendo demasiadas productoras en relación a la cantidad y calidad de los filmes y las más importantes competían de alguna manera entre sí, por lo que no se llegaba a acuerdos para levantar entre todos un organismo de esta envergadura por intereses particulares y rencillas, además de porque todo ello necesitaba un dinero que los productores preferían invertir en sus propios productos, pretendiendo quizá que fuera el Estado el que financiara la promoción del cine español en el extranjero (un ejemplo de ello es "el coeficiente" reclamado por Navasqüés y que había adoptado la Junta de Clasificación en 1956).

De este modo, y finalmente, este organismo se "oficializó" en el año 1959 mediante la creación de UNIESPAÑA (Servicio para la Difusión del Cine Español en el extranjero), por virtud de la Orden de la Delegación Nacional de Sindicatos de 11 de marzo. El objetivo de UNIESPAÑA era, según el artículo 2 de dicha Orden:

[1161] Montemayor, Rafael, "Uniespaña, unión de productores" en *Film Ideal*, n.º 21-22, Julio-Agosto, 1958, p.9

> "La difusión y la expansión comercial de las películas españolas de largo y corto metraje en el extranjero, así como la representación, gestión y defensa en el extranjero de los intereses de los productores de películas, cuando expresamente se le encomiende por el Sindicato Nacional del Espectáculo o el Grupo Sindical de Producción, si se tratase de intereses colectivos o por la propia empresa afectada cuando se trate de intereses individuales."

La situación de las productoras españolas no había cambiado demasiado desde principios de la década. Por cantidad de películas destacaban Suevia, Iquino y Benito Perojo. La mayoría de las productoras producían una película al año con suerte y no se encontraban relacionadas con el resto de los sectores cinematográficos (distribución, exhibición, estudios, laboratorios). Dentro de este panorama, destaca la proliferación de productoras fundadas por directores, guionistas y operadores con el fin de llevar con mayor libertad sus propias ideas a la pantalla.

Pero las productoras, aún las más fuertes, como Suevia, seguían dependiendo de la ayuda del Estado, ya que, a pesar de los recientes éxitos del cine español, las entidades bancarias no se arriesgaban aún a involucrarse en el negocio cinematográfico. El primer presidente de Uniespaña, José Luis de Navasqüés lo refería así:

> "No existen grupos económicos potentes en la producción cinematográfica por dos razones. La primera, porque el negocio cinematográfico es de naturaleza especulativa. La segunda, que ciertas experiencias desafortunadas del capital incorporado al cine en varias ocasiones han creado en torno a este negocio un clima de desconfianza en los medios financieros. (....) Actualmente hay un exceso en el número de productores, con la consiguiente dispersión de esfuerzos. Y hay tanto productor precisamente por la falta de solidez de la industria. La escasa profesionalidad de muchos de los que en ella trabajan en cargos directivos y la falta de experiencia, dan lugar a muchos negocios quebrados."[1162]

> De todos modos, los profesionales vinculados al cine español se sentían optimistas respecto a su evolución. Como continuaba Navasqüés:

> "Es indudable que hoy por hoy la producción de películas puede ser un buen negocio. Hoy día encontramos bastantes grupos productores que ya presentan cierta solidez, económica y profesional. Además, y respecto a tiempos pasados, observo que

[1162] "Conversación con José Luis de Navasqüés" en *Espectáculo* n.º 103, Marzo, 1956, p.1

> existe más ambición profesional, más interés, y el resultado es ese mayor número de éxitos comerciales y artísticos. Ahí tenemos, en la temporada pasada, a *Marcelino*, *Historias de la radio*, *Muerte de un ciclista*, y en la presente a *Recluta con niño*, *El canto del gallo*, *Los peces rojos*, *La fierecilla domada*, *El Piyayo*, *Tarde de Toros*...”[1163]

Méndez-Leite también se mostraba positivo:

> “Si contemplamos el panorama de nuestro cine en 1956, ya hallamos sobrados motivos para sentirnos optimistas. No ha sido nada fácil llegar a tan favorables resultados. (...) España sigue siendo el país donde se produce más barato que en cualquier otro. Jamás hemos podido contar con medios económicos equiparables a los que tienen a su disposición las cinematografías que dominan el mundo. Doble mérito el nuestro cuando producimos bien y gastando relativamente poco. Los aciertos que hemos venido apuntando en los últimos tiempos han tenido consecuencias insospechadas: los equipos de producción abarcan ya con frecuencia todos los elementos disponibles, hasta el punto de que hay que aguardar a que uno u otro termine su labor para confiarle nuevos empeños.”[1164]

La Administración, por su parte, seguía remendando la legislación proteccionista de 1952 con distintas órdenes y decretos. En julio de 1956 se publica una orden relativa a las controversias que existían entre el SNE y el S.O.E.C. y los productores respecto al “coste estimativo” de los filmes. Esta resolución fijaba la cuantía máxima de protección en tres millones,[1165] lo que obligaba a algunos productores españoles a ajustar su presupuesto preocupándose aún más por la clasificación que podrían recibir. El productor no se podría arriesgar (en su mayoría) a hacer una superproducción que no fuera a percibir una 1ºA o un Interés Nacional. Asimismo se instauraba “el coeficiente”, reservado para las clasificaciones 1ªA, 1ªB y 2ªA, y que consistía en la suma al coste estimado con la 1ª copia, del coste de un número de copias de explotación determinado según la clasificación y el coste de la publicidad de lanzamiento.[1166]

De este modo, el estimativo del filme apreciado por la Junta para la protección, ya no dependía solo del presupuesto presentado y de la apreciación del S.O.E.C., sino también de la clasificación del filme. Todo ello obligaba a los

---

[1163] Id.

[1164] Méndez-Leite, Fernando, *Op. cit.*, p.221

[1165] Orden de 4 de julio de 1956 por la que se amplía la de los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo de 16 de julio de 1952 (BOE, del 10)

[1166] A la clasificación 1ªA se le sumaban 25 copias de explotación y publicidad de lanzamiento; a 1ªB, 15 copias de explotación y publicidad de lanzamiento; finalmente a 2ªA se le sumaban 5 copias de explotación.

productores a realizar grandes inversiones en filmes que gustaran a la Junta, ya que, por ejemplo, existían grandes diferencias en los presupuestos estimativos según se hubiera clasificado en 2ªA o en 2ªB.

Unos años después, el Instituto de Orientación Cinematográfica, creado por el decreto de 15 de febrero de 1952, y que hasta el momento no tenía una función clara, se convierte por el decreto de 28 de marzo de 1958 en el Instituto Nacional de Cinematografía, absorbiendo las competencias que hasta la fecha desarrollaba el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía (S.O.E.C.), dependiente de los Ministerios de Industria y Comercio, con lo que centralizó casi todas las competencias administrativas en materia de cinematografía en un organismo de carácter cultural.[1167] Quedaban integradas como secciones del Instituto la Junta de Clasificación y Censura, la Comisión Superior de Censura Cinematográfica y el Consejo Coordinador de la Cinematografía.

Aquel mismo año se creó el crédito oficial[1168] y se modificó la cuota de pantalla.[1169] Los principales cambios en la cuota respecto a la ley de 1953 estaban en que se aumentaba el tiempo de proyección de filmes españoles (que pasa en los locales de estreno de 42 a 56 días como mínimo y en los cines que no proyectan diariamente de la proporción de 6 a 1 a la de 4 a 1. Por otra parte, las películas clasificadas en 2ªB ya no entraban en el cómputo de la cuota de pantalla para cines de estreno de Madrid y Barcelona.

Mayor convulsión afectó al sector de la distribución a partir de la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 14 de julio de 1955 que establecía la obligación para las distribuidoras que operaban en el mercado español de distribuir al menos una película española por cada cuatro películas extranjeras dobladas. Esta nueva normativa beneficiaba sin duda a los productores españoles, pues se les aseguraba la distribución de sus filmes por agencias con una buena red de sucursales. Además, se obligaba al distribuidor extranjero a implicarse en la producción española para poder mejorar la calidad del producto, ya que, de todos modos, lo tendría que distribuir. Navasqüés opinaba sobre esto:

> "Para fortalecer la producción es necesario interesar a los distribuidores en ella; implicándoles en los negocios del productor. La reciente medida de la distribución obligatoria de películas españolas la encuentro muy

[1167] Con la salvedad de las atribuidas a la Dirección General de Cinematografía y al Sindicato Nacional del Espectáculo.
[1168] Mediante la Ley de 17 de julio de 1958
[1169] Orden del Ministerio de Información y Turismo de 7 de febrero de 1958.

> acertada, ya que supondrá este acercamiento del distribuidor al planteamiento de la producción."[1170]

Esta medida, sin precedentes, coincidía con el momento en el que la MPEAA y el gobierno español tenían que renovar los acuerdos cinematográficos que había negociado García Escudero en 1951, y cuando el estreno de filmes estadounidenses había vuelto a llegar casi a los niveles de 1946.[1171] España proponía una reducción del número de películas que las compañías norteamericanas residentes en España podrían importar al año desde cien hasta unas ochenta; de las cuales, sesenta y ocho podrían estar dobladas y el resto exhibirse con subtítulos. Proponía, asimismo un aumento del canon de doblaje por cada película importada, especialmente para aquéllas de procesos especiales, como el Cinemascope. Estas peticiones no eran muy diferentes de las que se hacían en otros países en los que la MPEAA tenía operaciones. Las propuestas que causaron mayor preocupación fueron precisamente la nueva cuota de distribución y la petición de reciprocidad. Ya existía un precedente con la industria italiana en el acuerdo de 1952, por el que la MPEAA subvencionaba la importación y distribución de un número limitado de películas italianas.[1172]

Como la Motion Pictures Export Association of America se negó a acatar esta nueva norma, sus filiales españolas incurrían en el incumplimiento de la normativa y eran castigadas a la retirada del permiso de explotación. De este modo las grandes casas americanas dejaron de distribuir sus películas en España en un boicot que perduró del verano de 1955 a la primavera de 1958. Sólo llegaban a España los filmes de las productoras independientes americanas, y otras a través de firmas españolas. Al bajar las importaciones de películas americanas a nuestro país, [1173] el mercado quedaba, en teoría, más libre para las películas nacionales, pero a quién verdaderamente benefició fue a las firmas europeas y a las españolas que trabajaban en coproducción.

Lamentablemente no se realizaron los esfuerzos necesarios por aprovechar la situación y colocar a la producción española en un lugar privilegiado para que pudiera llegar y gustar al público, ya que distribuidores y exhibidores, al no disponer de material americano, preferían el europeo al español salvo contadas excepciones.

[1170] "Conversación con José Luis de Navasqüés" en *Espectáculo* n.º103, marzo, 1956, p.1

[1171] *Vid.* Gráfico 10, en Apéndice.

[1172] Guback, Thomas H., *Op. cit.*, p.70

[1173] 1954: 136; 1955:117; 1956: 66; 1957: 43; 1958: 53; 1959: 77; 1960: 94; 1961: 97. Extraído de Heredero, Carlos F., *Op. cit.*, p.95. A pesar del descenso, el número de producciones estadounidenses estrenadas en Madrid, seguirá superando al resto de filmografías. Vid. Gráfico 10.

Quienes más se beneficiaron del boicot fueron, por lo tanto, las firmas europeas, sobre todo de Italia, Francia y Alemania, y la cinematografía mexicana[1174]. Estos países intensificarán su relación con las firmas españolas precisamente en este período en el que había un mayor mercado para sus producciones. Si observamos el cuadro de producción, observaremos un aumento considerable de la coproducción precisamente de 1955 a 1959, cuando se llega al acuerdo con la MPEAA. En conclusión, la cuota de mercado americana, fue llenada, en su mayor parte, por los filmes italianos, franceses o alemanes, en coproducción con firmas españolas o no (muchas veces la participación española era la distribución en España y los territorios que correspondían por convenio). Incluso se dio el caso de que los europeos fueron elevando las tarifas hasta superar las que establecían las casas americanas antes del "boicot". Finalmente, las distribuidoras españolas salieron también muy beneficiadas por el boicot americano.

Seguramente ya en 1957, las *mayors* comenzaron a ceder su material para que fuera distribuido por firmas españolas, ya que la pérdida del mercado español, uno de los más importantes de Europa, empezaba a constituir un problema. Esto provocó que muchas distribuidoras españolas se robustecieran y ampliaran su red de sucursales, aunque siempre mirando a la distribución de cine estadounidense.

Es en mayo de 1958 cuando se empieza a hablar de un acuerdo con la MPEAA, que finalmente se firma el 13 de marzo de 1959.[1175] El acuerdo, válido hasta el 30 de octubre de 1960, comprendía la entrada de 100 largometrajes americanos para proyectar 80 doblados al castellano y 40 cortometrajes, siempre que no fueran anteriores a 1957, salvo casos excepcionales de calidad. Se acordaba que la MPEAA podría retirar en dólares el 30% del importe de las ganancias de explotación trimestralmente, mientras que el 70% se invertirá en España en actividades cinematográficas.[1176] Como convenios anexos se establecieron entre otros, la buena voluntad de la MPEAA para la distribución mundial de las películas

[1174] Vid. Gráfico 10 en Apéndice. Ligeros repuntes de la exhibición de cine español, francés, mexicano y británico e importante repunte de estrenos italianos.
[1175] Carlos F. Heredero explica la evolución de las negociaciones en *Ib.,* p.95-96
[1176] "a) Producción de películas extranjeras en España; b) Coproducción de películas hispano-norteamericanas; c) Adelantos de distribución a películas españolas no realizadas en coproducción; d) Gastos de personalidades cuyo viaje a España tenga relación con las actividades cinematográficas; e) Gastos relacionados con la explotación de películas norteamericanas en España; f) Gastos de propaganda; g) Participación en el establecimiento en España, caso de que fuesen previamente autorizados, de laboratorios cinematográficos y de estudios de doblaje o de rodaje." Art. 10.º del Acuerdo de 13 de marzo de 1959, cinematográfico entre el Gobierno español y la M.P.E.A.A. (Motion Picture Export Association of America, Inc.), de Estados Unidos, en Fernández, Ramón

españolas de gran calidad (en deferencia a la solicitud española de 1955), el aumento de la producción y coproducción norteamericanas en España, adelantos de distribución para los filmes españoles, organización de una Semana de Cine Español en EE.UU. y apoyo para el suministro de película virgen.

Muchas distribuidoras españolas, que habían comprado material italiano a altos precios para la temporada 58-59 se quedaron sin poder estrenarlo, ya que en cuanto el acuerdo entró en vigor, los filmes americanos volvieron a ocupar el mercado.[1177] Las firmas que habían firmado contratos con las *mayors*, aún pudieron disfrutar algún tiempo más de la distribución de filmes americanos, ya que las filiales habían reducido su "baremo" al no acceder a la distribución en España durante aquellos años.

Una de las distribuidoras españolas que pactó con las *mayors* fue Chamartín, que firmó un acuerdo con Fox en 1958 para la distribución de sus productos como *Bus Stop* (Joshua Logan, 1956), *Duelo en el Atlántico* (*The Enemy Below*, 1957) de Dick Powell o *La ley del Talión* (*The Last Wagon*, Delmer Daves, 1956). El acuerdo debió de ser renovado hasta 1962 y supuso el período de mayores beneficios de la distribuidora.

Respecto a la producción, Chamartín abría una nueva etapa a partir del éxito mundial de *Marcelino pan y vino* aunando dos sistemas de producción importantes dentro del panorama español. Básicamente los dos sistemas que han funcionado siempre en España: El director y la estrella De este modo, podemos encontrar en esta segunda etapa, como Chamartín jugará por una parte, con el prestigio de Ladislao Vajda como director, y por otra, con el star-system encarnado por Pablito Calvo y Alberto Sordi, dos estrellas internacionales para las que producirá dos películas. También cabe destacar la internacionalización de Chamartín que va a colaborar en proyectos extranjeros en todo este período.

Mi tío Jacinto / Pepote

Parece ser que por esta época, a Vajda le ofrecieron dirigir *Embajadores en el infierno*, pero rechazó la oferta, ya que tenía que cumplir con el contrato que Pablito Calvo había firmado con Chamartín y Grupo Sempere para la realización de tres

---

del Valle (dir.), *Anuario español de cinematografía [1955-1962]*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1962 , p.97

películas más; de este modo, Grupo Sempere comenzó la preparación de *Mi tío Jacinto*.

Al ser una película perteneciente a las tres contratadas para realizar con Pablito Calvo, se quiso buscar un tema totalmente distinto al de Sánchez Silva, por lo que Vajda eligió la narración "Por ejemplo Jacinto"[1178] de su compatriota András László, que también intervino en el guión junto a José Santugini, Max Korner, Gian Luigi Rondi[1179] y el mismo director.

El tema taurino en este caso se mira desde una perspectiva muy distinta a la adoptada en *Tarde de toros*, donde precisamente, el hijo de Antonio Vico, Jorge, el espontáneo, es el que más se identifica con Jacinto en este filme, pues ambos buscan el medio de triunfar por primera vez, o de nuevo, en los ruedos.

La pareja protagonista de *Mi tío Jacinto*, presenta puntos de contacto con la de *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio de Sica. Vajda no negaba en absoluto esta influencia, sino que consideraba el que se descubriera esta semejanza un elogio.[1180] Del mismo modo, se han encontrado conexiones con la novelística cervantina, en concreto con la pareja formada por Don Quijote y Sancho Panza, y la picaresca reflejada en las *Novelas ejemplares*.[1181] Los productores publicitaban el filme haciendo referencia a la relación con la picaresca española:

Un nuevo lazarillo de Tormes

> "Mí tío Jacinto", relato novelesco de Andrés Laszlo filmado por el director Ladislao Vajda, ofrece una certera visión de la actual picaresca española, no sólo en sus personajes centrales, el ex novillero Jacinto y su sobrinito Pepote, sino en cuantos se mueven alrededor de éstos, desde el falsificador de cuadros hasta el timador callejero, dignos descendientes de los tipos que animan las páginas de nuestras mejores novelas del siglo de oro.
>
> Este simpático y avispado Pepote creado por Laszlo e interpretado por nuestra infantil estrella cinematográfica Pablito Calvo, es como aquel Lázaro nacido en la ribera del Tormes, del que tomó nombre; compañero inseparable de su tío, sabe de la vida difícil y es ducho en modernas artes de trapecería; sin su ayuda, ni Jacinto conseguirá el "traje de luces" que necesita, ni Paco lograría vender tan fácilmente un reloj malo como si fuera bueno. Pepote es un moderno Lazarillo de Tormes que entre sonrisas, si amargura, nos

---

1177 *Vid.* Gráfico 10 en Apéndice.

1178 Ladislao Vajda se puso en contacto con él en julio de 1955 y en agosto ya se el envió un contrato para que cediera los derechos de adaptación cinematográfica y televisiva a Chamartín.

1179 Quizá como en casos anteriores, la participación de Gian Luigi Rondi o de Max Korner servía más que nada para equilibrar la coproducción, ya que según declaraciones del mismo Vajda: "el guión es de Santugini con mi colaboración" entrevistado por Vizcaíno Casas para *Triunfo*, 16/11/55.

1180 Entrevista de Fernando Vizcaíno Casas en *Triunfo*, n.º521, 8/02/56

1181 *Vid.* Zumalde Arregi, Imanol, "Mi tío Jacinto/Pepote" en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, p.395; Fernández Cuenca, Carlos, *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián, XI Festival Internacional del cine, 1963; Llinás, Francisco, *Op. cit.*, p.113

refiere sus inquietudes y sus aventuras en los maravillosos fotogramas de "Mi tío Jacinto".

Y ciertamente, el filme recuerda en algunos momentos al "episodio del hidalgo" de la obra picaresca del siglo XVI "El Lazarillo de Tormes", así como presenta rasgos del cine neorrealista: todo transcurre en un día y ocurren distintas peripecias para que al final todo quede igual. Resulta interesante también la relación entre el cine y el toreo ejemplificada en la Charlotada, denominada así por ser protagonizada por una especie de Charlot[1182] y tratada en *Mi tío Jacinto* con especial sensibilidad.

Pero lo que a nosotros nos interesa en este trabajo son las motivaciones de los productores a la hora de poner en marcha un filme. Primero habría que referirse a Ladislao Vajda, también productor, y que era el que en primera instancia elegía la temática y los argumentos de sus películas. Grupo Sempere y José Luis de Navasqüés confiaban siempre en su criterio, por lo que pocas veces podremos hablar de Vajda como un director que trabajara por encargo, sino que él era el primero en creer en su proyecto que siempre era apoyado por Grupo Sempere. Navasqüés, en representación de Chamartín, tenía "mucha fe en Vajda" como habitualmente contaba Sempere, y no ponía trabas a sus ideas, teniendo en cuenta que el Grupo siempre procuraba llevar a la pantalla argumentos que no tuvieran problemas con la censura.

En este caso, a ello se unían otros factores que hacían del proyecto algo económicamente rentable, ya que por una parte iba a ser protagonizado por Pablito Calvo, estrella a la que tenían contratada en exclusiva y que era muy popular en Italia y en toda Europa; por otra, la facilidad de coproducir con Falco Films, que financiaba la mitad del presupuesto; y por último, la posibilidad de ser considerada en Italia "Film per Ragazzi".

Como vimos en el capitulo anterior, dichas películas estaban dispensadas de la equivalencia de aportaciones financieras, artísticas y técnicas entre ambos países, aunque era imprescindible la garantía de un contrato de distribución con una participación mínima del 10% de los costos de la película. Dentro de este segundo

[1182] "En poco tiempo, esta clase de diversión taurina, que quedó fijada en las noches veraniegas, con entradas baratas y un aire no poco verbenero, lograron bastante popularidad y recibieron el nombre de "Charlotadas", en prueba del claro influjo cinematográfico que el público, todo el público, apreciaba en ellas, por ser Chaplin, con el apodo de "Charlot" (creado en Francia y que de allí pasó a España), la figura culminante del cine cómico, el astro que simbólicamente podía presidirlas."

período de ratificación del acuerdo, solo podían beneficiarse de esta disposición 3 películas de coproducción hispano-italiana hasta 1957.

Según el contrato firmado por Chamartín, Falco Film y E.N.I.C., presentado en la solicitud de rodaje,[1183] estaríamos ante una coproducción hispano-italiana equilibrada en la que participarían por parte española Chamartín[1184] y por parte italiana Falco Film y la distribuidora E.N.I.C.[1185] que también se comprometía a su distribución en Italia. El filme aspiraba a ser "Película para la juventud" con un costo aproximado de la parte española de 4.297.739,47[1186]. Como en casos anteriores, y según convenio, Chamartín se reservaba para su explotación España y colonias, Portugal y colonias y Turquía. Falco Film Italia y ex-colonias; el resto del mundo se dividía al 50%.

En uno de los expedientes del filme se encuentran documentos relativos a la delicada petición que realizó Navasqüés para conseguir importar película virgen DuPont. Sempere nos había manifestado alguna vez que a Guerner le gustaba más la película Dupont, ya que tenía un grano más fino, pero había que importarla directamente de EE.UU. ya que no tenía un establecimiento en Madrid como la Kodak. La licencia de importación era relativamente fácil de conseguir para Chamartín, ya que, como comentamos en anteriores capítulos Emilio de Navasqüés, hermano del director general de Chamartín, había sido el subsecretario de Economía Exterior y Comercio. Lo que resultaba más preocupante era cómo pagar la importación, que ascendía a 3.833 $, en vista de la crítica situación en la que se encontraba el IEME. Navasqüés sugería la posibilidad de que se pagara con cargo a los beneficios que había obtenido *Marcelino pan y vino* en el extranjero, pero el S.O.E.C. pensaba que aquello podría sentar "un precedente sobre manipulaciones de divisas que convenía evitar."[1187] Por lo tanto, se accedió a que el IEME concediera las divisas a Chamartín, a pesar de que también sentaba un precedente el conceder dólares para importar película virgen. La excepción que supuso la explotación en el extranjero de *Marcelino pan y vino*, justificó la operación, a pesar de la escasez de divisas.

Fernández Cuenca, *Carlos, Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián, XI Festival Internacional del cine, 1963, p.31

[1183] Fechada el 3 de noviembre de 1955, Exp. 209-55 c/13.834, ACMCU

[1184] Y Grupo Sempere aunque no oficialmente.

[1185] Que como vimos, se había encargado de la distribución de todas las producciones Falco Film desde *Carne de Horca.*

[1186] Correspondientes a 72.202.023,29 liras

Sempere y Vajda volvieron a contar prácticamente con el mismo equipo contratado para *Marcelino pan y vino* y *Tarde de Toros*. Respecto a los técnicos, de nuevo serán Grupo Sempere acompañados de Salvador Gil y Julián Ruiz y complementados por los italianos Ugo Nudi como operador, Antonio Morelli como director de producción, Carlo Grillo como trucador, Nina del Sardo como montadora y Enrico Spardorcia como ayudante de dirección. Estos profesionales sólo trabajarían en el rodaje en Italia. La música era de Román Vlad.[1188]

Respecto al elenco artístico, repetirán con el Grupo casi los mismos actores principales de *Marcelino pan y vino* (Pablito Calvo, Antonio Vico, Juan Calvo, José Marco Davó, Mariano Azaña, Adriano Domínguez, Rafael Cortés y Julio F. Alyman) y otros que aparecían en *Tarde de Toros* como José Isbert, Tip y Top, Rafael Bardem, Rosita Valero, Jesús Colomer o Joaquín Vidriales. Dentro del personal artístico destaca la incorporación de los actores italianos Paolo Stoppa[1189] y Carlo Campanini que ya habían trabajado con Vajda en *Giuliano de Medici* (1941) y *La zia smemorata* (1940) respectivamente y Walter Chiari, gran actor cómico de la época.

Respecto a la contratación de personajes, quizá lo que causó más problemas a Sempere fue la elección de los niños que intervenían en el filme, sobre todo los que participan en una de las primeras secuencias, en la que Pepote acepta "ser toro" para ganarse unos céntimos con que comprar el desayuno, o el actor que tenía que interpretar el papel del niño rico que se mofa de Pepote en los jardines del Retiro. Para ello, Sempere insertó en la prensa diaria el siguiente anuncio:

EL CINE ESPAÑOL NECESITA NIÑO GORDO

De edad comprendida entre siete y diez años, para intervenir en la película"MI TIO JACINTO", producción CHAMARTÍN: Director, Ladislao Vajda; interpretada por Pablito Calvo y Antonio Vico. Presentarse en ESTUDIOS CHAMARTIN, Carretera de Alcobendas, 5. Viernes, 11, y sábado, 12, de 5 a 7 tarde.

1187 Nota del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía fechada el 14/10/55. En Exp. 209-55 c/13.834, ACMCU

1188 Cfr. Olaya, María Elvira, "Lo teatral y lo paródico en la música de 'Mi tío Jacinto'", en *Eutopias*, vol. 216, Valencia, Episteme, 1998. Román Vlad había nacido en Bukovina y se nacionalizó italiano en 1950. Ya había compuesto la música para más de veinte filmes de largometraje, entre ellos *La belleza del diablo* (*Le Beaute du diable*, 1949) de René Clair o *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1954) de Renato Castellani.

1189 Muy conocido en España por su papel en *Milagro en Milán*, manifestará en una entrevista: "Marcelino no me ha sorprendido porque ya sabía lo que era capaz de hacer Vajda; he trabajado con él en Italia, durante la guerra." Entrevista de Félix Martialay en *Film Ideal* n.º1, octubre 1956, p.6

Según Vizcaíno Casas,

> "Mil, dos mil o quizá más fueron desfilando ante Ladislao Vajda y Sempere, bastante acostumbrados ya a estas agotadoras cribas de actores improvisados."[1190]

De todos ellos se seleccionaron 50 para las pruebas de fotogenia, de los que finalmente quedarían veinte para interpretar distintos papeles en el filme. El seleccionado para hacer de "niño gordo" fue Agustín Bravo, un niño de siete años de edad y 47 kilos de peso.

En el expediente del filme también aparece el contrato firmado por András László con Chamartín para la cesión de los derechos de su obra. El escritor recibiría 100.000 pesetas a la firma del contrato, 25.000 en el primer día de rodaje, y otras 25.000 si la película era declarada de Interés Nacional o si era vendida para todos los territorios de Francia, Italia, Alemania, Bélgica y Holanda. Naturalmente se le daba la posibilidad de capitalizar su retribución (que en este caso se reduciría a 115.000 más la 25.000 de los posibles beneficios). En este supuesto

> "se aplicará el mismo régimen convenido (que Vd. declara conocer y aceptar) con el grupo encabezado por los Sres. Vajda y Sempere, quienes ostentarán su representación a toda clase de efectos."[1191]

Este es el primer escrito oficial en el que aparece mencionado Grupo Sempere, aunque no se hace referencia a la cuantía de su participación en el filme.

Según el Plan de rodaje, las primeras jornadas correspondieron a los interiores construidos en Estudios Chamartín: *Comisaría, Casa de Jacinto, Tienda de ropavejero, tienda de antigüedades*, etc... A partir del día 17 de rodaje se trabajó en un decorado impresionante de Antonio Simont construido en los exteriores de los Estudios Chamartín y que reproduce fielmente buena parte del Rastro madrileño. Era considerado el mayor decorado exterior construido para un filme español de la época. Según la publicidad del "press book" del filme, Mr. Davis, distribuidor norteamericano encargado de la distribución del filme en EE.UU. manifestó: "Jamás, ni en el propio Hollywood, se ha hecho nada de estas proporciones. ¡Es realmente asombroso!". Según esta misma fuente, el decorado

> "ocupó una superficie de 4000 metros cuadrados y se emplearon en él 225 toneladas de yeso y escayola, 6000 tejas, 2000 kilos de pintura y barnices, 430 metros cuadrados de cristalería, 5000 baldosas de pisos, etc."[1192]

[1190] *Triunfo*, 16/11/55, s/p
[1191] Escrito en Exp. 209-55 c/13.834, ACMCU
[1192] "Press book" del filme

Como el decorado ocupaba tanto espacio, se decidió colocar un tablado sobre la piscina de los Estudios para aprovechar esta superficie. Un día el tablado cedió provocando un grave accidente en el que hubo varios heridos, entre ellos el propio Vajda, contusionado en la cabeza.

Siguiendo el plan de trabajo, posteriormente se hicieron los exteriores naturales de Las Ventas, el Rastro, el Retiro, el extrarradio de Madrid y calles de la capital. El escenario nocturno que correspondía a la Charlotada y que se debía hacer entre las jornadas 35 y 38 se dejó para el final, ya que al parecer, la plaza de las Ventas estaba levantada y la temperatura era muy baja, lo que dificultaba el rodaje. Finalmente, Vajda y Sempere decidieron rodarla en Málaga, según Sempere, gracias a la amistad que le unía con Paco Madrid, socio de Atenea Films. Una vez decidido, Vicente Sempere acudió a hablar con el alcalde de la ciudad para que le proporcionara para el rodaje la participación de la Banda Municipal y de los bomberos.[1193] El productor lo narraba así:

> "La debimos haber hecho en la plaza de toros de Alicante, pero después de haber llegado a un acuerdo para el rodaje, nos salieron con unas peticiones que no nos interesaban. Entonces hablé yo con Paco Madrid que era amigo nuestro y que, además, tenía lo de la plaza de toros de Málaga, y nos fuimos a Málaga a hacerlo, y allí claro, nos dieron toda clase de facilidades, los bomberos, los toros, porque claro, todas las escenas esas de Vico con Lerín y Boquerón, los que hacen las charlotadas, era con lluvia. No veas la que se armó... y allí está el Tip con el paraguas para que no se le moje el traje... todas esas escenas las rodamos allí. Y allí con bomberos...todo el mundo... Y algún dinero tuvimos que pagar, claro, porque aunque se ofrecieron y dieron las facilidades, dentro de eso queríamos pagar lo que era justo a los bomberos por hacer la lluvia y todas esas cosas.."[1194]

Según la solicitud de rodaje del filme, se contaba con el rodaje de algunas secuencias en Italia. Observando los papeles correspondientes a los actores italianos contratados por sesiones[1195] deducimos que los planos rodados en los Estudios Luce fueron los correspondientes a las secuencias que transcurren en *la panadería, la lechería y la relojería.*

Una vez rematada la posproducción, se llevó el filme a censura que la clasificó para todos los públicos. La licencia de exhibición se concedió el 20 de marzo de 1956 pero no se estrenó en España porque aún no había pasado la

[1193] Esto ocurrió el 10 de enero de 1956 según el diario *Sur*, 11/01/56
[1194] Entrevista a Vicente Sempere 6/7/96
[1195] Presupuesto del filme *Mi tío Jacinto* en Exp. 209-55 c/13.834, ACMCU

clasificación. En Italia se estrenó el 31 de marzo de 1956, lo que concuerda con la petición de certificados de exhibición desde el 31 de marzo de 1956. En septiembre ya se habían solicitado 21 certificados correspondientes a su explotación en Italia, ya que aún no había sido estrenada en España.

Respecto a la clasificación, el S.O.E.C. redujo en casi un millón el presupuesto presentado por Sempere, extendiendo sus diferencias a, prácticamente todas las partidas. Sempere también había incluido en el mismo los gastos causados por el accidente en la piscina de los Estudios, que no fueron admitidos. Finalmente se valoró un costo de 5.315.000 pesetas, siendo el coste presentado de 6.094.579 pesetas. Se clasificó en 1ªA con buenas críticas, incluso alguno de los miembros de la Junta de Clasificación pidió el Interés Nacional para el filme.[1196] Posteriormente Navasqüés solicitaría una nueva revisión del presupuesto y clasificación, pero no consiguió el Interés Nacional, por lo que el filme recibió el 40% del costo reconocido por el S.O.E.C., es decir 2.126.000 pesetas.

La productora y distribuidora invirtió en el lanzamiento del filme. Se imprimieron miles de carteles y se realizó una publicidad constante desde la prensa y la radio, tal y como se había hecho con *Marcelino pan y vino* y *Tarde de toros*. En el "press book" que manejamos aparecen las frases para la radio y la prensa. La publicidad radiofónica se emitía sobre un fondo musical de organillo, concretamente la habanera que sirve de leit-motiv a la película. Ejemplo de estas frases eran las siguientes:

> "La estrella infantil Pablito Calvo y el veterano primer actor Antonio Vico, en un film netamente madrileño y de rango universal: "Mi tío Jacinto", del director Ladislao Vajda.
>
> Comedia, drama, sainete... Una jornada llena de interés, emoción y gracia sobre el panorama madrileño, con personajes arrancados de la realidad. "Mi tío Jacinto", la mejor realización de Vajda, interpretada por Pablito Calvo y Antonio Vico."

Se estrenó en el cine Colisevm el 13 de septiembre de 1956 donde permaneció cinco semanas en cartel. Fue exportada a distintos países. En Italia fue estrenada el 31 de marzo de 1956 en Alemania el 31 de octubre de 1959. Fue al certamen de Berlín consiguiendo un segundo premio.

Recibió el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la fotografía de Guerner y premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a los decorados de

Antonio Simont. Se proyectó en el festival de cine de San Sebastián y fue al certamen de Berlín, consiguiendo el 2º puesto en la votación popular.

Historias de Madrid

Tras el rodaje de *Mi tío Jacinto*, y mientras preparaban la siguiente película de Vajda, que fue aplazada por diversas razones, Vicente Sempere se implicó en dos proyectos ajenos a Grupo Sempere y Chamartín. El primero, fue su trabajo como jefe de producción en el rodaje de *Los quince misterios del Santo Rosario*, cortometrajes patrocinados por la Cruzada del Rosario en Familia que llegaba de EE.UU., organizada por el Padre Peyton y que iban a ser dirigidos por el hijo de Joseph Breen, el supremo censor de Hollywood.

El segundo proyecto en el que trabajó fue el primer filme de una pequeña productora recién constituida y denominada UCE Films SL (Unión Cinematográfica Española Films) formada por Ramón Comas de Turnes[1197], Joaquín Bollo Muro[1198] y Manuel Giménez-Rico como director gerente y domiciliada en la calle Preciados, 11 de Madrid. Como habíamos comentado en otro momento, durante esta época destaca el que muchos profesionales, sobre todo guionistas y directores funden sus propias productoras para llevar sus proyectos adelante. Al caso de Comas y Bollo podríamos sumar los más famosos del guionista José Luis Dibildos que funda Agata Films también en 1956; Pedro Masó,[1199] que comienza a producir sus guiones en 1957 o el director de producción Manuel Goyanes que funda su propia productora, Guión Films en 1954. La principal causa de su aparición en este momento, es, por una parte, la ambición artística de los profesionales que pretenden llevar a la pantalla proyectos personales

---

1196 Escrito de la Junta de Clasificación y Censura fechado el 26/07/56, Exp. 14.276 c/34552, ACMCU

1197 Ramón Comas de Turnes (Tánger, Marruecos, 1930). Director y productor. Estudia en el IIEC entre 1953 y 1955, pero lo abandona para ser ayudante de dirección de Luis Lucia. Su primera película como director es *Historias de Madrid* (1956)

1198 Joaquín Bollo Muro (Córdoba, 1932), Director. Tras cursar estudios de Derecho en Madrid, se trasladó a Londres para introducirse en el cine británico en diversos cometidos técnicos. De regreso a España a finales de los años cincuenta, se matriculó en el IIEC y emprendió una colaboración con Ramón Comas que quedaría reflejada en los guiones de *Historias de Madrid* (1956) y *Nuevas amistades* (1963), adaptación esta de la novela homónima de Juan García Hortelano. Posteriormente realizó los largometrajes *Gitana* (1965) y *De barro y oro* (1966).

1199 Jefe de producción, director y guionista antes de hacerse productor

albergándose en la protección estatal y por otra, cierta mejora de la distribución de nuestros productos.

Comas pretendía, a través de un argumento escrito por Joaquín B. Muro y él mismo, hacer una película discreta formalmente, que incidiera en la asimilación del cine neorrealista a través de la cultura popular y costumbrista española, en la línea de la comedia asainetada*Historias de la radio* (J. L. Sáenz de Heredia, 1955), pero también de *Esa pareja feliz* (Luis G. Berlanga, 1951), *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1955) o *Manolo, guardia urbano* (1956). [1200] Las diversas historias que se entrelazan en el filme, giran alrededor de una preocupación común (a los personajes y los españoles de aquel tiempo): la carestía de la vivienda, que será tratado un año después por Nieves Conde en *El inquilino* (1957) y que tocarán también *Un ángel pasó por Brooklyn* y *El marido*.

El permiso de rodaje fue solicitado el 20 de junio de 1956. En este primer proyecto, no aparecía Vicente Sempere, sino José Luis Román como jefe de producción.[1201] Ya en los datos definitivos que aparecen en el expediente, y que se entregaban en el momento de llevar la película a censura, Vicente Sempere está inscrito como jefe de producción. Quizá José Luis Román, ayudante de dirección y con poca experiencia fue sustituido por realizar una mala gestión del presupuesto. Luis María Delgado en entrevista, declaraba que fue Chamartín quién se lo encargó a Sempere, por lo que creemos que esta hipótesis era la más plausible. En cuanto Chamartín accedió a realizar un adelanto de distribución, y quizás tras comprobar la inexperiencia de Román, quiso que el jefe de producción fuera Vicente Sempere, que en aquel momento estaba a la espera de otro trabajo, ya que por su dilatada experiencia en la producción de todo tipo de películas, era capaz de conseguir el máximo con el mínimo presupuesto. Por su trabajo cobró 30.000 pesetas, menos de la mitad de lo que se presupuestaba en las producciones Chamartín (75.000 pesetas) e inferior a lo que recibía el ayudante de producción, la secretaria de rodaje o el ayudante de dirección, por lo que creemos que se pudo deber a un favor que Sempere hacía a Chamartín que habría comprometido dinero en el filme y quería asegurarse de la buena administración del rodaje.

[1200] Cfr. Rios Carratalá, Juan A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.
[1201] José Luis Román Herrero era ayudante de dirección

Comas estuvo acompañado por Jesús Franco[1202] como ayudante de dirección y Godofredo Pacheco[1203] en la fotografía. No aparece ningún técnico habitual de Sempere, siendo su ayudante José Villafranca,[1204] la secretaria de rodaje Lucía Martín (que ya había trabajado con Sempere en *Mañana como hoy*) y el montador Antonio Jimeno. Los decorados eran de Tadeo Villalba.

Los actores principales contratados fueron Tony Leblanc, que se había hecho muy popular con *Historias de la radio*, Licia Calderón, conocida por sus papeles en *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957) y *El hombre que viajaba despacito* (Romero Marchent, 1957), Antonio Riquelme, Josefina Serratosa, Mariano Azaña, Mario Morales y María José Gil, entre otros.

El filme se comenzó a rodar en los estudios Chamartín el 8 de julio de 1956, rematando el 27 de octubre. Se rodaron 294 planos de exteriores durante 36 días en la ribera del Manzanares, Parque del Retiro, Paseo de la Castellana, Plaza Encarnación, El Pardo, Calle Atocha, Plaza Cibeles, Paseo del Prado y exteriores de estudio, quizá aprovechando el decorado realizado para *Mi tio Jacinto*. Dentro de los estudios se rodaron 302 planos con una duración de 57 días.

Fue clasificada en 2ªB y autorizada para mayores, algo que hoy nos causa verdadera extrañeza, y que solo se puede deber a la lucha de los vecinos contra el Orden Público que pretende echarlos de su casa (la censura eclesiástica la clasificó en 3R (mayores con reparos). Pero lo que resulta aún más pavoroso es que el S.O.E.C. redujera en 2.378.893,9 pesetas el presupuesto presentado por la firma que ascendía a 5.392.595,90 pesetas. En algunos partidas, parecen justificadas las reducciones, ya que era prácticamente inevitable que los productores aumentaran un poco de aquí o de allá sabiendo que siempre se les iba a recortar. En otros casos las reducciones parecen aleatorias. Lo cierto es que la clasificación, la reducción del presupuesto admitido a protección y que fuera considerada para mayores, condenaba a la productora, que quizá contaba con una mayor clasificación y se encontraba endeudada. Recordemos que a 2ªB le correspondía el 25% del coste

[1202] Siendo una de sus primeras películas en este cometido, como sabemos tendrá una dilatada carrera posterior frecuentando los géneros erótico y fantástico.

[1203] Hijo del operador Juan Pacheco Vandel, comenzó a trabajar como segundo ayudante de operador en *Nubes de verano* (1955). Desde ese año, tendrá una dilatada carrera como operador en filmes como *Dos novias para un torero* (1956), *Viaje de novios* (1956) de León Klimovsky o *El hombre que viajaba despacito* (1957) de J. L. Romero-Marchent. Con Jesús Franco, compañero en este filme, colaborará frecuentemente desde 1962. Volverá a coincidir con Sempere en la producción *Caballos Salvajes* (1973)

reconocido, en total 753.403 pesetas que correspondían, por ejemplo, y según estimación del S.O.E.C. a poco más de lo que había costado los dos primeros capítulos: 1. Letra y música y 2. Personal artístico.

Con este ejemplo, observamos como fuera de las grandes casas como Suevia, I.F.I. Benito Perojo, o, en menor medida, Chamartín que tenían la capacidad de invertir grandes presupuestos, coproducir con mayor facilidad y asumir la distribución del filme, las pequeñas empresas, que eran la mayoría, no eran capaces, en muchos casos, de poder exhibir sus productos, no porque no fueran buenos, sino porque la Junta de Clasificación y Censura recortaba sus posibilidades. En este caso ocurrió así, y el dictamen de 2ªB retrajo a la distribuidora, seguramente Chamartín que quizás hubiera pactado con la UCE la explotación comercial del filme (la normativa de la cuota de distribución se había "suavizado" para las distribuidoras y en ella ya no entraban las películas clasificadas en 2ªB). Para ahondar más en el problema, si la nueva firma contaba con el crédito sindical a posteriori (ya que era la primera película de la productora) precisamente en marzo de 1957, el SNE decidió que las películas clasificadas en 3ª y 2ªB fueran excluidas del crédito. Seguramente UCE no podría asumir sus deudas.

Unos días después, Manuel Jiménez Rico, director-gerente de la firma, solicitó la revisión de la clasificación. La consideraba totalmente injusta, teniendo en cuenta que era el primer filme de la productora y que habían tenido muchos problemas para llevarla adelante. En sus palabras:

> "La clasificación en 2ª B nos anula automáticamente la opción concedida, y a punto de realizarse, de la concesión en distribución de la película a una casa de reconocida solvencia, y cuyo anticipo, en efectivo, era la salvaguarda que esta Productora tenía para poder cumplir los compromisos de pago adquiridos con Estudios, Artistas, Técnicos y otros proveedores. Que en el caso de persistir la clasificación fijada, esta Productora se verá obligada al cese de sus actividades y probablemente a la suspensión de pagos, con el perjuicio consiguiente para sus empleados y acreedores, cortando de raíz los afanes de los componentes de esta Productora para realizar un cine digno, único fin que les ha guiado desde su fundación."[1205]

[1204] Ayudante de producción y regidor durante la década de los cuarenta, trabajará como jefe de producción a partir de 1958 en filmes como *La venganza de Don Mendo* (1961) de Fernando Fernán-Gómez o *El Camino* (1963) de Ana Mariscal.

[1205] Escrito de Manuel Giménez-Rico dirigido al director general de cinematografía y teatro, fechado el 3 de abril de 1957. Exp. 15786 c/34596, ACMCU

Comas se vio obligado a realizar modificaciones en la película para volver a llevarla a revisión. Al mismo tiempo la productora solicitó ayuda a José Ibáñez-Martín, Presidente del Consejo de Estado que escribió una carta a José Muñoz Fontán[1206] intercediendo por la película.

Ya a principios de noviembre de 1957, Manuel Giménez Rico, presentó un escrito a la Dirección General de Cinematografía y Teatro en el que exponía los cambios que se habían realizado al filme. El director, para tal fin, había sido asesorado y ayudado por Luis García Berlanga y José Luis Dibildos.[1207] En el escrito se especifican las modificaciones realizadas al filme, en su mayoría para aligerar el ritmo.

De este modo, el film volvió a ser presentado a clasificación y el 22 de noviembre de 1957 un oficio de la Junta de Clasificación y Censura al director de la UCE y al jefe del S.O.E.C., les comunicaba que la Junta con fecha de 12 de noviembre,[1208] había rectificado el dictamen anterior y clasificado la película en 2ªA, por lo que se incrementó su costo en 56.250 pesetas. (Este incremento se debía al conocido "coeficiente" aplicado por el S.O.E.C. En el caso de clasificación de 2ªA, que era la mínima que lo recibía, al coste estimado con la 1ª copia, se sumaba el coste de cinco copias de explotación, que ascendía a 56.250 pesetas.[1209]) Sobre este nuevo costo, el 12 de marzo de 1958 el S.O.E.C. volvió a clasificar el filme incrementando en un 5% el coste aprobado por lo que aumentaba en 167.555,60 pesetas que se ingresaron en la cuenta acreedora de la productora. La protección ascendió en total a 920.958,6 pesetas.

Lo curioso es que, después de que el filme se clasificara definitivamente en 2ªA, José Luis Román Herrero escribió a la Dirección General como jefe de producción del filme para cobrar el dinero correspondiente a la clasificación del filme.[1210] Imaginamos que la Dirección General hizo caso omiso a este escrito, comprobando que era Vicente Sempere el jefe de producción final de la película.

[1206] Escrito fechado el 15/07/57, Exp. 15786 c/34596, ACMCU

[1207] Escrito de Manuel Giménez Rico fechado el 7 de noviembre de 1957, Exp. 15786 c/34596, ACMCU

[1208] La Junta de Clasificación estaba formada en este momento por José Muñoz Fontán, Jesús Orfila, Francisco Gómez Ballesteros, Ramón Martín López, Alberto Reig, Eduardo Moya, Manuel Andrés Zabala, José Luis González y Eduardo Manzano.

[1209] Por lo que cada copia costaba 11.250 pesetas

[1210] Fechado el 28 de noviembre de 1957. Exp. 15786 c/34596, ACMCU

En cuanto obtuvo la nueva clasificación, Interpeninsular Films se hizo cargo de su distribución en territorio nacional, colonias y plazas de soberanía.[1211] Fue estrenada en cines del segundo circuito, el Actualidades, Beatriz y Panorama el 13 de enero de 1958. El filme se mantuvo dos semanas en pantalla.

A pesar de que hoy se considera una buena película, en su día no recibió buenas críticas. En la mayoría destacan cierta apariencia de borrador, confusión en el desarrollo narrativo y una dirección deslavazada[1212] Fernández Cuenca incidía en lo mismo:

> "Tiene frescura de inventiva, buena observación de tipos y de situaciones, gracia en el diálogo, pero sin fluidez narrativa ni cohesión dramática. Ramón Comas ha fallado en su doble tarea de autor y director por preparación insuficiente para abordar un tema complicado con muchos personajes. La simpatía del film encontró justa correspondencia en el público. Recordamos que cuando Bardem y Berlanga se disponían a hacer en colaboración *Esa pareja feliz* postulaban un cine español que juntara la herencia de Arniches con la de René Clair. Y nos permitimos afirmar que con un tratamiento más sólido y una realización más experta *Historias de Madrid* hubiera sido el comienzo de tan dichosa y fecunda tendencia."[1213]

Para la publicación *Cine asesor*, que aconsejaba a los exhibidores sobre las películas a proyectar (y que me parece muy interesante a la hora de estudiar la exhibición del cine español) se consideraba un filme "de mediano rendimiento que tal vez pueda mejorar entre públicos poco exigentes que no se retraigan por el 3R. Puede programarse en festivos de poco interés comercial."[1214]

A pesar de todo esto, el filme fue seleccionado por el XII Internacional Film Festival de Edimburgo para su exhibición en dicho certamen en septiembre de 1958 y fue premiada con el "Olivo de oro" en la IV Rassegna Internazionale del Film Umoristico de Bordighera en julio de 1958. *Historias de Madrid* fue distribuido en Argentina por la firma David Goldberg S.A. según contrato firmado el 13 de marzo de 1961.

El 16 de noviembre de 1961 Ramón Comas solicitó el intercambio con Hispano-Argentina. Se la incluyo en el Acuerdo de Intercambio Hispano-Argentino de 1965 del que hablaremos en el siguiente capítulo.

[1211] Escrito de Manuel Jiménez Rico fechado el 10 de diciembre de 1957, Exp. 15786 c/34596, ACMCU
[1212] Criticas de *Ya*, *Arriba*, *ABC*, *7 fechas*, *Dígame* en *Cine Asesor* Hoja número 1576
[1213] Fernández Cuenca, Carlos, critica a *Historias de Madrid*, *Ya*, 14/01/58
[1214] *Cine Asesor*, Hoja n.º1576, 1958.

Un ángel pasó por Brooklyn / Un angelo è sceso a Brooklyn

La última película de Vajda con Pablito Calvo, entraba dentro de la línea que habían seguido las anteriores: un mensaje de redención a través de la infancia. El filme estaba basado en una fábula de István Békeffi[1215] sobre la redención de un hombre malvado, transformado en perro, por medio de un niño. El guión había sido escrito por él mismo con la colaboración de los italianos Ugo Guerra[1216] Ottavio Alessi,[1217] Gian Luigi Rondi y Ladislao Vajda. El dialoguista fue José Santugini, fiel colaborador de Vajda durante toda esta época. Existen dos historias entrecruzadas dentro del ambiente de italianos emigrados a EE.UU: la de la chica engañada por un hombre que solo quiere su herencia, y las peripecias del abogado convertido en perro que intenta sobrevivir en un nuevo y desconocido ambiente canino, siempre ayudado por uno de sus empleados, conocedor del secreto, y el niño encarnado por Pablito Calvo.

El proyecto volvió a llevarse a cabo como coproducción con Falco Film y como "film para la juventud" en Italia.

Tras el éxito de *Marcelino pan y vino*, se disparó la moda de las películas con niño que continuaría en la siguiente década.[1218] Aunque existen películas "con niño" anteriores a Marcelino, ésta supuso el reconocimiento por parte de las productoras de que este cine podía dar dinero. *Recluta con niño* de Pedro L. Ramírez[1219]se produce en 1955 y contemporáneos a *Mi tío Jacinto* son *El pequeño ruiseñor*, dirigida por Antonio del Amo y que supone la presentación y despegue de Joselito y *Un traje blanco*, de Rafael Gil, protagonizada por Miguelito Gil. Marisol debutaría en 1960 con *Un rayo de luz* dirigida por Luis Lucia.

1215 Compatriota de Ladislao Vajda, ya había colaborado en una de las películas húngaras de éste *A kölcsönkért kastély* (1937) e intervendría en otras del director como *Apenas un duende* (*Ein Mann Geht Durch die Wand* ,1959), *Cerco de sombras* (*Die Schatten Werden Langer*, 1961), *Der Lügner* (1961) y *Una chica casi formal* (1963).

1216 Guionista habitual de Franco Rossi, comenzó trabajando como guionista en *I Falsari* (1950) al que seguirán *Il Seduttore* (1954) o *Amici per la pelle /Inolvidable amistad* (1955) también de Franco Rossi y en coproducción con España y Francia. A partir de finales de los sesenta aparece como guionista y productor de numerosos spaguetti-western.

1217 Guionista y ayudante de dirección, colabora frecuentemente con Ugo Guerra. Su trabajo será habitual en las coproducciones con Francia

1218 *Vid.* Heredero, Carlos F., *Op. cit.*, pp. 226-234 y *Archivos de la Filmoteca* n.º38, Junio, 2001

1219 Protagonizada por Miguelito Gil, uno de los niños preseleccionados por Vajda y Grupo Sempere para *Marcelino pan y vino.*

Aunque la clasificación de "filme para la juventud" necesitaba de un contrato de distribución en Italia, Chamartín y Falco Film no contaron esta vez con ENIC. *Mi tío Jacinto* fue la última producción Chamartín-Falco Film distribuida en Italia por el ente estatal que fue liquidado el 16 de febrero de 1957.[1220]

Debido al éxito de Ladislao Vajda y Pablito Calvo en Italia, a Falco Film no le costó encontrar una distribuidora italiana importante que respaldara el proyecto. CEI-INCOM una firma que surgía de la unión de dos conocidas distribuidoras y productoras italianas y que acababa de comenzar sus operaciones, fue la empresa que aportó el capital necesario.[1221] Observamos como, tras el éxito de *Marcelino...*, a Vajda y Pablito Calvo se les abrieron todas las puertas de Europa. Las mejores distribuidoras daban adelantos de distribución y la prensa internacional estaba al tanto de todos sus movimientos. De hecho, ya en enero de 1957, la prensa italiana hablaba de Charles Laughton como posible compañero de Pablito Calvo en su tercera película. Este filme iba a ser dirigido por Ladislao Vajda y se desarrollaría en Nueva York.[1222]

No cabe duda de que ambas productoras pretendían repetir el éxito de los filmes anteriores llevando a la pantalla un filme con grandes posibilidades para su explotación internacional. Transcurría en el Barrio de Brooklyn, en la "Little Italy" muy conocido por los espectadores de todo el mundo gracias a las películas americanas. Quizá el peso de los productores italianos se apreció mucho más en esta película que en todas las anteriores. Es un filme, en apariencia, mucho más italiano que español, que juega a las bazas ganadoras de las estrellas internacionales, las conocidas calles de Nueva York y el aire italiano, que era tan popular en aquel momento.

[1220] La crisis del cine italiano se precipitó en noviembre de 1955. Renato Gualino dio la noticia de la decisión de la Lux Film de retirarse de la producción. El 2 de mayo de 1956 el tribunal declaró el hundimiento de la Minerva Film, uno de los mayores complejos productivos italianos

[1221] Según expediente estaba dirigida por Giulio Coltellacci. Según Aldo Bernardini, fundada en 1950, comenzó sus operaciones en 1957, produciendo 19 filmes hasta 1961. Estaba dirigida por Luigi Annibaldi, Alfonso Cedraschi, Enrico Cedraschi, Francesco Saverio Cilenti, Oreste Coltellacci, Amelio De Simone, Italo Gemini, Teresio Gugliemone, Aldo Isola, Carlo Navone, Alessandro Pallavicini, Bruno Pazzi, Angelo Valle e Mario Villa. Surgió de la unión de INCOM-INC (Industria Cortimetraggi-Importazione Noleggio Cinespettacoli) dirigida por Alfonso Cedraschi y CEI, productora cinematográfica dirigida por Italo Gemini y Carlo Navone. En 1957 tenía sede en Villa Patrizi, n.º10 y su capital social ascendía a 10.000.000 liras. CEI-INCOM era la representante exclusiva de la CEI y del Cinegiornali. 1958 se nombró gerente a Oreste Coltellacci (podría ser el nombrado en el expediente). Ese mismo año, el capital social fue aumentado a 25 millones de liras. En 1960, la Cei-Incom varió su denominación por la de Incei Film. La sociedad era distribuidora y productora. sita en Via Nomentana, 833 de Roma. Bernardini, Aldo, *Op.cit.*, p. 64

[1222] *Film Ideal* n.º4, Enero, 1957, p.5

Estas son las razones por las que las firmas coproductoras pretendían que el compañero de Pablito Calvo fuera esta vez un actor de proyección internacional. Hasta el último momento se estuvieron barajando varios nombres entre los actores anglosajones que encajaran en el papel del repulsivo abogado Bossi. Por fin Chamartín se puso en contacto con el agente de Peter Ustinov. Peter Ustinov ya había trabajado en Italia en *Quo Vadis?* (Mervin Le Roy, 1951) y en Francia (*Lola Montes*, 1955)[1223] y debía de estar rodando en aquel momento *Les espions* (1957) de H. G. Clouzot. Según Vicente Sempere, el sueldo de Peter Ustinov ascendió a 50.000 dólares,[1224] que equivaldrían más o menos a 500.000 pesetas de la época, aparte las dietas y los viajes. Como artistas italianos, Falco Film contrató a Silvia Marco, Aroldo Tieri, Maurizio Arena, Franca Tamantini y el veterano Renato Chiantoni. Sempere se encargó de la contratación de Pepe Isbert, Isabel De Pomés, José Marco Davó, Carlos Casaravilla, Lola Bremon, Juan de Landa y Enrique A. Diosdado.

Respecto a los principales técnicos, destaca Bruno Canfora en la música. Esta será su primera banda sonora, a la que seguirá la de *El cebo*. Como en toda esta etapa, el equipo técnico principal sigue siendo Grupo Sempere. En una entrevista realizada por Juan Cobos durante el rodaje del filme, Vajda se refiere a su equipo:

> "-*Si no me equivoco, lleva usted el mismo equipo que en las cintas anteriores*.
>
> -Si, es siempre el mismo. Yo que he trabajado en casi todos los países de Europa que producen cine, puedo decirle que no hay equipo como éste. Yo que soy un hombre feliz, trabajo muy a gusto con hombres que nunca se quejan del esfuerzo, que siempre sonríen, que trabajan con ilusión y con extrema competencia.
>
> *-¿Es verdad que también participan en los beneficios de las películas suyas?*
>
> -Si, siempre. Han ganado dinero con "Marcelino" como con "Tarde de toros"."[1225]

En el expediente del filme se guardan los contratos de coproducción con Falco Films y CEI-INCOM. Cronológicamente, el primer escrito es el de CEI-INCOM, confirmando su contrato con Falco Film para colaborar en la coproducción "Un cane chiamato signor Bozzi" en concepto de adelanto de distribución con la cifra de 40.000.000 liras, una cifra que superaba con creces el 10% exigido por la Administración a la hora de que la película se considerara "film

[1223] El siguiente papel de Peter Ustinov sería el de *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick.
[1224] Según el expediente, eran 40.000 dólares
[1225] Entrevista de Juan Cobos a Ladislao Vajda, *Film Ideal* n,º 10, Julio-agosto, 1957, p.20

per ragazzi". Según el contrato entre Falco Films y Chamartín, ambas firmas se comprometían a realizar una coproducción equilibrada al 50% en concepto de filme destinado a la juventud y con un coste no superior a los 180 millones de liras.[1226]

Posteriormente, y en vista de que el costo del filme iba a superar holgadamente los 180 millones de liras y que el mayor gasto iba a correr por parte de Chamartín se decidió que Falco Film asumiera el sueldo de Peter Ustinov y suministrara todo el material virgen (30000 m de negativo imagen, 9000 m de duplicating positivo y 9000 metros de duplicating negativo). En la solicitud del permiso de rodaje, Chamartín confirma la participación española en 7.764.728 pesetas, y la participación italiana en 123.839.362,04 liras.[1227] El costo total del proyecto ascendía a 15.529.456,00 pesetas.[1228]

Este es el primer expediente, de los pertenecientes a filmes de Sempere, en el que aparece también el presupuesto correspondiente a la parte extranjera de la coproducción. Según la normativa, a partir de 1956, entre la documentación necesaria para la solicitud de proyectos en coproducción había que adjuntar

> "presupuesto estimado, por triplicado, del coste de la película, determinando y acreditando la cuantía de la participación española y de la extranjera."

Del mismo modo era obligatoria la presentación de un aval bancario que garantizara la respuesta económica de ambas firmas. Este requisito podía ser sustituido por una mutua renuncia a esta garantía, procedimiento que será utilizado por Chamartín y sus socias en este período.

El presupuesto italiano ascendía a 180.000.000 de liras dividido en partes iguales, siendo la italiana repartida entre los 50.000.000 de liras puestos por Falco Film y los 40.000.000 de contrato de distribución con CEI-INCOM "minimo garantito".

La incorporación de Peter Ustinov, que no era ni italiano ni español, levantó algunas suspicacias entre los miembros del SNE, aunque al final se aceptó su presencia ya que el acuerdo de coproducción hispano-italiano recién firmado recogía esta posibilidad:

[1226] Al cambio de la época más o menos 11.286.044,8 de pesetas. Contrato fechado el 2/12/56, Exp. 60-57 c/16188, ACMCU

[1227] Que correspondían exactamente a 7.764.728 pesetas

[1228] Solicitud de permiso de rodaje filmada por Navasqüés y fechada el 6/04/57, Exp. 60-57 c/16188, ACMCU

> "2) autorizzare la partecipazione di un elemento artistico, di fama internazionale, di un terzo Paese"[1229]

Unos meses antes del comienzo del rodaje, Ladislao Vajda y Guerner habían viajado a Nueva York a filmar transparencias y fotografiar algunos exteriores de la ciudad y de Brooklyn. Volvieron con planos generales de situación y cientos de fotografías, necesarias para que Antonio Simont creara el impresionante decorado de las calles de Brooklyn en Chamartín. El rodaje duró tres meses, aparte de las dos semanas en las que Vajda y Guerner viajaron a Nueva York.

El plan de rodaje, nos informa esta vez de cuáles fueron los planos rodados en Italia. En total sumaron 15 jornadas en las que se rodaron las secuencias que transcurren en el patio, en un exterior natural de Nápoles, y en el "bar y portal" y el juzgado, rodados en interiores de estudios en Roma. En estos últimos no aparecen los protagonistas, que, fuera de Madrid, sólo rodaron en los exteriores de Nápoles.

La mayor parte del filme transcurre en los espectaculares decorados de Antonio Simont, que tras la recreación del Rastro Madrileño en su anterior película, abordó la construcción de parte del barrio de Brooklyn en los exteriores de los Estudios Chamartín y que ocupaban 3000 metros cuadrados. En estos decorados se utilizó por primera vez en España el sistema "Travelling Mate". Juan Cobos asistió al rodaje y sus palabras muestran de nuevo, cual era la actitud de Grupo Sempere hacia sus películas:

> "Vajda, mientras dirige da la sensación de una gran seguridad. Nunca grita. El equipo bajo sus órdenes funciona como una máquina bien engrasada. Parecen un grupo de amigos puestos a conseguir juntos un objetivo común. Todo es cordialidad y buen humor en el plató. El trabajo progresa y se respira un clima de obra importante. Todos están muy contentos de lo conseguido hasta ahora."[1230]

Por vez primera aparece también la censura del "avance" del filme, elemento publicitario que ya existía en las pantallas, pero que hasta el momento no se censuraba.

El filme se estrenó en Madrid el 14 de noviembre de 1957 y tuvo buen rendimiento de taquilla manteniéndose 35 días en cartel. Las críticas fueron tibias. En general se alababa el trabajo de Simont y Guerner, pero se acusaba una dirección de Vajda poco afortunada. En palabras de Méndez-Leite:

[1229] Ap. 2), Art. IV, Acordó di coproduzione cinematográfica italo-spagnolo, 5 settembre 1956
[1230] Entrevista de Juan Cobos a Ladislao Vajda, *Film Ideal* n,º 10, Julio-agosto, 1957, p.20

> "Resulta excesivamente realista la fantasía y demasiado fantástica la realidad para que pueda dar consistencia y validez a la fábula."[1231]

Algo similar opinaba Juan Cobos, que la considera una película mala y dirigida muy fríamente por Vajda. Para el crítico lo único que se libraba de todo ello era el perro Calígula[1232] Ciertamente los productores se llevaron una sorpresa al constatar que la película en la que habían puesto más esperanzas para un éxito seguro en España y en el extranjero (todo lo contrario a lo que ocurrió al comenzar el proyecto de *Marcelino, pan y vino*) fuera recibida tan fríamente por crítica y público. Algo presentiría ya el director cuando comentó a Juan Cobos:

> "-...si la película no es buena la culpa será completamente mía. He tenido todos los medios que he pedido, los actores que necesitaba y el tiempo que consideré preciso. En estas condiciones comprenderá que mi responsabilidad es muy grande."[1233]

Para Sempere, estas eran las contradicciones del oficio y su principal riesgo. Quizá el ambiente de la época ya no era el adecuado para el éxito de este tipo de películas; una temática similar, la de *Milagro en Milán* había sido tratada en 1951. Quizá el público español e italiano prefería ya otras historias: grandes espectáculos, comedias, o filmes que aportaran una verdadera crítica social.

Como película italiana, fue elegida para la sesión de apertura del Festival de Venecia de 1957, estrenándose el 29 de septiembre de 1957. En la presentación de la "Mostra" obtuvo la siguiente crítica:

> "Si tratta di un film brillante, sentimentale, fatto con molto garbo, sceneggiato con estrema cura e condotto con uno stile quanto mai piacevole, La storia, ad un certo momento, sconfina nella fantasia e nell'irreale, ma il passaggio avviene senza scosse (...)."[1234]

En Italia registró una recaudación de 119.685.000 de liras.

En EE.UU. se estrenó con el título *An Angel Passed Over Brooklyn* en 1957 y en Alemania Occidental el 3 de octubre de 1958 como *Der Hund, der "Herr Bozzi" hiess*. Antonio Simont recibió los premios del SNE y del CEC por los decorados del filme.

Tras este filme, Grupo Sempere, que había firmado un contrato en exclusividad por tres películas más (a partir de *Marcelino pan y vino*) con Pablito Calvo, y viendo que no iba a ser posible cumplir con el contrato de la estrella,

---

[1231] Méndez-Leite, Fernando, *Op. cit.*, vol. II, p.288
[1232] Crítica de Juan Cobos para *Film Ideal* n.º14, diciembre 1957, p.5
[1233] Entrevista de Juan Cobos a Ladislao Vajda, *Film Ideal* n,º 10, Julio-agosto, 1957, p.20

consiguió para Pablito Calvo una película en Italia donde era muy popular. De este modo, el pequeño actor marcharía a aquel país para protagonizar *Totó y Marcelino* (1958) dirigida por Antonio Musú. Según Sempere, todos los derechos de la película se le dieron al niño, quedándose Chamartín la distribución en España, América Latina, Colonias y Marruecos.[1235] Posteriormente protagonizaría *Juanito* (1960) una coproducción hispano-alemana dirigida por el discípulo de Vajda, Fernando Palacios.

Con *Un ángel pasó por Brooklyn* termina la relación de Grupo Sempere con Pablito Calvo y Falco Films. No creemos como Heredero afirma, que "la decepción comercial producida por estas dos películas rompe el vínculo de Pablito Calvo con Chamartín" sino que a ello se suman diversas circunstancias como la intención de Vajda de aceptar propuestas de productoras europeas, los contratos de coproducción con otras firmas italianas y el final de la relación de Chamartín con Falco films, que estaba en parte basada en la protección a las "películas para la juventud". En la renovación del Acuerdo cinematográfico hispano-italiano de febrero de 1961 ya no se hará mención a las películas para la juventud, que era uno de los recursos que utilizaban ambas productoras para la coproducción.

La situación de la acción en Brooklyn, aleja a esta película de las anteriores centradas las características populares y las costumbres y mentalidad españolas. El ambiente es el de un país extranjero, ya no aparecen tipos madrileños o españoles, aunque sí personajes populares. *Un ángel pasó por Brooklyn* viene a ser en este sentido una película-puente entre las películas típicamente españolas, y el comienzo de la siguiente etapa del director con su producción europea que comienza con *El Cebo.*

El Marido / Il Marito

Tras rematar el rodaje de *Un ángel pasó por Brooklyn*, Vajda había comenzado a preparar su siguiente filme, un proyecto que le había ofrecido una firma suiza y que le absorbió totalmente. Mientras, Sempere y parte del "Grupo" ya estaban inmersos en una nueva coproducción con una firma italiana, en este caso, Fortunia Film[1236]. Desde su fundación en 1954, la firma italiana se había dedicado

---

[1234] Albertazzi, A. "La mostra giorno per giorno", *Intermezzo*, 16-17,15/09/57
[1235] Entrevista a Vicente Sempere 6/7/96
[1236] Sociedad limitada fundada en Roma en 1954 con un capital social de 100.000 liras, que se elevó a 50.000.000 liras en 1955. Estaba dirigida por Ignacio Balsamo y Felice Zappulla. Su sede legal

exclusivamente a la producción de comedias protagonizadas por Alberto Sordi, excepto *Questa è la vita* (1954) interpretada por Totó, y escritas en su gran mayoría por los guionistas Ettore Scola, Ruggero Maccari, Felipe Zappulla (productor) y Giovanni Grimaldi.[1237]

En el caso de *El marido* y las siguientes coproducciones que tratamos en este capítulo, (*Vacaciones en Mallorca* y *El Cebo*) los proyectos, tanto por su temática como por el capital invertido, llegaba de firmas extranjeras que pretendían coproducir con una firma española amparadas por los convenios de coproducción o atraídas, en el caso de *El Cebo*, por la personalidad del principal director de Chamartín, Ladislao Vajda.

Estamos en la década de la gran expansión del cine italiano por todo el mundo, gracias tanto a la toma de atención que supuso el Neorrealismo y sus seguidores, como por la expansión de un cine más comercial que tiene como principal exponente la comedia "all'italiana" y las grandes divas del cine italiano: Gina Lollobrigida, Sofia Loren, Silvana Mangano… y que habría sido alentado por la nueva legislación proteccionista italiana. Dentro de este panorama, destacan un tipo de filmes construidos alrededor de un cómico, una tendencia muy apreciada en Francia e Italia y que tendrá gran fuerza en los años cincuenta y sesenta con autores tan distintos como Fernandel, Totó o Alberto Sordi. Este tipo de películas, creadas para el lucimiento de un actor cómico que es protagonista absoluto, no existirá de un modo claro en España, y salvando las distancias, hasta la exitosa *La ciudad no es para mi* (Pedro Lazaga, 1965) a la que seguirán una larga lista de filmes creados para el personaje de Paco Martínez Soria.

Alberto Sordi tras haber pasado por todo el escalafón del oficio y encontrar la popularidad en la radio italiana, elaboró en esta época un personaje destinado a permanecer vital y significativo al menos hasta fines de los años 70: el del italiano "medio", extrovertido y cínico, infantil y arribista y, en conjunto, oportunista e ingenuo. Dos de sus primeros y mejores papeles fueron los de *El jeque blanco* (*Lo sceicco bianco*, 1951) y *Los inútiles* (*I vitelloni*, 1953) ambas de Federico Fellini. Durante esta década tendrá una gran actividad, iniciando hacia la mitad de la misma una

---

estaba en via della Mercede n.21º. En febrero de 1958 cambió su denominación por Fortunia Films. Bernardini, Aldo (a cura di), *Cinema italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Roma, Anica Edizioni, 2000, p. 189.

[1237]Fortunia Films había producido *Questa è la vita* (Aldo Fabrizi, 1954); *Accadde al commissariato* (Giorgio Simonelli,1954); *Accadde al penitenciario* (Giorgio Bianchi, 1955); *Mi permette, baboo!* (Mario Bonnard, 1956) e *Arrivano i dollari!* (Mario Costa, 1957).

serie de filmes estructurados en numerosos sketches y con títulos ejemplares como: *El soltero* (*Lo scapolo*, 1955), *El seductor* (*Il seduttore*, 1954), *El marido* (*Il marito*, 1958), *Il moralista* (1959), *Il vedovo* (1959), *El alcalde, el guardia....y la jirafita* (*Il vigile*, 1960), etc.

Como adelantamos, Alberto Sordi ya había trabajado en otra coproducción hispano-italiana, *El Soltero* que había obtenido gran éxito popular. Dirigida por Antonio Pietrangeli había sido coproducida por Águila Films y Film Constelazione Produzione.[1238] Se trataba de una sucesión de pequeños episodios humorísticos, en los cuales la soltería, como cualquiera de los estados o condiciones del hombre, da lugar a una divertida trama de cierta calidad. Fernán-Gómez, Maruja Asquerino y Xavier Cugat son los elementos españoles que colaboran junto a la orquesta de Cugat. Benito Perojo también había realizado su peculiar incursión en la comedia a la italiana con *Pan, amor y Andalucía /Pane, amore e Andalucía* (Vittorio de Sica/Javier Setó, 1958).

Su "secuela", *El marido*, estaba basada en un argumento de Rodolfo Sonego[1239] y Alberto Sordi con un guión de Ettore Scola y Ruggero Maccari[1240] autores también del de *El soltero*[1241] junto a los directores del filme y José Santugini en los diálogos españoles.[1242] Es una divertida comedia, que además

> "contempla con acidez y amargura, la trayectoria de un personaje mediocre con vocación arribista, lo que introduce algunas acotaciones críticas sobre las marrullerías clientelares en torno a los círculos de influencia política."[1243]

Su historia se mueve al compás de un eficaz registro costumbrista, protagonizada por Alberto Sordi y Aurora Bautista en un papel al que no nos tenía

---

1238 Ambas firmas habían coproducido también *Calabuch* (1956) de Luis G. Berlanga

1239 Adolfo Sonego había comenzado su carrera como guionista a finales de la década de los cuarenta y estaba especializado en comedias. Había escrito guiones para Totó y para Sordi, como el de *Il Seduttore* (1954) de Franco Rossi para Alberto Sordi. "Quello era un cinema molto avventuroso, mi telefonavo la sera e volevano un soggetto per Sordi e io lo buttavo giú. Era un periodo di esuberanza. *Il moralista* l'ho scritto in una notte,l'abbiamo sceneggiato in dodici giorni, mentre già avevano cominciato a girare. Mi venivano delle idee cosí, pensando a Sordi, e guardandomi attorno, osservando la gente in giro, nelle case, negli uffici, viaggiando" Declaraciones de Rodolfo Sonego en Faldini, Franca e Fofi Goffredo (a cura di), *L'Avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protaginisti 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979, p.354

1240 En el contrato de coproducción también se cita a Leo Benvenuti

1241 "Con Pietrangeli feci *Lo scapolo*, con Loy e Puccini *Il marito*, due film di Sordi che già preludevano alla commedia di costume. C'era una committenza determinata, erano film per un attore preciso. Era accaduto soprattuto per Totò, e poi accade per Sordi. Bisognava fare un film per lui, per il suo personaggio: *Il seduttore*, *Il marito*, *Lo scapolo* rano construiti ad hoc." Declaraciones de Ettore Scola en Faldini, Franca e Fofi Goffredo (a cura di), *Op. cit.*, p.353

1242 Siendo uno de sus últimos trabajo para Chamartín, ya que morirá ese mismo año.

1243 Heredero, Carlos F. *Op. cit.*, p.241

acostumbrados. El proyecto era inicialmente de Alberto Sordi, que se lo propuso a una productora italiana Sordi lo narraba así:

> "Io da *Un americano a Roma* in poi avevo avuto molto suceso. Di conseguenza, quando leéis alla produzione il personaggio di *Il marito*, che s'imperniava su un uomo del tutto normale, e che si esprieva con un linguaggio normale, e che insomma non aveva nulla del comico-comico, mi fu impossibile farglielo digerire, perché era molto difficile stabilire se quella storia e quel personaggio avrebbero suscitato ilarità nel pubblico, e loro non volevano lasciare il certo per l'incerto. L'ostracismo fu tale che *Il marito* dovetti andarlo a fare a Madrid con un produttore spagnolo. (...) *Il marito* ebbe suceso e a questo seguí *Il seduttore* che fu un altro suceso. E allora ottenni la fiducia incondizionata."[1244]

Las palabras de Alberto Sordi parecen querer significar que fue Chamartín la promotora del filme y la que posteriormente buscaría el apoyo de Fortunia. Resulta extraño conociendo la trayectoria de la productora italiana, pero pensamos que fue tras la aceptación de Chamartín y Grupo Sempere que Fortunia accedió a participar en la coproducción al poder compartir los riesgos. De hecho, en un principio, el filme iba a ser dirigido por Fernando Palacios. Fuera lo que fuera, Chamartín y Grupo Sempere decidieron apoyar el proyecto del italiano, quizá esperanzados por el éxito que tuvo *El soltero* en España y la popularidad de su protagonista.

El contrato de coproducción entre Fortunia Films, S.R.L. representada por Gastone Bettanini y Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas, representado por Navasqüés, está fechado el 15 de junio de 1957 y en él se negocia una producción equilibrada al 50% en el que Chamartín aportaba a

> "Aurora Bautista, elementos artísticos y técnicos interiores (incluida película virgen), dietas italianos, pasajes de Madrid a Roma, montaje y música si se realizan en España y gastos generales en pesetas"[1245]

Mientras que a Fortunia correspondían

> "los importes del guión, Alberto Sordi, elementos artísticos y técnicos italianos, exteriores en Italia (incluida película virgen), dietas españoles en Italia, pasajes de Roma a Madrid, montaje y música en Italia y gastos en liras."[1246]

[1244] Declaraciones de Alberto Sordi en Faldini, Franca e Fofi Goffredo (a cura di), *Op. cit.*, p.352
[1245] Solicitud de José Luis de Navasqüés para permiso de rodaje de *El marido* fechada el 25 de junio de 1957, Exp. 107-57 c/16191, ACMCU
[1246] Id..

En concreto se había planificado el rodar durante cinco semanas en Estudios Chamartín y otras cinco semanas en exteriores en Roma.

Como adelantábamos, en un principio el filme iba a ser dirigido por Rodolfo Sonego y Fernando Palacios, tal y como aparece en el contrato de coproducción y en los elencos de personal técnico presentados por ambas productoras para la solicitud del permiso de coproducción.[1247] Esto refuerza la idea de que el proyecto inicial era español, ya que Sonego era guionista y se le habría contratado para equilibrar la coproducción y orientar y ayudar a Palacios en la dirección de los actores italianos. Posteriormente Fortunia modificaría el contrato con Chamartín y contrataría a Loy y Puccini que son los que figuran como directores en la versión italiana, manteniéndose Palacios en la española.

En el elenco técnico español figuraron los miembros de Grupo Sempere Vicente Sempere, Antonio Simont y Fernando Palacios junto a su equipo habitual, formado por Salvador Gil, Maria Mercedes Otero, Julián Ruiz, Antonio Luengo, Luciano Carreño, Eduardo García Soleto y Federico del Toro. Como regidor hacía su debut Diego Gómez Sempere, sobrino del jefe de producción. Los habituales, Guerner y Julio Peña fueron sustituidos por profesionales italianos para poder cumplir con la coproducción equilibrada. En este caso fueron Carlo Innocenzi en la fotografía y Gabriele Varíale en el montaje.

La inversión declarada a la Administración ascendía a 5.400.000 pesetas por ambas partes, en total 10.800.000 pesetas que correspondían más o menos a 172.248.120 liras. Aurora Bautista cobró por su papel protagonista a 1.250.000 pesetas[1248] y Alberto Sordi 30.000.000 liras[1249]

El filme, cuyo rodaje comenzó el 13 de julio de 1957, fue dirigido por Nany Loy, Gianni Puccini y Fernando Palacios. Gianni Puccini había sido profesor de Nany Loy en el Centro Sperimentale y éste le admiraba mucho. A causa de la "fragilidad nerviosa" de Puccini, los productores siempre le colocaban otro director junto a él, ya que:

> "Nei momenti di tensione, gli faceva esplodere dei tremendi attacchi di trigemino che lo costringevano a letto per giorni e giorni"[1250]

[1247] Exp. 107-57 c/16191, ACMCU
[1248] Cifra luego reducida para la Administración a 500.000 pesetas
[1249] Que correspondían aproximadamente a 1.880.000 pesetas.
[1250] Declaraciones de Nany Loy en Faldini, Franca e Fofi Goffredo (a cura di), *Op.cit.*, p.350

Por esta causa, ya habían realizado juntos *Parola di ladro*. Tras ella co-dirigieron *El marido* en estudios Chamartín. Nany Loy continúa:

> "In pratica, io continuai a fare l'aiutoregista anche perché, essendo Puccini un nevrotico, appena avvertí che la sua responsabilità era scariacata su di me riacquistò di colpo tutta la sua sicurezza e la sua lucidità. Quindi il suo contributo fu molto Maggiore di queanto non sarebbe stato se lui del film foie stato il regista unico. In quel periodo lo vidi sereno, felice di non dovere affrontare le tante belve del cinema, tipo il direttore di produzione o il segretario che arrivano e ti chiedono: "Dottò, allora domani vanno bene due comparse?" e allora tu gli rispondi: "Ma guarda che, sul copione, c'è scritto duemila!, e loro insistono dicendo: "Facciamo venti", fino a quando, per ottenerne forse duecento non ti resta che minacciare che domani non scenderai a lavorare. Di fronte a queste spietatezze del mestiere di allora, Gianni Puccini non Abeba armi, era indifeso e viveva contiuamente nel panico."[1251]

Fernando Palacios que aparecía como director en el proyecto junto a Sonego, actuaría finalmente con Nany Loy en la dirección. Si Loy y Puccini dirigieron los planos rodados en Roma, desconocemos hasta qué punto trabajó como único director Fernando Palacios en los Estudios Chamartín donde se rodaron los interiores en la casa de Alberto Sordi. En Roma se rodó en distintos exteriores: "*stadio olimpico, chiesa, terrazza, villa Borghese, Cimitero, strade Roma, locale notturno e complesso casa Alberto*", en total se utilizaron cuatro semanas.

El filme tardó un poco en ser presentado a censura, ya que el montaje y la música se realizaron en Roma, estando Fortunia comprometida a entregar la primera copia standard en seis meses a partir del final del rodaje.

Lo fue el 8 de enero de 1958 solicitando rapidez, ya que se había previsto su estreno en el cine Windsor de Barcelona el 20 de enero. Se calificó para mayores de 16 años, con la condición de que se realizara un corte en el rollo n. º 5 en el que aparecía el plano del trasero de una chica en bikini. Navasqüés protestó ante esta decisión ya que el plano era fugaz y de recurso, pero el fallo fue ratificado unos días más tarde.

Por otra parte, la Junta de Clasificación reunida el 4 de marzo acordó por unanimidad la clasificación en 1ªB, siendo éste el primer filme de Chamartín y Grupo Sempere clasificado por debajo de 1ªA.

[1251] *Id.*

El presupuesto estimativo del S.O.E.C. fue superior al presentado por la productora (3.925.000 pesetas del S.O.E.C. contra 3.785.410,11 de Chamartín), ya que se contaba con el coeficiente. En realidad, el coste estimativo con la primera copia era de 3.410.000 pesetas, a las que se sumaban, si era clasificada en 1ªB, como es el caso, el coeficiente de 11'05% que correspondía aproximadamente al costo de 15 copias de explotación y la publicidad de lanzamiento. Tenemos que tener en cuenta que el coste medio de un filme en B/N en 1958 era de 3.661.944[1252] por lo que el presupuesto (de la parte española) presentado por Chamartín estaba dentro de la media de la época. Lo habitual era que en las coproducciones las partes española estuviera ajustada de manera que pudiera acceder a la protección esperada.

Dentro del lote de Chamartín para la temporada 1957-58, fue estrenada en Madrid en el cine Colisevm el 6 de febrero de 1958. Carlos Fernández Cuenca alababa el papel de Aurora Bautista:

> "Es ésta la primera vez, desde el comienzo de su carrera cinematográfica que asume un personaje de comedia y lo hace con primores del mejor estilo, con soltura, gracia, espiritualidad, brillantez. Filme a medida de Alberto Sordi, tiene la construcción cinematográfica y el tono característico del cine cómico italiano actual. Abunda la comicidad arrolladora y el diálogo ingenioso de José Santugini."[1253]

Por otra parte, para *Film Ideal* "Las situaciones cómicas, muy a la italiana, hacen entretenida la película, con lo que cumple la misión que se había impuesto."[1254]

El filme tuvo en general buenas críticas en las que se destacaba el estilo italiano del género y la actuación de Aurora Bautista. En *Cine Asesor* se incidía en el aliciente para el público que constituían Alberto Sordi y Aurora Bautista haciendo una comedia y se le auguraba un buen rendimiento en taquilla. Efectivamente, *El marido*, con 35 días en cartel, fue una de las películas más taquilleras de la temporada 57-58, continuando con la estela de éxitos que obtuvieron Chamartín y Grupo Sempere en esta etapa.

En Italia, estrenada en tuvo una recaudación de 332.500.000 liras. Los críticos italianos coincidieron con la crítica de *Film Ideal*:

[1252] Aspectos económicos del cine español: Período 1953 a 1965, Madrid, Servicio Sindical de Estadística, 1966, p. 199

[1253] Fernández Cuenca, Carlos Critica a *El marido* en *Ya* 7/02/58

[1254] Critica a *El Marido* por Tomavistas en *Film Ideal* n.º17, marzo, 1958, p.4

> "(...) nel Marito la copia Loy-Puccini ha cercato in certo modo di dare un seguito allo Scapolo di Pietrangeli. In reatà il divario di fantasia, di gusto, di misura tra i due film è sostanziale: non parliamo di commedia di carattere, qui siamo decisamente sul piano della farsetta, e per di più scontata (...). Il marido rappresenta una compiacenza verso la tendenze deteriori dell'industria e del pubblico."[1255]

El Cebo / Es Geschah am hellichten Tag

La segunda mitad de la década se caracteriza por un aumento de la producción y una apertura a los mercados internacionales sin parangón en la historia del cine español. Las productoras, animadas por las nuevas normativas, (coproducción, intercambio, cuotas...) y gracias al despegue económico, aprovecharon el tirón de la apertura de mercados de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* o *Marcelino pan y vino* para exportar sus productos. Las distribuidoras extranjeras, asimismo, se mostraban interesadas por los filmes españoles, y la mayor afluencia a los Festivales favorecía todo ello.

Marcelino pan y vino había sido el gran éxito español en el mercado suizo tras *¡Bienvenido Mr. Marshall!*. Su explotación en aquel país había sido inmejorable, especialmente en los cantones de lengua italiana, y se había mantenido durante tres semanas en una sala de Ginebra. *Mi Tío Jacinto* también se estrenó en Suiza, en concreto en Zurich, siendo distribuida por la Praesens Films. Cabe la posibilidad de que se iniciaran contactos a partir de aquel momento con esta firma, que estaría interesada en producir una película dirigida por Ladislao Vajda, que tras el éxito internacional de *Marcelino pan y vino*, recibiría numerosas ofertas para dirigir fuera de España.

Como afirma Francisco Llinás, *El Cebo* estaba producida por el más importante productor suizo, Lazar Wechsler que había fundado la Praesens Films en 1924 y era un productor "a la americana", en el sentido de que consideraba al realizador como un simple intermediario.[1256]

[1255] Castello, G. C., *Bianco e Nero*, 5, maggio, 1958

[1256] "Comenzó su carrera rodando documentales con el aviador Walter Mittelhozer, futuro creador de la compañía aérea Swissair, y se apoyaba en la financiación del exhibidor Willy Wachtl. Pronto se especializó en películas sobre temas escabrosos y polémicos, a caballo entre el sensacionalismo y la lección moral. En 1929, por ejemplo, produjo Miserees de femmes-Joies de femmes, una película sobre los peligros de los abortos clandestinos, dirigida por el operador soviético Eduard Tissé, que se encontraba en Suiza para asistir al famoso congreso de La Sarraz. En la película intervinieron

> "A lo largo de los años, la Praesens se convierte en la más importante productora suiza, con estrechas conexiones con el cine alemán, sobre todo con el poderoso Artur Brauner (CC Film), el más importante productor de la era Adenauer, pero se le reprocha 'instalarse en un helvetismo de postal e insistir en materias insignificantes'. Cuando el joven escritor Friedirch Dürrenmatt le echa en cara: "los buenos temas se encuentran en la calle, ¿por qué no baja a ella para buscarlos?", Wechsler le devuelve la pelota pidiéndole, en la primavera de 1957, un guión original centrado en los crímenes sexuales sobre niños."[1257]

Siguiendo a Llinás, pues nos da la clave de cómo se llegó a realizar esta coproducción, confluyen finalmente dos proyectos distintos. El primero, una película que iba a dirigir Luigi Comencini, la historia de una criada italiana contratada por una familia de Zurich y de los problemas planteados por la inmigración, que luego será cambiada por una comedia a la medida del popular actor alemán Heinz Rühmann. El segundo, la historia que escribe Dürrenmatt, "Das Verbrechen" (El crimen). Lazar Wechsler ofreció esta historia a Leopold Lindtberg, que había sustituido a Comencini en el proyecto inicial y dirigido el estreno de la obra dramática de Dürrenmatt, "El matrimonio del señor Mississippi". Al renunciar Lindtberg, se contrató a Wolfgang Staudte, famoso por *Die Morder sind unter uns* (1946), una feroz denuncia del fascismo que había sido distribuida en Suiza por la Praensens, con el actor Martín Held como posible protagonista. Es Staudte quien propone el título definitivo, *Es geschah am hellichten Tag* (Sucedió a la luz del día). Pero un aplazamiento del rodaje hace que Staudte abandone el proyecto, al coincidir con el de *Kanonenserenade* (1958), con Vittorio De Sica, para la que ya había firmado contrato. En este momento entra Vajda en escena. Su mujer es de Lausana, y juegan a su favor tanto el prestigio que ha conseguido como director de niños con el éxito de *Marcelino pan y vino*, como el hecho de que hable fluidamente seis idiomas, algo importante cuando, al margen del equipo y los intérpretes alemanes, interviene en la película un actor francés y se

---

como asesores, al parecer, Grigori Alexandrov y Sergei, M. Eisenstein. Dentro de una línea similar, en 1932 produciría una película sobre la sífilis (Feind im Blut/L'Ennemi dans le sang), dirigida también por un cineasta ilustre, Walter Ruttman. No es ocioso recordar la tendencia de los primeros filmes de Wechsler, si advertimos que las dos películas que produjo con Ladislao Vajda tienen también cierto tono ejemplarizante." Llinás, Francisco, *Ladislao Vajda. El húngaro errante*, Valladolid, 42 Semana Internacional de Cine, 1997, pp.125-126

[1257] *Id.* Friedrich Dürrenmatt era considerado por muchos el mejor dramaturgo suizo del momento. Era el autor de la comedia "La visita de la vieja señora" que obtuvo en el mundo entero un éxito clamoroso.

rueda una versión inglesa, en la que se sustituye a un par de actores, aunque no a los protagonistas."[1258]

El Cebo coproducción hispano-germano-suiza que anticipa el último periodo de Vajda como director en Europa, constituye una gran película de suspense que se podría encuadrar dentro de las mejores del género. Recordemos el gusto de Vajda por el thriller que en este filme se compagina con su gran habilidad para dirigir a los niños. Pensamos que es el cine en el que más a gusto se sentía Vajda.

Dürrenmatt participó en el guión junto a Vajda y Hans Jacoby, que según Llinás fue impuesto por el actor protagonista Heinz Rühmann, que sustituiría a Martín Held, propuesto en un primer momento. Rühmann era un actor de comedia amable y quiso que se dulcificaran los aspectos "menos atractivos del personaje."[1259] Por otra parte, la entrada de una firma española en la producción a través del director, apoyaría estas modificaciones, ya que, por ejemplo, en el original, la señora Séller (María Rosa Salgado) era una prostituta, que tras las modificaciones de Vajda se convierte en madre soltera. La parte española tendría mucho cuidado con todos estos detalles que podían perjudicar la clasificación del filme en España. Los diálogos al español son de Miguel Pérez Ferrero y José Santugini, éste último como llevamos viendo, frecuente colaborador de Vajda desde *Doce lunas de miel* (1943) y que moriría aquel año.

En *El Cebo*, rodada en Suiza, la participación de Chamartín fue minoritaria (70%-30%) aportaba únicamente a los miembros de Grupo Sempere, Ladislao Vajda y Enrique Guerner, a la actriz Rosa María Salgado y otros gastos de menor entidad. El coste total provisional era de seis millones de pesetas que se dividían en 1.800.000 para España y 4.200.000 pesetas[1260] para Suiza. En realidad Sempere reconoce haber trabajado sólo en la organización y en aspectos administrativos, no como jefe de producción, lo que nos muestra que el filme es ante todo suizo, y que el trabajo de algunos miembros de Grupo Sempere, justificó el que se pudiera presentar ante la Administración como un filme en coproducción, donde Chamartín colaboraría además con los adelantos de distribución en sus mercados.

El convenio de coproducción entre Chamartín y Praesens-Film AG fijaba, respecto a los beneficios de explotación, que a Chamartín le corresponderían los

[1258] *Ib.*, p. 127
[1259] *Ib.* p.129
[1260] Que correspondían a 407.530, 20 francos suizos.

beneficios de explotación de España, Portugal, Italia y América Latina y a Praesens el resto del mundo. Además Praesens debió de realizar otro contrato de coproducción con la firma alemana CCC Filmkunst GmbH que figura en otras fuentes como coproductora del filme.[1261]

La solicitud del permiso de rodaje realizada por Navasqüés el 22 de febrero de 1958 ya nos informa de que era una coproducción con Praesens-Film A.G. de Zurich con el título provisional de "Sucedió en pleno día" La solicitud muestra a las claras, la nacionalidad suiza del filme, por lo que el SNE fue reacio a dar el visto bueno a esta coproducción que se observaba en todo punto menor al 30% estimado por la productora.

Tras varios meses, el sindicato aceptó la coproducción en observación a dos principales factores: "la moneda suiza cotiza mucho y además es importante el nombre de Chamartín"[1262] Hemos de tener en cuenta que el Instituto Español de Moneda extranjera seguía sediento de divisas y esta había sido una de las causas del apoyo a la coproducción. Chamartín como empresa exportadora y conocida internacionalmente estaba en aquella época fuera de toda duda, por lo que resultaba una garantía para la inversión en sus productos. Por otra parte, el franco suizo se cotizaba a 505,94 pesetas y era una de las monedas más caras que circulaban en España.

El cartón de rodaje fue expedido el 2 de julio de 1958, y en este caso suponía una mera formalidad que garantizaba la nacionalidad española del filme, ya que no se rodó ningún plano en España. Como decíamos, Sempere se ocupó de la organización del filme (correspondencia, presupuesto estimativo, contratación profesionales españoles....) y de la posproducción en España junto a Vajda (montaje, doblaje, envío a censura y clasificación, etc..). Por aquella época, acababan de fundar su nueva productora Halcón P.C. y ya comenzaban los preparativos de su primer filme: un policíaco dirigido por Ladislao Vajda.

Sempere no viajó a Suiza, aunque sabemos por el plan de rodaje inserto en el expediente que se rodó durante 63 días con 24 días de exteriores en Zurich y Coire y 39 de estudios en los Praesens Zurich y CCC Filmkunst GMBH de Berlín. Fue procesada en los laboratorios Suiza en Zurich y enviada a España donde se

[1261] Llinás, F. *Op. cit.,* p.188; http://www.imdb.com (Consulta: Mayo 2005)
[1262] Escrito del Sindicato Nacional del Espectáculo fechado el 10 de junio de 1958 en Exp.64-58 c/16199, ACMCU.

procesaría en Cinefoto y Chamartín. El filme llegó a España el 30 de agosto de 1958.

El filme tuvo otros dos problemas en España: el primero, vino causado por ser una coproducción minoritaria rodada en el extranjero. La copia "Lavender"[1263] procedente de Suiza fue interceptada en el Aeropuerto de Barajas por la Aduana y considerada, con razón, película extranjera, por lo que fue retenida en la aduana teniendo que pagar los aranceles correspondientes a un filme extranjero. Meses después y solucionados estos problemas, se realizó una primera copia standard para presentar en la Junta de Clasificación y Censura. Cinefoto certificó la tirada de la primera copia standard el 4 de noviembre de 1958 y el 6 de noviembre Navasqüés solicitó la licencia de exhibición y una censura anticipada para poder estrenar el filme. Aquí aparecería el segundo inconveniente con el que se tropezó Chamartín y que fue conseguir que *El Cebo* fuera tolerada para todos los públicos, clasificación a la que tendían la mayor parte de los filmes españoles para poder conseguir una mejor explotación. La Censura la calificó para mayores de 16 años, lo que motivó el recurso de Navasqüés, que retrasó su estreno en Madrid, en el Colisevm (el cine que estrenaba por aquella época todos los filmes de Chamartín-Grupo Sempere), con la esperanza de que se reconsiderara la calificación.[1264]

De este modo, el filme fue estrenado en el Colisevm de Madrid el 12 de febrero de 1959, pendiente de calificación. La Comisión Superior de Censura había accedido a conceder la calificación de "todos los públicos" si se realizaba cortes en los rollos 2º y 5º ya que aparecían unas frases poco adecuadas. En concreto "delito sexual" y "¿La niña fue violada?". Chamartín las modificaría en la versión española por "antecedentes inmorales" y "¿La niña fue maltratada?"[1265] Una vez realizados los cortes, el filme fue calificado "para todos los públicos" unos días después de su estreno.

Respecto a la clasificación, la Junta le concedió la categoría 1ªA por lo que recibía el 40% del coste estimativo de la parte española más el coeficiente correspondiente. El S.O.E.C. aceptó el presupuesto presentado por Chamartín que ascendía a 1.766.869,07 pesetas, al que sumó el coeficiente correspondiente, por lo

---

[1263] Exp. 18519 c/34.685, ACMCU

[1263] Copia positivo de grano muy fino de la que se obtiene un segundo negativo para tirar las copias de explotación. Se llama "Lavender" por la capa de protección color "Lavanda".

[1264] Según expediente del filme, esta circunstancia provocó el que fuera estrenada antes en el Coliseo Equitativa de Zaragoza el 2 de diciembre de 1958. Exp. 18519 c/34.685, ACMCU

[1265] Exp. 18519 c/34.685, ACMCU

que finalmente el coste ascendió a 2.012.242, por lo que el filme recibió el 40% es decir 804.896,8 pesetas.

El Cebo obtuvo muy buenas críticas en España, siendo considerada por Carlos Fernández Cuenca una de sus mejores películas junto a *Mi tío Jacinto*. En esto coincidieron otros críticos que en su mayoría alababan el perfecto equilibrio de la trama manteniendo el interés y huyendo de cualquier morbosidad. Para *Cine asesor* era un filme que proporcionaba un buen rendimiento entre públicos y aficionados a las sensaciones fuertes y que también era adecuado para sesiones de cine-club.[1266]

La película se mantuvo 26 días en el cine de estreno y posteriormente pasó a las denominadas "Salas de Barrio" como era habitual en aquella época. Conocemos el caso de *El Cebo*, que pasó del Colisevm a las salas Progreso, Proyecciones, Salamanca y Gong de Madrid.[1267]

Sabemos que Chamartín explotó el filme en Italia y Argentina. Una carta de Unitalia pidiendo la certificación de nacionalidad española para su doblaje al italiano y un certificado de exportación a Argentina del filme que fue distribuido por Internacional Films S.A. de Buenos Aires.

El guión de Dürrenmatt, convertido posteriormente en la novela "Das Versprechen" (La Promesa) en 1958 ha tenido otras adaptaciones en los últimos años: el primero *In the Cold Light of Day* (1994) dirigido por Rudolf van den Berg; *Es geschah am hellichten Tag* (1997) un telefilme alemán dirigido por Nico Hofmann y *El juramento* (*The Pledge*, 2001) dirigida por Sean Penn y protagonizada por Jack Nicholson. Creemos que la versión de Vajda es la más conseguida. Cuando murió el director, Dürrenmatt envió un telegrama a su viuda ofreciéndole los derechos de cualquier obra suya.

Vacaciones en Mallorca/ Brevi amori à Palma de Majorca

Vacaciones en Mallorca, la siguiente película de Sempere como jefe de producción era una coproducción minoritaria por la parte española con las italianas CEI-INCOM, que como vimos había coproducido con Chamartín *Un Angel pasó por Broklyn*, y Napoleón Film, sita en Via Panamá de Roma y que había iniciado su actividad con *Il Moralista* (1959). El filme, basado en un argumento original de

[1266] *Cine Asesor*, hoja 1842 (1959)
[1267] Según suelto publicitario publicado en *ABC*, 10/03/59, p.38

Vittorio Metz y Roberto Gianviti[1268] y guión de Adolfo Sonego,[1269]Metz y Gianviti, era un producto que pertenecía claramente a la denominada "comedia rosa" italiana pero ambientada en una de las zonas turísticas más conocidas en aquella época en Europa, Palma de Mallorca.

La comedia, tal y como han estudiado muchos autores, es quizá el género más representativo en el reflejo de las costumbres y la evolución de la sociedad. El avance del turismo, las reacciones que ello provoca, el impulso económico y el incipiente desarrollismo que despega a mediados de la década, son elementos que la comedia española va a explotar de manera importante y fructífera en las siguientes décadas.

Será precisamente la comedia italiana rosácea y post-neorrealista, con obras como *Tres enamoradas* (*Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952) de Luciano Emmer o *Las señoritas del 09* (*Le signorine dello 04*, Gianni Franciolini, 1954) y *Guardias de Roma* (*Guardia, Guardia scelta, Brigadiere e Maresciallo*) digida por Mauro Bolognini en 1955, la que influya más poderosamente en la creación de un tipo de comedia, diferente a la sainetesca y costumbrista que habíamos visto en *Historias de Madrid*, y que será impulsada principalmente por las productoras Ágata Films de José Luis Dibildos y Asturias Films con Pedro Masó, pero el resto de productoras hará también sus particulares incursiones en el género. Ágata había comenzado una línea de producción de comedias de parejas jóvenes como *Viaje de Novios* (León Klimovsky, 1956) modelo de comedia a la italiana, populista y blanca, pero que "marcó la nueva frontera permisiva y "aperturista" del frente frívolo-picante (herencia del vodevil tradicional, pero excluido en la España nacida en 1939) y obtuvo por ello un inmenso éxito popular."[1270] Aires renovados que llegan con el turismo y conformismo que también se evidencia en *Las muchachas de azul* (1957) o *Luna de verano* (1958) ambas de Pedro Lazaga para la firma de Dibildos. Pedro Masó afrontaría la comedia desarrollista por vez primera con *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958) y *El día de los enamorados* (Fernando Palacios, 1959)

[1268] Guonistas italianos especializados en comedias, Metz había escrito la mayoría de los guiones de Totó. Ambos habían colaborado juntos en otras coproducciones con firmas españolas como *Buongiorno primo amore!/ Valentina* (1957) de Marino Girolami y Antonio Momplet; *Marinai, donne e guai /Marineros, ¡No mireis a las chicas!* (1958) de Giorgio Simonelli y *Totó, Eva e il pennello proibito / La culpa fue de Eva* (1959) de Steno.

[1269] Que como vimos había escrito el argumento de *El Marido*. Ya había coincidido con Alberto Sordi y Giorgio Bianchi escribiendo el guión de *Il Conte Max* (1957)

[1270] Gubern, Román y Font, Domènec, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros, 1975, p.85

Estos filmes abordaban generalmente las relaciones amorosas entre jóvenes en contextos urbanos, turísticos y actuales que quieren mostrar los cambios que el incipiente desarrollismo va generando en la sociedad española. Para Heredero es un:

> "Nuevo prototipo de comedia que se consolida en las pantallas españolas –espejo de las aspiraciones consumistas y neocapitalistas de la sociedad urbana en crecimiento- que se reconoce en el escaparate y en la paleta cromática de la publicidad"[1271]

Por otra parte, el mostrar las atrayentes localidades turísticas, proporcionaba a los productores mayores posibilidades ante la valoración de la Administración, interesada en la publicidad de sus costas y playas, y que empezaba a reconocer a la incipiente industria del turismo y a la inversión extranjera como una interesante esperanza para recuperar la economía española. Este interés chocaba por supuesto con los argumentos que solían acompañar a toda comedia vacacional, y que siempre tenía problemas con la censura, por lo frívolo o por las mujeres ligeras de ropa. Otros filmes españoles más o menos contemporáneos al que estudiamos y que abordan la temática del veraneo y las vacaciones son *Novio a la vista* (Luis G. Berlanga, 1954) de Benito Perojo, *Veraneo en España* (Miguel Iglesias, 1956) de la productora Arajol, *Muchachas en vacaciones* (José M. Elorrieta, 1958) de Ansara Films o *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1958) para Ágata Films. *Vacaciones en Mallorca* será una de las primeras comedias españolas ambientadas en zonas de turismo y playa que giran alrededor de los extranjeros y los "ligues de verano" y que serán tan populares en la siguiente década, ejemplificadas por *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1967)

La coproducción con Italia de este tipo de películas quizá comience con *Las aeroguapas /Le belle dell'aria* (Mario Costa/Eduardo Manzanos, 1957), *Buenos días amor/Amore a prima vista* (Franco Rossi, 1957) o *Valentina /Buon Giorno, primo amore*, (Antonio Momplet/Marino Girolami, 1957). A partir de 1958 la coproducción con Italia se hace cada vez más importante y observamos, como en el caso de Chamartín, que los proyectos y directores vienen de Italia realizando filmes puramente italianos que pierden la esencia española de folclores o tipismo que las habían caracterizado a principios de la década para volcarse en la comedia a la italiana con una aparición testimonial de lo español, de lo que es más claro la

exportación a España de las exitosas películas de Vittorio de Sica "Pan, amor y ..." con *Pan, amor y Andalucia/Pane, Amore e Andalucía* (Vittorio de Sica/Javier Setó, 1958).

Giorgio Bianchi[1272] se caracterizaba en esta época por realizar este tipo de películas. Había trabajado muy frecuentemente con Alberto Sordi en comedias a la italiana.[1273] La última, *Il moralista* (1959) un filme escrito para Alberto Sordi por Adolfo Sonego para la firma Napoleón Films, fue quizá la que indujo a producir un segundo filme con el tandem: Sordi, Bianchi, Sonego, pero esta vez en coproducción con España. Alberto Sordi, que ya había trabajado con Chamartín, propondría el nombre de la firma española que aceptó la propuesta.

El fotógrafo Álvaro Mancori que había comenzado su carrera a principios de la década, ya había trabajado con Fortunia y Sordi en *Il Moralista*, y seguirá trabajando en coproducciones europeas.

Fernando Palacios, miembro de Grupo Sempere, era el encargado de asumir el cargo de director adjunto o ayudante de dirección del director extranjero, cuando Chamartín realizaba una coproducción en la que se pactaba que el director fuera extranjero. Al igual que en el caso de *El deseo y el amor*, como Fernando Palacios estaba realizando su primer filme como director, *El día de los enamorados* (1959), Luis María Delgado asumió la ayudantía de dirección, con la potestad para cortar todos aquellos planos que sabía que no pasarían por la censura, ya que había numerosas escenas de mujeres en bikini y la temática resultaba ciertamente inmoral para los rígidos censores de la época.

El 20 de julio de 1959 Navasqüés solicitó el permiso de rodaje adjuntando toda la documentación necesaria[1274] La coproducción tenía el título provisional de "Amores Breves" e iba a ser minoritaria para Chamartín (30%) que pondría aproximadamente tres millones de pesetas y mayoritaria para Cei-Incom y Film Napoleón 70%) que aportaría siete millones de pesetas (104.300.000 liras). La aportación española se desglosaba en: Grupo técnico y artístico; material de rodaje

---

1271 Heredero, Carlos F., *Op. cit*., p. 247

1272 Había comenzado como director artístico en *Uomini sul fondo* (1941) y que disfrutaba de una dilatada carrera como director desde principios de la década de los cuarenta habitualmente en el género de comedia.

1273 Che tempi! (1948); Via Padova 46 (1954); Buonanotte...avvocato! (1955); Accadde al penitenciario (1955); Il Conte Max (1959); Il Moralista (1959)

1274 *Vid.* Exp. 129-59 c/18750 de *Vacaciones en Mallorca*, ACMCU

para exteriores e interiores naturales; película virgen; laboratorio y gastos de rodaje en España.

El convenio para el reparto de los beneficios establecía que a Chamartín le corresponderían España y colonias, Portugal y colonias, Turquía y Gibraltar y el Reino de Marruecos. A las firmas italianas Italia, África italiana y Malta. El resto del mundo se repartiría según las aportaciones de cada productora. En un principio se había acordado producir el filme en blanco y negro y cinemascope, aunque las productoras estaban casi convencidas de que finalmente se rodaría en color.

En este primer proyecto, se hablaba de Carlos Larrañaga o Ángel Aranda que acababan de rodar en Chamartín *Quince bajo la lona* (Agustín Navarro, 1958), para el papel del protagonista español, así como de Lina Rosales o Luz Márquez, jóvenes que habían destacado en *Una muchachita de Valladolid* (Luis César Amadori) y *Quince bajo la lona* , en los papeles femeninos españoles.

El inicio del rodaje estaba previsto entre el 1 y el 3 de agosto y con los exteriores e interiores naturales de Palma de Mallorca durante cinco semanas; posteriormente, se realizarían los interiores en estudios italianos, concretamente los CEI-INCOM de Roma.

El SNE dio el informe favorable al proyecto el 3 de agosto de 1959 pero al día siguiente, Chamartín informó de que había procedido a modificar el título del filme para evitar cualquier dificultad o problema con la censura por el neutro *Vacaciones en Palma de Mallorca*. En esta misma carta, Navasqüés solicitaba una censura urgente del guión ya que estaba planificado el comienzo del rodaje para el 17 de agosto.

El cartón de rodaje fue concedido el 13 de agosto de 1959, comenzando el 20 de agosto de 1959 en exteriores de Palma de Mallorca. Finalmente se contrató como protagonista español a Vicente Parra, muy popular en España tras el éxito de *¿Donde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958), pero que según el director adjunto español, no convencía a los italianos en el papel de galán.[1275]

Luis María Delgado rehizo la versión española en Barcelona mediante numerosos ajustes de doblaje y de montaje ya que muchas de las secuencias no podían pasar tal y como se rodaron por la censura española. Fue procesada en Fotofilm y Laboratorios Luce.

[1275] Entrevista a Luis Mª Delgado, 01/11/05

El 27 de octubre de 1959, tras el rodaje, Chamartín envió una carta a la Dirección General informando de que había aumentado su participación en el filme, ya que se había mejorado su calidad con la contratación como protagonista español de Vicente Parra y el rodaje en Eastmancolor y Cinemascope. En consecuencia, su cargo aumentaba en 1.150.000 pesetas, lo que le había dado la posibilidad de volver a negociar el reparto del mercado, correspondiéndole ahora a Chamartín, además de los mercados ya citados, América Latina e Inglaterra. El presupuesto de la parte española ascendía a 4.150.000 pesetas.

Chamartín solicitó la licencia de exhibición el 27 de febrero de 1960 para su estreno en el cine Colisevm aquel mismo día. Más de un mes después, y en una primera reunión, el 29 de marzo de 1960, la Junta de Clasificación y Censura, que ahora era una sección del Instituto Nacional de Cinematografía,[1276] dejó en suspenso la autorización de exhibición del filme, ya que dos vocales solicitaron la prohibición del filme, entre ellos el vocal eclesiástico que ejerció su derecho a veto. En sus escritos afirmaba que la censura eclesiástica italiana también la había considerado prohibida en su país. La junta de clasificación reconoció el coste presentado por la productora, pero le negó el coeficiente, clasificándola en 2ªA.

Una vez realizados los cortes pertinentes para que la película pudiera ser autorizada, la Junta de Censura se reunió el 6 de abril de 1960, calificando el filme para mayores y con la condición de que se eliminaran "escenas de exhibiciones" en los rollos 1º y 2º. Por otra parte, los vocales antedichos seguían manteniendo la prohibición, como prueba de la férrea censura que imperaba en aquella época respecto al cuerpo femenino y las relaciones amorosas. El acceso a los escritos de los miembros de la Junta de Censura, nos permite conocer cuáles eran sus principales obsesiones:

> "La 'falsa' orgía de Mallorca, tratada en plan carnal. Mallorca, pues, en plan de buscar plan, tangenciando toda clase de valores auténticos y menospreciando las bellezas arqueológicas típicas y naturales de la isla. Se trata, pues, de un "divertimento" neo-pagano, aplicando a un trozo de España (de poderosa ascendencia judeo-morisca) el sedimento permanente de la vieja Italia. Se abusa mucho del desnudo masculino centrado en un Apolo (Cifariello en este caso), como fin en sí mismo, en tanto que las mujeres que se presentan valen sexualmente

[1276] Por el Decreto de 28 de marzo de 1958, se suprime el S.O.E.C. y se crea el Instituto Nacional de Cinematografía, encargado de unificar los servicios competentes en materia cinematográfica. Su composición y actividades fueron perfeccionadas por la Orden Ministerial de 7 de junio de 1958 y 22 de enero de 1959.

> poco. Cortando, pues, el excesivo exhibicionismo carnal, queda en comedieta frívola, optimista e intrascendente que puede autorizarse para mayores. Confirmamos pues el dictamen anterior o, lo que es igual, dejando condicionada la autorización a los cortes que señalaba, o a los que con mayor autoridad, señale la censura eclesiástica, que se han de confrontar con los ya efectuados." [1277]

Las coproducciones, la producción extranjera, el turismo, traen nuevos aires, y productores y directores comienzan a provocar cada vez más a los censores, ya que la sociedad española está cambiando y el cine se adapta a ello, pero no los censores y aún los productores y directores que nunca habían querido ofender a la censura, como Chamartín, demandan cada vez más, una cierta apertura. Por esto, el organismo censor se verá cada vez se ven más abrumados, por el "exhibicionismo" y sobre todo por la más frecuente crítica social que, habitualmente soterrada, comenzaba a florecer en el cine español. Respecto a un cine más comercial, como el que se solía hacer en coproducción, lo más habitual era el recurso ilegal, pero tolerado, de las dobles versiones, de las que este filme es un ejemplo.

Quizá uno de los primeros filmes en los que se recurre a este sistema fuera *El deseo y el amor*, también coproducción de Chamartín y también dirigida en su "versión española" por Luis M.ª Delgado y fue una práctica que se generalizó durante la década de los sesenta y setenta, en la que el productor y realizador Ignacio F.. Iquino y el realizador Jesús Franco fueron sus principales exponentes. Según Font y Gubern,

> "García Escudero se quejaba del escaso atrevimiento y competitividad del cine español para abrirse paso en los mercados exteriores. En consecuencia, Cinespaña pasó a estimular la política de "dobles versiones" –de las que Jesús Franco era el campeón, llegando a rodar en Barcelona una versión de *Justine* (1968), de Sade, y luego *Venus en pieles* (1969), de Sacher Masoch-, con añadido de profusas escenas escabrosas. Como ha explicado crudamente Eloy de la Iglesia: "Cinespaña paga mucho más dinero por una película con escenas de señoras desnudas, que si no las hay, y lógicamente se hacen dos versiones, una para España y otra para que la venda Cinespaña""[1278]

[1277] Informe del vocal de censura en la revisión del filme *Vacaciones en Mallorca*, 06/04/60, Exp.20391 c/34.752, ACMCU

[1278] Gubern, Román y Font, Domènec, Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España, Barcelona, Euros, 1975, p. 149

Volviendo a nuestro filme, la clasificación en 2ªA fue recurrida por Navasqüés que el 20 de julio de 1960 solicitó la revisión de la Junta de Clasificación y Censura para conseguir la 1ª Categoría. Recordemos que era una clasificación a la que no estaba acostumbrada la productora (la había obtenido *Historias de Madrid*, pero no era un proyecto de Chamartín). La firma alegaba diversas circunstancias que pudieran inducir a un aumento de categoría, entre ellas el éxito que el filme tuvo en las taquillas, las ventas al extranjero (se vendió a Chile por 7000$), la propaganda turística que realizaba a Mallorca y a España, las críticas que la consideraban una comedia alegre y de entretenimiento, la calidad de la coproducción (Cinemascope, technicolor, inversión española, actores de primera fila…) y también un "repeinado del montaje ganando agilidad y gracia"[1279]. Para ello adjuntó extracto de las recaudaciones de la película en el cine Kursaal[1280] de Barcelona y en el Colisevm[1281] de Madríd, donde permaneció 16 días y 21 días en cartel respectivamente, críticas de periódicos, etc...

Nada de esto consiguió conmover a la Junta de Clasificación y Censura que ratificó la 2ªA por unanimidad.[1282] Tampoco aceptó un aumento de 300.000 pesetas en el presupuesto de Chamartín que sí que reconoció el SNE. Como observamos, al final, las decisiones de la Junta nunca llegarán a ser todo lo objetivas que pretendían.

Estrenada en el Colisevm de Madrid el 25 de abril de 1960, Méndez-Leite destacaba de *Vacaciones en Mallorca* el bello paisaje balear, recogido por Alvaro Mancori en buen colorido, empleando el sistema panorámico, los decorados de Franco Fontana y Antonio Simont y la alegre partitura de Piero Piccioni. Como otros críticos la consideraban una ligera e intrascendente comedia que cumplía con su papel de entretenimiento.[1283]

Precisamente durante el rodaje de *Vacaciones en Mallorca*, a finales de agosto de 1959, Sempere fue llamado por Samuel Bronston para incorporarse como Spanish Production Manager al equipo técnico que iba a intervenir en el rodaje de *The Sword and the Cross* (*La Cruz y la Espada*) un filme sobre la vida de Cristo cuyo director iba a ser en aquellos momentos John Farrow. Este nuevo proyecto supondría el comienzo de la última etapa como profesional del cine de Sempere,

[1279] Carta de José Luis de Navasqüés fechada el 20/07/60 en Exp.20391 c/34.752, ACMCU
[1280] Estrenada el 23 de mayo de 1960
[1281] Estrenada el 25 de abril de 1960
[1282] Escrito de la Junta de Clasificación y Censura, 09/09/60, Exp.20391 c/34.752, ACMCU
[1283] Méndez-Leite, F., *Op. cit.,* p.398

dedicado fundamentalmente a su trabajo como Spanish Production Manager de producciones extranjeras rodadas en España. En la primera mitad de los sesenta, al tiempo que participaba en *King of Kings* (*Rey de Reyes*, 1960) y *55 Days at Peking* (*55 días en Pekín*, 1963) de Nicholas Ray; *El Cid* (1961) y *The Fall of the Roman Empire* (*La caída del imperio romano*, 1964) trabajará como jefe de producción, productor y productor ejecutivo para Chamartín, Lais y su propia productora: Halcón P. C.

PARTE V. HALCÓN P. C. LA PRODUCCIÓN EXTRANJERA EN ESPAÑA

Capítulo 14. Halcón P. C. Las últimas producciones españolas

Pienso que nuestro Ministerio de Información y Turismo funciona como dos Ministerios que se contradicen. El uno en su momento, prohibía que sacásemos el dos piezas en la pantalla y el otro fomentaba el turismo que tenía el dos piezas. Así que uno se preguntaba: ¿Cuál de las dos me quito?[1284]

La política de coproducción de Chamartín. Falco Films / Halcón

Diversas circunstancias influyen en la razón por la que Chamartín cambia de estrategia y deja de coproducir con firmas italianas a partir de 1960. La principal y más evidente, es el alquiler de Estudios Chamartín a Samuel Bronston que los ocupa en su totalidad, por lo que la relación de los estudios con otras productoras se limita a rodajes parciales y al alquiler de sus equipos para el rodaje en exteriores.

Ello afecta a la organización de las producciones y coproducciones, limitando los proyectos con firmas extranjeras, al desconocer si se va a poder contar con los Estudios en un momento dado.

Creemos que el arrendamiento de los Estudios[1285] y el acuerdo con la Fox que proporcionaba a Chamartín P. y D. C. buenos beneficios "acomodaron" de alguna manera a la empresa, que prefirió dedicarse preferentemente a la distribución, participando en la producción de filmes españoles a través de filiales o adelantos de distribución permitiéndole alguna superproducción esporádica (como lo fue *María, matrícula de Bilbao*).

Por otra parte, los acuerdos firmados con Italia para la renovación de los Convenios de coproducción e intercambio, modificaron algunos apartados que de alguna manera contribuyeron a que Chamartín dejara de coproducir con Falco Films. Una de ellas fue la desaparición del denominado "Film per Ragazzi" clasificación a la que se acogieron Falco Film y Chamartín en todas sus producciones (salvo *Carne de Horca*). Otra, fue la exigencia de las participaciones equilibradas entre ambos países. Existía una comisión mixta que cada vez era más rigurosa y que vigilaba las aportaciones de ambos países a las películas de coproducción, acordándose que los productores españoles no podrían realizar más de dos coproducciones sucesivas con participación minoritaria, sin realizar antes

[1284] Entrevista a Julio Coll incluida en Castro, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, p. 127

otra con participación mayoritaria; *Vacaciones en Mallorca* era mayoritaria para Italia, por lo que Chamartín tendría que aportar la mayor parte del presupuesto si quería volver a coproducir con una firma italiana.

La solución más frecuente en estos casos, era crear otra productora a la que se podía inyectar capital para comenzar a coproducir en minoría con Italia u otros países. Una de las filiales de Chamartín era Lais, la productora de José Luis de Navasqüés que será utilizada para la coproducción con Argentina a la que nos referiremos en este capítulo; la otra firma, que en un principio surgirá con este fin y con la que Chamartín mantendrá una relación estrecha será Halcón, la nueva productora de Vicente Sempere y Ladislao Vajda que se beneficiaría, en el momento de su creación, del nuevo crédito cinematográfico y del apoyo de Chamartín como productora y distribuidora.

Domiciliada en la calle Ibiza 37, 7º Centro (domicilio personal de Vicente Sempere) de Madrid, ostentaba un capital social de 600.000 pesetas representado por seiscientas participaciones de mil pesetas cada una repartidas entre Ladislao Vajda Weisz (presidente) con trescientas participaciones, Vicente Sempere Pastor (director-gerente) con doscientas participaciones y Fernando Palacios Martínez (secretario) con cien participaciones. Según el registro mercantil de Madrid dio comienzo sus operaciones el 1º de Noviembre de 1957,[1286] aunque según actas de constitución, éstas comenzaron el uno de marzo de 1959[1287]. La firma también se inscribió en el Registro Oficial de Productores Cinematográficos.[1288]

Halcón en realidad venía a ser la "oficialización" de Grupo Sempere ya que aunque figuraran como miembros de la productora Sempere, Vajda y Palacios, Julio Peña, Guerner y Simont seguirán participando en la producción de estas películas a través de su trabajo. De este modo, las siguientes producciones de Chamartín, excepto *Mi Buenos Aires querido*, en la que figura Lais como productora, y *Una chica casi formal / Ein Fast anstandiges Madchen* (Ladislao Vajda, 1963) que es coproducción con Alemania, serán coproducidas con Halcón.

1285 Aunque jurídicamente Estudios Chamartín nada tenían que ver con Chamartín P. y D. C.

1286 Tomo 1465 general 173 de la sección 4ª del Libro de Sociedades, folio 102, hoja 2821, Inscripción 1ª, Madrid, 8 de enero de 1960, RMM.

1287 Halcón, Producciones Cinematográficas, S.L., Acta n. º1, AVSP.

1288 Artículo 1.º Se establece en el Instituto de Orientación Cinematográfica un Registro Oficial de Productores Cinematográficos. Serán objeto de inscripción cuantas personas físicas o jurídicas, domiciliadas en España, se dediquen a la producción de películas comerciales. Orden ministerial de 5 de diciembre de 1956 de creación del Registro Oficial de Productores Cinematográficos.

El sistema seguía basado en la capitalización del trabajo de los miembros de la productora, consiguiendo de este modo, más cantidad de dinero para producir. Así colaboraban en la producción todos los miembros del "Grupo" inicial que trabajaran en la película, así como aquellos directores que, no perteneciendo al grupo, fueran contratados por Halcón, como José María Forqué, Manuel Mur Oti o Luis María Delgado. Así, José María Forqué hablando del cortometraje *Baila la Chunga*, referirá: "Hacíamos la película casi como una cooperativa..."[1289] Además existen escritos de Halcón que se refieren a las cuentas corrientes de Forqué, Palacios, Peña, Simont, Vajda, Sempere y Delgado, en las que la productora iba ingresando los beneficios de las películas en las que habían participado.[1290]

De hecho, hay papeles en los expedientes escritos por Navasqüés como representante de Halcón, lo que nos lleva a considerar su participación económica y la veracidad de nuestras suposiciones, reflejadas más arriba, respecto a los beneficios que reportaba a Chamartín, el que, en este momento el "Grupo" se oficializara como productora. José María Forqué, hablando de la producción de *De espaldas a la puerta*, también refiere: "*De espaldas a la puerta* fue un encargo de Chamartín"[1291] y algo que también avala esta teoría es que Halcón cediese todos los derechos de sus películas a Chamartín (excepto los de *A hierro muere* y *Espía…ndo.*).

Lo que parece claro es que en aquel momento a todos les interesaba la fundación de una nueva productora relacionada con Chamartín pues generaba la posibilidad con menor riesgo, de producir y coproducir, tanto a Halcón como a Chamartín, pudiendo planificar más de un filme al año, así como de proporcionar a Chamartín Distribución la posibilidad de participar en producciones y coproducciones de manera minoritaria y distribuirlas, lo que la beneficiaba con relación al "baremo". El papel de Vicente Sempere, contratado por Samuel Bronston durante esta etapa, será distinto dependiendo del tipo de producción que se llevara a cabo; en algunos casos son proyectos de Chamartín y que son firmados por ambas productoras, participando Sempere como jefe de producción. En otros, son proyectos de Halcón en los que participa Chamartín mediante adelantos de distribución y en los que Sempere trabaja como productor ejecutivo y jefe de producción.

1289 Cebollada, Pascual, *José María Forqué. Un director de cine*, Barcelona, Royal Books, 1993, p.77
1290 Vid. Ilustraciones. AVSP.
1291 Cebollada, Pascual, *Op. cit.*, p.76

Además, a partir de la aparición de la Ley de 17 de julio de 1958 de creación del Crédito Cinematográfico a gestionar por el Instituto Nacional de Cinematografía y el Banco de Crédito Industrial,[1292] las productoras podían contar con un crédito a medio plazo. La ley, desarrollada en la Orden de 26 de julio de 1960, concretaba que se concedería mayor crédito al poseer estudios de rodaje y doblaje y distribución:

> "Para las empresas productoras se establece un tope del 60% del presupuesto aprobado por la Administración, con la posibilidad de llegar al 65% si la empresa era al mismo tiempo distribuidora de ámbito nacional o propietaria de estudios de rodaje o, incluso, se podía llegar al 70% si en la empresa en cuestión concurriesen todas las condiciones anteriores."[1293]

Por otra parte, la Orden del Ministerio de Hacienda de 13 de mayo de 1958, establecía una instrucción provisional para la exacción del impuesto sobre la renta de las sociedades y entidades jurídicas, que contenía una reducción del cincuenta por ciento del impuesto que debían pagar las empresas dedicadas a la producción de películas cinematográficas (regla 5ª a), por lo que quizá es un momento propicio para la creación de nuevas productoras, cuyo número no deja de crecer durante la década siguiente.

Todo ello animó a Chamartín a embarcarse en distintos proyectos a partir de 1958, coincidiendo con el citado acuerdo de distribución con la Fox y el nacimiento de Halcón: *De espaldas a la puerta, Baila la Chunga, Vacaciones en Mallorca*, *María, matrícula de Bilbao* o la distribución mundial y en exclusiva de *Molokai* (Luis Lucia, 1959), *El Baile* (Edgar Neville, 1959), *El litri y su sombra* (Rafael Gil, 1960) y *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959).

Resulta curioso el que, precisamente en el momento en el que Falco Films desaparece de escena, apareciera en España una nueva firma denominada Halcón Films la traducción de Falco Films al español.

Nuestras pesquisas no han encontrado todavía un documento oficial que lo confirme, pero creemos que en realidad, la firma italiana Falco Films se convierte de alguna manera en Halcón Films, ya que Falco era una firma fundada legalmente

---

[1292] Recordemos que Tomás de Bordegaray, presidente de Chamartín, era consejero del Banco de Crédito Industrial

[1293] Vallés Copeiro del Villar, A., *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1992, p.102. De todos modos, los responsables de los estudios aunque habían acogido la norma con gran alegría, teniendo en cuenta que nunca se había llegado a desarrollar la protección a los estudios prometida en la legislación proteccionista de 1952, consideraban el plazo de cinco años para la devolución del crédito insuficiente.

por José Ferrer en Italia con capital de Chamartín. No poseemos pruebas concluyentes sobre esta circunstancia, aunque personas cercanas a Vicente Sempere en esta época, como Tedy Villalba nos lo han confirmado:

> "Todo comenzó con las coproducciones con Italia, como *Mi tío Jacinto* o *Un ángel pasó por Brooklyn*. Necesitaban una productora italiana que en realidad era ficticia, pues allí había una persona de ellos que era Ferrer. Son los problemas que acarreaban las exigencias de los Estados respecto a las coproducciones."[1294]

De esta manera, Chamartín podía realizar sin problema producciones mayoritarias y minoritarias cumpliendo con la legalidad, y beneficiarse de la protección italiana.

Son dignos de considerar algunos indicios, como la trayectoria de Falco Films en Italia, que, fundada en 1953 y representada por Alfredo Ferrari y José Ferrer Orlandini, tenía un capital social muy reducido (al cambio de la época, de 62.700 pesetas) y sólo produjo las películas de Chamartín *Carne de Horca*, *Mi tío Jacinto*, *Un ángel pasó por Brooklyn* y *Marcelino pan y vino* (ésta tras su rodaje), desapareciendo en 1958, cuando la firma española, ya tenía la posibilidad de coproducir con firmas italianas, (*El marido*, *Vacaciones en Mallorca*) porque ya era conocida en Italia.

Por otra parte, resaltan las facilidades que en todo momento ofreció Falco a la firma española, como cuando se quiso considerar a *Marcelino, pan y vino* como coproducción con Italia: Prácticamente Navasqüés ya tenía el contrato firmado por Falco cuando solicitó al director general de cinematografía su intercesión ante la Administración italiana. Otros datos anecdóticos refuerzan esta idea. Sempere siempre afirmó que él había contratado y pagado a Peter Ustinov cuando se coprodujo un *Ángel pasó por Brooklyn*:

> "Peter Ustinov contrató en todas las películas europeas que quiso. A nosotros nos interesaba, le llamamos, él pidió un dinero llegamos a un acuerdo y le contratamos. Le contraté yo por 50.000 dólares, que eran como 400.000 pesetas más las dietas y los viajes claro."[1295]

Mientras que el expediente confirmaba que fue Falco Films la que se hizo cargo de sus emolumentos.

Finalmente, Chamartín también pudo aprovechar la circunstancia de que Emilio de Navasqüés y Ruiz de Velasco, Conde de Navasqüés y hermano de José

[1294] Entrevista a Tedy Villalba, 21/12/98.
[1295] Entrevista a Vicente Sempere, 28/12/96

Luis, fuera embajador en Italia desde enero de 1956 hasta mayo de 1959 (año en el que cesa la coproducción con Italia por parte de Chamartín). Estas condiciones le proporcionarían mayores facilidades para la coproducción.

Nuestra hipótesis de que Falco Films pudo ser en realidad una firma española, es muy reveladora, ya que siempre se ha considerado que eran las cinematografías más avanzadas, como la de Estados Unidos (el caso de Bronston), Italia o Francia, las que recurrían a estas estrategias para poder coproducir, y tradicionalmente se ha sostenido que la participación de España en el sistema de coproducciones europeo de esta época se limitaba a la oferta de sol y sueldos baratos, siendo habitualmente minoritaria.

Si las productoras españolas pudieron crear productoras ficticias en otros países para beneficiarse de la legislación vigente (conocemos el ejemplo de Chamartín, que no era de las más importantes) debemos considerar la importancia de la industria cinematográfica española en la década de los cincuenta, ya que aunque dependía en gran medida de la Administración, tenía la capacidad de poner en marcha distintos recursos para llevar sus filmes adelante y conseguir colocarlos en los mercados exteriores. Con ello no estamos aprobando estos manejos, habituales en la producción europea, sino mostrando las posibilidades que el cine español tenía en la segunda mitad de la década de los cincuenta y en la siguiente y que, por distintas circunstancias, no supo aprovechar.

De espaldas a la puerta

El proyecto de *De espaldas a la puerta*, que inicialmente era de Luis David de los Arcos[1296] para Ladislao Vajda, no pudo ser dirigido por éste, ya que Vajda marchó a Alemania para rodar en 1959 *Ein Mann geth durch die Wand* (*Apenas un duende)* también llamado *El atraviesamuros* continuando con su última etapa europea tras *El Cebo*. De hecho, este proyecto debió de surgir de la relación entablada entre Heinz Rühmann y el director en este último filme. José María Forqué lo explicaba así:

> "Vajda que estaba ocupado en otro proyecto, sugirió mi nombre, se aceptó y me dispuse a hacer *De espaldas a la*

[1296] *De espaldas a la puerta* fue su segundo guión tras *Rapsodia de sangre* (1957) de Antonio Isasi Isasmendi. Félix Martialay achacaba el ritmo y la agilidad del filme a que, esta vez el guión no hubiera sido escrito por Sastre, el habitual de Forqué. Crítica a *De espaldas a la puerta* en *Film Ideal* n.º 38, Diciembre, 1959, p.26.

> *puerta*, que fue el título definitivo que pusimos Alfonso Paso y yo mismo. Fue mi primer film de género."[1297]

De espaldas a la puerta fue también la primera película de Halcón.

José María Forqué, perteneciente a la generación de Luis G. Berlanga, Fernán Gómez o Bardem había debutado con *Niebla y sol* y *María Morena* (1951)[1298] filmes que explotaban la vena del folclorismo español como muchas de la época; Tras ellas, Forqué se enfrentó a filmes más ambiciosos como *Embajadores en el infierno* (1956) o *Amanecer en Puerta Oscura* (1957).

De espaldas a la puerta era una película policíaca, de las que tanto gustaban a Vajda y Sempere. Sin ninguna duda seguía siendo un filme en la línea de los realizados por el "Grupo" para Chamartín hasta la fecha, comercial aunque de calidad y con posibilidades para la exportación. Este último aspecto se remarcaba con la presencia de la folclórica Micaela Flores Amaya (La Chunga) que tiene dos actuaciones en el filme y con la que incluso se hizo un cortometraje al que más tarde nos referiremos. Alfonso Paso, José Mª Forqué y Luis de los Arcos realizaron los diálogos. Forqué eligió como ayudante de dirección a Manuel García de la Casilla.

Vicente Sempere, como director-gerente de Halcón P.C., solicitó el permiso de rodaje el 16 de marzo de 1959 con el título inicial de "Un rincón en la noche". Se había proyectado comenzar el rodaje el 19 de abril en los Estudios Chamartín, durante un total de 60 días con dos días de exteriores. El presupuesto inicial era de 5126007 pesetas financiado al 50% con Chamartín que además aportaría un adelanto de distribución. Halcón, contribuía con la capitalización del trabajo de los miembros de Grupo Sempere que participaban[1299] (Sempere, Guerner, Simont y Peña) y del director José María Forqué.

El personal técnico proyectado, además de los citados y sus ayudantes habituales, era básicamente el equipo de Chamartín que había estado trabajando con el grupo durante todos estos años.

El personal artístico todavía no estaba configurado definitivamente en la solicitud. Figuraban Katia Caro, Luis Peña, Maruja Asquerino, Irene López Heredia, Manuel Dicenta, Adriano Domínguez y Ángel Terrón. El resto de

---

[1297] Cebollada, Pascual, *Op. cit.*, p.76

[1298] Ésta en colaboración con Pedro Lazaga, que el año anterior había rodado *Hombre Acosado* para Peninsular Films.

[1299] Excepto Fernando Palacios, que estaría rodando sus primeras películas en solitario, y Ladislao Vajda que se encontraba en Alemania.

personajes estaban por contratar. La nómina final, muy distinta a la prefigurada, sólo conservaba de la anterior a Adriano Domínguez, Luis Peña y Ángel Terón. Además contaba como protagonistas con Emma Penella, Amelia Bence, Luis Prendes, Elisa Loti, José Mª Vilches, José Marco Davó, José Luis López Vázquez, Carlos Mendi y Félix Dafauce y todo un elenco de buenos secundarios entre los que se encontraban Ágata Lys y Maria Luisa Merlo en uno de sus primeros papeles.

La productora tenía que informar al SNE sobre la participación de los actores extranjeros, y en particular sobre el protagonismo que pudieran tener en el filme y los honorarios que iban a recibir. Era el caso de Amelia Bence (Argentina) y, en un principio, Katia Caro (francesa) que fue sustituida por Elisa Loti (Ecuador). El Sindicato aprobó su participación el 11 de junio de 1959.

El guión pasó por la censura, que aconsejó "extremar la decencia" al transcurrir la acción en un cabaret. También adelantaba que, por su temática, el filme iba a ser calificado para mayores.

El rodaje comenzó finalmente en Estudios Chamartín el 9 de mayo de 1959, y en cuanto terminó, Sempere tuvo que viajar a Palma de Mallorca como jefe de producción de *Vacaciones en Mallorca.* Una vez en Madrid, solicitó el cambio de título del filme de Forqué.[1300] De "Un rincón en la noche" se pasó a *De espaldas a la puerta* con el subtítulo más esclarecedor de *Crimen en la "Ratonera de Oro"*

La primera copia standard se realizó el 4 de septiembre de 1959 y unos días después, Halcón cedió totalmente la película a la distribuidora Chamartín para su explotación en España y en el mundo. Esta pidió la licencia de exhibición el 22 de septiembre de 1959 y solicitó la anticipación de la censura para poder estrenarla en el cine Colisevm de Madrid el 5 de noviembre de 1959.

Finalmente se estrenó en el 12 de noviembre de 1959 obteniendo buenas críticas y siendo bien valorada por los exhibidores (de mediano a buen rendimiento según *Cine asesor*).[1301] En el Colisevm se mantuvo durante dos semanas y en los Cines Montecarlo, Niza y Aristos de Barcelona, también.

Aunque los productores buscaban la clasificación 1ªA, La Junta de Clasificación le concedió una 1ª B, que correspondía al 35% del coste de producción aprobado por el S.O.E.C., que redujo en más de un millón[1302] el presupuesto presentado. Esta clasificación fue recurrida por José Luis de

[1300] El 2 de septiembre de 1959
[1301] *Cine asesor*, hoja 204, 1959

Navasqüés el 10 de diciembre de 1959 y por Vicente Sempere el 16 de febrero de 1960 para obtener una clasificación superior y exponiendo distintos motivos, entre ellos la revisión del montaje, la acogida dispensada por la crítica, el número de días de estreno en cartel y los premios del Sindicato como mejor equipo artístico, remarcando que todas las películas que aspiraban a tales premios habían sido clasificadas en 1ª A o "Interés Nacional". A pesar de todo la Junta se ratificó en su primera decisión el 17 de junio de 1960. Seguramente la temática y el planteamiento del filme, a pesar de su calidad, no correspondía a lo que los miembros de la Junta consideraban que tenía que cumplir una producción que optara a la máxima protección. Esta decisión tenía algo que ver con la nueva legislación que llegaría un año después y que daba mayor libertad de actuación a la Junta de Clasificación y Censura.

La crítica fue buena en general, aunque se la consideraba un filme menor, de género, mero entretenimiento que Forqué tendría que superar con películas "más trascendentes y arriesgadas".[1303]

Además del premio del SNE al mejor equipo artístico, fue seleccionada para las Semanas de Cine en Argentina, Uruguay y Chile.[1304] En 1966 Chamartín cedió los derechos de explotación a Cocinex para televisión y en inglés para EEUU y Canadá.

Baila la Chunga

Baila la Chunga fue un cortometraje realizado aprovechando el rodaje de *De espaldas a la puerta*. Según Forqué:

> "La Chunga intervenía de forma decisiva en *De espaldas a la puerta*. Nos sobró tiempo de su contrato. Hacíamos la película casi como una cooperativa y se decidió utilizar ese tiempo en un cortometraje."[1305]

En él actuaba Micaela Flores Amaya (La Chunga) y su conjunto formado por Roque Montoya, "Jarrito"como cantaor, los "bailaores" María Amaya y Juan y Fati "Los pelaos" y los guitarristas Juan Serrano y José María Mallas "Rumbero"

1302 El valor de la primera copia estimado por el S.O.E.C. fue de 5.526.000 mientras que el de Halcón ascendía a las 6.888.977,03 pesetas.
1303 Crítica de Félix Martialay a *De espaldas a la puerta* en *Film Ideal* n.º 38, Diciembre, 1959, p.26
1304 Carta de Vicente Sempere al director general de Cinematografía y Teatro, solicitando la categoría de 1ªA para *De espaldas a la puerta*, fechada el 16 de febrero de 1960.
1305 Cebollada, Pascual, *Op. cit*., p.77

Se rodó en tres días, el 26 27 y 28 de mayo, durante el rodaje del filme, pero fue presentado a la Administración como un filme aislado, para el que se solicitó permiso de rodaje el día 25, adjuntando un guión y una sinopsis en los que se quería destacar el valor del cortometraje como producto claramente folclórico con vistas a la exportación. De hecho, alguno de los censores del guión escribe: "Propaganda pura"[1306]

Vicente Sempere realizó un presupuesto del cortometraje calculando lo que correspondería a cada uno de los profesionales que participaron en *De espaldas a la puerta* por realizar este cortometraje, observando además el gasto en el resto de los Capítulos: *Letra y Música*, *Escenografía*, *Estudios*, *Película virgen*, *Laboratorio*.... cuando la mayor parte de estas partidas estaban incluidas en el presupuesto del largometraje. Cuando se les concedió el permiso de rodaje y se aprobó el guión, el cortometraje y el filme ya se habían terminado. En total, Sempere declaró un costo de 388.164,32 pesetas para un cortometraje que debió de costar muchísimo menos, en realidad, unas horas de trabajo extra.

Resulta extraño que la Junta de Clasificación y Censura y el S.O.E.C. no hiciera mención a esta circunstancia, más aún cuando hemos conocido lo estrictos que se presentaban ante los presupuestos de los productores. El caso es que el producto estaba dentro del grupo de "folclore exportable" y no tuvo ningún problema para recibir la clasificación de 1ªB, aunque se censuró para mayores de 16 años (quizá se consideraba un espectáculo muy sensual). Respecto a la valoración del S.O.E.C., sólo rebajó 9000 pesetas en el apartado de *Seguros e Impuestos*, pero, sorprendentemente, sumó 2000 pesetas al capítulo de *Gastos Generales* presentado por la productora, por lo que en total, descontó 7.000 pesetas del presupuesto presentado por Sempere.

De este modo, Halcón, Chamartín y el resto del personal que capitalizó su trabajo en el film recibieron 106.740,18 pesetas (el 35% del coste reconocido) más el resto de las ventajas que proporcionaba esta clasificación con un mínimo gasto.

Una de esas ventajas era la cuota de pantalla que la nueva Orden del Ministerio de Información y Turismo había impuesto y en la que se destacaba su aplicación en el cortometraje y la preferencia en la programación de "películas largas nacionales que se distribuyan unidas a cortometrajes españoles."[1307] Este era

[1306] Exp. 98-59 c/18747 de *Baila la Chunga*, ACMCU

[1307] "Las normas de protección a las películas españolas de largo metraje establecidas en esta Orden serán de aplicación a las nacionales de corto metraje sin perjuicio de la obligatoria exhibición del

el caso, y se distribuyó con acierto por Chamartín. Además, sabemos que el cortometraje se exportó, al menos, a Francia, ya que en el expediente figura un escrito de Chamartín solicitando certificación de nacionalidad española para su exportación al país vecino. [1308]

Chamartín, una vez recuperada su participación, fue liquidando a Halcón los beneficios que le correspondían del filme, y Sempere a su vez, los repartía entre los que produjeron la película.

Conocemos como se repartieron los beneficios de *De espaldas a la puerta* y *Baila la Chunga* gracias a la documentación guardada en el archivo personal de Vicente Sempere. De este modo, a Halcón le correspondería el 70,442%, a José M. Forqué el 10,811%, a Sempere el 7,811%, a Guerner el 6,770%, a Julio Peña el 2,083% y a Antonio Simont el 2, 083%.[1309]

María, Matrícula de Bilbao

María matricula de Bilbao fue el último filme de Vajda producido por Vicente Sempere. Tras rematar el rodaje y posproducción de *Apenas un duende*, Vajda volvió a España para llevar a la pantalla un guión de Sánchez Silva (que como sabemos ya había colaborado con Vajda en los guiones de *Ronda Española* y *Marcelino pan y vino*) y Luis de Diego[1310] basado en la novela "Luiso" escrita por ambos y que se llamaba *María, matrícula de Santander*. Éste sería un proyecto para Chamartín en el que no participó Halcón como tal, aunque se capitalizaría el trabajo de los miembros de "Grupo Sempere" que trabajaban en el filme, como se llevaba haciendo desde *Carne de Horca*.

Noticiario Español. Se autoriza a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para establecer, dentro de las normas de la presente Orden ministerial, la preferencia de programación de películas largas nacionales que se distribuyan unidas a cortometrajes españoles" Artículo 7º de la Orden de 7 de febrero de 1958 del Ministerio de Información y Turismo por la que se modifica la de 11 de agosto de 1953 reguladora de la exhibición obligatoria de películas nacionales en los cinematógrafos españoles. La ley volvió a provocar el aumento de la producción de cortometrajes. *Vid.* Gráfico 12 en Apéndice.

[1308] Fechado el 18 de agosto de 1961. Exp.19497 c/ 34724 de *Baila la Chunga*, ACMCU.

[1309] (AVSP)

[1310] Luís Mª de Diego López perteneció desde 1941 al cuerpo de Intendencia de la Armada. Alternó esta actividad con la escritura de guiones y con el ejercicio del periodismo. Especializado en temas deportivos y cinegéticos, fue también autor de libros infantiles como *Atila y su gente* (1969), *Cuentos de Javier* (1970) y *Luiso* (1959) coescrito con Sánchez-Silva, amigo que le introdujo en la industria con este guión para Ladislao Vajda. Volvió a colaborar con Vajda en *Una chica casi formal* (1963) y con Sempere en *Aventura en las Islas Cíes* (1966)

María, matricula de Bilbao, se podría incluir dentro de ese cine con niño que precisamente tendrá su momento álgido durante estos años con los grandes éxitos de Joselito y Marisol. El personaje de Luiso estaba interpretado por Javier Ansín, niño "prodigio" de los muchos que aparecieron a finales de la década de los cincuenta a partir del éxito de *Marcelino pan y vino*, aunque pensamos que si bien la productora Chamartín consideró esta circunstancia a la hora de financiar el filme, el director Ladislao Vajda había demostrado en sus anteriores filmes su sensibilidad para rodar con niños y lo atraído que estaba por la temática que giraba en torno al descubrimiento de la vida, de la realidad o de los peligros del mundo por parte de la infancia, por lo que el proyecto no nacía de un interés comercial, sino que el director llevaba a la pantalla un argumento que le interesaba.

Respecto a Vicente Sempere, en aquel momento estaba inmerso en la "fabrica" de Samuel Bronston, trabajando en *Rey de Reyes*, aunque tenía un compromiso con Chamartín para trabajar como jefe de producción en la siguiente película española de Vajda. Según declaraciones de Vicente Sempere, pidió permiso a Samuel Bronston para encargarse de la jefatura de producción de *María, matricula de Bilbao*:

> "Le dije que lo sentía mucho pero me tenía que marchar, porque yo tenia un compromiso con Chamartín, y él ya sabía que yo había estado en Chamartín. Prades estaba delante. Entonces me dijo: - *No, tú no te vas*. Me preguntó como era la película y entonces le comenté que era de un niño y transcurría en un barco y que había que rodar en varios puertos, entonces si por ejemplo atracaba en Málaga, yo tenía que ir allí y preparar el rodaje por lo que tendría que dejar Madrid en varias ocasiones. Entonces me dijo que si era así, que me podía ir un día o dos a cada puerto y luego volver. Entonces le respondí: -*Pues entonces si es así, mientras estoy con esa producción que no me paguen*. Y me dijo: -*No, no, tú cobras lo mismo* y me dio permiso para hacerlo."[1311]

Vajda y Sempere volvieron a contar con su equipo de siempre. Luis María Delgado trabajó como ayudante de dirección, ya que el ayudante habitual de Vajda, Fernando Palacios, había comenzado su carrera como director con *El día de los enamorados* (1959) que obtuvo un gran éxito de taquilla y estaba dirigiendo a Pablito Calvo en *Juanito* (1960). Por otra parte, participaron los mismos técnicos que habían trabajado en *De espaldas a la puerta* y que en su mayoría pertenecían a Grupo Sempere o colaboraban con él: Enrique Guerner, Salvador Gil, Antonio Simont,

[1311] Entrevista a Vicente Sempere, julio, 1995

Julián Ruiz, Alfonso Carvajal y Julio Peña. Vajda volvió a contar con Pablo Sorozábal para la música de este filme, al que acompañó su hijo, Pablo Sorozabal.

El permiso de rodaje fue solicitado por Navasqüés el 18 de abril de 1960 con el título definitivo de *María matrícula de Bilbao.*[1312] Anteriormente, el 16 de abril, Navasqüés había requerido el permiso del SNE para la participación en el filme de Nadia Gray de nacionalidad italiana y Charles Vanel, francés, en los papeles de Berta y Enrique. María Rosa Salgado, que había trabajado con Vajda en *El cebo*, realizó el papel de la tía viuda de Luiso.

Según el presupuesto inicial, en un principio se pensaba rodar el filme en 68 días, 38 de exteriores y 30 de interiores. El personal artístico y técnico prefigurado en esta solicitud de permiso de rodaje es el que finalmente trabajará en el filme: Alberto Closas, Charles Vanel, Maria Rosa Salgado, Nadia Gray, Carlos Casaravilla y José Marco Davó. Faltaba por contratar al resto del equipo artístico, entre ellos los papeles de Luiso y Eduardo Vila, que finalmente fueron encarnados por Javier Ansín y Arturo Fernández. Antonio Ferrandis, con un papel de hombre de mar, que años más tarde le hará muy popular, realiza un trabajo de cierta entidad. Ferrandis cuenta que el director le había prometido contar con él para papeles "de cartel" "pero Vajda murió poco después, por lo que no llevó a cabo su proyecto, donde podía haber empezado ya mi lanzamiento"[1313] Destaca el papel del mismo Vajda como jefe de la sala de máquinas apareciendo varias veces y desenvolviéndose como un auténtico actor. Recordemos que Vajda y Sempere ya habían frecuentado esta faceta actoral, desde el rodaje de *Cinco Lobitos*.

El cartón de rodaje fue concedido el 26 de abril de 1960 y según expediente comenzó en los estudios Sevilla Films el 18 de mayo de 1960, aunque sabemos que estaban ocupados por el rodaje de *Rey de Reyes*. En realidad fueron pocos interiores, ya que la mayoría de los planos se rodaron en exteriores con el material de Chamartín. En el rodaje se sentía el entorno cordial de las producciones Chamartín-Grupo Sempere; el productor afirmaba:

> "En los rodajes había cierto ambiente familiar porque el equipo técnico era siempre el mismo, yo siempre trabajaba con los mismos. Éramos una familia y Vajda y yo llegamos a ser más que hermanos."[1314]

[1312] El 27 de octubre de 1973 Chamartín solicitó el cambio de título por el de *El Alevín*

[1313] Brines, Rafael, *Las películas de Antonio Ferrandis*, Valencia, Fundació Municipal de Cine-Mostra de Valencia, 1998, p. 59

[1314] Declaraciones de Vicente Sempere a José Manuel Díaz Mompeceres en 1996

Una vez rematado el rodaje, se solicito la censura y la clasificación. La Censura, como hemos comentado, casi siempre se realizaba antes, para posibilitar el estreno del filme. En este caso la licencia de exhibición de la primera copia fue concedida el 13 de octubre de 1960. El estreno en Barcelona estaba previsto en los cines Montecarlo, Niza y Aristos el 14 de octubre de 1960 por lo que se solicitó una calificación urgente que fue realizada el 11 de octubre de 1960 declarándola para todos los públicos.

Perteneciendo al lote de Chamartín para la temporada 60-61, fue estrenada en Madrid en el Colisevm el 18 de noviembre de 1960. La crítica oficial fue entusiástica y la taquilla, notable para un filme español.[1315] Según la publicación *Cine Asesor*, tuvo una excelente acogida por el público. Esta publicación continuaba:

> "Los films que estrena el cine Colisevm nunca defraudan a los espectadores y decimos esto porque *Maria matricula de Bilbao* se ha estrenado en el Colisevm lo que equivale a anticipar que se trata de una buena película. Es un film de buen rendimiento con posibilidad de llegar a Muy bueno entre determinados públicos. Puede programarse para festivos sin excepción." [1316]

La crítica fue en su mayoría participe de la opinión del público, aunque los más jóvenes criticaran sin remisión el filme de Vajda:

> "....El arrope desborda la película y la hace insoportable. Tampoco nos presenta el film ningún valor formal estimable. Está contado con una asombrosa falta de estilo -¿No es éste en realidad el problema de Ladislao Vajda?-, sin imaginación y sin sorpresas. Con los actores ocurre lo mismo. ¡Qué lejos este Closas de "María" de aquel Closas de "Muerte de un ciclista! Un reparto anodino, donde los actores naufragan en personajes que no les ofrecen ninguna posibilidad, quizá por estar ya tan construidos que equivalen a muñecos."[1317]

María, matricula de Bilbao, fue clasificada por la Junta de Clasificación y Censura el 20 de diciembre de 1960 en 1ªA por lo que le correspondía el 40% del coste aprobado por el S.O.E.C., que fue finalmente de 10.937.135,41 pesetas cuando el presupuesto presentado por Halcón ascendía a 12.026.059,38[1318] Este presupuesto, alto para la fecha, reflejaba el buen momento que pasaba Chamartín en 1960 sobre todo gracias a la distribución de material extranjero y que le permitió abordar una superproducción sólo comparable aquel año con *La fiel infantería* y *El*

[1315] 19 días en el Colisevm de Madrid.
[1316] *Cine Asesor*, Hoja 2326. 1960
[1317] Crítica de Pedro Recio a *María, Matrícula de Bilbao* en *Film Ideal* n.º62, 15/12/60, p.28
[1318] Rebajado en 890.322,12 pesetas del presupuesto inicial

príncipe encadenado de las 67 películas españolas que se estrenaron durante 1960.[1319] Hemos de tener en cuenta que el coste medio para la época de un filme en color era de 5.484.428[1320] pesetas.

El problema al que se enfrentaba la Administración era que la protección del 40% del costo aprobado por la Junta, ascendía a 4.374.854,164 pesetas, cuando según la ley del 4 de julio de 1956 la película no podía obtener una protección de más de 3 millones de pesetas. En el expediente no aparece cual fue la solución dada por la Junta de Clasificación y Censura, ya que incluso el S.O.E.C. ya había rebajado el presupuesto inicial en 1.088.923,97 pesetas. Esta situación, se repetirá en muchas otras producciones de la época y será una de las circunstancias que provocará la modificación de la legislación proteccionista. La imparable subida de los costos de producción y la relativa "generosidad" de la Junta de Clasificación y Censura, que además conocía el comportamiento habitual de los productores, generará la aparición de una nueva normativa. En nuestro caso, la solución llegó a los dos días: Navasqüés solicitó el "Interés nacional" el 22 de diciembre de 1960 que le fue concedido y que se hizo efectivo el 18 de abril de 1961. De este modo, al corresponderle el 50% del presupuesto, no se contravenía la ley. *María, matrícula de Bilbao* recibió el Segundo premio del sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor película de 1960.

En aquel momento, Chamartín y Ladislao Vajda estaban en su punto más álgido. Era ya tal el prestigio y popularidad del director que Edgar Neville afirmaba: "Mi nieto ya sabe decir mama y Vajda, que es lo primero que dicen todos los niños españoles."[1321] Esta será la última película que el director realizará con el equipo de *Carne de Horca*, y por ende, de aquel primer grupo formado en el extraño intento de la Universal de producir en España: *Te quiero para mí*, en el lejano año de 1945. Vajda continuará con su carrera europea, aunque no se desligará de sus amigos y compañeros. Sus proyectos para su productora Halcón P.C. eran numerosos y ambiciosos. Quiso comprar los derechos de "Los Tarantos" a Alfredo Mañas,[1322] tenía planes para llevar a cabo coproducciones con distintos países europeos... De

[1319] Méndez-Leite, Fernando, *Op. cit.*, p.428. Hemos de tener en cuenta que los presupuestos que manejaba Suevia superaban siempre los cinco millones de pesetas y que precisamente por esta época, entre 1960 y 1962 produce también sus filmes más costosos. El cambio de legislación provocará el descenso en la inversión (declarada), como veremos.
[1320] Valle Fernández, Ramón del, *Aspectos económicos del cine español: Periodo 1953 a 1965*, Madrid, Servicio Nacional de Estadística, 1966.
[1321] Confesión de Neville a Alfonso Sánchez en *Primer Plano*, nº 5/02/61, p.1
[1322] Llinás, Francisco, *Op.cit.*, p.139

momento volverá a Alemania regresando a España en 1963 para rodar *Una chica casi formal / Ein Fast anstandiges Madchen* de nuevo con Chamartín.

Mi Buenos Aires querido

Mi Buenos Aires querido era un proyecto de coproducción con Argentina, en concreto con la firma Internacional Productora y Coproductora de Películas Argentinas S.R.L. regentada por el conocido productor Celestino Anzuola, que además era propietario de un circuito de cines en Buenos Aires y Lais, la productora de Navasqüés. Finalmente entrarán también en la coproducción Carabela Films[1323] y Halcón.

El Acuerdo hispano argentino de coproducción de 22 de abril de 1960 (BOE de 21 de septiembre de 1961), abre nuevas puertas para la coproducción internacional, esta vez con uno de los mercados más ansiados por los españoles: Argentina.[1324] El convenio se establecía según los modelos ya aprobados con otras cinematografías y que estaban en vigor en aquel momento. Se sugería el que las aportaciones técnicas y artísticas de los coproductores deberían ser "aproximadamente" equilibradas, en especial en cuanto a los protagonistas y los directores-realizadores, aunque se admitía que las aportaciones de los coproductores llegaran a la proporción del 70/30. A partir de la firma de este acuerdo, aumenta el número de coproducciones con firmas argentinas. Si en 1960 fueron 2, en 1961 ascenderán a 7, y en 1962 a 5.[1325] Quizá el productor español más interesado en el convenio y que más coproducirá con Argentina será Cesáreo González, ya que siempre había mostrado una predilección por el mercado hispano que le había proporcionado una más importante red de contactos y posibilidades; caso similar será el de Perojo, que desde principios de los cincuenta había atraído a

---

1323 Carabela Films había producido *El Baile* (1959) y *Mi Calle* (1960) de Edgar Neville. Su última producción sería *Otra mujer /L'Autre Femme* (1963) en coproducción con Francia e Italia. Había cedido a Chamartín la distribución de *El Baile*.

1324 Cuya cinematografía había disfrutado de una época dorada en los años cuarenta que se había desplomado en 1956 con el desmantelamiento del organismo estatal que protegía la producción. En 1959 se podría considerar recuperada

1325 1960: *La Sed* (Suevia Films), *Patricia mía* (Chapalo Films); 1961: *Mi Buenos Aires querido* (Lais, Carabela y Halcón P.C.), *A hierro muere* (Halcón Films), *El secreto de Mónica* (As Producción), *Héroes de blanco* (M.D. Producciones Cinematográficas), *La Cumparsita* (M.D. Producciones Cinematográficas), *La mano en al trampa* (Uninci), *...Y el cuerpo sigue aguantando* (Hispamer Films); 1962: *Barcos de papel* (Cooperativa Castilla), *La mujer de tu prójimo* (Producción M.D.), *El sol en el espejo* (Cooperativa Castilla), *Los inocentes* (Suevia Films), *La jaula sin secretos* (Visor Films)

estrellas argentinas buscando el mercado americano. [1326] Lo cierto será que todo tipo de productoras probarán suerte con la coproducción argentina.

Este diálogo hispano argentino atendió dos campos de interés. Uno de ellos, el popular, satisfecho por títulos como *Patricia mía* (1960) y *La cumparsita* (1961), de Enrique Carreras o *Mi Buenos Aires querido* (1961). El otro, más comprometido intelectualmente, fue favorecido por películas como *La sed* (1960), de Lucas Demare, una coproducción entre Cesáreo González y Argentina Sono Films, con guión escrito por Augusto Roa Bastos, y un reparto encabezado por Francisco Rabal y Olga Zubarry.

Mi Buenos Aires Querido era un drama bonaerense al estilo de los que habían tenido especialmente éxito en los años treinta y cuarenta de la mano de Francisco Múgica.[1327] En ellos una figura recurrente era la del hombre hecho a sí mismo que había conseguido gracias a su trabajo y sacrificios una buena posición, por lo tanto, una historia de la clase media, dirigida a la burguesía emergente y protagonizada por personajes que llegando de la emigración habrían labrado un futuro para sus hijos. Un ejemplo de ello fue una de sus películas mas famosas, *Así es la vida* (1939), historia de una familia argentina durante varias décadas y en la que se inspira la que estamos estudiando.

Creemos que en este filme, como en la siguiente coproducción de Halcón, se quisieron explotar historias que ya habían funcionado en el pasado en el mercado argentino, buscando cierta seguridad en la empresa y utilizando también elementos que podrían atraer a los españoles emigrados a Argentina, la mayoría gallegos, como la filmación de varias secuencias rodadas en Galicia.[1328]

El permiso de rodaje fue solicitado por José Luis de Navasqüés en calidad de consejero-delegado de Lais el 12 de septiembre de 1960 antes de que el acuerdo de coproducción con Argentina se publicara en el BOE aunque ya se hubiera firmado. Se adjuntaba a la solicitud el contrato de coproducción con Internacional Productora y Coproductora de Películas Argentinas S.R.L. En él se fijaba que el

---

1326 *Vid.* Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo (coords.), *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*, Santiago, Centro Galego de Artes da Imaxe /Filmoteca Española/Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2005; Gubern, R.: *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca española, 1994; España, Claudio, *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*, Buenos Aires, Imp. Abril, 1984

1327 *Vid.* Nubila, Domingo di, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959; Schumann, Peter B., *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987; Wolf, Sergio (comp..), *Cine Argentino: La otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena, 1994. AA.VV. , *Historia General del Cine, Vol X, Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid, Cátedra, 1995-1998.

70% del presupuesto del filme sería aportado por la casa argentina y el 30% por Lais, es decir, una coproducción minoritaria para España. En total, Lais aportaría el grupo técnico y artístico, el pasaje de avión, vestuarios, película virgen etc de lo rodado en España sumando un total de 1.710.000 pesetas y Argentina aportaba el grupo técnico y artístico, los viajes, la película virgen, los vestuarios y la música con un total de 3.990.000 de pesetas.[1329] Respecto al reparto de los beneficios, a Lais le correspondía España, Marruecos, Portugal y colonias y los premios españoles. A Argentina, Argentina, Uruguay y los premios argentinos. El resto del mundo se repartía según aportaciones: Lais el 30% y la firma argentina el 70%.

Como vemos, estamos ante un presupuesto total reducido para hablar de una coproducción: 5.700.000 de pesetas estaba cercano al coste medio de un largometraje en blanco y negro en 1961 que ascendía a 4.362.860 de pesetas. Sin duda alguna, las empresas participantes se pretendían beneficiar del nuevo acuerdo hispano argentino de coproducción arriba mencionado con un filme modesto y sin complicaciones. Del mismo modo, además del nuevo convenio, pudo influir a la hora de abordar esta coproducción y la siguiente con Argentina, la relación que se había entablado entre Chamartín y Jaime Prades[1330] a través de Vicente Sempere y Samuel Bronston y la circunstancia de que parte del personal de Bronston, el equipo que acompañaba a Sempere, se encontrara desocupado entre la producción de *Rey de Reyes* y la de *El Cid*.

Según la misma solicitud de permiso de rodaje, estaba previsto su comienzo para octubre de 1960 con una duración de 80 días. Se proyectaba filmar 24 días en España, divididos entre los exteriores en Madrid y Galicia (12 días) y los interiores en estudios Chamartín y Sevilla Films (12 días). En Buenos Aires se filmarían 16 días de exteriores y 40 días de interiores en los estudios Baires Films. Respecto a los laboratorios, se proyectaba utilizar los de Madrid Film y Chamartín para el doblaje. En Argentina serían los laboratorios Alex y Baires Films.

Un mes después del envío de esta solicitud, Lais escribió a la Dirección General informando de que el operador Enrique Guerner sería sustituido por Paco Sempere. La razón estaba en que Guerner volvía a Alemania para rodar junto a

---

1328 Sobre el cine por y para la emigración galega, *vid.* Castro de Paz, José Luis (dir.), *Historia do cine en Galicia*, A Coruña, Vía Láctea, 1996; Nogueira, Xosé, *O cine en Galicia*, Vigo, A Nosa Terra, 1997.

1329 Que correspondían a 5.586.000 pesos argentinos.

1330 El uruguayo Jaime Prades era en aquel momento el vicepresidente de la compañía de Bronston y superior directo de Vicente Sempere. Había sido durante muchos años representante en Europa de Argentina Sono Film y el hombre fuerte de Cesáreo González para las relaciones comerciales con el mercado americano de habla hispana. Fue propietario de la firma Pampa Films.

Vajda *Die Schatten Werden Langer* (*Cerco de Sombras*) producida por la suiza Praesens Films y la CCC de Berlín, que ya les habrían contratado anteriormente para *El Cebo*.

El elenco artístico de la parte española estaba formado por María Luisa Robledo, Nati Mistral, Isabel Sánchez, Marco Davó, Mariano Azaña y Francisco Bernal entre otros. En el expediente se especificaba que Maria Luisa Robledo e Isabel Sánchez eran españolas, aunque residentes en Argentina, por lo que debían de ser pagadas por la firma española.[1331] Como personal técnico español, no figura en los títulos de crédito de la película que manejamos más que Vicente Sempere, formando pareja con el jefe de producción argentino Ángel Fornaro. De todos modos en el presupuesto que aparece en el expediente aparecen: Luis María Delgado como ayudante de dirección; Francisco Sempere como director de fotografía; María Mercedes Otero, como script; Salvador Gil como cámara; Alfonso Carvajal como jefe de sonido; Antonio Simont como decorador: Julián Ruiz como maquillador y Julio Peña como montador. Como vemos, parte de los miembros del antiguo Grupo Sempere que participarían también en la producción del filme como llevaban haciendo hasta ahora, aunque esta vez a través de Lais, la filial de Chamartín. Ellos cubrían la parte española de la coproducción, junto al elenco artístico, realizando en España los exteriores e interiores naturales que transcurren en Galicia y Madrid, ya que sabemos que en Estudios Chamartín no se rodaron interiores de este filme y el visionado del filme nos hace suponer que los interiores de estudio son todos argentinos.

Una vez rodados los exteriores e interiores naturales en España, el filme se terminaría en Argentina, por lo que no llegó a España hasta finales de otoño de 1961. Parece claro que el proyecto era totalmente Argentino. Este carácter, su excesivo localismo, muy del gusto de los argentinos, pero no de los españoles y el bajo coste de la coproducción al que antes nos referimos, así como un estilo más propio de los años cuarenta que de los sesenta, propició el que no gustara en absoluto a la Junta de Clasificación y Censura que la clasificó el 12 de diciembre de 1961 en tercera categoría y para mayores, por lo que no le correspondía ningún tipo de protección.

[1331] Escrito del SNE fechado el 22/10/60, Exp. 146-60 c/18765 de *Mi Buenos Aires Querido*. Según el apartado c) del artículo 7ª del Acuerdo de coproducción cinematográfica hispano-argentina: "Los españoles residentes en la Argentina y los argentinos residentes en España podrán intervenir en las coproducciones a que se refiere este Acuerdo con cargo a la aportación de su propio país y no por el de su residencia.

Navasqüés reaccionó casi un año después solicitando una revisión de la clasificación. El filme se había estrenado en Buenos Aires recibiendo buenas críticas. Alegaba también una mejora en el montaje y el que apareciera en la película la llegada a Argentina del "Plus Ultra" pilotado por Ramón Franco e imágenes de Buenos Aires de 1918 a 1928. Por otra parte, se refería a la participación en la producción de Carabela Films y Halcón, que no habían aparecido mencionadas hasta el momento.[1332]

Respondiendo a la solicitud del director-gerente de Lais, la Junta de Clasificación se volvió a reunir rectificando el fallo anterior el 5 de marzo de 1963 concediendo la clasificación de 2ªA al filme sobre un valor estimativo de 1.960.000 pesetas aprobado por el INC.[1333] El presupuesto presentado por las productoras había sido finalmente de 2.519.777,78 pesetas, aunque papeles internos de Halcón, pertenecientes al archivo de Sempere, muestran como la participación española en el filme fue de 1.800.000 pesetas (Lais, Carabela y Halcón aportaron cada una 600.000 pesetas), por lo que la Administración no andaba muy desencaminada en sus apreciaciones. Sabemos que fue estrenada ese mismo año ya que en el archivo personal de Sempere se guardan las liquidaciones de Chamartín por su distribución y que comienzan el 30 de julio de 1963, por lo que deducimos que se estrenó antes de esa fecha en algún cine de segunda categoría, ya que la fecha de estreno no aparece reseñada en ninguna fuente.

A hierro muere

A hierro muere vuelve a ser una coproducción con una firma argentina, esta vez, la conocida Argentina Sono Film[1334], aprovechando el recién estrenado acuerdo hispano-argentino de coproducción de 22 de abril de 1960. Habíamos comentado la imposibilidad que tenía Chamartín para poder contar con los estudios del mismo

---

1332 Escrito de Navasqüés a la Junta de Clasificación y Censura solicitando la revisión de la clasificación (30/11/62), Exp. 23285 c/42.057, ACMCU

1333 *Vid.* nota 1.272.

1334 Gran firma productora y distribuidora fundada en los años treinta por Ángel Bautista Mentasi y que siempre había mantenido buenas relaciones con España a través de Jaime Prades. La Argentina Sono Film coproducirá durante estos años otros filmes con firmas españolas aprovechando el convenio de coproducción: *La Sed* (Lucas Demare, 1961) con Suevia Films; *Millonario por un día* (Enrique Cahen Salaberry, 1963) con Benito Perojo; *Las mujeres los prefieren tontos* (Luis Saslavsky, 1964) con As Films; *La pérgola de las flores*, Román Viñoly Barreto, 1965) con Benito Perojo; *Del brazo y por la calle* (Enrique Carreras, 1966) con Brio P.C.; *Amor en el aire* (Luis César Amadori, 1967) con Cámara P.C.; *Este cura* (Enrique Carreras, 1967) y *La Boutique* (Luis García Berlanga, 1967) ambas con Cesáreo González P.C. y finalmente *Digan lo que digan* (Mario Camús, 1968) con DIA P.C.

nombre en la planificación de sus producciones. Por otro lado, también mencionamos la utilización de dos firmas "filiales", Lais y Halcón que le proporcionaban mayores facilidades para la coproducción ante la vigilancia respecto a la participación minoritaria de las productoras españolas. *A hierro muere* supone de nuevo la conjunción de ambas circunstancias en el momento propicio de la firma del convenio cinematográfico hispano-argentino.

Sempere, que en aquel momento ostentaba el cargo de Spanish Production Manager con Samuel Bronston, aprovechó un "impass" entre el rodaje de *El Cid* y *55 días en Pekín* durante los cuales, alquiló los Estudios Chamartín para rodar un nuevo proyecto dirigido por Manuel Mur Oti.[1335]

Como decíamos, *A hierro muere* fue un filme que se aprovechaba de distintas circunstancias, destacando la familiaridad con Prades, íntimamente relacionado con la Argentina Sono Film[1336] y la existencia en los estudios Chamartín de todo un equipo español, dirigido por Sempere, que estaba parado esperando el rodaje de la nueva película del coloso. El equipo español de Sempere en Bronston estaba formado por Tedy Villalba, Diego Gómez y Rafael Carrillo, en la producción, Manuel Berenguer y Luciano Carreño en la fotografía, Antonio Simont y Julio Molina en los decorados, Julio Peña y José Luis Matesanz en el montaje, José Mª Sánchez en el maquillaje, María Mercedes Otero como script, Juan Serra (que había montado *Boda en Atenas*) y el resto de técnicos de Chamartín como Alfonso Carvajal que participan en el filme.

Entre dos rodajes de las superproducciones de Bronston se generaba una inactividad que era muy perjudicial para los estudios, ya que había que mantenerlos y pagar al personal de los mismos. Quizá estas coproducciones con Argentina venían a paliar de alguna manera esa situación, ya que proporcionaban trabajo a los técnicos, y de hecho, se realizaban de alguna manera en "cooperativa" como en este caso, en el que participaron varios miembros del equipo de Bronston.

Estamos seguros de ello, porque en el archivo de la familia Sempere conservamos toda la documentación de la venta de los derechos de explotación de este filme a Buhigas Films.[1337] Sempere ya en la cercana fecha de 1992 repartió

[1335] Sobre Manuel Mur Oti se pueden consultar: Marías, Miguel, *Manuel Mur Oti. Las Raíces del drama /As raizes do drama*, Lisboa, Cinemateca portuguesa/Filmoteca Española, 1992; Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha, Julio (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente, 1999

[1336] De hecho, tras el final de Bronston, Prades vuelve a Argentina para trabajar con la familia Mentasi

[1337] Era la única película de la que Sempere conservaba los derechos.

estos beneficios entre todos aquellos que habían participado económicamente en el filme, en concreto los miembros de Halcón: Ladislao Vajda, Fernando Palacios y Vicente Sempere, el director y el guionista del filme Manuel Mur Oti y Enrique Llovet y otros miembros de Bronston como Julio Molina, Antonio Simont, José Luis de la Serna,[1338] Jaime Prades y Jesús Obregón[1339].

> "En el 92 vendo la película para televisión, y entonces me dan tres millones y pico de pesetas. Lo primero que hago es recuperar la parte de *Halcón*. Como a esta sociedad pertenecían la mujer de Vajda y la mujer de Palacios, la parte que les correspondía se la di a ellas, en total 500.000 ptas. a Mirka y 200.000 a la mujer de Palacios. A Mur Oti, que tenía 190.000 ptas. de aportación y que no se acordaba, le correspondió 500.000 como a Enrique Llovet y a mí. (nosotros tres no habíamos cobrado nada porque íbamos por aportación). Llamé por ejemplo al que trabajó como ayudante de dirección al que le faltaban por cobrar 10.000 ptas. que se llamaba José Luis de la Serna, y dijo que no había trabajado en esa película, bueno, le dimos 50.000 ptas., y a los de decoración también les repartimos el dinero. Yo me podía haber quedado perfectamente con el dinero, pero como no era mío, pues lo tenía que repartir."[1340]

No sabemos cómo llegó este proyecto a Sempere y por qué razones fue elegido Manuel Mur Oti como director del mismo. Sabemos que el guión era una adaptación de Enrique Llovet, otro de los hombres de Bronston,[1341] de la obra teatral "A sangre fría"del argentino Luis Saslavsky que había sido llevada a la pantalla en Argentina en 1946[1342] con ese mismo título, dirigida por Daniel Tinayre y protagonizada por Amelia Bence. En aquella ocasión, Luis Saslavsky se encargó de la producción para Interamericana. Seguramente el éxito que tuvo esta primera versión en Argentina y el repunte que vive el *melodrama policial* en el país americano a principios de los sesenta,[1343] influyeran en la elección de este argumento para una coproducción con Argentina Sono Film; por otra parte, la facilidad de Mur Oti para crear un tipo de drama mestizo, del gusto de españoles e hispanos (y recordemos el fracaso de *Mi Buenos Aires querido* en España) propiciaría el que se le eligiera como director del filme.

[1338] Jefe de reparto de Samuel Bronston desde *Rey de Reyes*
[1339] El que llevaba las relaciones con la Banca en la factoría Bronston
[1340] Declaraciones de Vicente Sempere entrevistado por José Manuel Díaz Mompeceres en 1996
[1341] Trabajaba en el Departamento de guiones (Story Development Group) junto a Philip Yordan. Era uno de los guionistas más prestigiosos del momento junto a Carlos Blanco o José Santugini. Conocía a Sempere de la época de Peninsular, cuando participó en el guión de *Barrio*.
[1342] En España se estrenó en 1950.
[1343] Wolf, Sergio, *Cine argentino: la otra historia*, Ediciones letra buena, Buenos Aires, 1994.

El guión fue censurado el 7 de septiembre de 1961. No ofreció reparos a los censores ni a la policía, a quien fue mostrado, por lo que dos días después Sempere, como director gerente de Halcón, solicitó el permiso de rodaje. Asimismo, enviaba una carta al Director General de Cinematografía, señalando que la financiación de la parte española sería cubierta por Halcón, es decir, Vicente Sempere, Fernando Palacios y Ladislao Vajda.[1344]

En el contrato de coproducción que aparece en esta solicitud, se había fijado un coste aproximado de casi 10 millones de pesetas (9.921.523) que serían cubiertos por la empresa argentina Argentina Sono Film en un 30% por Halcón en un 70% por lo que esta vez se organizaba una coproducción mayoritaria para España. De este modo el tanto por ciento que correspondía a Halcón ascendía a 6.944.822. Se había acordado también su realización en Gran Pantalla y Blanco y Negro.

Argentina Sono Film aportaba el argumento de Luis Saslavsky, los derechos de autor de la música, los pasajes de avión y a los actores Alberto Mendoza, Olga Zubarry, Katia Loritz[1345] y Eugenia Zuffoli. El reparto de los rendimientos correspondía a la plantilla habitual utilizada en todas las coproducciones: a la firma argentina le correspondían los mercados de Argentina, Uruguay, Paraguay y todos los premios y ayudas del gobierno argentino. A la firma española le correspondía España, Portugal, Reino de Marruecos y sus respectivas colonias, y todos los premios y ayudas del gobierno español. El resto de los rendimientos mundiales se repartían según aportaciones: un 30% para Argentina, y un 70% para España. Para afrontar este proyecto, y como esta vez Chamartín no quiso coproducir ni realizar un adelanto de distribución, Sempere firmó un contrato con Dipenfa en el que le cedía en exclusiva la distribución del filme, a cambio de un adelanto de distribución que dependía de la clasificación que obtuviera el filme.[1346]

A esta coproducción, ya afectó la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 13 de mayo de 1961 que modificaba la normativa de protección de la cinematografía española.[1347] Esta ampliación de la normativa estaba generada en

---

[1344] Escrito de Vicente Sempere fechado el 18 de septiembre de 1961. Exp.146/61 c/20563, ACMCU

[1345] En un principio iba a ser Perla Cristal

[1346] (AVSP)

[1347] Orden del Ministerio de Información y Turismo de 13 de mayo de 1961 por la que se refunden y amplían las normas sobre protección a la cinematografía nacional. (BOE del 22). Esta orden ministerial derogaba las anteriores órdenes del 16 de julio de 1952, 27 de febrero de 1953, 31 de diciembre de 1955, 4 de julio de 1956 y 25 de mayo de 1957. Con esta nueva ley se dota al sistema

gran parte por la subida de los costos de producción como comentamos anteriormente refiriéndonos a *María, matrícula de Bilbao* y a la necesidad de establecer nuevos topes de protección. La protección no podría rebasar desde ahora los 4 millones en 1ª A, los 3 millones en 1ªB ni 1.800.000 de pesetas en 2ªB. De este modo, se incitaba a no financiar proyectos demasiado ambiciosos ya que el tope de protección se recibía con una inversión de ocho millones de pesetas, aunque si el filme gustaba a la Junta, podía recibir un "plus" dependiendo de su clasificación.

A partir de ahora, las producciones de Halcón y Chamartín[1348] no sobrepasan en ningún caso los ocho millones de pesetas de presupuesto declarado (en el caso de coproducciones, la parte española, y recordemos los 12 millones de una producción española como *María, matricula de Bilbao*) ya que ocho millones era la inversión que proporcionaba el máximo beneficio si se conseguía una 1ªA.

Esta orden también excluía a los exportadores y a los estudios cinematográficos de la protección cinematográfica. Estos últimos en realidad nunca la habían recibido, aunque se les mencionaba en la orden ministerial de 1952. Este abandono de la Administración hacia los estudios propiciará, entre otras circunstancias, el que ICSA llegue a la conclusión de la necesidad de vender sus estudios.

El rodaje de *A hierro muere*, resultó complicado para Vicente Sempere, que con 47 años se había convertido en un jefe de producción severo y temible para aquellos que pretendieran saltarse la ley del rodaje y el plan de producción. Mur Oti nunca respetaba el guión y pretendía modificar elementos del mismo, por lo que se tenía que enfrentar diariamente con Sempere:

---

de un mayor grado de discrecionalidad en las facultades de apreciación, o, como indica la propia norma en su preámbulo: "Un mayor grado de flexibilidad en las facultades de apreciación, preciso para una discriminación matizada y justa". En consecuencia, se disminuye el porcentaje de las ayudas que se asignan a las películas que menos ayuda recibían, es decir, las de 2ªB, que pasa del veinticinco al quince y se eleva el techo de las ayudas, estableciendo uno distinto para cada clasificación, quedando así:
Películas de 1ªA 4 millones de pesetas
Películas de 1ªB 3 millones de pesetas
Películas de 2ªA 1,8 millones de pesetas
Películas de 2ªB 0'5 millones de pesetas
El sistema de complicaba con la posibilidad de aumentar las ayudas en casos excepcionales, apreciados por dos tercios de los miembros de la Junta, en los porcentajes siguientes: 20% para las de 1ªA, 15% para las de 1ªB, 10% para las de 2ªA y nada para las de 2ªB.
El régimen de protección anterior se mantiene hasta la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de julio de 1963, por la que, además de ampliar el régimen de protección a las películas clasificadas de "Interés nacional", establece nuevas ayudas para las películas que contengan positivos valores inspirados en los principios sociales, morales y políticos del Estado español, siempre que hubiesen recibido la clasificación de 1ªA o 1ªB.

[1348] Imaginamos que el resto de productoras también actuarán de este modo.

> "Todos los días teníamos bronca, todos los días porque él quería cambiar y yo no le dejaba. Hay que estar encima de él porque sino, el rodaje en vez de durar ocho semanas, duraría ochenta, porque continuamente quiere cambiar la película. Yo le decía que ni hablar, que había que hacer lo que estaba planeado, y teníamos que hacer la película en ocho semanas y no podíamos perder tiempo. Y se hizo en ocho semanas claro.".[1349]

Tal y como afirma el jefe de producción, el rodaje duró ocho semanas, pero con muchos otros problemas:

> "Fue una película gafada: problemas con el autor del argumento, con los músicos... Tuvimos que cambiar de músicos, uno de los actores, que era Pedro Osinaga, al tercer día no había manera de que dijera el diálogo; hubo que sustituirlo. Contratamos a Vicente Ros, y lo mismo, al tercer día se atasca, y al tercero, que es Jorge Vico, al tercer día tiene un ataque de amnesia y pierde la memoria, total que tuvimos que cambiar el orden de rodaje para que se le pasara y se le pasó; además los protagonistas, Olga Zubarry y Alberto de Mendoza se llevaban fatal…"[1350]

Cuando el filme pasó por la Censura, ésta solicitó el que se cambiara del rollo 10 la expresión que en boca del empleado de la gasolinera decía: "han tenido al chofer diez días detenido" por la de "claro, con estos líos ha perdido el empleo" Seguramente la primera frase no era adecuada para un filme con vocación a ser exportado. Una vez realizada esta modificación, se calificó el 29 de marzo de 1962 para mayores de 16 años y exportable.

Halcón declaró un presupuesto final para *A hierro muere* de 7.817.711 de pesetas. Observamos que el presupuesto de la productora justo no sobrepasa los 8 millones a los que nos referíamos anteriormente y dándole la oportunidad de recibir la máxima calificación con la mínima inversión para ello.

Recordemos que el coste medio de un filme en blanco y negro en aquella época era de 4.402.266 pesetas, y que la mayoría de los presupuestos se elevaban artificialmente, por lo que el INC[1351] suponía que Halcón habría aumentado el suyo en más o menos dos millones de pesetas. El INC estimó de este modo 5.610.000 pesetas como costo del filme y sobre este presupuesto aprobado por el INC se

[1349] Entrevista a Vicente Sempere, 06/07/96

[1350] Declaraciones de Vicente Sempere entrevistado por José Manuel Díaz Mompeceres en 1996.

[1351] Recordemos que por el Decreto de 28 de marzo de 1958, se había suprimido el S.O.E.C., pasando sus atribuciones al Instituto Nacional de Cinematografía (INC)

clasificó la película el 24 de abril de 1962 en 1ªA por lo que recibió el 40% del coste reconocido.[1352]

Aún así, Vicente Sempere afirmaba que, aunque incluso se había vendido al extranjero, no se llegó a amortizar, y que muchos de los técnicos, él incluido, no habían llegado a cobrar por su trabajo.

A pesar del contrato con Dipenfa, finalmente fue distribuida por Filmayer en el lote para la temporada 61-62 y estrenada en el Cine Diagonal de Barcelona el 7 de mayo de 1962 y en los cines Carlos III y Consulado de Madrid el 21 de mayo de 1962. En Buenos Aires se estrenó en el cine Ocean el 3 de mayo de 1962.

Lo que resulta extraño es que Chamartín no participara en la producción del filme ni hubiera realizado un adelanto de distribución, dada la estrecha relación que unía a ambas productoras. De hecho esta fue la única película de la que Vicente Sempere conservaba los derechos; el resto de filmes en los que había tenido participación (con Halcón o Grupo Sempere) habían sido cedidos a Chamartín (excepto *Espía…ndo.*). Desconocemos la causa; quizá el estrepitoso fracaso de *Mi Buenos Aires querido* no animó a Chamartín a embarcarse en otra coproducción argentina o creyó que este proyecto en concreto no resultaría rentable.

Mur Oti se refería a *A hierro muere* de esta manera:

> "Es una buena película y tiene una novedad mía. El espectador sabe qué va a decir la policía, se le cuenta todo lo que está pasando, nada se ha perpetrado en la oscuridad, todo se hace cara al público, pero sin embargo existe tensión, creada por mí, cuando los personajes comienzan a traicionarse por miedo y a odiarse."[1353]

En general fue considerada una película de género de calidad, ya que mantenía vivo el interés con buen ritmo y planificación. Para *Cine Asesor*:

> "Estupenda realización de Mur Oti. No ofrece grandes alicientes para la masa de espectadores. Buena coproducción hispano-argentina. Peca de morbosidad. Mediano a buen rendimiento según gustos locales."[1354]

Hoy se la puede considerar uno de los mejores filmes policíacos españoles.

Al año siguiente fue exportada a Alemania, Austria y Francia. También, según documentación privada de Halcón, se exportó a Portugal[1355] y Brasil. En el expediente encontramos la primera referencia oficial a la legislación que controlaba

---

[1352] 2.244.000 de pesetas

[1353] Torres, Augusto M., Cineastas insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles, Madrid, Nuer, 2000, p.130

[1354] *Cine Asesor* hoja 2764

[1355] En Miguel Marías, *Op. cit.,* p. 181, aparece la fecha de estreno en Lisboa, 20 de julio de 1962.

la realización de las "dobles versiones" en los expedientes que estamos manejando. De este modo, Sempere, con motivo de la exportación del filme a Francia y Alemania, adjunta un escrito en el que:

> DECLARA, que dicho material corresponde exactamente a la versión censurada y aprobada por la Junta de Clasificación y Censura, el 30 de marzo de 1962, sin que haya sido adicionada en la misma, escena o plano alguno.
>
> DECLARA asimismo, que en el contrato suscrito con el comprador extranjero de la película citada, se hace constar que dicho comprador no podrá tampoco, adicionar escena o plano alguno para la repetida película.[1356]

La venta de los estudios Chamartín

Uno de los más importantes cambios que vive la industria del cine español durante estos años es el cierre y la venta de los estudios cinematográficos, a cuya creación habíamos asistido en los primeros capítulos de este trabajo. Quizá el incendio de Estudios Orphea, el primero que conocimos, en 1962, marcó el final de la era de los estudios en España. Diversas circunstancias que siguiendo a Gorostiza se pueden resumir en dos: económicas y técnicas, influyeron en su desaparición.[1357] Las económicas fueron el encarecimiento de los costes en la construcción de decorados y en la mano de obra, el incremento de los costes fijos (plantilla, laboral, mantenimiento), o la revalorización de los solares en los que se asentaban los estudios. Respecto a las técnicas, los adelantos tecnológicos que se van introduciendo, con el menor tamaño y fácil manejabilidad de los nuevos equipos que permitía el rodaje en exteriores o la sensibilidad de las nuevas emulsiones y su capacidad para rodar, con progresiva seguridad, en escenarios naturales, facilita y abarata el costo del rodaje en exteriores, no necesitando de la construcción de decorados en los estudios.

La mayoría de estos se encontraba en lugares preferentes de las ciudades y llegará un momento en el que la rentabilidad del estudio será menor de lo que se podía conseguir con su venta. CEA, por ejemplo fueron ocupados por las superproducciones extranjeras, como Chamartín, desde principios de la década de los sesenta (una de las últimas fue *Doctor Zhivago*, David Lean, 1965) y cerraron finalmente en 1966, siendo devorados por la especulación inmobiliaria. Algo

---

1356 Fechado el 8 de mayo de 1963, Exp. 24.157 c/42083 de *A hierro muere*, ACMCU

1357 Cfr. Gorostiza, Jorge, *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997; García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coords.), *Los estudios cinematográficos españoles*, *Cuadernos de la Academia n.º10*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

parecido ocurrió con Sevilla Films, donde también se rodaron superproducciones como *Rey de Reyes* y *El Cid. Sol Rojo* (Terence Young, 1971) coproducción con Francia e Italia, fue la última película filmada en los estudios, en cuyo impresionante solar se construyeron varios edificios. Respecto a los estudios catalanes, ya comentamos el final de Orphea en 1962. Otros estudios sobrevivieron efímeramente como los estudios del Paralelo, Balcazar, Kine S.A. o Isasi, sirviendo a una política de producción muy distinta a la que habíamos visto hasta ahora, y feneciendo a principios de la década de los setenta.

Los Estudios Chamartín se vendieron a Bronston en 1962, cuando estaba finalizando el rodaje de *55 días en Pekín*. En aquel momento, y gracias a las ampliaciones[1358] y compra de material que se habían aprobado en 1961, Chamartín era uno de los mejores estudios de Europa junto a Cinecittà en Roma y Barrandov en Praga. Según Enrique Llovet, Sempere, director de producción de la compañía, fue el encargado de mejorar el estudio por medio de ampliaciones, nuevos equipos de sonorización, proyectores, etc.:

> "Teníamos el estudio que hubo que cambiar prácticamente todo y es de lo que se ocupó Vicente; porque necesitábamos una cantidad de luz que no se podía haber previsto cuando se hizo el estudio. Sabíamos que a un monstruo cualquiera si le ponemos encima luz y luz acabamos convirtiéndolo en Greta Garbo. Bronston quería una calidad técnica irreprochable.".[1359]

Esta tarea supuso para Sempere un esfuerzo considerable. Él convenció a José Luis de Navasqüés de la necesidad de mejorar y ampliar el estudio, que ya le resultaba poco rentable por tener una plantilla de trabajadores fijos. Según Llovet se tuvo que enfrentar con parte del personal de los estudios, trabajadores que llevaban muchos años allí y que no querían cambiar ni aprender a manejar aparatos nuevos. En muchos casos, solo ellos conocían el conjunto de chapuzas y parches que formaban el estudio y según contaba Enrique Llovet, muchos se aprovechaban del delicado y costoso tiempo del rodaje para hacer valer sus peticiones:

> "Vicente sabía muy bien que cuando se está rodando no se puede discutir con nadie, porque el tiempo vale más que eso. Así, cualquier desvergonzado podía conseguir lo que quería mientras se estaba rodando una película, pues el más mínimo minuto que se pasara discutiendo con él suponía miles de pesetas gastadas sin remedio. Su tarea era muy difícil ya que tenia que dirigir un estudio con

[1358] En 1961se inició la construcción de un nuevo plató en los estudios Chamartín, una nave de dos mil doscientos metros cuadrados.
[1359] Entrevista a Enrique Llovet en su domicilio de Madrid el 25 de septiembre de 1998

> mucho personal y en una situación de indefensión, ya que el último chofer del último coche venía con una petición, que normalmente era más dinero, y aunque la primera reacción de tu abuelo era tirarlo por la ventana, tenía que ceder, porque aquel caballero podía hacer perder una hora de rodaje."[1360]

Las instalaciones pasaron a llamarse Estudios Samuel Bronston y fueron alquilados a otras productoras en las épocas de crisis, aunque era algo que a Bronston no gustaba demasiado. Uno de los mayores problemas era el mantener el estudio y su costoso equipamiento entre una película y otra. Vimos como *A hierro muere* fue realizada en parte para ello. Sempere estaba encargado de mantener la estructura de los estudios de manera que siempre estuvieran preparados para la siguiente película de Bronston pero pensaba, junto a Prades, Llovet, Delgado o Parrondo, que seria aconsejable producir de manera sistemática filmes de serie B entre superproducción y superproducción para mantener activo el estudio y amortizar los costes de los decorados, que suponían el mayor gasto. Según Enrique Llovet, Bronston se negaba a reutilizar los decorados, lo que suponía un total despilfarro. Fernando Delgado también se refería a esta circunstancia cuando nos comentaba:

> "Yo le propuse a Bronston en *El Cid* que cuando se terminara la película, el vestuario entero, el atrezzo y los decorados que quedaban, en mes y medio lo aprovechaba para una película. No le costaba nada, pues lo iba a tirar y a nosotros, a mí y al operador de la segunda unidad nos tenía contratados, pero tenía tanta soberbia que dijo que no."[1361]

Cuando el Imperio se hundió, Tedy Villalba, que en aquel momento era el director de los estudios, se encargó del contrato con Televisión Española, y gracias a ello, todavía sobreviven con el nombre de Estudios Buñuel.

[1360] *Id.*

[1361] Entrevista a Luís María Delgado, 20/05/00

El cambio de Gobierno y la llegada de García Escudero

El cambio de Gobierno y la nueva legislación cinematográfica promovida por García Escudero coinciden en la vida de Sempere con una serie de circunstancias que propiciarán que deje de lado de alguna manera la producción española y se dedique enseguida y exclusivamente a su labor como "spanish production manager" y director de producción. Una de las causas que influyeron en ese cambio fue de índole personal. La muerte de sus amigos y compañeros, prácticamente continuas (Enrique Guerner 1962), Florián Rey (1962), Julio Peña (1962), y sobre todo el fallecimiento repentino de sus dos grandes amigos: Ladislao Vajda y Fernando Palacios en 1965 afectaron en gran medida a la ilusión y entusiasmo con las que Sempere quería afrontar el siguiente lustro, para el que había planeado con Ladislao Vajda, numerosas coproducciones con firmas extranjeras y películas más personales para el director.

De alguna manera, el cine al que él había dedicado su vida se estaba desmoronando. Los estudios se vendían y cerraban, los extranjeros que llegaban a España manejaban unos presupuestos y trabajaban de una manera muy distinta a la que él estaba acostumbrado. Las normas de protección, de las que dependían los productores, no paraban de ser modificadas desde 1958, y el modo de entender el cine y su industria, se transformaba, demasiado deprisa para que Sempere y también otros productores históricos, como Cesáreo González o Benito Perojo, pudieran adaptarse.

Mientras Sempere se encontraba inmerso en el trabajo frenético de la factoría Bronston, en las zonas mineras de Asturias y León se habían iniciado movimientos huelguísticos a partir de la primavera de 1962. Meses después, en junio, se reunían en Munich 118 representantes de organizaciones políticas españolas pertenecientes a los más diversos grupos de oposición a la dictadura franquista: socialdemócratas, nacionalistas vascos, democristianos, monárquicos liberales, socialistas... su objetivo era solicitar a la Asamblea General del Movimiento Europeo que no se admitiera el ingreso de España en la Comunidad Económica hasta que no contara con un régimen de garantías democráticas.

Estas actitudes de disidencia inquietaron al régimen que decidió realizar una reorganización gubernamental el 10 de julio de 1962. En ese reajuste ministerial se creo el cargo de vicepresidente que ostentaría el general Agustín Muñoz Grandes y se situaba al frente del Ministerio de Información y Turismo a Manuel Fraga

Iribarne. Se trataba de un gabinete "aperturista" que intentaría controlar, en el mundo de la cinematografía, los escándalos que se sucedían en los festivales internacionales, como el de *Viridiana* en el Festival de Cannes de 1961 que supuso la destitución del Director General de Cinematografía, Muñoz Fontán o el posterior de *El Verdugo* en Venecia en 1963. Fraga nombró director general de cinematografía y Teatro a José María García Escudero, que como sabemos ya había ocupado el cargo fugazmente.

Una de las primeras decisiones que se tomaron respecto al cine fue la promulgación de las Normas de Censura Cinematográfica, en febrero de 1963, un conjunto de reglas que recogían por escrito, y por primera vez, lo que era tolerable y lo que no lo era en la pantalla española. Aunque estas normas habían sido aplicadas desde la instauración de la censura del régimen, nunca habían sido publicadas.[1362]

Pero lo que verdaderamente afectó al mundo de la producción cinematográfica española fue la promulgación de las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía de 1964.[1363] El auténtico cambio fue la supresión de las calificaciones, ligadas indirectamente a la importación de material extranjero, y la aparición de primas que dependían de la recaudación del filme. De este modo, toda película de producción española tenía derecho en los cinco primeros años de su carrera comercial a recibir una cantidad equivalente al 15% de la recaudación bruta.[1364] Los productores, podían pedir un anticipo de esta subvención que era distinto según el filme fuera "normal" o de "Interés especial".[1365] En la práctica, todas las películas recibían el anticipo del Banco de Crédito Industrial de un millón de pesetas a devolver en tres años a través de la subvención que les correspondía. Las que solicitaban el "Interés especial" tenían además la ventaja de créditos no retornables, anticipos de mayor cuantía y la posibilidad de recibir una subvención superior al 15%.

[1362] Aunque como vimos, ya existía un librito con unas reglas basadas de alguna manera en el Código Hays y que conocían todos los productores: Ortiz Muñoz, Francisco, *Criterios y normas morales de censura cinematográfica*, Conferencia pronunciada en el CSIC el 21 de junio de 1946.

[1363] Orden del Ministerio de Información y Turismo del 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordado por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo (BOE, 01/09/64)

[1364] Esta legislación conllevaba por tanto el control de taquilla y la fiscalización de todos los puntos de venta de entradas, por lo que fue fuertemente contestada por los exhibidores.

[1365] Lo explicamos más adelante ejemplificado en *Aventura en las Islas Cíes*, pero el "Interés especial"se refería fundamentalmente al cine de recién titulados por la EOC, el cine especial para menores y el que recibiera algún premio en festivales internacionales, así como aquellas películas que considerara la Junta como tales.

La nueva ley, en resumen, pretendía promover, por una parte, al cine más comercial, el que tuviera mejor aceptación en taquilla, y por otra, al cine que no podía sostenerse de ninguna manera por la misma, pero que aportaba una "imagen" cara al exterior. Con ello, García Escudero pretendía imitar las normativas protectoras de Italia o Francia, dentro de las limitaciones que el régimen imponía.

El cambio de gobierno coincidía con la eclosión de los llamados "Nuevos Cines" un fenómeno internacional caracterizado por la ruptura con las viejas fórmulas y la aparición de nuevos estilos y realizadores que coinciden en la necesidad de romper con todo lo anterior: el *Free Cinema*, la *Nouvelle Vague*, o la Escuela de Nueva York.

Esta emergencia,

> "incitó a García Escudero a la promoción, desde las arcas del Estado, del que se llamaría 'Nuevo Cine Español', denominación acuñada por Juan Francisco de Lasa en el marco de la Semana de Molins de Rey y catapultada por la madrileña revista *Nuestro Cine*. El 'Interés Especial' venía a cumplir así un doble objetivo: dar empleo a los inactivos y frustrados jóvenes procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía y conseguir de ellos unas películas, que por su calidad pudieran participar, sin vergüenza y con cierta dignidad, representando a España en los festivales internacionales."[1366]

García Escudero afirmaba que con ello se pretendía dar una oportunidad a los nuevos realizadores y productores, que serían capaces de hacer un cine español digno y comparable al que se hacía en Europa. Esto era cierto, pero, por otra parte, se utilizaba este cine para ofrecer al exterior una imagen de modernidad y liberalidad, a través de los Festivales Internacionales, que en última instancia era falsa.

A parte de todo ello, la normativa, en el papel, parecía ser la más sensata de cuantas habían aparecido desde el final de la guerra, y me refiero al control de taquilla y a la protección basada en los rendimientos del filme. El problema estribó en que ni el Fondo de Protección ni el mercado cinematográfico español, estaban preparados para un cambio tan radical en la protección, lo que provocó la crisis por sobreproducción del cine español.

Por otra parte, se fomentaba un cine de "Interés especial" generalmente un cine de "autor", dirigido por recién titulados, o un cine "especialmente indicado

para menores" que obtenía una protección muy superior a la del cine "normal" a través de créditos, anticipos, premios y locales de exhibición, y que dependía de la opinión subjetiva de una Comisión de apreciación. Era la sustitución del "Interés Nacional" por el "Interés especial" con la diferencia de que los filmes de "Interés Nacional" solían rendir en taquilla... A la mayor parte de los productores no les interesaba este cine, aunque fueron los miembros de la industria los que apoyaron en un principio a estos nuevos realizadores. Muchos productores comenzaron a financiar este tipo de filmes, que eran los que en aquel momento mimaba la Administración como IFISA, que produjo *Los Farsantes* (1963) y *Young Sánchez* (1964) de Mario Camus; PROCUSA, que financió *Noche de verano* de Jorge Grau o *Se necesita chico* (1963) de Antonio Mercero o Benito Perojo P.C. y Suevia Films que financiaron *El juego de la oca* (1965) de Manuel Sumers. Por otra parte, los más, atendiendo a la protección por ingresos en taquilla, recurrieron a la fabricación de un cine comercial y barato, en su mayoría un cine de subgéneros, que podía realizarse en coproducción o no, y que proporcionaba el mayor beneficio con el mínimo gasto, un cine que a muchos de los productores veteranos, como Sempere y Navasqüés, no les interesaba, pero que se convertiría e pocos años, en el grueso de la producción.

En medio de ambas opciones, los productores que habían intentado hacer películas dignas, en su mayoría filmes de género, de calidad, en coproducción con otras firmas extranjeras, y cuya principal competencia era el cine norteamericano (es decir, que ofrecía el mismo tipo de producto, por lo que era muy dificil competir en taquilla), se empezarán a encontrar desamparados.

Secuestro en la ciudad

Las últimas películas españolas en la que intervino como jefe de producción Vicente Sempere fueron también los últimos filmes que produjo Chamartín. Halcón había trasladado su domicilio social a la Plaza de Santo Domingo 13, 4º piso, donde Sempere había alquilado unas oficinas en febrero de 1962. A partir de 1964, cuando termina su contrato con Bronston,[1367] querrá empezar un nuevo ciclo

[1366] Gubern, Román y Font, Domènec, *Op.cit*., p.125

[1367] Sempere ya no trabajará en *El fabuloso mundo del circo* (*Circus World*, 1964), último filme de Bronston. Según Luis MªDelgado por exigir a Ava Gardner puntualidad en su trabajo, llegando a

dedicándose por completo a la producción y la jefatura de producción con su firma Halcón y sus socios, los directores Ladislao Vajda y Fernando Palacios con los que compartía muchos proyectos de coproducción en colaboración con Chamartín y con distintas firmas extranjeras. De momento, y todavía en 1963 ya estaban en marcha *Una chica casi formal / Ein Fast anstandiges Madchen* dirigida por Vajda para Chamartín y coproducida con Alemania y *Carnavalada*, proyecto dirigido por Luis María Delgado, al que tenía contratado en exclusiva. Vajda además será contratado para dirigir *La Dama de Beirut*, protagonizada por Sara Montiel, lo que le proporcionaría el dinero necesario invertir en su propia productora. Halcón además tenía otros contactos con firmas alemanas y proyectos españoles que inicialmente se denominarían *Ana y su hombre* y *El tesoro de la isla*.

Estas películas constituían un nuevo impulso también para la firma Chamartín que pretendía retomar la producción tras la perturbación que había causado el desembarco de Bronston en los estudios (en realidad, puramente como productora, su última película había sido *María, matrícula de Bilbao*) aunque este primer entusiasmo se verá rápidamente truncado, y no solo tenemos que achacarlo a la calidad de las producciones, sino también a que ni Navasqüés ni Sempere supieron adaptarse a los condicionantes de la nueva legislación, que exigía películas muy comerciales acompañadas de una buena campaña publicitaria, algo que Chamartín habría dejado de hacer prácticamente desde el relativo fracaso de *Un ángel pasó por Brooklyn*.

Mientras, Ladislao Vajda rodaba para Chamartín una coproducción con Alemania *Una chica casi formal / Ein Fast anstandiges Madchen* en los Estudios Sevilla Films, Halcón acogía el proyecto denominado *Carnavalada*, un filme promovido por Luis María Delgado que pretendía hacer una adaptación de un sainete de Edgar Neville, "Rosita la guapa". Según Luis Mª Delgado encargó el guión a Rodrigo Rivero Balestia y pagaron la adaptación a Neville; incluso se llegó a rodar parte en Estoril, ya que guardamos el plan de rodaje en el que aparecen Vicente Sempere como productor ejecutivo, Luis Mª Delgado como director, A. Macasoli como operador y Julio Molina como decorador pero el rodaje no fue adelante.

---

llevar un notario al rodaje para que levantara acta de que la estrella no cumplía su contrato por sus retrasos continuos. Parece ser que este comportamiento no gustó a Bronston, que por esta causa no renovó su contrato. De todos modos nunca sabremos exactamente qué es lo que pasó. Respecto a esto *vid.* García de Dueñas, Jesús, "La memoria infiel o el sombrero de Ava Gardner" en Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (coor.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, *Actas del Congreso de la AEHC*, *Cuadernos de la Academia n.º 9*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

Parece ser que Rivero Balestia llevaba durante muchos años reelaborando un guión al que había realizado los diálogos José Santugini según declaraciones de Luis M. ª Delgado. Unos meses después del abandono del proyecto de "Carnavalada", Delgado mostró este guión a Vajda y Sempere que aceptaron producirlo. El guión se llamaba "Ana y su hombre" y en él también trabajó Sánchez Silva.

Según la solicitud de permiso de rodaje,[1368] la producción, con un coste de 6.874.396 iba a ser financiada al 50% entre Chamartín y Halcón, tal y como acordaban habitualmente ambas productoras, aunque Chamartín también aportaba el adelanto de distribución, por lo que la participación real de Halcón era menor.

El filme se rodaría en Sevilla Films y comenzaría el 20 de agosto de aquel año, prolongándose durante 70 días, entre los que 37 serían de exteriores y 33 de interiores.

El personal artístico estaba aún sin determinar, aunque en la solicitud ya aparecían José Marco Davó como comisario, Alberto Dalbes como Ignacio y Antonio Ferrandis en el papel del inspector.

El equipo técnico previsto era prácticamente el habitual de las producciones Sempere-Chamartín. La dirección corría a cargo de Luis Maria Delgado, ayudante de dirección de Vajda que como vimos, había trabajado de director adjunto en las primeras coproducciones con Europa, y que seguía vinculado a Sempere a través de sus labores de dirección en los filmes de Bronston *El Cid* y *55 días en Pekín*. Delgado ya había debutado como director junto a Fernando Fernán-Gómez con *Manicomio* (1952), y había dirigido en solitario *Diferente* (1961).

Destaca también la presencia de José Aguayo como operador, profesional que, siendo amigo de Sempere, había coincidido con él en muy pocas películas. Alfonso Santacana, que había debutado en producciones de Sempere, como *Hombre acosado*, se encargó del montaje, sustituyendo al recientemente fallecido Julio Peña. Francisco Prósper Zaragoza, decorador de Sevilla films, fue el realizador de los decorados, ayudado por Julio Molina, constructor de decorados de Chamartín y de Bronston. El resto de técnicos, los habituales del grupo: Pablo Tallaví, Julián Ruiz, Salvador Gil, Antonio Luengo, María Mercedes Otero, Luciano Carreño y Diego Gómez, sobrino de Sempere. Luis María Delgado volverá a contar con Adolfo

[1368] Solicitud de permiso de rodaje firmada por Vicente Sempere y José Luis de Navasqüés y fechada el 14 de julio de 1964. Exp. 190-64 c/31.426

Waitzman, músico argentino que había debutado en el cine español con *Diferente*, y Sempere con Alberto de Mendoza, que había sido protagonista de *A hierro muere*.

Quizá por la participación de estos argentinos, la publicación para exhibidores *Cine Asesor* calificaba a esta película de coproducción hispano-Argentina. Antonio Ferrandis no participó finalmente en el filme, siendo sustituido por Roberto Samsó Viura. También trabajaron Agustín González y Julieta Serrano entre otros.

El proyecto, por su temática de corte policiaco y tal y como se trata en el guión, parecía un filme hecho a la medida de Vajda, aunque Luis Mª Delgado nos confirmaba que no había sido así. Tampoco pretendían lanzar una nueva niña prodigio con el contrato de Mónica Sugrañes (Ana), ya que la niña ya era muy popular en toda España por el anuncio televisivo del Cola-Cao del que era protagonista.

Según Luis Mª Delgado, el filme se realizó en tres semanas y media, aunque creemos que es más ajustado el tiempo declarado a la Administración de nueve semanas, y que el director se debe de referir al rodaje de exteriores e interiores naturales.[1369]

El coste del filme fue muy reducido y la mayoría de los técnicos no cobraron por su trabajo hasta que tuvo beneficios, ya que se realizaba en régimen de cooperativa:

> "Nos pagaron luego al final 25000 pesetas y al cabo de los años. Así trabajamos todos: Molina, Vicente, Pepito Aguayo, el Julipi[1370], Salvador Gil, Luengo… menos los actores, Alberto de Mendoza, la niña, Marco Davó.... pero al resto nada."[1371]

Delgado también nos declaró que en cuanto realizó el rodaje tuvo que viajar a hacer las mezclas a Barcelona mientras comenzaba el rodaje con Vajda de *La Dama de Beirut*. Vajda estuvo en el montaje de las mezclas y vio la película antes de morir.

El filme fue censurado y clasificado por la Junta de Clasificación y Apreciación de películas, ya que aunque ya había sido publicada la nueva normativa

---

[1369] Según escrito presentado a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, comenzó el rodaje el 5 de octubre de 1964 y remató el 7 de diciembre. En exteriores se rodaron 170 planos con una duración total de veinte días en Madrid, San Rafael, Dehesa de la Garganta y Túnel de Guadarrama. En interiores naturales se rodaron 101 planos durante 10 días y en los estudios Sevilla Films, , 170 planos durante veintisiete días.

[1370] Apodo del maquillador Julián Ruiz

[1371] Entrevista a Luis María Delgado el 20 de mayo de 2000

de García Escudero de 1964, aún no había cambiado del todo el organigrama de la Dirección General. Como Halcón había pedido el permiso de rodaje de *Secuestro en la ciudad* antes de la aprobación de la nueva ley, tenía derecho a acogerse a la antigua protección.

Por lo tanto, antes de que la película fuera clasificada, Sempere envió un escrito en nombre de Halcón a la Dirección General de Cinematografía y Teatro en el que se acogía a la opción de la

> "Primera disposición transitoria de la Orden del 19 de agosto de 1964 del Ministerio de Industria y Turismo para la protección de películas cuya realización haya sido anterior al uno de enero de 1965 y no hubieran sido puestas en explotación en dicha fecha."

Hemos observado a lo largo de todos estos capítulos, como, cuando los productores podían elegir, siempre optaban por el sistema de protección anterior al implantado recientemente. Esto nos da a entender que la primera normativa relativa a la protección cinematográfica, que estaba fechada en 1941 fue la más beneficiosa para los productores (aunque la situación económica no permitió demasiado disfrute) mientras que si avanzamos en el tiempo, el sistema se hace cada vez más restrictivo o menos beneficioso para éstos.

Los productores sabían que este filme sería mejor protegido con la anterior normativa, ya que con la nueva, dependían de la taquilla, y el filme no había sido debidamente publicitado ni pensado para la actual protección. De todos modos, supuso un nuevo batacazo respecto a los resultados de las películas de Chamartín/Halcón. Fue calificada para todos los públicos pero en 2ªA,[1372] por lo que a los productores les correspondía un 30% del coste de producción reconocido. El costo declarado por la productora fue de 6.725.156,07 pesetas que fue rebajado por el INC en 4.750.000 pesetas cifra cercana al coste medio de un filme español en b/n de la época de 4.692.678 pesetas. A esa cifra se le sumó un complemento del 10%, incremento que era decidido por la Junta de manera subjetiva.[1373]

Lo lógico es que los productores interpusieran un recurso (recurso de apelación) para aumentar la protección. Navasqüés lo hizo el primero de abril, y el

[1372] Certificado de Clasificación fechado el 30 de marzo de 1965, Exp.34828 c/54.568, ACMCU

[1373] En casos excepcionales, apreciados por dos tercios de los miembros de la Junta, se aumentaba la protección en los porcentajes siguientes: 20% para las de 1ªA, 15% para las de 1ªB, 10% para las de 2ªA. Orden del Ministerio de Información y Turismo de 13 de mayo de 1961 por la que se refunden y amplían las normas sobre protección a la cinematografía nacional. (BOE del 22).

24 de junio redacta una carta conjuntamente con Sempere pidiendo que se revise la clasificación alegando los siguientes cambios:

> -Dotación de mayor ritmo en la supresión y diferenciación de las secuencias
>
> -Revisión del montaje, introduciendo variaciones, en especial al final
>
> -En rollo 8º inserción de secuencia con longitud de 90,5 m entre Ana y el raptor, encaminada a acentuar la intervención de la niña.[1374]

En vista de no recibir respuesta, Navasqüés volvió a escribir a la Dirección General solicitando un dictamen de máxima urgencia en la mejora de la clasificación y el importe que en rigor les debía de corresponder. Todo esto coincidió con los cambios en la Dirección General, por lo que no había recibido respuesta oficial 4 meses después de su último escrito.

Finalmente, fue clasificada por rectificación del dictamen anterior el 2 de noviembre de 1965 por la Junta de Clasificación y Apreciación de películas en 1ªB. De este modo, le correspondía el 35% del costo aprobado al que se sumaba el 15% de complemento, lo que supuso una protección de 1.911.875 pesetas.

Fue distribuida por Chamartín entrando en el lote de la temporada 1965-66 y estrenada en el cine Barceló de Madrid el 14 de marzo de 1966. A partir de este momento, conocemos datos de recaudación aportados por el ministerio de cultura. Según este, *Secuestro en la ciudad* recaudó 6.254.984,58 de pesetas, por lo que quizá Chamartín no llegaría a recibir beneficios de la misma.

Las críticas destacaban el que se hubieran filmado escenas en el túnel de Guadarrama y en toda la zona del Batzán: "Por primera vez se han filmado escenas dentro del túnel de Guadarrama"[1375] y, en general, fueron buenas, considerándola como una película discreta y agradable donde se utilizaba el paisaje de Madrid sin amaneramientos. Ciertamente es un documento del Madrid de los años sesenta: Recoletos, la Zarzuela, la Plaza de España… los partidos de fútbol en la televisión, los supermercados, la publicidad de la época... En el cine Ritchmond se proyecta *Mi tío Jacinto*, según Delgado, la preferida de Vajda.

Para *Cine Asesor*

> "Se sigue con atención e incluso en ciertos momentos produce ansiedad, ganando fácilmente al espectador sobre todo cuando aparece en primeros planos la

[1374] Escrito de Vicente Sempere y José Luis de Navasqüés dirigido a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Fechado el 22 de junio de 1965, Exp. 34828 c/54.568, ACMCU
[1375] Critica del diario *Arriba* citada en *Cine Asesor*, Hoja número 58-66, 1966

fotogénica y preciosa chiquilla que la protagoniza. Comercialmente de Mediano a buen rendimiento. Programable para festivos poco importantes."[1376]

Aventura en las Islas Cíes

Aventura en las Islas Cíes suponía un nuevo proyecto de Halcón, que en un principio querría abordar en solitario, aunque contando con la distribución de Chamartín. El riesgo que suponía para una productora modesta el producir un filme, era atenuado, en parte, por el aprovechamiento de la legislación vigente, produciendo un filme de bajo coste que pudiera recibir la máxima protección de la Administración. Vicente Sempere quería producir películas de cierta calidad con un presupuesto abarcable por la productora y que fueran apetecibles a la distribución y la exhibición. Un viejo amigo del productor, Alejandro Perla, había escrito un guión "El Tesoro de Barbarroja"[1377] que cumplía con las condiciones para recibir el apoyo de la Administración de la época: era un filme protagonizado por niños que transcurría en zonas turísticas, por lo que podría disfrutar de alguna de las ventajas que la protección cinematográfica de la época había inaugurado para este tipo de filmes: por una parte el cine especial para menores, que ya se había comenzado a proteger en 1963, y por otra, el "Premio español de Turismo para películas de largometraje" creado en 1964. Por otra parte, se planeaba su rodaje en unas tierras que Sempere conocía bien, las localidades alicantinas de: Santa Pola, Isla de Tabarca, Elche, Alicante.... lugares donde solía veranear y de donde era originario, por lo que consideraba que le sería más fácil conseguir extras, permisos, etc.. Y sabía que la climatología le era propicia.

Una primera solicitud de permiso de rodaje, fechada el 13 de febrero de 1965, una vez rematada su anterior película, presentaba un proyecto dirigido por Alejandro Perla con un presupuesto previsto de 5.850.382,50 pesetas. En ella certificaba la cesión de los derechos de Alejandro Perla y Ángel Jordán, autores del argumento, guión y diálogos y que el filme iba a rodarse en pantalla panorámica y Eastmancolor.

[1376] *Id.*

[1377] Junto a Ángel Jordán. Desconocemos si fue escrito a propósito de la Orden de 8 de febrero de 1964 por la que se crean el «Premio español de Turismo para guiones cinematográficos" y el "Premio español de Turismo para películas de largo metraje". (BOE, 2/03/64)

La solicitud se ajustaba a la nueva normativa de 1964[1378] donde había que consignar expresamente si el productor pretendía acogerse a la protección del Estado. Era la primera vez que aparecía este requisito, ya que anteriormente toda producción española contaba automáticamente con la posibilidad de protección. Según el artículo 61 de la nueva ley, el productor podía optar entre:

> a) Si solicitaba el anticipo de protección que regulaba el artículo 23 de esa disposición.[1379]
>
> b) Si pretendía los beneficios establecidos para los proyectos de "Interés especial", fundamentando su solicitud y aportando, en su caso, la documentación pertinente.
>
> e) Si solicitaba la protección establecida para los cortometrajes

Naturalmente, y como vimos más arriba, los proyectos de "Interés especial" eran los que recibían mayores ventajas, y a los que se intentaba ajustar los proyectos. Se englobaban en cuatro grupos:

> 1. º Los proyectos que, ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos.
>
> 2. º Los especialmente indicados para menores de catorce años, por ajustarse a su inteligencia y sensibilidad.
>
> 3.º Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambientación artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de cinematografía o, en general; de nuevos valores técnicos y artísticos.

[1378] Art. 60, del Cap. 8. La solicitud de autorización de rodaje deberá formularse según modelo oficial, en el que figurarán los equipos técnicos y artísticos, estudios y lugares de rodaje previstos, y al que se acompañarán:
1'.' Guión de la película.
2' Documento acreditativo de la conformidad del autor o autores del guión para su presentación
3' En su caso, escrito razonando las excepciones que se soliciten al amparo de lo dispuesto en los apartados a) y b) del artículo primero.
4' Licencia fiscal o justificante do su exención.
5.° Cualquier otro documento que la Dirección General considere necesario para la resolución del expediente.
De los anteriores documentos se presentarán los ejemplares que la Dirección fije con carácter general.

[1379] "El Instituto Nacional de la Cinematografía otorgará a los productores de películas nacionales de largometraje, con cargo al Fondo de Protección a la Cinematografía, un anticipo sin interés por película, en la cuantía de un millón de pesetas. Dicho anticipo deberá amortizarse con cargo al importe total de la protección económica que a cada película corresponda en la medida en que dicha protección se vaya produciendo y, como mínimo, en tres anualidades de 50, 30 y 20 por 100, respectivamente, de aquel, que el beneficiario deberá completar si la protección no los cubriere." Orden del Ministerio de Información y Turismo del 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordado por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo (BOE, 01/09/64), Art. 23.º

> 4. º Las películas que hubiesen obtenido gran premio en los festivales internacionales de categoría A o sean declaradas de mayores méritos artísticos entre las producidas cada año.[1380]

De este modo, Sempere envió este proyecto inicial y remitió también un escrito en el que optaba por el "Interés especial" y en concreto por la calificación de "Especial para Menores" para su filme. Esta clasificación otorgaba las siguientes ventajas:

> -Tratamiento especial a efectos del crédito a plazo medio.
>
> -Régimen especial de anticipos.

En concreto, el Instituto Nacional de Cinematografía, concedía a estos proyectos los beneficios siguientes:

> 1. º Un aval especial a los fines del crédito, en cuantía de un millón de pesetas por película.
>
> 2. ° El anticipo por película previsto en el artículo 23 de esta Orden[1381] con la especialidad de que será únicamente amortizable con cargo al total importe de la protección económica que corresponda a la película, sin que la falta de amortización produzca los efectos que señala el apartado b) del articulo 24,[1382] respecto de los anticipos que solicite posteriormente el productor beneficiario.
>
> El anticipo de las películas especialmente indicadas para menores tendrá una cuantía del 60 por 100 de su coste comprobado, sin que en ningún caso pueda exceder de dos millones de pesetas.

El nuevo proyecto de Halcón tenía pues la posibilidad de recibir estos beneficios porque era una historia infantil, apta para menores. Era la historia de una pandilla de jóvenes estudiantes que disfrutan de sus vacaciones y descubren una serie de robos casualmente. En el fondo tenía aspectos de película policíaca, tan del gusto de Sempere.

La legislación respecto al cine para menores y las continuas solicitudes que, sobre todo, desde los estamentos católicos, se habían hecho a la Administración desde principios de la década de los cincuenta,[1383] para que legislara respecto a la

---

[1380] *Ib.* Art. 3º

[1381] *Ib.* Art. 23º *vid.* Supra.

[1382] "El anticipo no se otorgará: a) A los proyectos que, previo informe de la Comisión de Protección del Instituto Nacional de Cinematografía, no ofrezcan garantías mínimas de rentabilidad. b) A los productores que tengan pendiente de pago la amortización de los plazos de un anticipo anterior." *Ib.* Art. 24º.

[1383] A través de la OCIC y *Revista Internacional de Cine*. Tras el famoso discurso *Film Ideal* (21 de junio y 28 de octubre de 1955) de Pío XII, en el que solicitaba la creación de filmes con un valor pedagógico y moral que fuera comprensible por los niños, la revista española *Film Ideal* luchó también desde sus páginas para la consecución de ese cine infantil. *Vid.* Rodríguez Gordillo,

creación de un cine para menores, habían dado sus frutos en 1963 con la primera reglamentación al respecto.[1384] La reforma de la ley de 1964 seguía atendiendo a este cine y algunos productores y directores lo abordaron,[1385] aunque era un cine poco rentable a pesar de la protección. También se creó el Certamen Internacional de Cine para niños de Gijón en 1963

José María Forqué afirma, por ejemplo, hablando de su película *Tengo 17 años* para Procusa y Época Films "Nos pidieron una cosa apta para menores."[1386] Esto nos muestra que aunque no podemos confundir el llamado "cine con niño" con el "cine especialmente indicado para menores" que se exigía, seguramente muchas veces el "cine con niño" y en general las películas toleradas, acabarían considerándose "cine infantil", ya que aunque este cine estaba muy protegido y la Administración necesitaba mayor número de filmes de este tipo (pues se tenían que cubrir unos cupos de distribución y exhibición), la escasez de propuestas más adecuadas propició el que se colaran películas que no poseían el valor pedagógico que en un principio se pedía.[1387]

Primitivo, *Datos para una historia del cine para menores en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1977 y *Cine infantil y juvenil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1977.

1384 Orden del Ministerio de Información y Turismo de 2 de marzo de 1963 y Orden de 17 de julio de 1963. La primera hablaba de una subvención de un porcentaje no determinado sobre el coste estimado de la película, que se podía conceder sobre el proyecto. Esta ayuda se hacía extensiva a las coproducciones. También se citaban reducciones fiscales para los distribuidores de las películas extranjeras para menores así como la garantía de preferente distribución de las películas nacionales en el extranjero. Todos estos beneficios eran incompatibles con los establecidos en el régimen general con la excepción de los créditos y los premios. Por su parte, la Orden de 17 de julio de 1963 estableció la cuota de distribución en los términos de cuatro películas extranjeras por cada película nacional especial para menores. No obstante, en la propia norma se disponía la suspensión de la medida hasta que hubiese suficiente número de películas nacionales para poder cumplir las cuotas anteriores. En esta Orden se establecía también la creación de sesiones especiales para la proyección de estas películas, medida que será ratificada por la Orden de 7 de octubre de 1963.

1385 García Maroto habla en su autobiografía de la propuesta sobre un cine para menores en colaboración con la Children's Film Fundation que él y Octavio Lieman presentaron al gobierno. La iniciativa fracasó según él por varias razones, desidia, falta de interés y falta de una legislación especial, que llegará en 1963. García Maroto, Eduardo, *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988, p.. 162.

1386 Cebollada, Pascual, *José María Forqué. Un director de cine*, Barcelona, Royal Books, 1993, p.95

1387 Según el artículo 1º de la Orden de 25 de septiembre de 1965 por la que se establece la obligatoriedad de sesiones infantiles en las salas de exhibición cinematográfica. (BOE, 1/10/65) "Las salas de exhibición, cualquiera que sea el empresario de las mismas y la modalidad y fin con que se organicen los espectáculos, habrán de celebrar una sesión semanal, necesariamente diurna, integrada únicamente por películas calificadas como especialmente indicadas para menores de 14 años" Estas sesiones costarían la mitad del precio habitual por sesión. Por ello los exhibidores recibían una subvención equivalente al 5% de los ingresos obtenidos. La mitad de esos filmes debían ser españoles.. Tres meses después, y al ver los problemas con los exhibidores que acarreaba la norma, ("La aplicación del artículo primero de la Orden de 25 de septiembre de 1965 sobre sesiones infantiles ha planteado problemas derivados, por una parte, de la falta temporal de material suficiente para atender la programación de todos los cines, y por otra, de la necesidad de fijar horarios y días adecuados para que no se desvirtúe la finalidad pretendida" Orden de 22 de diciembre de 1965 sobre sesiones infantiles en la programación de los cines, en virtud de la cual se adaptan algunos extremos de la Orden de 25 de septiembre de 1965 (BOE del 31)), se rectificó la

El filme sería rodado casi en su totalidad en exteriores y se contaba, con José Marco Davó, en el papel protagonista. El equipo técnico, además de Alejandro Perla a quien le unía una gran amistad desde los tiempos de las colaboraciones con Portugal, y que había trabajado con él en Bronston, presentaba a varios de los habituales de Halcón: el decorador Julio Molina, Julián Ruiz el maquillador, el inseparable ayudante de Sempere Pablo Tallaví, Salvador Gil y Antonio Luengo en la fotografía, Alfonso Santacana en el montaje y Diego Gómez Sempere como ayudante de dirección.

La Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas (J.C.A.P.)[1388] encontró desfavorable el guión alegando que no se ajustaba a la inteligencia y sensibilidad de los menores por la acumulación de tópicos y clichés. Dos meses después y tras una modificación del guión, la comisión de apreciación dio su visto bueno al guión, aunque con la condición de que fuera eliminada la escena en la que aparecía un niño con una pistola.[1389]

Finalmente, se concedió el permiso de rodaje (banda naranja) de Interés especial para *El tesoro de Barbarroja*. Este permiso de rodaje especificaba que en los títulos habría que incluir los nombres de las zonas geográficas, estudios y pueblos donde se rodó.[1390]

Diferentes circunstancias dieron al traste con el comienzo de rodaje de este filme. Las más importantes, la muerte de Ladislao Vajda en marzo, lo que supuso

---

normativa plegándose a las exigencias de los exhibidores, y considerándose cumplida cuando en localidades con más de una sala que celebre sesión diaria, una o más salas (con una era suficiente) celebrara esa sesión semanal para menores. En las que solo hubiera un cine (la mayoría de las localidades) bastaba con organizar una primera sesión a precios reducidos (que habitualmente era el sábado o el domingo) y de películas "autorizadas para todos los públicos o especialmente indicadas para menores"por lo que habitualmente el exhibidor programaba películas autorizadas para todos los públicos, que le resultaba más rentable. A todo ello se refiere Carlos Robles Piquer, director general de Cultura Popular y Espectáculo en 1959 en "Examen y perspectiva de una política del cine para niños en España" en *Film Ideal*, n.º12, 1959, p. 18.

[1388] La Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas creada en 1952 pasó a denominarse el 14 de enero de 1965, Junta de Censura y Apreciación de Películas. El objetivo de esta reforma era la adaptación de este órgano al nuevo sistema de protección al cine establecido por la Orden del 19 de agosto de 1964. La nueva Junta, además de realizar las funciones de censura propiamente dichas, como la censura de guiones, de películas y de publicidad cinematográfica, realizaba otras misiones relacionadas con el fomento. Sin embargo, a diferencia con el período anterior, en lugar de alcanzar sus competencias a prácticamente todos los expedientes de ayudas, ahora su papel se circunscribe a algunos expedientes en los que siguen dependiendo éstas del criterio discrecional de la Administración. Estaba formada por tres comisiones: de censura de guiones, de censura de películas y publicidad de las mismas y de apreciación de proyectos y películas. Vallés Copeiro del Villar, *Op. cit.*, p.127

[1389] Informe de la Comisión de Apreciación de Guiones fechado el 7 de abril de 1965, Exp.41-65 c/31445, ACMCU

[1390] Copia del permiso de rodaje fechado el 14 de mayo de 1965, Exp.41-65 c/31445, ACMCU

un golpe terrible para Vicente Sempere y para la firma Halcón P.C., que ya estaba proyectando unas coproducciones con Alemania que iban a ser dirigidas por Vajda. Por otra parte, complicaciones en la producción de *Hace un millón de años* A.C. de Don Chafey,[1391] obligaron a Sempere el que se ocupara del rodaje en las Islas Canarias durante el verano de 1965, parando de momento la producción de *El tesoro de Barbarroja*.

En septiembre, Sempere informaba a la Dirección General que se habían realizado modificaciones en el guión habiendo participado en él Luis de Diego,[1392] Michel Korner y Juan Cortés. Luis Mª Delgado nos confirmaba que él ya estuvo en esta segunda escritura del guión, y que fue en aquel momento cuando se decidió que la historia trascurriría en Galicia y no en Alicante como se había planeado en un primer momento:

> "A Vicente le tiraba el Mediterráneo, porque además en el norte llueve. Yo me empeñé y ya habíamos localizado en Tabarca, pero acabamos en Bayona, porque fuimos al Instituto Meteorológico y parece ser que de los sitios donde menos llueve, uno es Bayona, y allí nos quedamos."[1393]

Un año después, cuando Luis María Delgado remató *La Dama de Beirut*, y ya en el mes de abril de 1966, Sempere y Delgado hicieron las localizaciones de los exteriores. Como el permiso de rodaje caducaba, Vicente Sempere solicitó una prorroga del mismo informando de todos los cambios en el proyecto. El propósito de Halcón en este momento era coproducir al 50% con Chamartín una película que había cambiado de título, director y localizaciones. Ahora se denominaría "El tesoro de la isla" iba a ser dirigida por Luis María Delgado y transcurriría en Galicia.

La Dirección General aprobó la prórroga, la coproducción con Chamartín y el cambio de titulo. La Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y

1391 Sempere ostentaba la supervisión de la producción, pero encargó que realizaran las localizaciones y comenzaran el rodae a Alejandro Perla y a Diego Gómez. Según Diego Gómez, a Alejandro Perla se le echó del rodaje de Don Chafey (lo que quizás explicaría el que fuera sustituido en *Aventura en las Islas Cíes* por Delgado) y él dejó el rodaje por una amigdalitis que tuvo que ser operada.

1392 Que como vimos había participado en el argumento y guión de *María, matrícula de Bilbao*, y también en otro filme de Vajda *Una chica casi formal/ Ein Fast anständiges Mädchen* (1963)

1393 Entrevista a Luis María Delgado,

Apreciación de Películas (J.C.A.P.)[1394] volvió a censurar el guión prohibiendo la palabra "puñeta" y la alusión al Ministerio de Información y Turismo.[1395]

En el filme ya no tendría el papel protagonista José Marco Davó, sino José Bódalo como Miguel, el viejo pescador que ha dejado la mar y les cuenta a la pandilla historias de aventuras y tesoros.[1396]

El equipo técnico final difirió del proyectado originalmente, no solo por Luis María Delgado, sino que Julio Molina fue sustituido por su maestro Antonio Simont[1397] sino también el ayudante de Sempere, Pablo Tallaví, sustituido por José Martínez, o los operadores, Gil y Luengo, finalmente suplidos por Ramón Sempere y Víctor Benítez. La última película española de Vicente Sempere como productor y jefe de producción, a pesar de estos cambios, seguía siendo un filme familiar. Él siempre se había procurado rodear de buenos equipos de amigos en los que reinara la armonía, y este último rodaje no fue distinto, de hecho, participaba en él gran parte de su familia: Alfonso Santacana, el montador del filme, era su sobrino político, Diego Gómez, el ayudante de dirección, era también sobrino, cuñado del anterior; Maite Sempere y Vicente Sempere, secretaria de producción y ayudante de decoración respectivamente, eran dos de sus hijos. Pero, no por ello, su familia recibía algún tipo de privilegio, como comentaba su sobrino, Diego Gómez, a ellos les exigía siempre mucho más:

> "Y de esa manera he aprendido muchísimo y gracias a él he sido respetado y he hecho todas esas películas...en unos casos era muy perjudicial, demasiado severo, pero por otro lado me ha ayudado mucho.".[1398]

Según el plan de rodaje que conservamos, la película se rodó totalmente en exteriores. El rodaje comenzó el 19 de julio de 1966 en Galicia. Según escrito de Vicente Sempere, se realizaron exteriores en Vigo, Pontevedra, Bayona, La Guardia, Santa Tecla, Playas América y Samil, Islas Cíes, Marín, El Ferrol, Panjón (Panxón) y escenas submarinas en Benidorm rodadas por M. Ferry.[1399]

[1394] Escrito fechado el 16/12/66, Exp.44.054 c/63.380, ACMCU.

[1395] Escrito de la Comisión de Apreciación fechado el 20 de julio de 1966, Exp.41-65 c/31445, ACMCU. Formada entre otros por García Escudero, Pascual Cebollada, Gómez Mesa, Lamet.. Un ejemplo de cómo había cambiado absolutamente el sentido de la censura y clasificación de los filmes es el origen de los miembros de la Comisión de Apreciación.

[1396] Papel muy similar al que años después protagonizará Antonio Ferrandis en la popular serie *Verano Azul* (Antonio Mercero, 1981-1982)

[1397] Seguramente porque se hallaba ocupado en la dirección artística de *Huyendo del Halcón/Flight of the Hawk* (Cecil Baker, 1966)

[1398] Entrevista a Diego Gómez Sempere en julio de 2003.

[1399] Solicitud de permiso de exhibición en Exp. 2566 c/63359, ACMCU

Se había planeado un rodaje de 30 días con 9 festivos y cuatro días de viajes, por lo que el jefe de producción calculaba 43 días de estancia en Galicia. [1400]

Tras el rodaje, Sempere solicitó un nuevo cambio de título alegando que finalmente había sido rodada en Galicia y resultaba más adecuado el turístico título de *Aventura en las Islas Cíes.*

El presupuesto final declarado fue de 4.953.136,46 pesetas[1401] (5.850.382,50 pesetas era el inicial) y pasó a ser valorado por el INC[1402] que lo redujo en 4.000.000 de pesetas, pasando el expediente a la JCAP. El filme fue calificado como "Especialmente indicado para menores de 14 años" y recibió un anticipo de subvención del 60% del coste aprobado, en total 2.000.000 de pesetas con cargo al Fondo de Protección al cine nacional. Sempere, que llevaba tantos años relacionándose con la Dirección General, ya calculaba que presupuesto tenía que presentar para poder acceder al máximo de anticipo de subvención posible.

Muchos años después, cuando entrevistamos a Vicente Sempere, él recordaba el costo real del filme, y no del declarado a la Administración. Sus palabras nos esclarecen cuales eran las verdaderas inversiones de los productores, y hasta donde llegaba la financiación del Estado en el cine español:

> "Nosotros como teníamos distribuidor, es decir que Chamartín era productor y distribuidor, no teníamos problema. La última película que hice en ese plan con Chamartín fue la de las Islas Cíes. La película costaba tres millones de pesetas e íbamos al 50% con Chamartín, por lo que nosotros teníamos que poner millón y medio de pesetas y Chamartín otro millón y medio. Pero como Chamartín también era distribuidora, nos daba un anticipo de distribución de millón y medio. Como la película costaba 3 millones, entonces, sólo teníamos que poner: Chamartín 750.000 y yo otras 750.000. Luego Chamartín distribuía la película y lo primero que hacía era amortizar el millón y medio del anticipo y luego nos liquidaba a nosotros. Y si por ejemplo cobraba el 30%

[1400] En concreto rodaron desde el 19 de julio a finales de agosto en Galicia y quince días del mes de septiembre en Benidorm.

[1401] En el periódico *Faro de Vigo* se anunciaba un presupuesto de ocho millones de pesetas para el filme. *Faro de Vigo*, 2/7/66, p.8

[1402] El Instituto Nacional de Cinematografía, con la nueva ley de 1964 seguía conservando sus atribuciones y de él dependían las restantes unidades y organismos responsables de las distintas facetas de la política cinematográfica, como la Junta de Censura y Apreciación de Películas, la Filmoteca Nacional o El Consejo Coordinador de la Cinematografía. Su comisión de protección se encargaba de las funciones que hasta el momento había tenido encomendadas la Rama de Clasificación de la Junta de Clasificación y Censura es decir de : a) Informar las solicitudes de crédito presentadas en el Instituto; b) Informar preceptivamente en la concesión de avales, anticipos o en la calificación de películas de "interés especial"; c) Informar en materia de ayudas a cortometrajes o en expedientes de autorización de rodaje cuando el productor hubiera solicitado un anticipo o los beneficios establecidos para los proyectos de "Interés especial" o los cortometrajes. Vallés Copeiro del Villar, Antonio, *Op. cit.*, p. 127

> por distribuir la película nos liquidaba el 70% a nosotros,
> la mitad para Chamartín y la mitad para mí."[1403]

Es decir, que si Halcón contaba con el anticipo del "Interés Especial" que eran dos millones de pesetas, podía resolver la financiación fácilmente. Si además, como sabemos, los filmes de Halcón se realizaban en régimen de cooperativa, la firma no tendría que poner apenas dinero de su bolsillo. El problema estaba en que a pesar de eso, Chamartín no había recuperado aún los costos de *Secuestro en la ciudad*. Seguramente se había embarcado finalmente en este filme pensando que podría recuperarse, pero no fue así. La licencia de exhibición del filme (de las copias 1ª a 10ª) se concedió el 31 de mayo de 1967 a Chamartín pero el filme no fue estrenado hasta el 5 de junio de 1972 en el cine Barceló de Madrid, que en aquella época estaba dedicado al cine para todos los públicos en sesión contínua. Se mantuvo 16 días en cartel, y según datos de recaudación ofrecidos por el Ministerio de cultura,[1404] *Aventura en la islas Cíes* obtuvo 4.640.392, 22 pesetas de recaudación, por lo que entre el tanto por ciento del exhibidor y del distribuidor no llegó a amortizar los gastos, a pesar de las ayudas de la Administración.

La política del cine para menores naufragaba porque, a pesar de la protección, los filmes españoles no se conseguían exhibir, o se exhibían tarde y en malas condiciones. Si en 1964, 1965, y 1966 se producen 16, 18 y 21 películas de este tipo, ya en 1967, se filman 12 y en 1968, cinco películas especiales para menores.

Espía…ndo

El cine español, empujado en parte por la nueva legislación de García Escudero se comenzaba a volcar en la realización de un cine popular y de subgéneros que a Sempere y Chamartín ofrecía pocos alicientes. Cada vez era más difícil hacer un cine como el que se había estado haciendo hasta ahora, modesto y comercial, pero cuidado y digno, ya que poco a poco se estrechaba el cerco entre el

---

[1403] Entrevista a Vicente Sempere, 28/12/96. Como afirma Casimiro Torreiro, la Dirección General sabía que financiaba más del 50% de los filmes de "Interés especial", aunque no lo reconociera: "El director general apoyaba películas cuyo coste era muy inferior al reconocido oficialmente por la DGCT –con la intención explícita de que dicho coste se sufragase vía acceso a festivales o a través del "interés especial" casi en su totalidad, por una parte; por la otra, que esto le permitiese encontrar interlocutores válidos entre los aspirantes a productor-de los cuales, Juan Miguel Lamet y Elias Querejeta, se convirtieron en claves para el arranque y la consolidación del nuevo cine, sobre todo el primero-, mientras que los cineastas, a su vez, deberían intentar no sobrepasar la tolerancia que les permitía el nuevo marco de juego." Torreiro, Casimiro, *Op. cit.*, p.310

[1404] http://www.mcu.es

cine popular y barato, promovido por la mayoría de las productoras y las grandes distribuidoras, y el cine de autor, apoyado por la Administración, pero aún así arriesgado, tanto por la taquilla como por la censura.

Los costes de producción seguían ascendiendo, al igual que el número de producciones españolas, que enseguida el mercado español será incapaz de absorber, ya que las películas americanas seguían manteniendo su cuota. Ello perjudicaba a un tipo de productores, el más destacado, Cesáreo González que tenía una imagen, estrellas en nómina y manejaba presupuestos mucho más elevados.[1405] También Chamartín, tenía una imagen que defender, aquella que había creado con los filmes de Vajda y una política de cine de calidad, de coproducciones internacionales que parecía cada vez más incompatible con el cine de subgéneros para el mercado interior que se estaba realizando. La rama de Chamartín dedicada a la producción se había comenzado a desmoronar con la venta de Estudios Chamartín a Bronston y el relativo fracaso en taquilla de sus últimas películas (prácticamente desde *Un ángel pasó por Brooklyn*, exceptuando *Vacaciones en Mallorca*) Su último filme fue *Aventura en las Islas Cíes* que no había conseguido amortizar, por lo que Chamartín no quiso asumir más riesgos y desde 1966 se dedicó exclusivamente a la distribución.

Un ejemplo de ese cine de subgéneros, tan de moda y en el que Sempere nunca quiso participar, fue su última película como productor. En realidad, él se limitó a ceder su marca para un filme que seguramente no era de su agrado, pero que se ajustaba a lo que en aquel momento se estaba haciendo, spaghetti-westerns, peplum, cine de terror y cine de acción y espionaje inspirado en el exitoso modelo de James Bond dentro del que encuadraríamos *Espía…ndo.* y al que pertenecen otras propuestas como *Estambul 65* (1964) o *Las Vegas, 500 millones*, dirigida en 1968 por Antonio Isasi Isasmendi.

En *Espía...ndo.*, Vicente Sempere participó como productor ejecutivo, mientras el jefe de producción fue Tedy Villalba. Según nos contaba éste, fue fruto de una apuesta[1406]:

1405 *Vid.* Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo, "Cesáreo González: hasta que llegó su hora (Aproximación a un peculiar productor español)" en Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo (coords.), *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*, Santiago, Centro Galego de Artes da Imaxe /Filmoteca Española/Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2005. p. 134 y ss.

1406 Apuesta que también relata Marisol Carnicero en "Desde 1970 al comienzo del milenio" en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coords.), *Op. cit.*, p.378

> "Terminamos una serie para la televisión americana, pero que se rodaba en diversos lugares del mundo y que se llamaba *I Spy*.[1407] Los protagonistas eran Bill Cosby y Robert Culp. Eran películas policíacas, una serie famosísima que se rodó en España, Grecia y Marruecos y los españoles rodamos en todos esos países. Tenían por costumbre que por cada doce capítulos, se realizaba un largometraje, y era una fórmula comercial porque con ese episodio sacaban el verdadero beneficio. Los demás duraban 55 minutos y ese duraba hora y media, dentro de la serie. Y ese largometraje se rodó en España en los Estudio Moro[1408], donde habían construido un decorado muy grande, muy bonito un templo oriental, y también en la Casa de Campo donde había un decorado de un poblado y una mina que todavía no habíamos desmontado. Nos quedaban todavía dos semanas y media o tres para entregar el estudio porque habíamos ido muy deprisa, y de repente en la cena de despedida del equipo, el jefe de producción y el productor de la serie David Friedkin que estaba también allí, nos dice: -- Bueno, habéis visto, qué maravilla, cómo trabajamos, para que veáis, esto ha sido un éxito, hemos terminado antes de tiempo, el presupuesto maravilloso...- Y nosotros les decimos: -Sois un desastre, os habéis gastado dinero por un tubo. Con lo que os sobra a vosotros, nosotros ahora mismo hacemos otra película. -- ¿Cómo que con lo que nos sobra? -- Sí, si, vamos a ver, ¿Cuantos metros de negativo nos han sobrado? (nos había sobrado cantidad de negativo... vendimos negativo e incluso nos sobró). Entonces decimos: -Con el negativo que os ha sobrado, con el dinero que tenéis en el depósito de Aduanas y con los dos decorados que quedan sin desmontar y que aún tenéis dos semanas y media de estudio alquilado, nosotros hacemos una película en España."[1409]

Esa cena se celebró un viernes, "el lunes siguiente, por la mañana, estaba escrito el guión y dos días después, el miércoles, se empezaba la película. 17 días después estaba terminada y ganada la apuesta."[1410] El guión inverosímil[1411] pero

[1407] Producida y emitida entre 1965 y 1968, fue la primera serie americana para la televisión en la que un actor de color, interpretaba un papel principal. En ella, Kelly Robinson (Robert Culp) y Alexander Scott (Bill Cosby) eran unos experimentados espías que se hacían pasar por un jugador de tenis y su entrenador para viajar por el mundo y así trabajar para la Inteligencia Americana. Culp y Cosby nunca se tomaban las cosas demasiado en serio y a menudo gastaban bromas en las situaciones más peligrosas. http://www.fiftiesweb.com/tv/i-spy.htm (2006)

[1408] Fueron rodados 13 capítulos en España, doce de una hora y uno extraordinario de hora y media. Este era el último de la segunda temporada. Quizá estamos hablando de los capítulos que van entre "Roma…Take Away Three" (Episodio 16) y "Cops and Robbers" (Episodio 28) y que este último fuera el largo al que se refería Villalba. Nos basamos en la aparición de actores españoles como José Nieto y Sancho Gracia en "A Room with a Rack" o Ángel Jordán en "Mainly on the Plains" y José M. ª Cafarell en "Blackout". Estos episodios fueron emitidos entre el 28 de diciembre de 1966 y el 12 de abril de 1967 en EE.UU. Datos recogidos en http://www.imdb.com (2006).

[1409] Entrevista a Tedy Villalba, 21/12/98

[1410] *Id.*

[1411] *Vid.* Sinopsis en fichas técnicas.

lleno de acción, fue escrito por Francisco Ariza[1412] durante ese fin de semana. Pero Tedy Villalba necesitaba una marca registrada en patentes para producir y en este punto es donde entró Vicente Sempere que les cedió Halcón y según el expediente del filme, se ocupo del papeleo con la Administración.

La solicitud del permiso de rodaje, firmada por Sempere, está fechada el 18 de noviembre de 1966 que fue un viernes, por lo que lo pudo realizar el mismo día de la apuesta. En ella, se pedía también el anticipo de un millón de pesetas que con arreglo a la orden del 19 de agosto de 1964 se concedía a los filmes españoles.

Con un presupuesto inicial de 4.270.000 pesetas Sempere declaraba que pensaba comenzar el rodaje a finales de noviembre, aunque solicitaba un permiso de rodaje provisional (recordemos la falta de tiempo a la que se refería Tedy Villalba). En la solicitud se mencionaba que se proyectaba filmar 12 días en exteriores y 15 en interiores.

La Administración concedió el permiso de rodaje el 15 de diciembre de 1966, aunque si es cierto lo afirmado por Villalba, el filme ya estaría casi terminado.

La película se financió con el dinero de la serie americana bloqueado en la aduana, el dinero que Kodak les pagó por el negativo sobrante (excepto el usado en el nuevo filme), y el sueldo del equipo que trabajaría como cooperativa. Se acordó que los españoles se quedaban con la explotación de la película para el territorio español, y los americanos con el resto del mundo.

Según Tedy Villalba, el filme se rodó en 17 días y el equipo se permitió el lujo de que le diera un infarto al director, Francisco Ariza que estuvo durante cuatro días sin acudir al rodaje. Fue sustituido por José María Ochoa[1413]:

> "Teníamos recursos para todo. Los americanos no se lo podían creer. Fue de risa, por una apuesta, que se dice pronto."[1414]

Es difícil valorar quienes participaron verdaderamente en el filme y cual fue su coste real, ya que no concuerda lo afirmado por Tedy Villalba con lo declarado ante la Administración. Según los datos finales aportados en el expediente por

---

[1412] Francisco Ariza Sánchez de Molina era el ayudante de dirección de la serie americana. Afortunadamente Francisco Ariza se había dedicado durante toda su vida a escribir novelas policíacas con seudónimo y había creado varios personajes famosos. Estaba acostumbrado a escribir siete u ocho novelas en un mes. Declaraciones de Tedy Villalba, 21/12/98

[1413] Con una importante carrera como ayudante de dirección de rodajes extranjeros en España, desde *Orgullo y pasión* filmes con equipos extranjeros como *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955) pasando por las películas de Bronston (*Rey de Reyes King of Kings*, *El Cid*, *55 días en Pekín* y *La Caída del Imperio Romano* y muchas otras películas posteriores.

[1414] Declaraciones de Tedy Villalba, 21/12/98

Vicente Sempere, se filmaron 10 días en los Estudios Moro y 20 en interiores naturales y exteriores de la Casa de Campo, Barajas y Madrid (sin mencionar los días), mientras que el jefe de producción había dicho que se rodó todo en 17 días. Asimismo, en el presupuesto que guarda el expediente del filme, figuran naturalmente los costos de decorados, alquiler de estudios y sueldo del equipo técnico, así como el costo de la película virgen, cuando según Tedy Villalba, todas estas partidas ya habían sido pagadas por la productora de *I Spy*, y el equipo técnico trabajaba en régimen de cooperativa.

Espía…ndo fue calificada para mayores de 18 años el 22 de marzo de 1967, pero Halcón cedió los derechos del filme en otoño de 1967 a Tandem Films, firma representada por Antonio Salado Crespo. La licencia de exhibición le fue concedida el 16 de enero de 1968, pero por alguna razón, Tandem Films volvió a ceder los derechos a Antonio Recoder el 21 de abril de 1971 y el filme se estrenó en el cine Pleyel de Madrid el 30 de agosto de 1971. Se mantuvo 7 días en cartel y obtuvo una taquilla total de 3.683.802,28 de pesetas, según la base de datos del Ministerio de Cultura.

Tras la producción de *Espía…ndo.*, Vicente Sempere trabajará en distintos spaghetti-western, rodados en Almería, habitualmente como "Spanish Production Manager". Este trabajo, le mantuvo ocupado hasta 1973,[1415] año en el que se produce la última película en la que trabaja *Caballos Salvajes* (1973).

Una certificación solicitada por Vicente Sempere en junio de 1973 e inserta en el expediente de rodaje de *Aventura en las Islas Cíes* da fe de que el productor "no ha presentado solicitud de permiso de rodaje entre 1967 y 1972 ambos incluidos"[1416] lo que demuestra que no volvió a producir ningún filme español.

El productor había perdido las ganas de emprender nuevos proyectos viviendo un profundo bache en 1968, durante unos meses en los que no trabajó aunque le llegaron numerosos proyectos. Todas las ilusiones que había puesto en Halcón se habían derrumbado. Bronston, en donde fue feliz trabajando y de donde recibía el dinero para financiar su propia productora, había desaparecido. Sus socios y amigos habían muerto, quedándose solo en la productora; sus últimas películas no se habían llegado a amortizar e incluso había perdido dinero, pues él no había llegado a cobrar por su trabajo.[1417]

[1415] *Vid.* Cap. 15.
[1416] Certificación fechada el 14/06/73 inserta en el Exp.41-65 c/31445, ACMCU
[1417] Por otra parte, le diagnosticaron una diabetes que le afectó de manera importante a la vista.

Finalmente, la razón de ser de la productora de Vajda y Sempere, la colaboración con Chamartín, cesó, ya que esta firma dejó de interesarse por la producción.

Salvando las distancias, algo similar le ocurre a Benito Perojo por estas fechas: En el período 1968-69, se produjo su bancarrota. El productor afirmaba que la crisis había sido producida por la sobreproducción, pues hacía unas 12 películas al año y los costes eran superiores a las posibilidades de la película. Aunque solo perdiera en alguna de las películas, llegó un momento en que tuvo que paralizarlo todo.[1418] Otro productor histórico, Cesáreo González murió precisamente en 1968 enfermo de cáncer.

El cine español alcanzó la mayor cota de mercado de su historia en 1970: 29,7%, pero la rentabilidad media de cada filme daba un saldo negativo, pues no se llegaban a cubrir los costes de las películas, lo que provocaba la erosión de las productoras y de la continuidad en la producción.[1419] Es lo que ocurrió con Halcón, y que propició el que Chamartín, dejara de apoyarla.

Pero no solo cuentan en este proceso las circunstancias particulares de las productoras españolas, sino que durante estos años se suceden hechos políticos y económicos que van a incidir en la producción del cine español. La devaluación de la peseta, la supresión de la Dirección General de Cinematografía y la retirada de García Escudero en 1967 y la creación de la nueva Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. La producción cinematográfica se verá gravemente afectada por el agotamiento del Fondo de Protección Oficial, a causa del gran incremento de las producciones españolas (en 1965 y 1966 había alcanzado las cifras más altas de producción de toda su historia, acercándose a las cifras de EE.UU y la URSS)[1420], y el endurecimiento de la política crediticia a causa del escándalo MATESA, fueron los últimos elementos de una crisis por lo que podemos considerar estos años finales de la década y principios de la siguiente, como el final de una etapa para la producción española.

A ello se suma el comienzo del descenso en la frecuentación a las salas cinematográficas. El mayor nivel de vida y la diversificación del ocio, en lo que

---

1418 Gubern, R.: *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca española, 1994, p.457

1419 López García, Victoriano, *Chequeo al cine español*, Madrid, 1972.

1420 Y es que el Fondo de Protección se alimentaba con los cánones de doblaje, subtitulado y exhibición de filmes extranjeros cuyo número se reduce, a consecuencia del crecimiento del cine español y del aumento de la cuota de pantalla. La dependencia del cine extranjero seguía acarreando las mismas contradicciones que veíamos a mediados de la década de los cuarenta. Las primas por rendimientos de taquilla se pagaban ese año con trece meses de retraso.

influye grandemente la televisión, generan un descenso que llega a que en 1971 el cine perdiera el 30% de espectadores respecto a 1969. La delicada situación de las productoras, compartida como estamos viendo por las más importantes de la década de los cincuenta, generará su desaparición y sustitución por otras que consiguen adaptarse a los nuevos tiempos. Y es que ser productor de cine era complicado. Como afirmaba Dibildos, dependía de demasiados factores: del Ministerio, de la censura, del distribuidor, del exhibidor, de devolver los créditos a los bancos...

> "A veces necesitabas imperiosamente el éxito a cualquier precio de la siguiente película, para no desaparecer. Porque, en España, el éxito de un productor consistía en sobrevivir. No en tener yates, ni aviones..., sino en devolver los créditos y cumplir los contratos. Cuando hay que defender lo que se tiene, no se es libre para hacer lo que se quiere. (...) El productor estaba dentro de una dinámica política y empresarial; nada más alejado de la libertad." [1421]

A pesar de todo, después de algunos meses sin trabajo, Sempere consiguió ser contratado como spanish production manager[1422] por un viejo amigo de Bronston, Agustín Pastor que en aquel momento ostentaba el cargo de director de producción de Lowndes Productions, Ltd., en el rodaje en Almería de *Written in the sand* (E*scrito en la arena)*, que finalmente se llamaría *Play Dirty (Mercenarios sin gloria)* de André de Toth. Su responsabilidad en Almería, y el apoyo de Eva Monley, jefa de producción del filme, volvió a darle nuevas fuerzas y participó en otros filmes de este tipo. Sempere siempre había preferido el trabajo de jefe de producción o de supervisor de producción, a pie de rodaje, y es al que se dedicó hasta su última película. Ese trabajo le proporcionaba un buen sueldo que de ninguna manera conseguiría con una película española. Tenía un "caché" muy alto para ser contratado por una productora española, y seguramente el embarcarse en la producción de otro filme de Halcón no haría más que generar la pérdida de gran parte de lo que había ganado. Aún así siguió manteniendo la firma, y de hecho, en el Registro Mercantil de Madrid no se encuentra disuelta.

De todos modos, el ambiente de trabajo en los rodajes empezaba a no ser el mismo para los jefes de producción:

> "En el cine de antes, nadie miraba el reloj, estábamos a nuestro trabajo, y cuando acabara. Ahora, todo el mundo

[1421] Frutos, Francisco Javier y Lloréns, Antonio, *José Luís Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid, 43 semana internacional de cine, 1998.p. 28
[1422] Llevándose con él a su inseparable Pablo Tallaví

> mira el reloj y dicen: - que es la hora del bocadillo, que es la hora de no sé qué... Hay que pedirles permiso para hacer horas extraordinarias, las hacen si quieren y ponen sus condiciones. Antes no, antes se empezaba a las 9, y a lo mejor, porque había restricciones de luz, no la teníamos hasta las 12 y perdíamos tiempo, por lo que había luego que recuperar. Nadie decía nada ni protestaba, encantados, que en vez de salir a las 4 de la mañana se salía a las 9, daba igual, la gente se iba tan contenta, y ahora no. Yo tuve una experiencia en una película inglesa hecha en Almería que muestra como en otros países esta actitud de ahora era lo corriente. El delegado del sindicato ingles, la Trade Unions esa, me puso una multa de 75 ptas. por cada técnico inglés porque les había dado el té media hora más tarde. Porque allí había que cortar y daba igual.[1423]
>
> En España era distinto. Nosotros teníamos entusiasmo por lo que hacíamos, por el trabajo. Si luego la película era un éxito, pues mucho mejor, y si no, pues nos quedábamos con la satisfacción del trabajo terminado."[1424]

Al verse de nuevo trabajando, Sempere empezó a pensar de nuevo en otros proyectos para filmes españoles. El 2 de enero de 1968 se dio de alta como único trabajador de una nueva productora domiciliada en la calle Cáñamo, 20 de Madrid. Sería de alguna manera la sede en España de los proyectos de Eva Monley, pero luego creó junto a José Llovet Ocaña, Tomás Llovet García, José Palau Sánchez y Antonio José Llovet García, la productora El Dorado P.C., que no llegó a registrar actividad, aunque emprendió algunos proyectos como *Historia de una mosca*, la adaptación de la obra de Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, o un filme sobre *La ciudad de los muchachos*, para la cual, acudió a ver sus actuaciones en 1969 en el Circo Price de Madrid e incluso se entrevistó con el padre Silva, aspiraciones que no fueron adelante por distintas circunstancias, pero que coincidieron con el escándalo Matesa en 1969 y el incumplimiento de los pagos correspondientes a la protección económica cinematográfica por parte de la Administración, lo que provocó la reticencia de la inversión. La promulgación de la Orden del 12 de marzo de 1971,[1425] gravemente influida por el estado del Fondo de Protección, hizo

[1423] Eduardo G. Maroto contaba otra anécdota con respecto a los obreros ingleses: "...al terminar el rodaje, pude ver cómo los electricistas ingleses empezaban a recoger el material de trabajo con gran lentitud esperando que pasaran diez minutos de la hora en que terminaba su horario para poder cobrar una hora extra, según indicaba el reglamento de sus Trade Unions. Y cuando llegó el momento, aquella tremenda parsimonia se convirtió en actividad febril." García Maroto, Eduardo, *Op. cit.,* p. 167

[1424] Declaraciones de Vicente Sempere entrevistado por José Manuel Díaz Mompeceres en 1996

[1425] Orden de 12 de marzo de 1971 del Ministerio de Información y Turismo, que regula la actividad cinematográfica (B.O.E. del 23 de abril)

desaparecer todo tipo de "avales" y "anticipos" a la producción que tanto se dieron en el período anterior reduciéndose la ayuda a la subvención calculada sobre el rendimiento bruto de taquilla y siempre a posteriori.

Hacia 1969 compró un bajo en la avenida del Ferrol, frente a un descampado que todos denominaban "La Vaguada" y en 1972 abrió una tienda de alfombras decidido a dejar el cine. Volvía a ejercer su primer trabajo, aquel con el que había comenzado a principios de los años treinta, pero Dino de Laurentiis le convenció para hacer un último filme. Sempere dirigiría la producción de *Chino Valdez/Valdez, il mezzosangue/Caballos Salvajes* (John Sturges, 1973) una coproducción italo-franco-española entre Dino de Laurentiis, Universal Productions France y Coral P.C., la firma de Rafael Gil en la que España y Francia participaban de manera minoritaria (20%) por lo que lo podríamos considerarla una "coproducción financiera." También preparó para Dino de Laurentiis, entre otros, el rodaje de la película *El cornet del general Custer* que iba a ser dirigida por Duccio Tessari y protagonizada por Lando Buzzanca. Estos filmes no llegaron a realizarse, en parte por la nueva normativa que afectaba a las coproducciones,[1426] la crisis económica, el agotamiento del modelo, y la carencia de una infraestructura adecuada en Almería.[1427]

[1426] Id.
[1427] Caparrós Masegosa, Lola, Ferández Mañas, Ignacio, Soler Vizcaíno, Juan, *Op. cit.*, p.103

Capítulo 15. Vicente Sempere y la producción extranjera rodada en España

Hemos dejado para el final de nuestro trabajo el comentario, esta vez escueto, del trabajo de Vicente Sempere para productoras no españolas. A pesar de ello, hemos considerado la conveniencia de citar en este capítulo *Chino/Valdez, il mezzosangue/Caballos Salvajes* (John Sturges, 1973), ya que como comentamos en el anterior capítulo, se trata de un spaghetti-western de Dino de Laurenttis con una participación española muy minoritaria, y que dentro de la carrera de Vicente Sempere, debe considerarse en este capítulo.

A mediados de los años cincuenta se acrecienta el interés de las compañías de Hollywood para producir filmes fuera de Estados Unidos en vista de las ventajas de financiación, costos y mercados que tal fórmula puede representar. No son ajenas al hecho de esta tendencia las huelgas de actores y escritores, dirigidas contra las *mayors* y la Caza de Brujas, que provoca la marcha de muchos profesionales a Europa. Chaplin, Welles, Losey, Dasin y muchos otros, preferirán trabajar en el extranjero a tener que soportar la presión de ese poder en Hollywood.[1428] De igual modo, o incluso más significativa para este cambio de rumbo es la fuerza de los sindicatos profesionales, que cada vez son más exigentes, complicando los rodajes en los Estudios de Hollywood.

Por otro lado, si hasta este momento el mercado estadounidense era suficiente para recuperar los beneficios, ahora esta circunstancia empieza a tambalearse a causa de la generalización de la televisión y otras formas de ocio, y el aumento de los costos de producción. Ello provoca el que las grandes compañías consideren al mercado europeo totalmente imprescindible para la consecución de los beneficios de las películas, buscando dos grandes objetivos: la creación de productos teniendo en cuenta el mercado europeo, y la necesidad de negociar continuamente con los Estados que poseían una política proteccionista para sus filmes (Gran Bretaña, Francia, Italia y España) para conseguir mayor cuota de

[1428] *Vid.* Gubern, Román, *La Caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1991.

distribución. (aunque lo que verdaderamente siempre han pretendido ha sido la liberalización del mercado)

La legislación proteccionista de estos países, obligaba a la retención de una gran cantidad de capital proveniente de la distribución de los productos estadounidenses y que quedaba congelado con la obligación de ser gastado en el país europeo que correspondiera. En esta situación también quedaban otras ganancias de empresas ajenas al mundo cinematográfico. Esta circunstancia, la necesidad de gastar ese capital bloqueado, fue la principal motivación de los rodajes de firmas estadounidenses en Europa, a la que se unirán en el caso de España, otras circunstancias.

Al gobierno de Franco le interesaba el rodaje de superproducciones extranjeras en sus territorios y dio grandes facilidades para ello. Como veremos, no era difícil movilizar a la Guardia Mora o al ejército si eran necesarios en un rodaje. Estas producciones aportaban divisas y daban publicidad a un país que, en la década de los cincuenta, deslumbraba a los extranjeros con sus trajes de faralaes y sus toreros.

Por otra parte, los productores extranjeros sí que se sentían deslumbrados por las condiciones de trabajo en el cine español. La climatología y los escenarios exteriores eran ideales: muchas horas de sol y magníficos y variados exteriores. La mano de obra era baratísima y trabajaba a destajo y la mayoría de los extras se conformaban con poco a cambio de pasar horas y horas rodando.[1429] Además, la infraestructura cinematográfica española, aunque modesta respecto a la americana, disponía de buenos estudios como Sevilla Films o Chamartín y muy buenos técnicos y profesionales que habían aprendido de las contrariedades de la precariedad económica de la producción española, como operadores, decoradores, ayudantes de dirección o maquilladores que hacían maravillas con cuatro cosas, encandilando a los "americanos".

Respecto a los productores y jefes de producción españoles, fueron elementos imprescindibles para los rodajes extranjeros, ya que la mayoría disfrutaban de una amplia experiencia y conocían perfectamente todo el mundo cinematográfico español, por lo que eran capaces de poner al corriente sobre legislación y permisos, localizaciones de exteriores, contratación de los técnicos y

[1429] Según Eduardo García Maroto, rodar en España les suponía un ahorro del 30% del presupuesto inicial, García Maroto, Eduardo, *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988, p.165

actores más adecuados, de figuración e incluso del ejército, y en general, de solucionar cualquier problema referido a la organización del rodaje en España.

Vicente Sempere fue uno de los primeros profesionales que comenzó a trabajar con los extranjeros, como hemos visto en los rodajes de coproducciones europeas. Parece ser que ya tuvo algo que ver con *Aquel hombre de Tánger* (Robert Elwyn, 1950) coproducida por Chamartín ya que, aunque no trabajó como jefe de producción, algunos colaboradores suyos afirman que trabajó en su organización.

Otro de los profesionales españoles que participó asiduamente en rodajes extranjeros fue García Maroto, que fue contratado como director adjunto del filme *Alejandro Magno (Alexander, the Great,* 1955*)* de Robert Rossen gracias a que fue recomendado por Tadeo Villalba Monasterio y siguió como supervisor de producción de *Orgullo y Pasión (The Pride and the Pasión, 1956*) de Stanley Kramer, *Salomón y la reina de Saba* (*Solomon and Sheba,* 1958) dirigida por King Vidor y *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick. En su equipo participaron entre otros el ayudante de dirección José Mª Ochoa, el ayudante de producción Tedy Villalba, el productor Agustín Pastor, o el ayudante de dirección Julio Sempere y los citamos porque posteriormente serán contratados por Samuel Bronston y trabajarán junto a Vicente Sempere.

Pero antes de hablar del "Imperio" Bronston, queremos referirnos a dos rodajes extranjeros anteriores en los que trabajó Sempere como director y jefe de producción. Resulta curioso el que Sempere estuviera implicado en ambos y que fueran prácticamente consecutivos porque resultan totalmente distintos, aún diría más, chocaban de tal modo que con solo nombrarlos demostraban a las claras los cambios que estaban viviendo la moral y las costumbres, y con ellos el cine, en el mundo occidental a finales de los años cincuenta. El primero fue el rodaje de *Los 15 misterios del Santo Rosario*, proyecto que provenía de la compañía fundada en 1947 por el Padre Patrick Peyton en Nueva York, The Family Theater Productions[1430], que estaba especializada en la producción de programas religiosos de radio y televisión que incidían en la necesidad de la oración en familia.[1431] El segundo, la segunda película de Roger Vadim con Brigitte Bardot, prototipo de mujer insolentemente erótica, dominante y provocativa que había causado un revuelo

[1430] Family Theater Productions produjo recientemente una novela para radio de contenido educativo para las familias que buscan orientación moral. *La Historia de Quien Soy*, ha ganado dos premios nacionales en Estados Unidos por su calidad y contenido, pues en cada episodio se toca un tema trascendente para la comunidad. Cfr. http://www.familytheater.org

[1431] Su popular lema era "La familia que reza unida... permanece unida"

mundial y la condena de la Iglesia Católica con *Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu créa la femme*, 1956), película que según muchos, marcaba un antes y un después en el cine francés, considerándose este filme un testimonio de los cambios que recogería unos años después la *Nouvelle Vague*.

Los quince misterios del Santo Rosario

Los 15 misterios del santo rosario fue la primera producción de capital totalmente extranjero en la que participó Vicente Sempere como jefe de producción. Era una serie de 15 cortometrajes de 27 minutos de duración cada uno realizados para su difusión, sin carácter comercial, a través de la televisión y en los que se representaban distintos momentos de los Evangelios correspondientes a los misterios del Rosario,[1432] con los que se pretendía difundir la "Cruzada del Rosario en familia" del Padre Peyton.[1433] Sus intenciones estaban de acuerdo con Pío XII que precisamente el 8 de septiembre de 1957 promulgaba la encíclica *Miranda prorsus*, sobre Cine, Radio y Televisión y en la que destacaba el film didáctico, junto con la radio y la televisión como elementos adecuados para la propagación de la cultura, incidiendo que la enseñanza "debe estar ordenada bajo la tutela de Dios."[1434]

El proyecto, según vemos en el expediente del filme, recibió toda clase de facilidades por parte de la Administración tanto por su temática y objetivos como por ser un proyecto que llegaba de Estados Unidos, país con el que interesaba tener muy buenas relaciones. Había sido escrito e iba a ser dirigido por Joseph I. Breen, hijo del que, como sabemos, había sido hasta aquel momento el Jefe de la Censura de la Motion Picture Association[1435]

Sempere, al que seguramente llamaron por su gran experiencia en coproducciones y su capacidad para asumir cualquier tipo de proyecto, se encontraba en pleno rodaje de *Mi tío Jacinto* cuando fue contratado como "colaborador de producción" tal y como aparece en el expediente del filme, aunque

---

1432 Que correspondían a cinco misterios gozosos, cinco dolorosos y cinco gloriosos. Juan Pablo II instauró los cinco misterios luminosos, por lo que hoy son veinte misterios del Rosario.

1433 El padre Peyton ya había visitado España cuando organizó la Cruzada Mundial del Rosario en familia

1434 Martínez-Bretón, Juan Antonio, *La Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Harofarma, 1987, p.116

1435 *Vid.* Black, Gregory D., *La cruzada contra el cine (1940-1975)*, Madrid, Cambridge University Press, 1999.

en realidad trabajó como director de producción, realizando las contrataciones de los técnicos y actores y dirigiendo, en general toda la producción de los cortometrajes. Para ello, contrató a gran parte de su equipo habitual, y a otros que habían trabajado anteriormente con él: Fernando Palacios, María Luisa Fleischner, Maria Mercedes Otero, Pablo Tallaví, Federico del Toro, Luciano Carreño, Antonio Luengo, etc..

El Reverendo Jerome R. Lawyer, director-gerente de la firma Family Theater solicitó el permiso de rodaje el 30 de enero de 1956 comenzando en Sevilla Films el 3 de abril de 1956. También se realizaron los exteriores en Águilas (Murcia).

La financiación de estos cortometrajes se llevó a cabo gracias a los fondos bloqueados de las empresas norteamericanas y el rodaje de toda la serie se extendió entre abril de 1956 y agosto de 1957, por lo que Sempere trabajaría en estos cortometrajes mientras realizaba *Historias de Madrid*, *Un ángel pasó por Brooklyn* y *Los fugitivos del claro de luna*. El rodaje tuvo que ser dificultoso, y debió de tener problemas económicos. Diego Gómez, que participó como avisador, nos confesó que la mayoría de los que trabajaron en los cortometrajes cobraron muy por debajo de su caché habitual, ya que se consideraba que era un trabajo en parte caritativo. No sabemos si ésta fue la causa, o se debió a otras circunstancias, pero lo cierto es que hubo problemas durante la producción, tal y como se desprende de las cartas enviadas por los reverendos Peyton y Lawyer a Sempere tras el final de la misma. En ellas agradecen al director de producción su dedicación, reconociendo que no hubieran podido salir adelante sin él:

> "Cuando yo me he desanimado, durante la producción de estas películas, siempre encontré en ti ánimo y aliento, y esperanza, no solo en tus palabras, sino también en tu conducta. Nunca podría expresarte mi satisfacción al trabajar contigo y todos los tuyos. Bajo tu dirección es a ellos a quién hay que atribuir el triunfo de estas películas. No puedo nombrarlos a todos, ni escribirles directamente a cada uno de ellos, pero te ruego que en mi nombre les des las gracias y mi enhorabuena por su trabajo."[1436]

Como dijimos, por la temática y los fines que inicialmente se perseguían con este rodaje, el Consejo Coordinador de la Cinematografía dispuso el 13 de

[1436] Carta del reverendo Jerome R. Lawyer a Vicente Sempere fechada el 3/08/57. Archivo de Vicente Sempere.

febrero de 1957 que estas películas estuvieran exentas del pago de los cánones de importación y doblaje que grababan las películas extranjeras.

Terminado el rodaje, Sempere siguió colaborando desinteresadamente con Family Theater, Inc. durante muchos años.

Les bijoutiers du clair de lune /Gli Amanti del chiaro di luna

El mismo equipo que produjo y dirigió *Et Dieu créa la femme (Y Dios creó a la mujer)*, pensó repetir el éxito con un filme ambientado en España, explotando la sensualidad de la protagonista en un ambiente exótico que además resultaba francamente económico.

Para ello la productora Union Cinématographique Lyonnaise (U.C.I.L.) se puso en contacto con Vicente Sempere para arreglar el papeleo administrativo necesario para que se les permitiera localizar y fotografiar los exteriores del filme, concediéndole plenos poderes "como representante agregado en España para efectuar todas las gestiones, autorizaciones, compromisos y decisiones pertinentes."[1437]

Sempere el 24 de junio de 1957, rematando el rodaje de *Un ángel pasó por Brooklyn*, solicitó un permiso de rodaje para 10 días de exteriores en Andalucía por un costo de 50.000 pesetas. El material necesario para tal fin vendría de Francia, y se trataba de localizar y fotografiar posibles exteriores sin sonorización para la película "Los ladrones del claro de luna" por lo que no se adjuntaba guión del filme. En la solicitud también aparecía un listado del personal técnico español que se preveía pudiera participar posteriormente en el rodaje del filme, volviendo a encontrar al equipo habitual de Vicente Sempere.[1438] Seguramente el jefe de producción pensaba en el rodaje en Málaga, ya que como sabemos, había localizado allí *El deseo y el amor*, concretamente en Torremolinos, y es allí donde llevó al equipo de Vadim en septiembre de aquel año, aunque el filme se tuvo que terminar en Niza a causa de las inundaciones que asolaron el levante durante aquel otoño. También localizaría lugares del Cabo de Gata donde se rodaron escenas de

[1437] Carta de U.C.I.L. dirigida a Vicente Sempere y fechada el 26/06/57, Exp. 159 c/20547, ACMCU

[1438] Director adjunto: Fernando Palacios; Jefe de Producción: Vicente Sempere; Decorador: Antonio Simont; Script: María Mercedes Otero, Ay. Prod.: Federico del Toro; 2º Op.: Salvador Gil; Foto-fija: Antonio Luengo; Maquillador: Julián Ruiz; Peluquera: Esperanza Paradela; Regidor: Diego Gómez.

exteriores en las que participó la "doble" de la estrella francesa.[1439] siendo uno de los primeros en descubrir las posibilidades del paisaje almeriense.

Posteriormente, Sempere, como representante agregado de Union Cinématographique Lyonnaise, solicitó un nuevo permiso de rodaje el 6 de julio de 1957 para rodar en Eastmancolor y Cinemascope los exteriores en Andalucía y en los estudios CEA del filme *Los ladrones del claro de luna*.. Se proyectaba rodar durante ocho semanas con un presupuesto total de ocho millones de pesetas, de los que cuatro millones se gastarían en España con cargo a las cuentas bloqueadas de Columbia, la distribuidora del filme en España.[1440] El filme era una coproducción franco-italiana entre las francesas U.C.I.L. e Iéna Productions (Raoul J. Levy) y la italiana C.E.I.A.D. (Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione) y estaba basado la novela homónima de Albert Vidalie

El equipo español presentado en esta segunda solicitud difería del anterior. Aparecía como jefe de producción Manuel Pérez[1441] acompañado de Antonio Montoya, que ya había sido ayudante suyo en otras producciones. Como ayudante de dirección aparecía José Mª Ochoa que ya había participado como ayudante de dirección en distintos rodajes extranjeros y Apolinar Rabinal como regidor. Nos figuramos que Sempere tendría que pasar el papeleo burocrático para que el rodaje fuera aprobado por el SNE, y en realidad, nunca sabremos exactamente qué técnicos españoles llegaron a trabajar en el filme, ya que su equipo habitual estaba trabajando en el rodaje de *El marido* y los españoles no aparecen en los títulos de crédito del mismo. De todos modos, el 16 de julio la censura desestimó el guión y no concedió el permiso de rodaje. Una modificación del guión, y una carta de Sempere y Raoul J. Levy, productor del filme en la que se comprometían a acatar las recomendaciones de los censores y a no filmar escenas que pudieran ser

---

1439 Según Caparrós Masegosa, Lola, Fernández Mañas, Ignacio y Soler Vizcaíno, Juan, *La Producción Cinematográfica en Almería (1951-1975)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 1997, p.24

1440 "La aportación de 4 millones para el rodaje en España (...) serán aportados con cargo a la cuenta "B" establecida en el Banco Hispano Americano de Barcelona, bajo el título de su representada Columbia Pictures International Corp. de NewYork. Tomamos nota de que la firma Columbia Pictures International Corp., garantizará la aportación en Francos franceses el contravalor de otros cuatro millones destinados al mismo fondo y cuyas divisas serán transferidas a favor de este Instituto Español de Moneda Extranjera." Escrito del Instituto Español de Moneda extranjera fechado el 3 de julio de 1957 y dirigido a Columbia Films España, Exp. 159 c/20547, ACMCU

1441 Que ya había trabajado como jefe de producción en una coproducción con Francia, *La Belle de Cadix / La bella de Cadiz* (Raymond Bernard y Eusebio Fernández Ardavín, 1953) y en *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955), *Recluta con niño* (Pedro L. Ramírez, 1956) y *Embajadores en el infierno* (José M. Forqué, 1956).

ofensivas para España, resolvió por fin la concesión del permiso el 22 de julio de 1957.[1442]

Sempere, trabajó como jefe de producción en España, encargándose las localizaciones, la contratación de técnicos y artistas españoles, el papeleo con la Administración y la organización del rodaje en España. Sabemos que a principios de agosto de 1957 ya se estaba rodando en los estudios CEA, ya que Vadim, en sus memorias, habla de esta película, rodada durante una ola de calor sofocante en Madrid, y de un altercado con el severo jefe de producción español:

> "Bajo la férrea dictadura de Franco, los obreros recibían un trato de esclavos. El jefe de producción española abusaba de los derechos que le conferían unos estatutos concebidos exclusivamente en beneficio de los que estaban del lado del poder. Cuando tuvimos que rodar por la noche, fuera del horario, para acabar una secuencia, los técnicos y obreros reclamaron un segundo descanso para cenar y primas por horas extras, alegando las infernales condiciones en que habían de trabajar con aquel calor. Petición denegada. Como en tiempos de las galeras romanas, los esclavos estaban al borde de la revuelta. A las dos de la madrugada, con la última toma metida en la lata, nos disponíamos a marcharnos del plató cuando el jefe de producción cometió un craso error: se encaró a uno de los hombres que amenazaba con despedirse, y le llamó "frágil mujer esperando la regla", supremo insulto para una raza absurdamente orgullosa de las prerrogativas del macho. Todos los obreros en semicírculo, presenciaron la escena estrechando lentamente el cerco alrededor del jefe de producción y su equipo. Presa del pánico, el capitoste hizo una señal a un policía para que llamara a sus hombres. No tardaron en irrumpir en el plató, con los fusiles en ristre, media docena de agentes, ligeros de gatillos y exasperados por el calor, que sólo necesitaban una excusa para disparar al bulto. Un solo puño en alto podía desencadenar una masacre. Nadie se movió; de acuerdo con las reglas del ritual, las dos partes se limitaron a la confrontación verbal.
>
> -¡Que sí!-gritaban los obreros
>
> -¡Que no!-replicaba el jefe de producción
>
> -¡Que sí!
>
> -¡Que no!
>
> Quise intervenir y hablar con el jefe de producción, pero nadie estaba dispuesto a dar su brazo a torcer; intenté hablar con el oficial de policía, que me apartó de un empujón.

[1442] Exp. 159 c/20547, ACMCU

> Brigitte podría haber corrido a refugiarse en su camerino, pero estaba sulfurada por la forma inhumana de tratar a aquellos hombres y se quedó para significarles su apoyo. Fue un gesto valeroso que, por desgracia, no sirvió de nada. Los ánimos estaban demasiado exaltados.
>
> Entonces tuvo un golpe genial: aprovechando la melodía de una samba muy popular por aquellos años, se puso a cantar:
>
> -Que sí, que no... Que sí, que no...
>
> Y Brigitte seguía:
>
> -Que sí, que no...
>
> Bailando a ritmo de samba, se interpusieron entre los trabajadores y los policías, que ya habían encarado las armas. Después de un momento de incertidumbre, algunos obreros corearon:
>
> -Que sí, que no...
>
> Pronto se les unieron todos. El jefe de producción y sus esbirros también siguieron el juego:
>
> -¡Que sí, que no...
>
> El drama se resolvió con una comedia musical. Como el honor de las dos partes quedaba a salvo, no llegó la sangre al río. Yo di mi palabra de que conseguiría las primas por horas extras del productor, Raoul Lévy, que debía llegar al día siguiente."[1443]

Creemos que Vadim exageró en algunos puntos la anécdota, pero aún así, muestra claramente dos cosas: la primera, el temible carácter del jefe de producción, que todos los testimonios nos confirman y que utilizaba para defender los intereses de la productora para la que trabajara por encima de cualquier consideración.[1444] Por otra, la imagen que Roger Vadim, y en general los franceses, tenían de España y que en todo momento quiso reflejar en su película, lo que provocaría un gran escándalo en el Ministerio de Información y Turismo cuando la película fue proyectada en distintos países europeos.

[1443] Vadim, Roger, *Bardot, Deneuve, Fonda.. Memorias de Roger Vadim*, Barcelona, Planeta, 1987, pp.90-91

[1444] Brigitte Bardot intuyó milagrosamente una de las pocas cosas que conseguían ablandar al jefe de producción: la música.

Samuel Bronston

Samuel Bronston[1445] llegó a España con la producción de *John Paul Jones*, dirigida por John Farrow en 1959 y en colaboración con Suevia Films-Cesáreo González. "A partir de ese momento, y gracias a la financiación de Pierre S. Du Pont, que necesitaba desbloquear las divisas generadas por las inversiones en nuestro país de su empresa química Du Pont de Nemours, más las facilidades proporcionadas por la legislación nacional, Bronston realizó cinco costosísimas superproducciones, empezando por *Rey de Reyes* (*King of Kings*), dirigida por Nicholas Ray en 1961 ya bajo el pabellón Samuel Bronston's Inc., para la cual se construyeron grandes decorados en los hoy desaparecidos Estudios Sevilla Films."[1446]

Si Bronston comenzó con Cesáreo González y Sevilla Films, ¿Cómo fue a parar a Chamartín? Parece ser que Chamartín fue quien se encargó de la distribución de *John Paul Jones* y ahí comenzaron las relaciones con el estudio, alquilando Bronston unas oficinas en Chamartín. A través de Chamartín, y de Julio Molina, fue como Sempere entró en la factoría Bronston. De este modo se lo narró a Jesús García de Dueñas en una entrevista que le realizó cuando preparaba su libro:[1447]

> "Yo estaba haciendo *De espaldas a la puerta* de José María Forqué. Esta película estaba siendo rodada en Chamartin y estaba producida por Halcón. En aquella época ya estaban las oficinas de Bronston en Chamartín y ya tenían alquilado todo, menos los estudios claro, tenían parte, nada más.
>
> Entonces Julio Molina el decorador, había hablado a Johnny Cabrera de mí y éste le habló a Emmett Emmerson que era el ayudante de dirección de Frank Frankheimer pero que en aquellos momentos llevaba la producción de Bronston. Y entonces Emmerson pues me habló y me dijo que quería que le hiciera la película y que tal y que cual y hablamos incluso de condiciones... pero quedó así la cosa, no hicimos contrato ni nada y quedamos en que cuando llegara el momento ya se diría.
>
> Entonces yo me fui a Mallorca a hacer una película que producíamos con Chamartin y se llamaba *Vacaciones en*

1445 *Vid.* Garcia de Dueñas, Jesús, "Bronston, Samuel" en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España /Alianza Editorial, 1998 y García de Dueñas, Jesús, *El Imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del imán, 2000.
1446 Garcia de Dueñas, Jesús, "Bronston, Samuel", *Op. cit.*, p.158
1447 García de Dueñas, Jesús, *Op. cit.*

> *Mallorca*, y unos días antes de terminar, que faltaban cuatro o cinco días, me llamaron y me dijeron que urgentemente tenia que estar a la mañana siguiente en los estudios de Chamartín porque iba a empezar la preparación de las películas de Bronston. Entonces yo estaba en Palma y no había plaza para el vuelo que había de Palma a Madrid. Entonces tuve que irme a Barcelona, de Barcelona a Valencia y de Valencia a Madrid para el día siguiente estar en Madrid." [1448]

Al final, por diversas circunstancias, el proyecto se aplazó, y el equipo norteamericano que había traído Bronston volvió a EE.UU., quedando en el proyecto Vicente Sempere, el vicepresidente de la compañía, Michael Waszýnski, los decoradores y Johny Cabrera, el jefe de localizaciones que ya había trabajado en *John Paul Jones*.

Meses después se reavivó el proyecto y se contrató a Nicholas Ray para dirigirlo. Vicente Sempere se encargó de la organización de la producción junto a Johny Cabrera:

> "Sólo quedamos el Spanish Production Manager que era yo y mi adjunto que era el Location Manager, Johny Cabrera, que era español, pero nacido en Liverpool, el padre era cónsul de España en Liverpool y los padres eran de Denia y tenía las dos nacionalidades. Es un gran cameraman y director de fotografía, bueno, un fotógrafo sensacional. Entonces Johny y yo recorrimos prácticamente España, menos la parte de Cataluña que esa no la tocamos, el resto la recorrimos durante mucho tiempo, haciendo fotografías, localizando todo, haciendo toda la preparación y toda la organización, pidiendo los permisos, todo, todo, todo para el rodaje de *Rey de Reyes*."[1449]

Cuando habían pasado cinco semanas de rodaje de *Rey de Reyes*, Samuel Bronston llamó a Sempere y a Jonhy Cabrera comunicándoles que tenían que dejar el filme:

> "-'Os vais ahora mismo al Hilton, allí está Anthony Mann, y os incorporáis a su equipo para preparar *El Cid*.'- Y nos fuimos al Castellana Hilton y allí estuvimos preparando *El Cid* con Anthony Mann. Y ya no tuvimos nada que ver con *Rey de Reyes*.
>
> De este modo, Johny y yo tuvimos que hacer todas las localizaciones de Peñíscola, fuimos a Sagunto, en fin, fuimos recorriendo todos los sitios que podían servir para la película del *Cid*. Eso lo hicimos Johny y yo. Hicimos fotografías, e incluso películas en 16 mm y luego pues volvíamos a Madrid para que lo viera Tony Mann y diera el visto bueno. A Tony le gustó, nos

[1448] Entrevista de Jesús García de Dueñas a Vicente Sempere, 1996.
[1449] Entrevista a Vicente Sempere, julio, 1995

> felicitó, le gustó mucho y le llevamos para lo del torneo a Belmonte, le enseñamos el castillo, Manzanares, la Pedriza[1450] y dijo: -"Perfecto, perfecto, perfecto" – Y nada, preparamos la película y *El Cid* sí, *El Cid* sí la hicimos nosotros, sí que estuve trabajando en toda la película."

Pero según García de Dueñas, ya en *Rey de Reyes* se había consolidado el equipo español fijo que iba a participar en el resto de las producciones de Bronston en España alrededor de Vicente Sempere. Para que el rodaje fuera aprobado por el SNE, debían participar toda una serie de técnicos españoles, de los que los más importantes fueron Vicente Sempere[1451], Agustín Pastor, Ramón Plana y Tedy Villalba como responsables de la producción; Enrique Llovet se encargó del departamento de guiones; Luis María Delgado, José López Rodero, José María Ochoa, Pedro Vidal, Juan Estelrich, Julio Sempere, Tony Pueo y Eugenio Martín formaban parte de diversos cometidos en el campo de la dirección; Manuel Berenguer y Cecilio Paniagua, se ocuparon de la fotografía y Claudio Gómez Grau y Antonio Luengo que tuvieron a su cargo, el departamento de foto-fija. Enrique Alarcón, Gil Parrondo y Julio Molina, se encargaban de la decoración y José Luis de la Serna era el jefe de reparto. Magdalena Paradell y Juan Serra trabajaron como ayudantes de montaje.

Como vemos, en Bronston se realizó una "fusión" entre los hombres que habían trabajado junto a Maroto en las primeras grandes superproducciones rodadas en España: Tedy Villalba, López Rodero, José María Ochoa, Agustín Pastor, Julio Sempere o Gil Parrondo y el equipo de Vicente Sempere que trabajaba habitualmente en Chamartín como Luis María Delgado, Fernando Palacios, Antonio Luengo o Antonio Simont y todos los electricistas y obreros de los Estudios a los que contrató para los filmes de Bronston. Sobre todos ellos estaban Michael Waszýnski y Jaime Prades:

> "Bronston creó una estructura formada por los siguientes elementos: Waszýnski como vicepresidente, ocupándose de la parte artística y Prades de las relaciones con España, y en fin, de la parte económica. Y luego había como era natural las siguientes personas: yo, que me ocupaba de los guiones que es por donde empieza una película, y Sempere a las órdenes de Prades, que se ocupaba del estudio con dos ayudantes, uno muerto, que

[1450] Existe un folleto sobre el rodaje de estas superproducciones en la sierra de Madrid. Matellano García, *Rocas en el celuloide. Manzanares el Real y La Pedriza como plató cinematográfico*, editado por el ayuntamiento de Manzanares el Real (sin fecha)

[1451] Aunque Sempere ya no participó en *Circus World* (*El fabuloso mundo del circo*, Henry Hathaway, 1963-64)

> era Ramón Planas y otro que vive que es Tedy Villalba. Y como siempre en el cine, salvo estos y Gil Parrondo, no había nadie en el estudio hasta que se iba a rodar."[1452]

Bronston y Prades estaban para las relaciones internacionales, los grandes contratos y los grandes problemas; el resto, se dejaba en manos de los españoles. Sempere, ya en *El Cid* dirigida por Anthony Mann en 1961 trabajó como director general de producción:

> "La relación era absolutamente perfecta, es decir, cualquier necesidad que teníamos íbamos siempre a tu abuelo que era el director general de producción y él nos daba ya las pautas, o sea que entonces nos lo solucionaba, y nunca tuvimos ningún problema, jamás, jamás. La verdad es que alguien que no haya trabajado allí, en aquella hermosísima productora puede decir que claro, con unos medios económicos tan altos es facilísimo... No es cierto, no. A veces con grandes medios económicos no funciona, la máquina se rompe ¿Por qué? Pues porque no funciona bien, y sin embargo allí funcionó perfectamente hasta el final, hasta el hundimiento."[1453]

Vicente Sempere nos aclaraba un poco más cual era el papel de los productores españoles:

> "En *55 días en Pekín* a mí me ascendieron, ya no era el Spanish Production Manager, sino que era el supervisor de producción de la película. Preparamos la película, se montaron los decorados, hicimos todo lo que había que hacer, y todos los departamentos ya funcionaban: el de efectos especiales, el de transportes, el de wardrobe que es sastrería, el de ambientación, en fin, cada cosa tenía un departamento.
>
> Todo eso lo coordinábamos con "meetings" de todos los departamentos que organizábamos y que presidíamos nosotros, y entonces allí nos daban los informes de como iba todo. Aparte de eso, yo tenía un ayudante que todos los días pasaba por todos los departamentos a ver que necesidades tenían, que si hacía falta algo o no, etc.., y eso lo hacíamos todos los días. Y para coordinar, ya te digo, había un "meeting" en la sala de proyección y todos los jefes de departamento se sentaban enfrente y nosotros, Cabrera y yo, con el vicepresidente de producción que era Waszýnski, empezábamos a preguntarles cómo iban, que necesidades tenían, qué les hacía falta y tal, y así se iba haciendo todo hasta que llegaba un momento en que estaba todo cubierto y todo bien."[1454]

[1452] Entrevista a Enrique Llovet, 25/09/98
[1453] Entrevista a Gil Parrondo, 02/10/99
[1454] Entrevista a Vicente Sempere, julio 1995.

Continúa Tedy Villalba:

> "Y en lo del rodaje del día a día estaba todo muy estructurado, el cátering era una empresa independiente y los distintos departamentos eran independientes entre sí. Se hacían presupuestos por departamentos y se regulaban ellos mismos. Se podría dar el caso de que hubiera un jefe de producción al frente de un departamento por el mero hecho de que había que organizar el departamento. Por ejemplo Rafael Carrillo que estuvo al frente departamento de las aduanas o te encontrabas a Miguel Pérez, y era normal encontrar un jefe de producción al frente de una determinada parte de una estructura. Llegó un momento en *La caída del Imperio Romano*, que había una plantilla impresionante. Podía haber de gente fija 1000 personas y seguía creciendo. La mayoría españoles, los extranjeros eran solo jefes de departamento y la media era una película por año.
>
> Se convirtió en una empresa industrial, no había reuniones sobre la película ni nada, se pasaba de una a otra y aún no se había terminado una cuando todo el personal estaba pensando en la siguiente, haciendo localizaciones, dibujando decorados, estudiando el guión, etc.. La que todavía no se había terminado ya no tenía importancia, era como una auténtica fábrica."[1455]

De esta manera Sempere trabajó en *Rey de reyes* (1960) de Nicholas Ray, como organizador de producción; *El Cid* (1961) de Anthony Mann como director de general de producción; *55 días en Pekín* (1962) de Nicolas Ray (en este caso, como supervisor de producción) y *La caída del imperio romano* (1963) de Anthony Mann como supervisor de producción. También participó en la organización de algunos de los denominados por Jesús García de Dueñas "tributos" de Bronston al Estado Español y que fueron producidos por Bronston Española[1456]. Sempere participó en *El valle de los caídos*, dirigida por Andrew Marton y Manuel Augusto García Viñolas y *Sinfonía Española*, dirigida por Luis M.ª Delgado y Jaime Prades.

Por otra parte, Sempere y Vajda cedieron su marca Halcón para que un equipo de Bronston pudiera realizar el reportaje de la boda de los príncipes Juan Carlos y Sofía el 14 de mayo de 1962 en Atenas.[1457] Sempere solicitó el preceptivo permiso de rodaje en calidad de director-gerente de Halcón, el 5 de mayo de 1962[1458], pero antes de que la Dirección General resolviera, el equipo viajó a

[1455] Entrevista a Tedy Villalba, 21/12/98

[1456] Por lo que podían disfrutar de la protección española, como por ejemplo, los Premios Nacionales para películas de corto metraje instaurados por la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 18 de noviembre de 1961.

[1457] Quizá la idea era que figurara una empresa española que podría acceder a la protección española.

[1458] Exp. 669/62 de *Boda en Atenas*, AGA

Atenas[1459] y realizó el documental. *Boda en Atenas*, provocó por lo tanto, algunos problemas a Sempere, ya que se sancionó a la productora por infringir las disposiciones referentes a los permisos de rodaje y a los aranceles y disposiciones aduaneras. Además el filme fue prohibido por la censura quizá no solo por motivos políticos, ya que eran imágenes que se querían tener muy controladas, sino porque NODO había realizado la suya y seguramente temían el agravio comparativo. De todos modos, Halcón tuvo que ceder planos a NODO de su película para el reportaje oficial, y se vio obligado a pagar una multa:

> "Entonces me pusieron una pequeña multa, no sé si fueron 2000 pesetas, que le pagué al señor Zabala, Manuel Andrés Zabala que era el secretario general de Cinematografía. Luego tuvimos que hacer ver que la película no la habíamos hecho nosotros sino que era de unos italianos... para que me sobreseyeran el expediente. Después de eso aparecía periódicamente la policía a buscar a los estudios los negativos, no sabemos por qué, todavía no hemos sabido qué es lo que esperaban encontrar."[1460]

Estas declaraciones coinciden con lo narrado por Peter Besas:

> "Durante varios años, la policía visitaba cada seis meses los Estudios Bronston en busca del negativo de la película sobre la boda principesca, que se encontraba a buen recaudo en Londres. Pero oficialmente la película nunca existió. Después de la muerte de Franco, Bronston tuvo el detalle de regalar al Rey los rollos del film."[1461]

En el anterior capítulo hemos comentado los posibles motivos de que Samuel Bronston no contara con él para *Circus World* y es que parece ser que el comportamiento de Ava Gardner en el rodaje exasperaba de tal manera a Sempere que llevó un notario para que levantara acta de que la estrella no cumplía con el contrato. Esta extralimitación de sus responsabilidades debió de molestar a Jaime Prades y Samuel Bronston. Fuera lo que fuere, terminó su contrato anual y no volvió a participar en otro proyecto del coloso, volviendo a su productora Halcón.

[1459] Equipo formado por Luis Mª Delgado, Manuel Berenguer, Alfonso Carvajal, Ricardo Navarrete, Mario Montuori y Máximo de la Mano.
[1460] Declaraciones de Vicente Sempere entrevistado por Jesús García de Dueñas

Otras producciones extranjeras

Pero el productor tardó poco en enrolarse en otro proyecto extranjero. Como comentamos, a punto de comenzar el rodaje de *Aventura en las Islas Cíes*, tuvo que viajar a las Canarias para hacerse cargo como Spanish Production Manager del rodaje de exteriores en Lanzarote de *Hace un millón de años* (*One Million Years B.C.*, 1965), de Don Chaffey. Un año antes, se había aprobado la nueva legislación proteccionista de la cinematografía española, que, respecto al rodaje de filmes extranjeros y de coproducciones, proporcionaba mayor flexibilidad[1462] que la anterior, que unido al desarrollo económico, propició un aumento considerable de las coproducciones.

Como vimos en el anterior capítulo, tras el fracaso de sus últimas películas con Chamartín, ésta se negó a seguir produciendo con Halcón. Se produjo un momento crítico en la vida profesional del productor, que se había quedado solo con la firma e incapaz de sacar otro proyecto adelante. Así pasaron algunos meses, y viendo que tenía que volver a ponerse a trabajar, según nos contaba su hija, Mayte Sempere, solicitó a Agustín Pastor, con el que había trabajado en Bronston, que le contratara para trabajar en la producción española de un nuevo proyecto extranjero que se iba a rodar en España a principios de 1968. Agustín Pastor era el representante legal y director de producción de Lowdes Productions, LTD. que planeaba rodar *Written in the sand* (posteriormente *Play Dirty*) dirigida por en principio por René Clement, y que finalmente lo sería por André De Toth y protagonizada por Michael Caine y Richard Harris. Vicente Sempere trabajó finalmente como spanish production manager del filme ayudado por su inseparable Pablo Tallaví. Los gastos del filme fueron sufragados con la importación de divisas[1463] y estaba producido por Harry Saltzman para Lowndes Productions Ltd y United Artists. Allí conoció a Eva Monley[1464], jefa de producción del filme, con la

---

[1461] Besas, Peter, Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy, Denver, Colorado, Arden Press, Inc., 1985, p.61

[1462] "La Dirección General de Cinematografía y Teatro, oída la Organización Sindical, fijaría las aportaciones mínimas del productor o productores españoles participantes" Artículo 13 de la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 28 de abril de 1964. Esta cuestión se desarrolló en la Resolución de la Dirección General de Cinematografía y Teatro de 1 de julio de 1965, por la que se establecían unos cuadros de valoración de cada una de las posibles aportaciones técnicas, artísticas o incluso de utilización de exteriores.

[1463] Carta de Agustín Pastor en Exp. 1068-67 c/41047

[1464] Eva Monley ya había trabajado en *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) como location manager y ayudante de producción. Trabajó como jefe de producción para Otto Preminger en *Éxodo* (*Exodus*, 1960), *El Cardenal* (*The Cardinal*, 1962), *Primera victoria* (*In Harm's Way*, 1965), *El rapto de Bunny Lake*

que entabló una buena amistad y que le llamaría para *El Cóndor*. *Play Dirty* (*Mercenarios sin gloria*), basada en la novela *La Legión del desierto* ambientada en la Segunda Guerra Mundial, fue su primera película rodada íntegramente en Almería, ya que como vimos ya había sido uno de los primeros en rodar algunas secuencias de distintos filmes en la provincia, llevando allí al equipo de *Les bijoutiers du clair du lune* de Roger Vadim y a los equipos de *Rey de Reyes* y *El Cid* para rodar algunos planos, por lo que le podemos considerar uno de los descubridores de Almería como un importante plató de cine para los rodajes extranjeros, que aumentaría su popularidad con el rodaje de *Lawrence de Arabia* (David Lean,1962) y *Cleopatra* (Joseph L. Manckiewicz, 1963)[1465] A partir de estos filmes y hasta 1973 asistiremos al mayor número de rodajes en la provincia, estos años aportan "las cifras más altas de producción de toda la historia del cine español, acercándose a las que se producían entonces en Estados Unidos y la Unión Soviética. [1466]

Sempere, en los años cincuenta había preferido Málaga para sus coproducciones, mucho mejor comunicada y con más servicios, aunque ya en la preparación de *Carne de Horca*, recorrió junto a Vajda toda Andalucía, y encontró lugares adecuados para el rodaje de filmes, como "El Torcal de Antequera".

> Recorrimos en un taxi toda Andalucía, Vajda, su madre y yo. El Torcal fue un lugar que descubrí yo en aquella época aunque no rodamos allí. Un amigo mío que había trabajado en Hollywood y estaba de profesor en Antequera fue el que me habló de El Torcal. Lo utilicé para una película de Dino de Laurentiis, *La Quebrada del Diablo*, dirigida por Burt Kennedy.[1467]

Pero antes de *La quebrada del diablo*, Sempere trabajaría como director de producción para Dino de Laurentiis con el que comenzaba su colaboración en *Cabalgando hacia el infierno* (*A man called Sledge*) spaghetti-western de Vic Morrow (Giorgio Gentile) que se sumaba a la gran cantidad de filmes de este tipo que se estaban realizando en España y que conforman una de los elementos más representativos de la producción cinematográfica en España durante este periodo.[1468]

(*Bunny Lake is missing*, 1965) y *La noche deseada* (*Hurry Sundown*, 1967). Fue también jefe de producción de *Un cerebro de un millón de dólares* (*Billion Dollar Brain*, 1967) de Ken Russell.

[1465] Parece ser que Sempere también ayudó en la realización de las gestiones para el rodaje en Almería de *Cleopatra,* según nos comentaron Diego Gómez y Vicente Sempere Sempere.

[1466] Vallés Copeiro del Villar, Antonio, *Op. cit.*, p. 147

[1467] Entrevista a Vicente Sempere por José Manuel Díaz Mompeceres, 1996.

[1468] *Vid.* Caparrós Masegosa, Lola, Ferández Mañas, Ignacio, Soler Vizcaíno, Juan, *La producción cinematográfica en Almería 1951-1976*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses /Diputación de Almería, 1997; Aguilar, Carlos, "El cine en Almería: el paisaje es el mensaje" en García de Dueñas,

Hemos visto a lo largo de este trabajo como Sempere siempre ha estado en la cabeza de las iniciativas españolas respecto a la colaboración con los extranjeros, y si fue uno de los protagonistas del "Imperio Bronston" no tardó en ser una de las figuras clave de los rodajes del "Hollywood español" almeriense, incorporándose en el momento de la explosión del western.

Precisamente el año en que comienza esta producción (1969) el Consejo de Ministros aprobó un decreto declarando a Almería "zona de preferente localización de la industria cinematográfica", normativa que afectaba a la capital, Tabernas y Níjar. Con ello, según Antonio Vallés, se intentaba dar una estabilidad a las instalaciones industriales cinematográficas que debían renovarse con cada rodaje. Al mismo tiempo, se intentaba mejorar la infraestructura industrial para atraer en mayor medida los rodajes de películas extranjeras a estas zonas. El propósito último era promover oficialmente iniciativas privadas con vistas a satisfacer la sempiterna demanda de los productores, nacionales y extranjeros: es decir la instalación de unos estudios en la propia capital, que sirvieran para el rodaje de las secuencias en interiores, ampliando una oferta limitada a los paisajes. No faltaron proyectos, pero no fueron adelante por distintas circunstancias.[1469] De todos modos, creemos que se crearon importantes decorados y uno de los puntos en común que existe entre las producciones en las que participó Sempere rodadas en Almería, fue que para la mayoría de ellas se construyeron grandes decorados y fortalezas que luego pudieron ser reaprovechados para otras producciones. Es el caso de El Fuerte Presidio, cerca de El Fraile, para el rodaje de *Cabalgando al infierno* (*A Man Called Sledge*, 1969) de Vic Morrow, la fortaleza de *El Cóndor* (John Guillermin, 1970)[1470], el Fuerte Gobi levantado para el rodaje de *La Quebrada del diablo* (*La spina dorsale del diavolo*, 1971) de Burt Kennedy y el rancho construido en los llanos de Senés, a las afueras de Tabernas para *Caballos Salvajes/Chino Valdez/Valdez, il mezzosangue* (1973) de John Sturges.

Los exteriores de *Sledge* se rodaron en Almería y Granada, concretamente en Guadix, Purullena, Almería y provincia de Almería, mientras que los interiores lo

---

Jesús y Gorostiza, Jorge (coor.), *Los estudios cinematográficos españoles, Cuadernos de la Academia, n.10*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001; "Euro-Western"*, Nosferatu* n.º41-42, Octubre 2002.

1469 *Vid.* Martínez Moya, José Enrique, *Almería, un mundo de película*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1999

fueron en Roma, en los estudios De Laurentiis. Su titulo de rodaje fue *Un Western*. Para el rodaje se construyó el fuerte al que nos hemos referido, por parte de arquitectos y técnicos italianos, y en el "asalto" al mismo participaron en torno a seis mil extras y un número algo inferior de caballos.[1471]

Diego Gómez nos contaba un poco en qué consistía su trabajo en los rodajes de Almería:

> "Yo también estaba en Almería, estábamos juntos, pero él en una y yo en otra. Yo con las de Leone y él con las de Laurentiis pero comíamos y cenábamos juntos, en aquella época en Almería a lo mejor se estaban haciendo 11 películas a la vez.
>
> Nosotros contratábamos todo, contratábamos desde un alfiler a los actores secundarios, no los protagonistas pero sí los demás, elaborábamos un presupuesto llevábamos el control del presupuesto, manejábamos el dinero con nuestro equipo y teníamos poderes para todo. Éramos dos equipos, el español y el ingles pero nosotros también controlábamos el ingles y si alguien no funcionaba lo podíamos echar."[1472]

Tras *Sledge*, trabajaría también como director de producción en otro filme para Dino de Laurentiis, *La quebrada del diablo* (*La spina dorsale del diavolo/Djavolja kicma/The Deserter* 1970) una coproducción italo-yugoslava con colaboración estadounidense que fue rodada con el título original de *La espina dorsal del diablo* y fue dirigida por Burt Kennedy. Según la solicitud del permiso de rodaje, fue rodada en Torremolinos, Ronda, Málaga, El Torcal de Antequera, Antequera y Almería, con los interiores rodados en Roma y Yugoslavia. Los gastos de estos filmes de Di Laurentiis, fueron sufragados, según el expediente, por la importación directa de liras.[1473] En *La quebrada del diablo* participaron Chuck Connors, Richard Crenna, Woody Stroode y el hijo de John Wayne, Patrick Wayne, contando además con la participación especial del cineasta John Huston en el papel del General Miles.

Cuando finalizaba este rodaje, Eva Monley le llamó para trabajar como Spanish Production Manager en *El Condor* (1971) de John Guillermin, un proyecto de André de Toth para National General Pictures de New York. Según el expediente, los gastos del rodaje fueron sufragados por la importación de dólares

---

[1470] Que luego fue aprovechado para *Una razón para vivir, una razón para morir /Una ragione per vivire e una per morire* (Tonino Valerii, 1972) y diez años después en el rodaje de *Conan el bárbaro* (*Conan the Barbarian*, 1982) dirigida por John Milus.
[1471] Caparrós Masegosa, Lola, Fernández Mañas, Ignacio, Soler Vizcaíno, Juan, *Op. cit.*, p.78
[1472] Entrevista a Diego Gómez Sempere, 08/07/03
[1473] Exp. 1147-69 c/46060, ACMCU

estadounidenses.[1474] El filme estaba protagonizado por Jim Brown, Lee Van Cleef y Patrick O'Neal, secundados por los españoles Julio Peña, Ángel del Pozo y Gustavo Rojo[1475] . Se filmó en Almería y provincia, Sierra Nevada, Guadix y La Calahorra (Grananda). Destaca la fortaleza construida para el filme por Julio Molina y que como dijimos, fue aprovechada en otros rodajes.

Junto a André de Toth y Eva Monley, Sempere preparó otros filmes que finalmente no fueron rodados en España, por distintas circunstancias, entre ellas el nuevo Decreto de 1971 que para favorecer el cine estrictamente español, endurece la normativa concerniente a las coproducciones que lógicamente sufren un drástico descenso.

Tras estos proyectos, Vicente Sempere decidió abandonar definitivamente el cine y dedicarse al comercio de las alfombras, actividad más sosegada y adecuada para su estado de salud, pero Dino de Laurentiis le requirió para un nuevo proyecto, que sería su última película, *Caballos Salvajes*, dirigida por John Sturges y en la que trabajó como director de producción. *Caballos Salvajes/Chino Valdez/Valdez il mezzosange* (1974) basada en la novela *Valdez Horses* de Lee Hoffman, fue rodada íntegramente en Almería[1476] y figura como coproducción italo-franco-española, aunque las participaciones francesa e italiana son minoritarias, un 20%. A pesar de esto, la participación española, tal y como figura en el expediente, ascendió a 25.520.000 de pesetas, una suma muy superior a todos los presupuestos que hemos estado estudiando en la producción española, y que superaba la cifra (15.000.0000 de pesetas) que según la legislación de 1971 debía de acreditar el productor español en las coproducciones para que su filme tuviera doble valoración al considerársele una producción de gran presupuesto[1477], y es que en realidad era un filme de "excepcional relieve internacional" protagonizado por Charles Bronson y Jill Ireland, y en la que participaban los españoles José Nieto, Luis Prendes y Rafael Albaicín.

Tras este rodaje, Sempere siguió trabajando en otros proyectos con Dino de Laurentiis que finalmente no fueron adelante, ya que la última película de Sempere

---

1474 Exp. 1170-69 c/46060, ACMCU

1475 Sobre el trabajo de los actores españoles en estas producciones cfr. Fernández Mañas, Ignacio M., "Actúa, dispara... o calla. Los intérpretes del cine español en el eurowestern" en *Euro-western, Nosferatu*, n.º 41-42, Octubre, 2002. pp. 258-270.

1476 Entre el 11 de octubre y el 10 de diciembre de 1972, aproximadamente y mayo de 1973 en Rambla Ollero, carretera de Senes, Poblado Nueva Frontera, Rambla del Saltador y carretera de Jergal. Caparrós Masegosa, Lola, Ferández Mañas, Ignacio, Soler Vizcaíno, Juan, *Op. cit*., p.172

en Almería coincidirá con el final del western almeriense, causado por diversas causas, entre otras, el aumento de la producción de los costes españoles y los abusos cometidos por ciertos sectores almerienses:

> "Almería se había convertido en el "plató" de España. Trabajar aquí resultaba mucho más barato que en cualquier otro país. Pero las cosas están cambiando, mejor dicho, han cambiado y mucho. Hoy los precios han subido tanto que ya empieza a no ser rentable. Sergio Leone, uno de sus descubridores, dice que, desde que rodó su primera película en el lugar hasta la última ocasión en que trabajó aquí, el coste se ha duplicado, circunstancia que le obligará a emigrar a otros parajes de semejantes características, todavía no explotados, como pueden serlo Grecia y los países del norte de África. ¿Es éste el primer síntoma de la decadencia cinematográfica de Almería?"[1478]

A la situación concreta de Almería, tendríamos que unir la crisis de la cinematografía nacional causada principalmente por la deuda del Fondo de Protección y la crisis mundial que afecta en gran medida a la cinematografía. De alguna manera, este cine, subgenérico, será sustituido por las películas del "destape" que proliferarán en la década de los setenta.

Para terminar, querríamos destacar que aunque los rodajes de películas extranjeras han sido habitualmente considerados catastróficos para el cine español, en el sentido de que arrebataban personal a la producción íntegramente española y acudían al país en un plano de superioridad, aprovechándose de todas las facilidades que se les podían brindar sin dejar nada a cambio, la opinión de Sempere y algunos de los que trabajaron en estas producciones era bien distinta, destacando la creación de puestos de trabajo y la formación de profesionales preferentemente:

> "Bronston hizo muchas cosas buenas para el cine español. Él ha conseguido que si había tres maquilladores, que hubiera trescientos; la industria, que subió de una manera que no hubiera subido en la vida, la industria del cine español. Los productores españoles estaban en contra de él porque decían que encarecía el costo de las películas, y eso no era verdad, porque los productores españoles seguían pagando mal a la gente."[1479]

Tedy Villalba opinaba de igual manera:

[1477] Art. 14 de la orden del Ministerio de Información y Turismo regulando la actividad cinematográfica (BOE, 23/04/71)

[1478] Albano, Giancarlo, "Almería, ¿tierra quemada para el cine?", en *Fotogramas*, n.º 1241, 28/07/72, p. 42

[1479] Declaraciones de Vicente Sempere entrevistado por Jesús García de Dueñas, 1996.

> "Bronston supuso una reactivación para el cine español. Creó…, tú ten en cuenta que por ejemplo *La Caída del Imperio Romano*, en el rodaje, Balsaín, seis de la mañana, llegaba un autocar de maquillaje y un autocar de peluquería eso significa que era cincuenta peluqueros y cincuenta maquilladores que hubo que inventarlos, es decir, hoy hay maquilladores y peluqueros en el cine que se inventaron en ese momento y que eran primos y sobrinos de gente que estaba metida en la profesión y que les decían: "Oye, ven a echar una mano, que hace falta poner pelucas, que no tenemos de donde..." y tal, y todos ellos... ¿Qué pasaba? Que el cine español se desnutría, de acuerdo, pero como consecuencia de que se desnutría, se generaban nuevos puestos de trabajo y entraba gente nueva. De tapón nada, todo lo contrario, reactivación de la industria y una cantidad de gente impresionante."[1480]

Algo parecido ocurrió con el resto de producciones extranjeras y coproducciones que se rodaron en España en esta época. Si bien es cierto, que la mayoría de los filmes no conseguían la suficiente calidad, resultaron en su momento beneficiosos para la creación de empleo dentro de la industria cinematográfica española y para las poblaciones en las que se rodaron por el impulso que pudieron aportar a la economía local.

☆ ☆ ☆

Vicente Sempere volvió a su tienda de alfombras y decoración y años después, en septiembre de 1996 recibió una carta de José Luis Borau que le anunciaba que la junta directiva de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España le otorgaba la medalla de oro del centenario.[1481]

Entre los días 10 y 11 de octubre se organizaron una cena y una gala en Zaragoza a las que acudió con su mujer Carmen y donde coincidió con viejos amigos y profesionales a los que hacía muchísimos años que no veía. Fue uno de los momentos más emocionantes de su vida. Por aquella época alguien le envió el presupuesto de un filme que se iba a realizar, *Como un relámpago* (Miguel Hermoso, 1996) y se entretuvo estudiándolo y valorando lo costosas que hubieran sido sus producciones si se hubieran hecho en aquel momento. Murió un año después.

[1480] Declaraciones de Tedy Villalba entrevistado por Jesús García de Dueñas

[1481] Vid. Gubern, Román (coor.), Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia, n.º1, Octubre, 1997 (Apéndice)

CONCLUSIONES

Partiendo de los objetivos totales y parciales que reflejamos al inicio de este trabajo, hemos llegado a una serie de conclusiones que queremos reflejar aquí y que muestran el interés de este trabajo dentro de la historiografía dedicada al cine español.

1. Evolución de los modelos de producción cinematográfica en España

a) A lo largo de este trabajo hemos podido estudiar cómo cine y economía y cine y Estado se han encontrado siempre íntimamente relacionados. La industria del cine, por su especial coyuntura, se encuentra a merced de los movimientos de la economía, no solo local o nacional, sino sobre todo internacional. Hemos visto como los períodos de crisis económica provocan el descenso del número de películas producidas y de igual manera, los momentos correspondientes al despegue económico generan el incremento de estas cifras. De igual modo, hemos observado como la evolución del cine de Hollywood: económica, técnica o de géneros, ha influido en la producción de cine español, que por una parte ha intentado copiar modelos de producción y cultivar los géneros de moda y por otra, se ha visto afectada por los pactos políticos y económicos con EE.UU. a través de cuotas de distribución y exhibición y por la producción en España con capital americano.

b) En esta época, los beneficios del cine dependían en gran medida de la exportación a otros países y la apertura de nuevos mercados. Hemos demostrado como este interés ha sido una constante en el cine español, y no solo se circunscribe a los años cincuenta y sesenta, ya que desde los inicios del sonoro, los productores españoles han pretendido exportar sus productos a los mercados americanos y europeos buscando mayores beneficios y utilizando para ello preferentemente la colaboración con firmas extranjeras.

c) El fracaso de una penetración importante de nuestro cine en mercados extranjeros y su crecimiento como industria, provocó el que el cine español

dependiera de la ayuda del Estado. Si a ello unimos que el sistema de gobierno predominante durante la mayor parte del período estudiado fue dictatorial, tenemos que el cine de esta etapa ha estado íntimamente ligado al pensamiento del gobierno mediante la censura y mediante el acatamiento de la legislación proteccionista correspondiente a cada período. Hemos podido apreciar, como los más leves cambios en la censura o en las normativas de protección han provocado un cine que se va ajustando a ellas en cada momento intentando conseguir siempre la máxima ayuda del Estado.

d) Por otra parte, la industria del cine español, a lo largo de todos estos años, no ha podido estar pendiente de la taquilla, sino de la adecuada distribución y exhibición de sus productos. Hemos podido observar como el trayecto normal del producto cinematográfico español se ha visto siempre truncado por la desconfianza del mundo de la distribución y la práctica negatividad del mundo de la exhibición respecto a los productos nacionales. La existencia en España de firmas que aunaban dentro de sí distintos sectores de la industria, sobre todo producción y exhibición, ayudaron al mantenimiento del cine español, generando la confianza necesaria para que esas películas se estrenaran.

2. El cine como obra de equipo

Con nuestro trabajo hemos querido demostrar la importancia de los equipos de producción en el cine español. Si habitualmente sólo se habla de directores, títulos y en algún caso productoras, queremos señalar la existencia de grupos de profesionales técnicos consolidados a lo largo del tiempo y que trabajaban para una o más productoras, participando habitualmente en los beneficios de sus filmes. La existencia de estos equipos aportaba estabilidad a los proyectos de producción y armonía y velocidad en el rodaje. Los equipos podían trabajar por encargo, o llevando a cabo sus propios proyectos con la ayuda de una productora de mayor potencial. A través del estudio de los equipos que trabajaron con Vicente Sempere, queremos reivindicar el papel de todos los técnicos que trabajan en un filme, y cuya labor, la mayoría de las veces no es reconocida.

3. Vicente Sempere como productor y jefe de producción dentro de la Historia del cine español.

a) A lo largo de este trabajo hemos pretendido también mostrar cómo se llegaba a ser jefe de producción en la década de los cuarenta del pasado siglo, como el cine era una organización, de alguna manera, "gremial" donde no existía una escuela que enseñara el oficio y que se aprendía comenzando a trabajar en el escalafón más bajo y subiendo, adquiriendo cada vez mayor responsabilidad. Así mismo hemos conocido como se desarrollaba el trabajo del jefe de producción en esta época.

b) Por otra parte, hemos demostrado que las decisiones del productor y del jefe de producción son en algunos momentos decisivas a la hora de abordar un filme y que en muchos casos influyen en sus resultados, por lo que es importante conocerlas y valorarlas.

c) Queremos destacar la importancia que ha tenido la coproducción con firmas europeas y españolas en la carrera de Vicente Sempere, siendo prácticamente una constante. Hemos observado cómo la mayoría de sus producciones, tanto propias como en las que ha trabajado, han tendido a este modelo de producción para compartir riesgos y beneficios.

d) Vicente Sempere ha sido testigo o protagonista de la mayoría de los momentos más significativos que marcan la historia del cine español desde el inicio del sonoro, como los primeros rodajes en los Estudios Orphea, la colaboración cinematográfica con Italia y Portugal en los años cuarenta, el impacto que supuso *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, la coproducción con firmas europeas en los años cincuenta, el éxito mundial de *Marcelino, pan y vino*, el asentamiento de Samuel Bronston en España o el rodaje de spaghetti-westerns en Almería. A través de este trabajo hemos abordado todos esos momentos desde la posición que ocupaba Vicente Sempere en cada momento, mirando parte de la historia del cine español desde un ángulo distinto al habitual y aportando nuevos matices, por lo que pensamos que este trabajo contribuye a aclarar alguna de las todavía muchas dudas que nos asaltan al afrontar el estudio de la historia del cine español.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES

I.1. FUENTES DOCUMENTALES. ARCHIVOS

Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA)

Sección de Cultura:

Expedientes cinematográficos

Datos sobre productoras (TOP. 21-22)

Archivo central del Ministerio de Cultura (ACMCU)

Sección Cinematografía:

Expedientes cinematográficos

Archivo personal de Vicente Sempere Pastor (AVSP)

Certificados

Contratos

Correspondencia

Fotografías

Guiones

Planes de rodaje

Varios

Archivo personal de Vicente Sempere Sempere

Colecciones de revistas cinematográficas

Fotografías

Grabados

Planes de rodaje

Planos

Posters

Programas de mano

Registro Mercantil de Madrid (RMM)

Asientos de las productoras cinematográficas tratadas

I.2. FUENTES ORALES

Fueron realizadas entrevistas a las siguientes personas:

José Aguayo (Madrid, 28/12/98)

Luis García Berlanga (Telefónica, 05/05/04)

Francisco Canet Cubel (Madrid, 21/12/00)

Luis María Delgado (Llanes, 20/05/00)

Diego Gómez Sempere (Madrid, julio, 2003)

Enrique Llovet (Madrid, septiembre, 1998)

José Luis de Navasqüés Cobián (Madrid, diciembre, 2005)

Gil Parrondo (Madrid, octubre, 1999)

Enrique Requena (Madrid, diciembre, 2005)

Alfonso Santacana (Madrid, 24/12/98)

Carmen Sempere Maciá (Madrid, octubre, 1998)

Paulina Sempere Maciá (Alicante, julio, 2004)

Vicente Sempere Pastor (Alicante, 22/07/95; 06/07/96; Madrid, 28/12/96)

José Sempere Pastor (Alicante, septiembre, 2002)

Vicente Sempere Sempere (Santiago, diciembre, 2005)

Tedy Villalba (Madrid, diciembre, 1998)

Por otra parte, Jesús García de Dueñas y José Manuel Díez Mompeceres nos cedieron amablemente la grabación de sus entrevistas a Vicente Sempere realizadas en 1996.

I.3. FUENTES HEMEROGRÁFICAS

I.3.1. BIBLIOTECA NACIONAL

Primer Plano (1941-1955)

I.3.2. CINEMATECA PORTUGUESA

Animatógrafo (1940-48)

Celuloide (1978)

Cinéfilo (1931-1937)

Filmagem (1942-48)

Colección: Textos da Cinemateca Potuguesa

I.3.3. FILMOTECA ESPAÑOLA

Cine Asesor (1952-69)

Espectáculo (1954-56)

Objetivo (1955)

Primer Plano (1941-1952)

Triunfo (1954-1956)

I.3.4. HEMEROTECA MUNICIPAL DE MADRID

Ecclesia (1954-55)

Ya (1952-55)

I.3.5. BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABC (1933-1970) (fechas estrenos)

ACADEMIA (1991-2001)

Archivos de la Filmoteca (1989-2006)

Bianco e Nero (1950-1958)

Cámara (1941-1951)

Cinegramas (1934-1936)

Cinematograf (1983-1987)

Filmor (1935-1936)

Film Historia (1991-2001)

Radiocinema (1938-1940)

Revista Internacional de Cine (1952-1962)

I.3.6. BIBLIOTECA PERSONAL

Cine Experimental (1945)

Film Ideal (1956-1970)

Nickel Odeon (1995-2001)

Nosferatu (2003-2005)

I.4. FUENTES VIDEOGRÁFICAS

Documental *Eterno Mister Marshall (cincuenta años del aniversario del estreno de ¡Bienvenido Mr. Marshall!)* emitido en el programa La Noche Temática el 3 de mayo de 2003 por la 2 de TVE.

Documental *Cincuenta años esperando a Mr. Marshall* (2002) de Manuel Palacio, emitido en Canal +

Visionado de todas las películas de la filmografía de Vicente Sempere de las que se conserva copia.

I.5. BASES DE DATOS EN RED

http://www.anica.it (última consulta: 2 de octubre de 2005)

http://www.Bifi.fr (última consulta: 3 de agosto de 2005)

http://www.bfi.org.uk (última consulta: 25 de junio de 2005)

http://www.imdb.com (última consulta: 10 de febrero de 2006)

http://www.mcu.es (última consulta: 22 de febrero de 2006)

http://ine.es/inebaseweb (última consulta: 22 de febrero de 2006)

II. BIBLIOGRAFÍA

II.1. HISTORIA Y ECONOMÍA CONTEMPORÁNEAS DE ESPAÑA

AA.VV., *Aproximación a la historia social de la Iglesia española contemporánea*, Madrid, Biblioteca "La Ciudad de Dios", Real Monasterio del Escorial, 1978.

AA.VV., *La guerra Civil.* (24 vols.) Historia 16, Madrid, 1986.

Abella, Rafael, *La vida cotidiana durante la guerra civil. La España republicana*, Barcelona, Planeta, 1976.

_____, *Por el Imperio hacia Dios: crónicas de una posguerra (1939-1955)*, Barcelona, Planeta, 1978.

Álvarez Puga, Eduardo, *Historia de la Falange*, Barcelona, Dopesa, 1969.

Archivo Histórico Banco Bilbao Vizcaya, Inventario de Fondos Documentales, Bilbao, Archivo Histórico Banco Bilbao Vizcaya, 1993.

Barciela López, Carlos, López Ortiz, M.º Inmaculada, Melgarejo Moreno, Joaquín, Miranda Encarnación, José Antonio, *La España de Franco (1939-1975). Economía*, Madrid, Síntesis, 2001.

Bardavío, Joaquín y Sinova, Justino, *Todo Franco, Franquismo y antifranquismo de la A a la Z*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

Broder, Albert, *Historia económica de la España Contemporánea*, Madrid, Alianza, 2000.

Cabrera, Mercedes, *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*, Madrid, Alianza, 1994.

Castro, Mariano de y Ndongo, Donato, *España en Guinea. Construcción del desencuentro: 1778-1968*, Toledo, Sequitur, 1998.

Carr, Raymond, *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1990.

Cervera, Javier, *Madrid en guerra. La ciudad clandestina 1936-1939*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Delgado Gómez-Escalonilla, L., *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica 1939-1953*, Madrid, C.S.I.C., Centro de Estudios Históricos, 1988.

Díaz Morlán, Pablo, *Los Ybarra. Una dinastía de empresarios 1801-2002*, Madrid, Marcial Pons historia, 2002.

Díaz-Plaja, Fernando, *La vida cotidiana en La España de la guerra civil*, Madrid, EDAF, 1994.

Estadísticas Históricas de España siglos XIX y XX, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989.

Ferreira, José Medeiros, *Um século de problemas. As relaçöes luso-espanholas da união ibérica à comunidade europeia*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

Gallego de Chaves, F. (Marques de Quintanar), *Alianza Peninsular*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964.

García Escudero, José María, *De Periodista a Cardenal*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1998.

_____, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas al juez del 23-F*, Barcelona, Planeta, 1995.

García Sanz, Fernando (comp.), *Españoles e italianos en el mundo contemporáneo*, I Coloquio hispano-italiano de historiografía contemporánea, Madrid, CSIC, 1990.

González Calleja, Eduardo y Limón Nevado, Fredes, *La Hispanidad como instrumento de combate. Raza e imperio en la Prensa franquista durante la guerra civil española*, Madrid, C.S.I.C., Centro de Estudios Históricos, 1988.

Gozálvez Pérez, Vicente: *Crevillente, Estudio urbano, demográfico e industrial*, Crevillente, Ayuntamiento, 1983.

Gracia García, Jordi y Ruiz Carnicer, Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.

Jiménez Redondo, Juan Carlos, *Franco e Salazar: As relaçoes luso-espanholas durante a guerra fria*, Lisboa, Assiri & Almim, 1996.

Lida, Clara E. (comp.), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2001.

López Ontiveros, A., *El sector oleícola y el olivar: oligopolio y coste de recolección*, Madrid, Servicio de Publicaciones Agrarias, 1978.

Martínez Ruiz, Elena, *El sector exterior durante la autarquía. Una reconstrucción de las balanzas de pagos en España (1940-1958)* (Edición revisada), Madrid, Banco de España, Estudios de Historia Económica, 2003.

Montero García, Feliciano, *El Movimiento Católico en España*, Madrid, EUDEMA, 1993.

Morodo, Raul, *Acción Española, orígenes ideológicos del Franquismo*, Madrid, Tucar, 1980.

Muñoz, Juan, *El poder de la Banca en España*, Algorta, Vizcaya, Zero, 1970.

Nadal, Jordi, Carreras, Albert y Sudriá, Carles (comp.), *La economía española en el siglo XX. Una perspectiva histórica*, Barcelona, Ariel, 1994. (quinta edición)

Ordovás, José Manuel, *Historia de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas. De la Dictadura a la Segunda República 1923-1936*, Pamplona, EUNSA, 1993.

Payne, Stanley G., *Franco y José Antonio. El extraño caso del Fascismo Español. Historia de la Falange y del Movimiento Nacional (1923-1977)*, Barcelona, Planeta, 1997.

Pena Rodríguez, Alberto, *El gran aliado de Franco. Portugal y la guerra civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1998.

Portero, Florentino, *Franco aislado. La cuestión española (1945-1950)*, Madrid, Aguilar, 1989.

Preston, Paul, *Franco, Caudillo de España*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.

Richards, Michael, *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 1999.

Rubio, Javier, *Asilos y Canjes durante la Guerra civil española: aspectos humanitarios de una contienda fatricida*. Barcelona, Planeta, 1979.

Sáez Alba, A, *La ACNP y el caso de El Correo de Andalucía*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1974.

Sánchez Recio, Glicerio y Tascón Fernández, Julio (eds.), *Los empresarios de Franco. Política y Economía en España 1936-1957*, Barcelona, Crítica, 2003.

Sánchez Soler, Mariano, *Los banqueros de Franco*, Madrid, Oberon, 2005.

Tamames, Ramón, *La lucha contra los monopolios*, Madrid, Tecnos, 1966.

_____, *Estructura Económica de España*, Madrid, Alianza, 1986.

Torre Gómez, Hipólito, *Del peligro español a la amistad peninsular : España-Portugal 1919-1930*, Madrid, UNED, 1984

Torre Gómez, Hipólito y José Telo, Antonio (coords.), *La Mirada del otro : percepciones luso-españolas desde la historia*, Mérida, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2001

Tortella, Gabriel y Jiménez, Juan Carlos, *Historia del Banco de Crédito Industrial*, Madrid, Alianza Editorial / Banco de Crédito Industrial, 1986

Tusell, Javier, *Franco y los católicos. La política interior española entre 1945 y 1957*, Madrid, Alianza, 1984

_____, *La dictadura de Franco*, Madrid, Alianza, 1988

_____, *Franco, España y la II Guerra Mundial: entre el eje y la neutralidad*, Madrid, Temas de hoy, 1995

_____, *Dictadura franquista y democracia 1939-2004*, Barcelona, Crítica, 2005

Viñas, Ángel, Viñuela, Julio, Eguidazu, Fernando, Fernández Pulgar, Carlos, Florensa, Senen, *Política Comercial Exterior en España (1931-1975)*, Madrid, Banco Exterior de España, Servicio de Estudios Económicos, 1979.

II. 2. INDUSTRIA Y PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA. MONOGRÁFICOS SOBRE PRODUCTORES CINEMATOGRÁFICOS.

Álvarez Dictino, *Quién hace el cine. El cine, obra de equipo*, Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1958.

Angulo, Jesús, *Elias Querejeta: la producción como discurso*, Bilbao, Filmoteca Vasca, 1996.

Aspectos económicos del cine español: Período 1953 a 1965, Madrid, Servicio Sindical de Estadística, 1966.

Ávila, Alejandro, *La historia del Doblaje cinematográfico*, Barcelona, Cims, 1997.

Ballester, Ana, *La politica del doblaje en España*, Valencia, Episteme, 1995.

Benghozi, Pierre-Jean et Delage, Christian (dir.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995)*. Regards croisés franco-américains, Paris, L'Harmattan, 1997.

Bernardini, Aldo (a cura di), *Cinema Italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Roma, Anica Edizioni, 2000.

Bernstein, Steven, *Técnicas de producción cinematográfica*, México, Limusa, 1993.

Cabezón, Luis A. y Gómez-Urdá, Félix G., *La producción cinematográfica*, Madrid, Cátedra, 1999.

Caparrós Masegosa, Lola, Fernández Mañas, Ignacio, Soler Vizcaíno, Juan, *La producción cinematográfica en Almería 1951-1976*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses /Diputación de Almería, 1997.

Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo (coords.), *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*, Santiago, Centro Galego de Artes da Imaxe /Filmoteca Española/Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2005.

Chion, Michel, *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992.

Cines en España, Madrid, Servicio Sindical de Estadística, 1965.

Corsi, Barbara, *Con qualche dollaro in meno: Storia economica del cinema italiano*, Roma, Riuniti, 2001.

Cuevas Puente, Antonio, *Economía Cinematográfica. La producción y el comercio de películas*, Madrid, Marisol, 1976.

Dadek, Walter, *Economía cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962.

Durán, José Antonio, *Cesáreo González. El Empresario-Espectáculo. Viaje al Taller de Cine, Fútbol y Varietés del general Franco*, Rianxo, Deputación de Pontevedra/Taller de Ediciones J.A. Durán, 2003

España, Claudio, *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*, Buenos Aires, Imp. Abril, 1984

España, Rafael y Juan i Babot, Salvador, *Balcazar producciones cinematográficas. Más allá de Espulgas City*, Barcelona, Colección Film-Historia, n.º6, 2005

Fanés, Félix, *Cifesa. La antorcha de los éxitos,* Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1982.

_____ , *El Cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

Fernández Blanco, Víctor, *El cine y su público en España. Un análisis económico*, Madrid, Fundación Autor, 1998.

Fernández Diez, Federico: *La dirección de producción para cine y televisión*, Madrid, Paidós, 1994.

Frutos, F.J. & Llorens, A., *José Luis Dibildos, la huella de un productor*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid, 1998.

Galán, Diego, *Emiliano Piedra. Un productor*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1990.

García de Dueñas, Jesús, *El Imperio Bronston*, Madrid, Ediciones El Imán, 2000

García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coords.), *Los estudios cinematográficos españoles, Cuadernos de la Academia*, n.º10, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001

Gomery, Douglas, *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991.

Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro, *Evolución de la producción cinematográfica española con especial atención del periodo 1975-1985*, Madrid, Universidad Complutense, 1989.

_____, *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero,1989

González, Cesáreo, *Cesáreo González en sus bodas de plata con la cinematografía española*, Suevia Films-Cesáreo González, 1965.

Guback, Thomas H.: *La industria internacional del cine* (2 vols.), Madrid, Fundamentos, 1976.

Guía de la Industria y el Comercio Cinematográfico en España en Industrias relacionadas con el mismo 1933-1934, Barcelona, Arte y Cinematografía, 1934.

Hernández Les, Juan, *El Cine de Elías Querejeta, un productor singular*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1986.

Hueso Montón, Ángel L., "Historia de los Estudios de rodaje madrileños" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1980, Tomo XVII. Tirada Aparte.

Jacoste Quesada, José G., *El productor cinematográfico*, Madrid, Síntesis, 1996.

Lisboa Filme : um sonho vencido, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987.

López García, Victoriano, "La industria cinematográfica española", *Asociación Nacional de Ingenieros Industriales*, n. º18, Madrid, 1945.

López García, Victoriano, Martín Proharam, Miguel A., Cuevas Puente, Antonio, *La Industria de Producción de películas en España*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, 1955.

López García, Victoriano, *Chequeo al cine español*, Madrid, 1972.

Martinez Moya, José Enrique, *Almería, un mundo de película*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1999.

Medina Pérez, Pedro Ismael, *Los contratos cinematográficos*, Madrid, 1952.

Moya López, Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica española*, (Separata de la *Revista de Economía Política*, núms.. 2-3, vol. VII, Junio-Diciembre 1956, Madrid, 1957.

Nowell-Smith, Geoffrey & Ricci, Steven (eds.), *Hollywood & Europe. Economics, Culture, National Identity 1945-95*, London, British Film Institute, 1998.

Ottavi, Nino, *L'Industria cinematográfica e la sua organizzazione*, Roma, Bianco e Nero, 1940.

Pardo, Alejandro, *El oficio de producir películas: el estilo Puttnam*, Barcelona, Ariel, 2003.

Pozo Arenas, Santiago, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos: 1896-1970*, Barcelona, Universitat, 1984.

Sáinz Sánchez, Miguel, *El productor audiovisual*, Madrid, Síntesis, 1999.

Solaroli, Libero, *Como se organiza un film. Manual del jefe de producción*, Madrid, Rialp, 1960.

Suárez Lozano, José Antonio, *El régimen legal de la coproducción audiovisual*, Madrid, Egeda, 2000.

Taibo, Paco Ignacio, *Un cine para un Imperio. Películas en la España de Franco*, Madrid, Oberon, 2002.

Uniespaña. Grupo autónomo de producción cinematográfica. *Produzione cinematográfica spagnola del 1956*, Madrid, sindicato Nacional del Espectáculo, 1957.

UNIESPAÑA, *Cine español*, Madrid, 1959.

UNIESPAÑA, *Cine español*, Madrid, 1968.

Valle Fernández, Ramón del, *Aspectos económicos del cine español*, Madrid, Servicio Nacional de Estadística, 1968.

Virenque, Antoine, *L'Industrie Cinématographique Française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

II.3. PROTECCIÓN. LEGISLACION Y CENSURA CINEMATOGRÁFICAS

Acuerdos de coproducción e intercambio cinematográficos, Madrid, Dirección General de Cinematografía y Teatro, 1956.

Añover Díaz, Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

Hernández, Marta, *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976.

Fernández Álvarez, J., "Protección y ayuda al cine en el Derecho Español", en: *Análisis e Investigaciones culturales nº 12*, Madrid, 1982.

García Escudero, José María, *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967.

_____, *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978.

González Ballesteros, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

Gubern, Román y Font Domènec, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.

Gubern, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975),* Barcelona, Península, 1981.

Gutiérrez Espada, L., *Introducción al derecho cinematográfico*, Madrid, Tecnos, 1976.

Heredero García, Rafael, *La censura del guión en España. Peticiones de pemisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2000.

Marín Pérez, P., "La obra cinematográfica y sus problemas jurídicos", *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, n.º186, Madrid, 1949.

Martínez Bretón, José Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española. (1951-1962)*, Madrid, Ediciones Haroforma, 1988.

Ortiz Muñoz, Francisco, *Criterio y normas morales de censura cinematográfica*, Conferencia pronunciada en el CSIC, 21 de junio de 1946.

Pérez Merinero, David y Carlos, "Cine español: algunos materiales por derribo", *Cuadernos para el diálogo*, Col. "Los suplementos", n.º41, Madrid, 1973.

_____, *Cine y control*, Madrid, Castellote, 1975.

Salazar López, José María, *Diccionario legislativo de cinematografía y teatro*, Madrid, 1966.

Vizcaíno Casas, Fernando, *Derecho cinematográfico español*, Madrid, García Enciso, 1952.

_____, *Suma de legislación del Espectáculo*, Madrid, Santillana, 1962.

Valles Copeiro del Villar, Antonio, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1992.

II.4. BIOGRAFÍAS y MONOGRÁFICOS SOBRE ACTORES, DIRECTORES Y PELÍCULAS

AA.VV., *Bienvenido Mr Marshall....50 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003.

Amengual, Barthelemy, *Wilhelm, G. Pabst*, Paris, Seghers, 1966.

Aníbal Contreiras, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987.

Antonio Lopes Ribeiro, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Aronica, Daniela (dir.), *María Mercader, retrato de una actriz*, Barcelona, Littera Books, 2002.

Abajo de Pablos, Juan Julio de, *José Isbert, actor*, Valladolid, Fancy Ediciones, 2002.

_____, *Mis Charlas con Antonio del Amo*, Valladolid, Fancy Ediciones, 1998.

Asquerino, María, *Memorias*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987

Baldomero & Aguayo, fotógrafos taurinos. Catálogo de la exposición fotográfica celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Mayo-Junio, 1991), Madrid, Turner, 1991.

Bardem, Juan Antonio, *Y todavía sigue*, Barcelona, Ediciones B, 2002.

Barreira, D.F., *Biografía de Florián Rey*, Madrid, Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1968.

Brines Lorente, Rafael, *Las películas de Antonio Ferrandis: un actor de alta fidelidad*, Valencia, Fundació Municipal de Cine, 1998.

Caparrós Lera, José Mª, *Memorias de dos pioneros, Fructuós Gelabert y Francisco Elías*, Barcelona, Centro de investigaciones literarias españolas e Hispanoamericananas, 1992.

Castro de Paz, José Luis (coor.), *Antonio Casal, comicidad y melancolía*, Ourense, 2º Festival Internacional de Cine de Ourense, 1997.

Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha, Julio (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente, 1999.

Castro de Paz, José Luis y Pena Pérez, Jaime J.(coor.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Ourense, 3º Festival Internacional de Cine Independiente Ourense. Foro cinematográfico do Eixo Atlántico, 1998.

Cebollada, Pascual, *Biografía y películas de Fernando Rey*, Barcelona, CILEH, 1992.

_____, *José María Forqué: un director de cine*, Barcelona, Royal Books, 1993.

Coira, Pepe, *Antonio Román, director de cine*, Betanzos, Xunta de Galicia/Festival Internacional de cine de Ourense, 1999.

¡Con Carmen Sevilla hemos topado!, Peñiscola, Festival Internacional de Cinéma de Comedia, 1999.

Desrichard, Yves, *Henri Decoin. Un artisan du cinéma populaire*, Paris, BiFi/Durante, 2002.

Dominguez, Adriano, *Memorias de un actor*, Madrid, Dyrsa, 1984.

Fernández Cuenca, Carlos, *Recuerdo y presencia de Florián Rey*, Festival de San Sebastián, 1962.

Fernández Mañas, Ignacio, *Gil Parrondo, pasión y rigor*, Almería, Diputación de Almería, II Festival Nacional de Cortometrajes "Almería tierra de cine", 1997.

Frydland, Maurice, *Roger Vadim*, París, Cinema d'aujourd'hui Seghers, 1963.

Frutos, Francisco Javier y Lloréns, Antonio, *José Luís Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid, 43 semana internacional de cine, 1998.

Galán, Diego, *Carta abierta a Berlanga*, Huelva, Semana de Cine Iberoamericano, 1978.

García de Dueñas, Jesús, *José G. Maesso, el número 1*, Badajoz, Diputación Provincial, 2003.

García Maroto, E.: *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988.

Gómez Mesa, Luis, *Recuerdo y presencia de Ladislao Vajda*. San Sebastián, Festival Internacional de cine, 1965.

Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga: contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy, 1990.

Gorostiza, Gorge, *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 1997.

Gubern, Román, *Raza: un ensueño del General Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977.

_____, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca española, 1994.

Hernández Les, Juan e Hidalgo, M., *El último austrohúngaro: Conversaciones con Berlanga*, Barcelona, Anagrama, 1981.

Herrera, Carlos y Sevilla, Carmen, *Memorias*, Barcelona, Belacqua, 2005.

Jolivet Anne-Marie, *La pantalla subliminal: Marcelino pan y vino según Vajda*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2003.

Leblanc, Tony, *Ésta es mi vida*, Madrid, Temas de hoy, 1999.

Lladó Figueres, Joseph Mª., *Raquel Meller*, Barcelona, Alcides, 1963.

Llinás, Francisco, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Valladolid, 40 Semana Internacional de Cine, 1995

_____, *Ladislao Vajda, El húngaro errante*, Valladolid, 42 Semana Internacional de cine, 1997.

Llopis, Juan Manuel, *Juan Piqueras: el Delluc español*, Valencia, 1988

Marías, Miguel, *Manuel Mur Oti. Las Raíces del drama /As raizes do drama*, Lisboa, Cinemateca portuguesa/Filmoteca Española, 1992.

Mariscal, Ana, *Mi vida*, Madrid, Astros, 1943.

Martín de la Plaza, José Manuel, *Imperio Argentina: una vida de artista*, Madrid, Alianza, 2003.

Mercader, María, *Mi vida con Vittorio de Sica*, Barcelona, Plaza & Janés, 1980.

Montiel, Sara, *Vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

Olid, Miguel, *Antoñita Colomé. Recuerdos de una vida*, Sevilla, Filmoteca de Andalucía, 1998.

Pérez Perucha, Julio (ed.), *En torno a Luis García Berlanga* (2 vols.), Valencia, Ayuntamiento, 1981.

_____, *Berlanga* (Ed. Facsímile), Valencia, Mostra de Valencia, 1999.

_____, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, 28 Semana Internacional de Cine, 1983.

_____, *El cine de José Isbert*, Valencia, Ayuntamiento, 1984.

Ridruejo, Dionisio, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976.

Rodríguez, Eduardo, *José Luís López Vázquez: los disfraces de la melancolía*, Valladolid, 34 Semana de Cine, 1989.

Sánchez Vidal, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, CAI, 1991.

Soria, Florentino, *José María Forqué*, Murcia, Filmoteca Regional, 1990.

Tena, Agustín, *50 Aniversario de Bienvenido Mister Marshall*, Madrid, Tf. Editores, 2002.

Torres, Augusto M., *Cineastas insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*, Madrid, Nuer, 2000.

Vadim, Roger, *Bardot, Deneuve, Fonda. Memorias de Roger Vadim*, Barcelona, Planeta, 1987.

II.5. OBRAS DE CONSULTA DEL CINE ESPAÑOL

AA.VV., *Índice Cinematográfico de España: Para guía y orientación de productores distribuidores y empresarios. Año 1941*, Madrid, Marisol, 1941.

AA.VV, *Índice cinematográfico de España 1942-43*, Madrid, Marisol, 1943.

AA.VV., *Escritos sobre el cine español: 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1989.

AA.VV., *El paso del mudo al sonoro en el cine español.* Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., 2 vols., Madrid, Complutense, 1993.

AA.VV., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000. (3ª Ed.)

Aguilar, Carlos y Genover, Jaume, *Las estrellas de nuestro cine*, Madrid, Alianza, 1996.

Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noger, Ramón, *El cine en la Zona Nacional 1936-1939*, Bilbao, Mensajero, 2000.

Anuario Cinematográfico Español 1935, Madrid, R. de Rodrigo, 1935

Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Denver, Colorado, Arden Press, Inc., 1985.

Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Filmoteca Española/Alianza, 1998.

Cabero, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española. Once jornadas: 1896-1948*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.

Cabo Villaverde, José Luis, Coira Nieto, José Antonio y Pena Pérez, Jaime (coords.), *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, A Coruña, Xunta de Galicia/Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001.

Camporesi, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1993.

Caparrós Lera, José Mª, *El cine republicano español 1931-1939*, Barcelona, Dopesa, 1977

_____, *Arte y Política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1981.

_____, *El cine español bajo el régimen de Franco: 1936-1975*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1981.

_____, *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999.

_____, *Cinema y Vanguardismo. Documentos Cinematográficos y Cine-Club Monterols (1951-1966)*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2000.

Castro de Paz, José Luis (dir.), *Historia do cine en Galicia*, A Coruña, Vía Láctea, 1996.

Catalá, Josep Maria, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (coor.) *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga, 2001.

Cartelera Turia (equipo): *Cine Español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

Castro, Antonio, *Cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

Cebollada, Pascual y Rubio Gil, Luis, *Enciclopedia del Cine español: Cronología*, (2 vols.) Barcelona, Del Serbal, 1996..

Cebollada, Pascual y Santa Eulalia, Mary G., *Madrid y el Cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000

Comas, Ángel, *El Star System del cine español de posguerra 1939-1945*, Madrid, T&B editores, 2004

Crusells, Magí, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 2000

Cueto, Roberto (coor.), *Los desarraigados en el cine español.* Gijon, Festival Internacional de cine de Gijón, 1998.

Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Unión Cinematográfica Hispanoamericana, 1950.

_____, *Anuario del Cine Español, 1955-1956*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo. Servicio de Estadística y Publicaciones, 1956.

Datos informativos cinematográficos (1965-1972), Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1974.

Diez Puertas, Emeterio "Cine fascista en la España en guerra", *Historia 16*, n. º 276, abril de 1999.

_____, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002.

_____, "Cine libertario", en: *Historia 16*, n. º 322, febrero 2003

_____, *Historia social del Cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003

España, Rafael de, *Directory of spanish and portuguese film-makers and films*. Trowbridge, Wilshire: Flick books, 1994.

Estudio del mercado cinematográfico español (1964-1967), (Control de taquilla), Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1968

Falquina, Ángel y Porto, Juan José, *El cine español en premios*, Madrid, Editorial Madrid, 1974.

Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (coor.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40, Cuadernos de la Academia*, n.º9, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España en el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972

_____, *Cine Religioso: Filmografía crítica 1896-1959*, Semana Internacional del Cine religioso y valores humanos de Valladolid, Valladolid, Sever-Cuesta, 1960.

Font, Doménech, *Del Azul al Verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976.

García Escudero, José Mª, *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, 1954.

_____, *Cine Español*, Madrid, Rialp, 1962.

_____, *Vamos a hablar de cine*, Madrid, Salvat, 1970.

García de Dueñas, Jesús, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeón Dos, 1993

García Fernández, Emilio Carlos, *Historia del Cine en Galicia (1896-1984)*, A Coruña, La Voz de Galicia, 1985

_____, *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, 1985

_____(coor.), *Memoria viva del cine español, Cuadernos de la Academia n.º3*, Junio 1998, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998

_____, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002

Gasca, Luis, *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta, 1998.

González López, Palmira, *Història del cinema a Catalunya. I, L'Epoca del cinema mut: 1896-1931*, Sant Cugat del Vallés, La Llar del Llibre, 1986

_____, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Publicacións de l'Institut del teatre de la diputació de Barcelona, 1987

Guarner, José Luis, *30 años de cine*, Barcelona, Kairós, 1971

Gubern, Román, *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977

_____, *La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, Madrid, Filmoteca española, 1986.

_____, *Cine español en el exilio 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976

Gubern, Román (coor.), *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia,* n.º 1, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997

Heinink, Juan B.(ed.), *Florentino Hernández Girbal. Los que pasaron por Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992

Heinink, Juan B. y Dickson, Robert G., *Cita en Hollywood*, Bilbao, Mensajero, 1990

Heredero, Carlos F., *Las huellas del tiempo. El cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1993.

Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (ed.), *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca Española, 2003.

Hernandez Les, Juan, *El cine de autor en España*, Madrid, 1978

Hernández Marcos, José Luis y Ruiz Butrón, Eduardo Angel, *Historia de los cine-clubs en España*, Madrid, Dirección General de Cinematografía, 1978

Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, Texas, University Press, 1988

Hopewell, David, *El cine español después de Franco*, Madrid, Arquero, 1989.

Hueso Montón, Ángel L. (dir.), *Catálogo del cine español: películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

Hueso Montón, Ángel L. y Folgar de la Calle, José Mª., (dir.): *Filmografía Galega: Longametraxes de ficción*, Santiago, Xunta de Galicia/Publicación do Centro Ramón Piñeiro para a investigación en humanidades, 1998.

Índice Cinematográfico de España: Para guía y orientación de productores distribuidores y empresarios. Año 1941, Madrid, Marisol, 1941

Instituto de la Opinión Publica, *Estudio sobre la situación del cine en España*, Madrid, 1968

Julián, Óscar de, *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2002

Llinás, Francisco, *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989.

López Clemente, José, *Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960

López Echevarrieta, Alberto, *Cine vasco de ayer a hoy (época sonora),* Bilbao, 1984

Maqua, Javier y Pérez Merinero, Carlos, *Cine español: ida y vuelta*, Valencia, 1976

Martínez, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española, 1992

Martínez Bretón, Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Harofarma, 1988.

Martínez Torres, Augusto (ed.), *Cine español 1896-1983*, Madrid, Ministerio de cultura, 1984.

_____, *El cine español de los años 60*, Valencia, Fernando Torres, 1984.

Medina, Elena, *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

Medina, Pedro, González, Luís Mariano y Martín Velásquez, José (coor.), *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

Méndez-Leite, Fernando, *Historia del Cine Español*, (2 vols.), Madrid, Rialp, 1965.

Méndez-Leite [Serrano], Fernando, *Historia del cine español en 100 películas*, Madrid, Guía del ocio, 1978.

Merino Acebes, Antonio, *Diccionario de directores del cine español*, Madrid, JC, 1994.

Ministerio de Cultura, Dirección General de Cinematografía. *Cine español (1896-1988)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

Monterde, José Enrique (coor.), *Ficciones históricas, Cuadernos de la Academia* n.º6, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999.

Nogueira, Xosé, *O cine en Galicia*, Vigo, A Nosa Terra, 1997.

Obregon, Antonio de (y otros), *El cine en 1943*, Madrid, Instituto Samper, 1944

Panorama do cinema espanhol: 1896-1986. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1986

Pérez Merinero, David y Carlos, *Cine español, una reinterpretación*, Barcelona, 1976.

Pérez Perucha, Julio, *Mestizajes (realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973)*, Vol.I, Valencia, II Mostra de Valencia, 1990.

_____, *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*, Madrid, Films 210, 1992

Pérez Perucha, Julio (ed.), *Huellas de luz: películas para un centenario*, Madrid, Diorama, 1995.

Pérez Perucha, Julio (coor.), *De Dalí a Hitchcock : los caminos en el cine : actas del V congreso de la AEHC*, A Coruña, CGAI, 1995

Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997.

Pineda Novo, Daniel, *Las folckóricas y el cine*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1991.

Porter-Moix, Miquel (dir.), *Breu História del cinema primitiu a Catalunya*, Barcelona, Edicions Robrenyó, Equip "Fructuós Gelabert" del CEDAEC, 1977

Porter-Moix, Miquel, *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992.

Rios Carratalá, José Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

Rodríguez, Saturnino, *NO-DO. Catecismo social de una época*, Madrid, Complutense, 1999

Rodríguez Gordillo, Primitivo, *Datos para una historia del cine para menores en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1977

_____ , *Cine infantil y juvenil*, Madrid, 1977.

Romaguera, Joaquim, *Quan el cinema comença a parlar en català (1927-1934)*, Barcelona, Orphea, 1992.

Rotellar, Manuel, *Cine español de la República*, San Sebastián, XXV Festival Internacional de Cine, 1977

Saiz Viadero, Ramón, *Una historia del cine en Cantabria*, Santander, Concejalía de Cultura Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estudio, 1984

Salas Noguer, Ramón y Álvarez Berciano, Rosa, *El cine en la zona nacional 1936-1939*, Bilbao, Mensajero, 2000,

_____, *El cine en la España Republicana durante la guerra civil*, Bilbao, Mensajero, 1993.

Santos Fontenla, Cesar, *Cine español en la encrucijada*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

Torreiro Casimiro (coor.), *Guionistas del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2002.

Tranche, Rafael R. y Sánchez-Biosca, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

Valle Fernández, Ramón del (dir.), *Anuario español de cinematografía: comprende la actividad de los años 1963 a 1968*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1969.

Verdera Franco, Leoncio, *Lo militar en el cine español*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 1995.

Villegas López, Manuel, *El nuevo cine español*, San Sebastián, 1967.

Vizcaíno Casas, Fernando, *Diccionario del cine español 1896-1965*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

_____, *Historia y anécdota del cine español*, Madrid, Adra, 1976.

Zunzunegui, Santos, *El cine en el País Vasco*, Bilbao, 1985.

II.6. OBRAS DE CONSULTA DEL CINE MUNDIAL

AA.VV., *Michael Curtiz,* Roma, La meridiana editori, 1985

AA.VV., *Historia General del Cine*, (12 vols.), Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 1995-1998.

António Lopes Ribeiro, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Anuario Cinematográfico Português, 1946, *relativo às épocas 1943/44 e 1944/45*, Lisboa, Gama, 1946.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.

Azevedo, Cândido, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano (Imprensa, Teatro, cinema, Televisão, Radiodifusão e Livro)*, Lisboa, Caminho, 1999.

Borde, Raymond y Chaumeton, Étienne, *Panorama du film noir americain 1941-1953,* Paris, Flammarion, 1955

Bordwell, David, Staiger Janet, Thompson, Kristin, *El Cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano* (2 vols.), Roma, Riuniti, 1993

Caserta, Gino e Ferraú, Alessandro, *Annuario del cinema italiano, 1957-58*, Roma, Cinedizione, 1958.

Castellote (ed.): *El cine, ¿cultura o negocio?,* Madrid, Castellote, 1977.

Chiarini, Luigi, *El cine, quinto poder*, Madrid, Taurus, 1963.

Cine Annuario 1948: Annuario Generale della Cinematografía Italiana, Roma, Fratelli Palombi, 1948.

Cine Annuario 1950: Annuario Generale della Cinematografía Italiana, Roma, Fratelli Palombi, 1950.

Cineguida: Annuario 1956, Roma, Direzione Generalle Dello Spettacolo, 1956.

Costa H. Alves, *Breve historia do cinema portugues. 1896-1962*, Lisboa, ICP, 1978.

Di Giammatteo, Francesco, *Dizionario universale del cinema* (2vols.), Roma, Riuniti, 1990.

España, Rafael de, *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel, 2000.

Faldini, Franca e Fofi Goffredo (a cura di), *L'Avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979.

Fernández Cuenca, Carlos, *Cine religioso. Filmografía crítica 1896-1959*, Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos de Valladolid, Sever-Cuesta, 1960.

Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

Ford, Charles, *Histoire du cinema français contemporain 1945-1977*, Paris, Editions France-Empire, 1977.

Fragoso, Fernando, *Hollywood en Lisboa*, Lisboa, Vida Mundial, 1942

García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Guadalajara, México, Universidad, 1992. (vol.1.)

Gili, Jean A., *Le Cinema Italien a l'ombre des Faisceaux (1922-1945)*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1990

Gubern, Román, *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 2000. (Sexta edición)

Hueso Montón, Ángel L., *El cine y el siglo XX*, Madrid, Ariel, 1998.

Jarvie, I.C., *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974.

Jeancolas, Jean-Pierre, *Historia del Cine Francés*, Madrid, Acento Editorial, 1997.

Leglise, Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, (2 vols.), Paris, Pierre L'Herminier, 1977.

Leprohon, Pierre, *El cine italiano*, México, Era, 1971.

Matos-Cruz, José de, *Prontuario do Cinema português 1896-1989*, Lisboa, Cinematéca portuguesa, 1989.

Nubila, Domingo di, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.

Pelayo, Jorge, *Bibliografía portuguesa de cinema. Uma visão cronológica e analitica*, Lisboa, Ministerio da Cultura / Cinemateca Portuguesa, 1998.

Pina, Luis de, *Panorama do cinema português (das origens á actualidade)*, Lisboa, Terra livre, 1978.

_____, *Homenagem a Aquilino Mendes*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989.

Poppi, Roberto, *Dizionario del cinema italiano. I Film. Vol. 2 dal 1945 al 1959*, Roma, Gremese, 1992.

Quaglietti, Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

_____, *Ecco i nostri. L'invasione del cinema americano in Italia*, Torino, Nuova Eri-Edizioni RAI, 1991.

Quinlan, David, *British Sound Films: The Studio Years 1928-1959*, London, B.T. Batsford, 1984.

Reis Torgal, Luís (coord.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Coimbra, Círculo de Leitores e Autores, 2000.

Ribeiro, M. Félix, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português: 1896-1949,* Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Romaguera y Ramio, Joaquim (ed.): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.

Savio, Francesco, *Ma l'Amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975

_____, *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, 3 vols., Roma, Bulzoni Editore, 1979

Schumann, Peter B., *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987

Siclier, Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Henry Veyrier, 1981

Sorlin, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996

Wyver, John, *La Imagen en Movimiento. Aproximación a la Historia de los Medios Audiovisuales*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1992.

Wolf, Sergio, *Cine argentino: la otra historia*, Ediciones letra buena, Buenos Aires, 1994

II.7. SOCIEDAD, LITERATURA Y ESPECTÁCULOS

Amorós, Andrés y Díez Borque, José María (coor.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

Feiner, Muriel, *¡Torero! Los toros en el cine*, Madrid, Alianza, 2004.

Fernández Cuenca, Carlos, *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián, Semana Internacional de Cine, 1963.

Fernández Muñoz, Ángel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid: Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, El Avapiés, 1988.

Gómez Mesa, Luis, *La literatura española en el cine nacional 1907-1977*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1978.

Heredero, Carlos F.(coor.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002.

Lara, Fernando y Rodríguez, Eduardo, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1990.

Quesada, L.: *La novela española y el cine*, Madrid, J.C., 1986.

Ríos Carratalá, Juan A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.

_____, *El teatro en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

_____, *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003.

Ruíz Ramón, Francisco, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977.

Salaün, Serge, *El Cuplé (1900-1936),* Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

Sorozabal, Pablo, *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

Utrera, Rafael, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985.

Vivanco, José Manuel, *Moral y pedagogía del cine*, Madrid, Fax, 1952.

Zúñiga, Angel, *Barcelona y la noche*, Barcelona, José Janés, 1949.

FICHAS TÉCNICAS

ABREVIATURAS UTILIZADAS

A.: Argumento

Agrad.: Agradecimientos

Adap. Mús.: Adaptador musical

Adj. Pr. Ej.: Adjunto a la producción ejecutiva

Adj. Pr.: Adjunto a la producción

Adm.: Administración

Adap.: Adaptación

Arm.: armería

As.: Asesor

As. Hist.: asesor histórico

Atrz.: Atrezzo

Av.: Avisador

Ayte. D.: Ayudante de Dirección

Ayte. Op.: Ayudante de Operador

Ayte. Prod.: Ayudante de Producción

Ayte. Son.: Ayudante de Sonido

Cal.: Calificaciones

CE.: Calificación del Estado

CM.: Calificación Moral

Col.: Color

Com.: Comentario

Comp: Compaginador

Const.: Construcción de Decorados

D.: Director

D. Art.: Director Artístico

D. Dial.: director de diálogos

D. Pr.: Director producción

Dec.: Decorados

Dgs.: Diálogos

Dgs. Ad.: Diálogos adicionales

Di. Vest.: Diseño de vestuario

Dir. Mús.: director musical

Dis. Prod.: Diseño de producción

Distr.: Distribuidora

DO.: Permisos de doblaje

Dob.: Doblaje

Ed. Mús.: Edición Musical

Efec. Esp.: Efectos especiales

Efec. Son.: efectos de sonido

Efec. Vis.: Efectos visuales

Elec.: Electricista

Est.: Estudios

Estr.: Estreno

F.: Fotografía

F.: Prod.: Fecha de producción

Fig.: figurinista

G.: Guión

IM.: Permisos de importación

In.: Intendente

Int.: Intérpretes

Jefe Sast.: Jefe de sastrería

Lab.: Laboratorios

Maq.: Maquillaje

Mon. Son.: Montaje de sonido

Mtrs.: Metraje

Mús.: Música

Nac.: Nacionalidad

Op.: Operador

P.: Producción

Pel.: Peluquería

Pr.: Productor

Pr. Ej.: Productor Ejecutivo

Reg.: Regidor

Rodada en: Lugares de rodaje

Sast.: Sastrería

Script: Script

Sec. Prod.: Secretario de producción

Sist. Son.: Sistema de Sonido

Son.: Sonorización

Sup. Mon.: Supervisor de montaje

Sup.: Supervisor

T. Cartel: Tiempo en Cartel

Tec. Adv.: technical advisor

El 113

P.: ECE (Ediciones Cinematográficas Españolas). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1935

D.: Rafael J. Sevilla y Ernesto Vilches. **A.:** José M. Pemán sobre la obra teatral de Valentín Gómez y Félix González Llana "El soldado San Marcial: Melodrama en 5 actos, escrito sobre una causa célebre". **G.:** Ernesto Vilches, Alfredo Miralles, Domínguez Tejedor. **F.:** William H. Clothier. **Mús.:** José Padilla. **Dec.:** Pedro de Muguruza.

Ayte. D.: Enrique del Campo. **Op.:** Andrés Pérez Cubero.**Ayte. Pr.:** Vicente Sempere. **Cons.:** Tadeo Villalba Monasterio. **Son.:** Alfonso Carvajal, Cabrera. **Est.:** Estudios de Aranjuez (E.C.E.S.A.) (Aranjuez, Madrid).

Int.: Ernesto Vilches (Juan), Virginia Zuri (Martina y Susana), Alfredo Mayo (Marcelo), Isabel Pradas (Gilberta), Araceli Sánchez Imaz (Teresita), Francisco A. de Villagómez (Tadeo), Pablo Álvarez Rubio (Conde Lemur), Agustín Povedano (Lupino), Cecilio Rodriguez de la Vega (Coronel), Francisco Marimón (prefecto), Moisés Raigor (Héctor), Marina Alcañíz (Coronela), la niña Juanita Poveda (Susanita) y Vicente Sempere.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm.**Rodada en:** Colmenar Viejo (Madrid), Aranjuez (Madrid). **Dist.:** Herrera Oria[1482]. **Metrs.:** 2.700 mts. **Dur.:** 79 min. **Estr.:** Rialto (Madrid), el 30 de diciembre de 1935. **T. Cartel:** 13 días en Rialto. **Cal.:** B (CM)

Sinopsis[1483]: "Quizá lo más de alabar en esta cinta, es que no sigue una ruta emprendida, un camino de tono menor, de comedia ligera, propio de los albores, sino que rompe su esfuerzo por el drama psicológico, iniciando nuevos horizontes de mayor envergadura. El 113, con tono emocionales de drama y dulzuras familiares de comedia costumbrista, es ante todo, el proceso psicológico de un hombre bueno que da en presidio, por un error judicial. Y ese estudio de todo un carácter, difícil y peligroso en extremo, está resaltado con una técnica admirable que alcanza momentos de indudable perfección. Tales son las escenas del comienzo y dirección de las obras del ferrocarril, modelo de ritmo y fotografía; tales también los instantes patéticos que sostienen una medida emoción, en que el padre es acusado por su hija y, más tarde, la escena de los sobresaltos, prodigio de expresión en Virginia Zuri. El mayor elogio de Ernesto Vilches es decir que conserva sus laureles, aumentados si cabe, por la prueba difícil de los primeros planos. Vilches es ahora como siempre el maestro

[1482] Según otras fuentes, CIFESA

[1483] Al desconocer el argumento, hemos copiado la crítica que aparece en *Filmor*, ya que nos da cierta idea del mismo. *Filmor* n.º29, 02/01/35, p.5

consumado del dominio y la caracterización. Y al lado de estas dos figuras principales, todos los demás intérpretes hacen olvidar su papel secundario. Envolviéndolo todo, una moral perfecta y ejemplar."

El Huésped del Sevillano

P.: Arte Films. **Pr. Ej.:** Enrique del Campo. **Jefe Prod.:** Manuel Rosellón (asistente general). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1939.

D.: Enrique del Campo. **A.:** Inspirado en el libreto de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo. **Adap.:** Manuel de Góngora. **G.:** Enrique del Campo, Manuel de Góngora. **F.:** Ricardo Torres. **Mon.:** María Paredes, Bienvenida Sanz. **Mús.:** Jacinto Guerrero. **Adap. Mús.:** Luis Patiño. **Dec.:** Pedro de Muguruza.

Op.: Eloy Mella. **Foto-fija:** Le Gorgeu y Manuel Novoa. **Ayte. Pr.:** Vicente Sempere. **Sec. Pr.:** Vicente Sempere. **Vest.:** Juan Insa. **Atz.:** Vázquez Mengibar (mobiliario). **Cons.:** Tadeo Villalba Monasterio. **Ayt. Cons.:** Tadeo Villalba, Francisco Canet Cubil. **Son.:** Esteban Muñoz. **Ayte. Son.:** Antonio Alonso, Enrique Domínguez. **Sis. Son.:** Tobis-Klang-Film. **Est.:** C.E.A. (Madrid). **Lab.:** Madrid Film. **Rodada en:** Toledo.

Int.: Luis Sagi-Vela (Juan Luís), Marta Roel (Raquel), Júlio Castro 'Castrito' (Rodrigo, el escudero), Joaquín Bergía (conde de Peñalba), Charito Leonís (Constancia), Manolo Morán (mesonero), Rosario Royo (mesonera), Manuel Kayser (Cervantes),Carlos Álvarez Segura (corregidor), María Anaya (dueña), Delfín Jerez (Maese Munestain), José Martínez Román (Juan de Avendaño), Rosina Mendía (Teresa), Francisco Zaballos (Preafán).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Arte Films. **Metrs.:** 2.700 mts. **Dur.:** 88 min. **Estr.:** Palacio de la Prensa (Madrid), el 29 de enero de 1940; Colisevm (Barcelona), el 8 de abril de 1940. **T. Cartel:** 18 días en Palacio de la Prensa. **Cal.:** Tolerada para menores de 16 años.

Sinopsis: Se desarrolla la acción de esta película en la vetusta Toledo, y especialmente en la famosa Posada de la Sangre, el mesón del sevillano. El pintor Juan Luis está locamente enamorado de Raquel, hija de un espadero, la cual le corresponde. El conde don Diego también está enamorado de Raquel, y despechado por los desdenes de la muchacha, para satisfacer su capricho la rapta y la conduce a la referida posada. Al enterarse Juan Luis, su desesperación no tiene límites, y rápidamente, ayudado por su criado Rodrigo y en combinación con la hija del posadero, se dispone a salvar a Raquel. Para ello, Rodrigo se disfraza de fraile y con su charla entretiene a Don Diego hasta que acude la justicia y le prende, con lo cual el amor del pintor y Raquel renace con más fuerza que antes. En la posada se encuentra Miguel de Cervantes como huésped, que está escribiendo "La ilustre fregona" y su presencia es lo que da motivo al título de la película.

Jai-Alai

P.: Ángel Gamón. **Pr. Ej.:** Ángel Gamón. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1941

D.: Ricardo Quintana. **G.:** Ricardo R. Quintana. **F.:** Ricardo Torres. **Mon.:** Ricardo R. Quintana. **Mús.:** Pablo Sorozabal. **Dec.:** Francisco Esciña, Emilio Castroviejo, José Pina.

Op.: Tomás Duch. **Ayte. Prod.:** Vicente Sempere. **Son.:** Antonio F. Roces. **Est.:** Roptence S.A. (Madrid). **Lab.:** Cinematiraje Riera S.A. (Madrid). **Rodada en:** Elantxove e Ibarranguela

Int.: Eduardo Valverde, Inés del Val, Rufino Inglés, Florencia Bécquer, Manuel Arbó, Javier de Rivera, Inés Caballero, Antonio G. Valverde.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Filmófono. **Metrs.:** 2.800 mts. **Dur.:** 102 min. **Estr.:** Palacio de la Música (Madrid), 31 de diciembre de 1940. **T. Cartel:** 7 días en el Palacio de la Música. **Cal.:** Tolerada para menores de 14 años, 4 permisos de importación.

Sinopsis[1484]: En un pueblecito costero del País Vasco, Elanchove, se desarrolla la acción de la película. Josechu y Mikel se disputan el amor de Mirentxu, sobrina del Alcalde D. Venancio. Con ocasión de unas fiestas los dos rivales se esfuerzan por conseguir el premio otorgado al vencedor de las distintas pruebas deportivas, que resulta ser Mikel, el protegido de D. Venancio; pero faltando la última prueba, el mar, le es arrebatado el título de campeón por Josechu que además salva a Mikel de morir ahogado. El pueblo de Otarmendi desafía a Elanchove a un partido de pelota, en el que Don Venancio se juega todos sus bienes. Josechu que con Mikel representa a Elanchove contra sus rivales se da cuenta de las apuestas del tío de Mirentxu y decide vengarse, procurando por todos los medios hacer perder el partido que Mikel defendiendo admirablemente, consigue ganar, siendo desde este momento el favorito de Mirentxu. Mikel se ausenta del pueblo para participar en importantes partidos en distintas regiones e incluso en América. A su regreso tiene ocasión de salvar la vida a Josechu, que en un día de "galerna", se hallaba en alta mar, devolviendo de este modo el favor que tiempo antes recibiera de él. Finalmente se casan Mirentxu y Mikel. Josechu se hace a la mar con la barca que lleva el nombre de la que fue su ilusión.

El Crucero Baleares

P.: Radio Films. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1940-41.

D.: Enrique del Campo. **A.:** Antonio Guzmán Merino. **G.:** Antonio Guzmán Merino. **F.:** Hans Scheib, Francisco Izarelli. **Mús.:** Manuel Quiroga. **Mon.:** Sara Ontañón, Jacques Saint-Leonard. **Dec.:** Antonio Simont.

Ayte. D.: José Dardé, Francisco Zabala. **Script:** María Teresa Ramos. **Op.:** Andrés Pérez Cubero. **Foto-fija:** Juan Gyenes. **Reg.:** Francisco Cejuelo, José Luis Jerez. **Maq.:** Gertrudis Lewicky. **Ayte. Maq.:** Carmen Gómez Cabo. **Vest.:** María Teresa Barroso. **Const.:** Ricardo Bootello. **Ase.:** Manuel Núñez. **Son.:** Pavón. **Lab.:** Ballesteros (Madrid). **Est.:** Ballesteros (Madrid). **Rodada en:** El Ferrol (A Coruña), San Fernando (Cádiz), Cartagena (Murcia), Pontevedra.

Int.: Marta Roel (Elena), Roberto Rey (teniente de navío Henestrosa), Tony D'Algy (teniente de navío Alarcón), Manuel Morán ("Zafarrancho"), Julia Pachelo (Hermelinda), Fred Galiana (el "Peque"), Manuel Kayser (vicealmirante), Joaquín Bergia (el "Rubio"), Pablo Álvarez Rubio (comandante del Estado Mayor), Juan Espantaleón (jefe del Estado Mayor), Antonio Riquelme (el "Político"), Manuel Miranda (el "Responsable"), Enriqueta Nanzi.

Col.: B/N. **Paso:** 35mm. **Mtrs:** 1750. **Dur.:** 85 min. **Estr.:** Pase de prueba en el Avenida (Madrid) el 12 de abril de 1941. **Cal.:** Prohibida.

Sinopsis: Cartagena en vísperas de la guerra civil. En la Comandancia de marina, se celebra un baile al que asiste el delegado del Gobierno. Éste pide a los oficiales de la escuadra el apoyo incondicional a la Republica ante el clima de inquietud que vive el país. La respuesta de los mandos es ambigua: se limitan a contestar que servirán a la patria. Al mismo tiempo, conocemos la cordial rvalidad entre los tenientes de navio Alarcón y Henestrosa por el amor de Elena, hija del vicealmirante. Éste ordena a Hestrosa que lleve a Ferrol un mensaje urgente y reservado, acompañando en el viaje a su mujer y a su hija, que fueron invitadas por su amiga Hermelinda. Llega el 18 de julio y se produce el levantamiento. "El Rubio" y "El Responsable" dirigen la rebelión de la marinería y las ejecuciones de los jefes y oficiales; entre las victimas está el vicealmirante. Alarcón es tirado al mar con las manos atadas, pero es salvado por un marinero apodado "Zafarrancho"; ambos son recogidos por un barco italiano. Henestrosa, que se ha comprometido en matrimonio con Elena, es nombrado instructor en el buque escuela Galatea, pero él quiere combatir y logra un puesto en el crucero Baleares, que está a punto de botarse. Alarcón y "Zafarrancho" irán también en él. Pronto, las continuas victorias del Baleares comienzan a darle fama. Una noche un torpedo impacta en la santa Bárbara; la nave es pasto de las llamas. Al amanecer, la tripulación, formada en la cubierta, canta el *Cara al sol*, mientras el Baleares va desapareciendo bajo las aguas.

Jardines del Buen Retiro

P.: Quintana Films[1485]. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1941.

D.: Ricardo R. Quintana. **A.:** Ricardo R. Quintana. **F.:** Ricardo Torres. **Mon.:** Francisco Velilla. **Mús.:** Guillermo Cases. **Vest.:** Peris Hermanos. **Sis. Son.:** Laffón-Selgás.. **Lab.:** Cinematiraje Riera S.A. (Madrid). **Dob.:** C.E.A.

Int.: Leonor Fábregas, Joaquín Bergia "Camilín".

Rodada en: Jardines del Buen Retiro

Mtrs.: 400 mts.

Cal.: prohibida

Sinopsis:[1486] Empieza el complemento con la entrada en los Jardines del Buen Retiro, pasando luego a verse varios monumentos. Tenemos varios "sketches" con la voz en off. El principal es el de una pareja de novios junto al estanque. Algo malo deben estar haciendo pues llega un guardia y les manda marchar. En el banco donde estaban dejan un libro con estampas olvidado; son estampas del Retiro. El guardia coge el libro y se pone a leerlo. Poco a poco se queda dormido y sueña. En su sueño está sosteniendo un diálogo con una marquesa. Ésta quiere bailar. Cuando guardia y marquesa se disponen a hacerlo, despierta aquel a causa de un chorro de agua del jardinero. Termina con el guardia despertando sobresaltado y tocando la trompeta.

La Danza del fuego/La Sévillane

P.: Cinemediterráneo (Madrid), Cinema de France (Marsella). **Jefe Pr.:** Gervasio Barciella. **Nac.:** Hispano-francesa (dos versiones). **F. Prod.:** 1941-1942.

D.: André Hugon, Jorge Salviche. **A.:** Juan Ors de Navarra. **G.:** André Hugon. **Dgs.:** Jean Féline. **F.:** Hans Scheib. **Mon.:** Sara Ontañón, Pierre Caillet. **Mús.:** Manuel L. Quiroga. **Dec.:** Maurice Bernard.

[1484] Extraída del Expediente del filme (Exp.218-40 c/5504 de *Jai-Alai*, ACMCU)
[1485] Según datos del expediente, producida y distribuída por Juca Films

Ayte. D.: Gervasio Barciella, José Picaza. **Op.:** Andrés Pérez Cubero. **Ayte. Prod.:** Vicente Sempere. **Vest.:** Peris Hermanos. **Maq.:** Antonio Pacheco. **Cons.:** Ricardo Bootello. **Est.:** Ballesteros (Madrid), Marcel Pagnol (Marsella). **Lab.:** Cinematiraje Riera, S. A. (Madrid). **Rodada en:** Pedriza Blanca (Jaén)

Int.: Antoñita Colomé (Carmela), Jean Chevrier (Rafael Montilla "Rafaelillo"), Eduardo Valverde (Pepe Valero), Luis Arroyo (Juan), Jean Toulout (Manuel Montilla, padre Rafael), Fernand Charpin (tío Luis), Marguerite Moreno (Pepa), Rafael Luis Calvo, Raúl Cancio, María Luisa Gerona (Florista), Carlos Muñoz José Albesa, Arbós, Cheysel, Marcorese, Nielsen, Marcel Roche, Eduardo Valverde.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Cinemediterráneo (España), Imperial Films y Continental Films (Paises europeos). **Mts.:** 2.400 mts. **Dur.:** 88 min. / Francia: 95 min. **Estr.:** Palacio del Cine (Madrid), el 15 de abril de 1943. **T. Cartel:** 27 días en Palacio del Cine. **Cal.:** Autorizada únicamente para mayores de 16 años.

Sinopsis: Carmela, muchacha huérfana y pastora de cabras en una aldea andaluza, ambiciona una vida mejor, y tiene puestos los ojos en Rafaelillo, rico muchacho del lugar. Llega a la aldea un grupo de gitanos. Deslumbrada Carmela por sus danzas, huye con Pepe, uno de los gitanos. Pronto destaca como bailarina, y es contratada por un empresario de Madrid, donde se encuentra con Rafaelillo, cuyo amor consigue, logrando la vida de lujo que apetecía. Los gitanos Pepe y Juan tratan por su parte de reconquistar a Carmela; pero al darse cuenta de que han sido burlados desisten. Rafaelillo, cansado por las exigencias de Carmela, que dilapida su fortuna, la abandona, volviendo ella a casa de sus padres.

Caballería Mora

P.: Cinemediterráno S.A. (Madrid)[1487]. **Jefe Pr.:** José Salviche. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1941-1942

D.: Jorge Salviche. **G.:** Jorge Salviche, Martín Abizanda. **F.:** Francesco Izzarelli. **Mon.:** Jorge Salviche. **Mús.:** Guillermo Casas. **Ayte. D.:** Vicente Sempere. **Loc.:** Martín Abizanda. **Ayte. D.:** Vicente Sempere. **Son.:** Ezequiel Selgas. **Sis. Son.:** Laffón-Selgas. **Rodada en:** El Pardo, Casa de Campo, Ciudad Universitaria (Madrid).

Int.: Escolta del general Franco

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Mts.:** 400 mts.

Arg.: Intervención de la Caballería Mora en el 'Movimiento Nacional' Insertamos la locución de Martín Abizanda perteneciente al expediente del filme[1488].

Cuando la llamada militar de Francisco Franco, Caudillo de España llegó a los campos ardientes de Africa, hasta de las piedras parecían brotar lo guerreros. Más de cien mil moros se alistaron en la primera hora y así los zocos quedaron vacios de risas jóvenes y las aldeas temblorosas de silencios.

Los moros al ponr pie en la Península, trajeron todo el colorido y todo el sabor de sus antiguas costumbres. Cualquiera podía verles, vueltos hacia Oriente e inclinados los cuerpos a la caída del sol, o cuando sumergían sus miembros en el agua simbólica que había de purificarles de los pecados cometidos durante el día.

Luego, poseídos de una extraña místca, entonaban en grupos la misma plegaria….mientras el santó daba lecturas una y otra vez, a una letanía misteriosa de oraciones, entresacadas de los versos remotos del Corán.

La vida de los marroquíes en sus campamentos de España, era idéntica a la que conocieron durante la paz. La técnica de preparación del té constituye un privilegio de los hombres de Marruecos. Casi todos ellos conocen el punto exacto de ebullición y de dulzor que ha de alcanzar la bebida, que saben aromar con menta,

---

[1486] Inserta en el expediente.

[1487] Según escrito expediente, también fue producida, o fue cedida posteriormente a Hispano Film

limón y otras esencias desconocidas para nosotros. El té sustituye en sus comidas al agua y al vino y cada soldado musulmán suele ingerir diariamente de diez a catorce vasos.

Ningún pulmón europeo, sería capaz de soportar ese tabaco fortísimo llamado kif, color verde puro y que consiste en la yerba de dicho nombre pulverizada pacientemente por los propios fumadores. Tampoco las largas pipas faltan nunca en las mochilas de un buen musulmán. Los pies pueden servir muchas veces, mejor que las manos, para este trabajo doméstico y vulgar del lavado de la ropa.

Los servicios del barbero, personaje indispensable en las mias o secciones de marroquíes, son muy solicitados. Existe la vieja creencia de que al morirse son más gratos a Dios los hombres que llegan hasta Él desprovistos de cabellera. La destreza de este Fígaro de piel morena es manifiesta.

La épica aventura de la Ciudad Universitaria va a ser emprendida bajo el sol pálido de los primeros días de noviembre. La oficialidad española, dirige en el combate a estos bravos guerreros venidos de todos los rincones de Marruecos. Aquí estan los montañeses del Yemen, los nómadas de Yebala, los campesinos del Huarga, los ribereños del Lucus, primitivos y rudos, fuertes y heróicos, tal como se criaron en sus pueblos de origen milenario.

Escuchas y enlaces llevan a cada uno de los cuarteles de campaña las instrucciones precisas. La orden es terminante: avanzar en toda línea. La Caballería Mora, aparecerá junto a los duros hombres de la Legión y junto a otros soldados de Franco.

Una a una, las patrullas se reúnen bajo el silencio memorable que precede a la batalla.

En la soledad fúnebre de los bosques tranquilos, suenan los clarines árabes que llaman a combate, y pronto el aire se llenará de humo y se perfumará de pólvora.

Ya resuenan los cascos sobre la pradera verde. Las carreteras y los caminos que sirvieron un tiempo para solaz de cortesanos, son recorridas por los corceles nerviosos, ante cuyo empuje los árboles mismos parecen doblarse en una sinfonía e luz con fundo lúgubre y musical de balas perdidas.

Por los cuatro puntos cardinales emergen los guerreros fervorosos e impacientes, que acuden a esta cita con la muerte. Son los mismos tábores y mejalas que han regado con su sangre los pasos difíciles y las trincheras soberbias por esa ruta, sembrada de episodios magníficos que los trajo desde el Sur.

Los hombres parecen identificarse con el paisaje. Cientos, miles de soldados morenos, aprietan las armas y ciñen el cuerpo a las monturas.

Fuertes trincherones se tienden disimulados por entre la vegetación amarilla de Otoño. Se avanza a trote ligero.

Muy pronto los primeros caballos hunden sus cascos en las aguas del Manzanares. A partir de ahora, esta camino acribillado a balazos será el único con que contarán nuestras fuerzas, por espacio de más de dos años, para comunicarse con la retaguardia.

Cerca y lejos ladran las ametralladoras, pero todos los ruidos parecen dominados por un solo clamor, el que producen el galope de los corceles y los alaridos de victoria de los guerreros. Unas manos frenéticas portan la gloriosa bandera de España. La Ciudad Universitaria ¡Será conquistada!... Muy próximo, Madrid, sonríe débilmente. Aún n ha llegado la hora de su liberación.

Ciudad Universitaria. El heroísmo sublime de las tropas musulmanas y de la mejor infantería del mundo, alcanza su máximo grado en esta magnifica epopeya. ¿Cuántos de los nuestros cayeron? ¡Cuántos! Los viejos guerreros, hechos a la lucha nómada e incesante sobre el desierto, suelen contar las tumbas de sus muertos con los dedos de las manos. ¿Cuántas manos serían precisas? Y sin embargo, nunca pudieron notarse claros en las filas compactas, pues el vientre fecundo de Africa paría sin cesar armas y guerreros….

[1488] Exp. 602 c/%.513, ACMCU

Carabanchel, Casa de Campo, Ciudad Universitaria. La épica aventura de su conquista emprendida un día de noviembre de mil novecientos treinta y seis quedará en la historia como demostración viva y caliente de la hermandad hispano marroquí.

¡Caballería Mora! Los nombres de tus caídos figuran junto a los nuestros. Los cuerpos destrozados de tus héroes reposan también cerca de los nuestros inmolados por un mismo ideal. ¡Caballería Mora! Al conjuro de tu nombre, todos los campos y todos los pueblos de España vibran de emoción todavía. Nadie mejor que el Caudillo, conoce el esfuerzo que realizaron, y por esto, como un reconocimiento de esa lealtad inosobornable, Francisco Franco ha querido tener junto a sí a un puñado de musulmanes que integran su guardia personal. A su paso por las calles, las gentes honradas de España recordarán lo mucho que les debemos. Y, mientras, las gloriosas ruinas de la Ciudad Universitaria simbolizarán ante las generaciones venideras, los años memorables de la gesta española… Porque si cien veces fuera preciso, cien veces respondería el Africa a nuestra llamada militar y hasta de las piedras parecerían brotar guerreros.

¡Ahí estan! Miradlos bien. De una a otra parte, el ancho territorio patrio sabe de sus hazañas portentosas. Primero fue en los montes verdinegros y húmedos del Norte. Después, Brunete bajo el sol de fuego. Más tarde cubrirán con sus cuerpos el largo frente aragonés, y las nieves y los hielos del invierno cruel apenas harán mella en su carne. Una mañana llegarán hasta Teruel, cuando la ciudad de las torres mudéjares duerma como muerta en horas inolvidables, sus gritos de triunfo, la despertarán rescatada para España.

En loa zocos pequeños y en las aldeas obscuras de Marruecos distante, correrá de boca en boca la nueva de sus brillantes victorias. Y muchas madres y hermanos habrán llorado de gozo y de dolor por el sacrificio glorioso de aquellos que llevaban su misma sangre.

¡Caballería Mora! ¡Voluntarios heróicos de Yebala, de Retama y del Yemen!...Arrogantes, soberbios, magníficos con sus capas airosas y sus armas brillantes, agrupados en torno a la figura mística de su mejor capitán, serán la más bella estampa de una patria nueva y la más fiel custodia del Generalísimo de los Ejércitos y Caudillo Imperial.

¡¡Viva Franco!! ¡¡Arriba España!!"

Madrid de mis sueños /Buongorno Madrid

P.: Secolo XX-Elica Film/S.A.F.E[1489]. **Pr. Ej.:** Ferruccio Biancini (jefe de producción). **Nac.:** Hispano-Italiana, Doble versión[1490]. **F. Prod.:** 1942.

D.: Max Neufeld, Gian María Cominetti (éste último en versión italiana). **A.:** Enrique Domínguez Rodiño, Max Neufeld. **Dgs.:** Max Neufeld, Enrique Domínguez Rodino. **F.:** Enzo Riccioni. **Mús.:** Manuel Quiroga, Jesús García Leoz. **Canciones:** "Doña Manuela", mazurca; "Ensueño", vals; de Rafael de León y Manuel Quiroga. **Mon.:** Julio Peña. **Dec.:** Amalio M. Garí, Veniero Colasanti (bocetos),

Ayte. D.: Pedro Otzoup, María Luisa Fleischner. **Script:** María Luisa Fleischner. **Op.:** Eloy Mella. **Ayte. Op.:** Jesús Rosellón. **Ayte. Prod.:** Vicente Sempere (trabaja como regidor). **Maq.:** Joaquín Carrasco, Antonio Florido. **Vest.:** Marbel. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Const.:** José Pina. **Son.:** León Lucas de la Peña. **Sist. Son.:** Tobis-Klang-Film, Eurocord "N". **Lab.:** Madrid Film (Madrid). **Est.:** C.E.A. (Madrid). **Rodada en:** Exteriores Madrid.

[1489] En títulos "Producción Italiana: Banca Nazionale del Laboro"

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Distr.:** Hispania Tobis Films (España), Artisti Associati (Italia). **Metr:** 2404 mts. **Dur.:** 88 min / Italia: 73 min.. **Estr.:** Imperial (Madrid), el 23 de noviembre de 1942; Italia, febrero de 1943. **Cal.:** 3, Rosa (CM), Autorizada únicamente mayores 16 años (CE), 2ª

Int.: María Mercader (Consuelo), Roberto Rey (Roberto Sorell), Anita Farra (Anita Sol), Tony D'Algy (Ignacio), Gabriel Algara (Paco Adell), Carlo Campanini, María Brú, Giovanni Grasso, Alfredo Herrero.

Sinopsis: El filme arranca con exteriores de Madrid, que nos sitúan en la ciudad en la época actual y en un ambiente lleno de lujo, con enormes salones y escaleras, decorados elegantes que pertenecen al teatro de revistas "Delicias" dirigido por Anita Sol, famosa directora teatral que proyecta la realización de una revista que se titulará "Madrid de mis sueños" y para la cual esperan la llegada de Roberto Sorell, famoso tenor al que no conocen. Por otra parte, Paco Adell, director de Radio Madrid organiza un concurso de creación de una canción que se llame *Madrid de mis sueños* para ayudar a Anita. Consuelo Aguilera, hija de un farmacéutico de Sevilla participa en el concurso. Al quedar finalista, viaja a Madrid acompañada de su primo Ignacio, auxiliar de farmacia y empleado del padre de Consuelo que pretende vender una formula capilar a los laboratorios Anita. Estos se encuentran en el mismo edificio en el que se haya la empresa teatral de Anita Sol, por lo que se produce una confusión y Anita piensa que Ignacio es el famoso tenor. Por su parte, Consuelo conoce en una cafetería a Roberto Sorel, que se presenta como Roberto López y que se ofrece a cantar su canción por la radio. Ganan el primer premio sin aun conocerse la identidad del tenor, pero Anita les escucha y les contrata para su espectáculo. Al final todo se aclara y Consuelo y Roberto Sorell acaban juntos, mientras que Ignacio consigue al fin su contrato con los laboratorios Anita.

Idilio en Mallorca[1491]

P.: S.A.F.E. **Pr. Ej.:** Ferrrucio Biancini (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1942

D.: Max Neufeld. **A.:** Max Neufeld. **G.:** Félix Aguilera, Max Neufeld. **Dgs.:** Félix Aguilera, Max Neufeld. **F.:** Francisco Izzarelli. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Mon.:** Julio Peña. **Dec.:** Amalio M. Garí.

Ayte. D.: Pedro Otzoup. **Script:** María Luisa Fleischner. **Ayte. Op.:** Eloy Mella. **Foto-fija:** Manuel Novoa. **Ayte. Prod.:** Vicente Sempere. **Maq.:** Joaquín Carrasco Muñogil. **Vest.:** Humberto Cornejo, Marbel. **Son.:** Antonio Alonso. **Sist. Son.:** Tobis-Klang Eurocord "N". **Lab.:** Madrid Film (Madrid). **Est.:** C.E.A. (Madrid). **Rodada en:** Mallorca.

Col.: B/N. **Paso:** 35mm. **Dist.:** C.E.A.[1492]. **Mtrs.:** 2.500 mts.. **Dur.:** 91 min.. **Estr.:** Capitol (Madrid), el 25 de enero de 1943. **Cal.:** 2, Azul (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 2ª (IM).

Int.: Antoñita Colomé (Magdalena), José Nieto (Raúl), Luis Arroyo, Jesús Tordesilllas, Juan Calvo, Antonio Riquelme, Manuel Arbó, Ana de Siria, Julia Lajos, Felipe Fernansuar, Teresita Arcos, Luis Latorre, Félix Fernández.

Sinopsis: Las familias Bellver y Villar deciden solucionar una antiguo pleito entre ambas mediante el matrimonio de Magdalena Bellver con Francisco Villar. Raúl, hermano de Francisco, que vive en Argentina desde hace años, regresa a Palma para asistir a la boda. Sin embargo, Magdalena, que no está de acuerdo con el matrimonio de conveniencia, decide poner tierra por medio. En su huída se encuentra con Raúl (a quien no

---

[1490] AA.VV., *María Mercader, retrato de una actriz*, Barcelona, Littera, 2002,p. 153
[1491] Título de rodaje: "La muchacha de Mallorca"

conoce) y valiéndose de una estratagema le roba el coche; la joven es detenida por la policía y el automóvil devuelto a su dueño, pero Magdalena reemprende la huida esta vez en la moto de uno de los agentes. Acompañado de Francisco, Raúl va a visitar a los Bellver y su sorpresa es enorme al reconocer en la novia de su hermano a la ladrona del coche; furioso le recrimina no sólo el robo sino también el desprecio de que hace objeto a su prometido. Magdalena se ha enamorado de Raúl y para darle celos asiste a una fiesta que el millonario Alfredo Ríos ha organizado en su yate. Allí es salvada del acoso del anfitrión por el joven que se pelea con e agresor y con todos los marineros. Al día siguiente Raúl confiesa a Francisco su amor por Magdalena y, con gran sorpresa, recibe la noticia de que su hermano de quien está realmente enamorado es de Mercedes. Tas una serie de malentendidos se produce el feliz desenlace: Francisco se casará con Mercedes y Magdalena y Raúl podrán al fin comenzar su noviazgo.

Mi vida en tus manos

P.: U.C.E.S.A. **Pr.Ej.:** Ferruccio Biancini (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1943.

D.: Antonio de Obregón. **A.:** Edmond About. **Adap.:** Antonio de Obregón. **G.:** Antonio de Obregón. **F.:** Enzo Riccioni. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Mon.:** Julio Peña Heredia. **Dec.:** Amalio Martínez Garí.

Ayte. D.: José Martín. **Script:** María Teresa Ramos. **Op.:** Eloy Mella. **Ayte. Prod.:** Vicente Sempere. **Reg.:** Francisco Cejuela. **Pel.:** Fernando Alonso. **Maq.:** Antonio Florido. **Ayte. Maq.:** Trudi Lewicki. **Vest.:** Víctor Cortezo (figurines), Madobal. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Atrz.:** Aycuens. **Const.:** José Pina. **Ase.:** Víctor Cortezo (asesor de época). **Son.:** Antonio Alonso. **Lab.:** Madrid Film (Madrid). **Est.:** C.E.A. (Madrid)

Int.: Guadalupe Muñoz Sanpedro (señora Michot), Isabel de Pomés (Ernestina), Julia Pachelo (Marcela), Mercedes Segura (Cecilia), Concha López Silva (condesa), Julio Peña (Daniel), Juan Calvo (Lefebur), Nicolás Díaz Perchicot (barón), Francisco Marimón (conde), Tomás Seseña (médico), José Portes (banquero Laramberto), Miguel del Castillo, Manuel Káiser, Fernando Aguirre, María Dolores Pradera, Elena Salvador, María Vela, Adriano Domínguez, Arturo Walls, Tito Tapia, César Guzmán, Matilde Moro, María Saco, Sagrario Torres, Idelfonso Cuadrado, Rafaela Lozano, Concha López Cortijo, Manuel Miranda.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm.**Dist.:** CIFESA. **Metr.:** 2.420 mts. **Dur.:** 89 min. **Estr.:** Capitol (Madrid), el 14 de junio de 1943.**T. Cartel:** 13 días en Capitol. **Cal.:** Tolerada menores de 16 años (CE), 2ª (IM),

Sinopsis: París, fines del siglo XIX. En un lujoso palacio de los alrededores vive la señora Michot, una viuda millonaria mecenas de numerosos artistas. Con ella vive también su sobrina Cristina, hija de los marqueses de Gueblan. En una exposición, la señora Michot queda vivamente impresionada por las obras del escultor Daniel Fierro, hasta el punto de encargarle una estatua en la que ella misma posará como modelo. Daniel se traslada a vivir al palacio con el fin de dedicarse por entero a la realización de su obra. Es entonces cuando conoce a Cristina, de quien se enamora locamente. La sobrina de la señora Michot es igualmente pretendida por un abogado y por un vizconde arruinado. De esta rivalidad entre estos dos hombres y el escultor sale finalmente victorioso Daniel, que consigue el amor de Cristina.

[1492] Según *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, distribuída por Hispania Tobis S.A.

Dora la espía / Dora o le spie

P.: S.A.F.E. (Madrid), Escalera Film (Roma). **Pr. Ej.:** Manuel de Lara Padín, Vicente Sempere (jefes de producción). **Nac.:** Hispano-italiana. **F. Prod.:** 1943.

D.: Rafaello Matarazzo. **A.:** La novela de Victorien Sardou *L'Espionne* . **Adap.:** Claudio de la Torre. **G.:** Manuel Augusto García Viñolas, Rafaello Matarazzo. **F.:** Ubaldo Arata. **Mús.:** Jesús Guridi Bidaola, Emilio Cigolli. **Mon.:** Ángelo Comitti. **Dec.:** Pierre Schild, Amalio Martínez Garí

Ayte. D.: Jesús Castro Blanco. **Aux. D.:** Ramón Plana Castell. **Ayte. Op.:** Mariano Ruiz Capillas, Francisco Sempere. **Reg.:** Abelardo García. **Maq.:** Wladimir Tourjansky, José María Sánchez Gadeo. **Vest.:** Marbel, Eusebio Oller. **Atrz.:** José Aycuens. **Cons.:** José Pina. **Son.:** Hans Bittmann, Manuel Ramírez (tec. son.). **Est.:** Aranjuez (ECESA). **Lab.:** Madrid Film (Madrid).

Int.: Francesca Bertini (princesa), Anita Farra (condesa Zeicka), Emilio Zigoli (Favrolle), Adriano Rimoldi (Andrés), Maruchi Fresno (Dora), Guadalupe Muñoz Sampedro (madre de Dora, marquesa de Río Zares), Mery Martín (Lisa, doncella), Jesús Tordesillas (barón Vender Kraft), Manuel Arbó (río de Andrés, ministro), Joaquín Bergia (Tekli).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** CIFESA. **Dur.:** 99 min.. **Metrs.:** 2.700 mts.. **Estr.:** Rialto (Madrid), el 30 de noviembre de 1943, sesión a beneficio de las Obras Asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo. **T. Cartel:** 2 semanas en el Rialto. **Cal.:** Grana (CM), Autorizada unicamente mayores 16 años (CE), 1ª (IM), 8 permisos de importación. **Prem.:** 9º Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 100.000 pesetas.

Sinopsis: La Riviera, 1875. Dora es hija de la marquesa de Río Zares. Se casa con Andrés, hombre de inmensa fortuna y gran influencia en las más altas instancias políticas. Este matrimnio es muy mal visto por la condesa Zeicka, pues también ella ama a Andrés. La condesa es en realidad una espía que trabaja al lado del barón Vender Kraft. Para vengarse de Dora urden una sutil trama, de tal modo que, a ojos de Andrés, Dora pasa por ser también espía. Este hecho está a punto de provocar la ruptura matrimonial tan ansiada por la condesa. Sin embargo, el engaño se descubre y la pareja se reconcilia. La condesa Zeicka intenta huir pero es atropellada por una locomotora.

Te quiero para mí[1493]

P.: Universal Films Española. **Pr. Ej.:** Felipe Guerely, Vicente Sempere (jefes de producción). **Sup.:** Jack Forrester. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1944

D.: Ladislao Vajda. **A.:** Inspirada en la novela *Mi novio el Emperador*, de Luisa María Linares. **Adap.:** Luis de Vargas, Alfredo Echegaray, Manuel Tamayo. **G.:** Luis de Vargas, Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray. **F.:** Enrique Guerner. **Mús.:** Jesús García Leoz, interpretada por Bernard Hilda y su orquesta. **Mon.:** Gaby Peñalba. **Dec.:** Antonio Simont Guillén. **Ambientación:** Ignacio Caro.

Ayte. D.: Alejandro Perla. **Script:** María Teresa Ramos. **Op.:** Eloy Mella (2º Op). **Ayte. Op.:** Manuel Gijón, Miguel Fernández. **Foto-fija:** Rafael Pacheco. **Reg.:** Ignacio Caro. **Pel.:** Fernanda Alonso. **Maq.:** José

[1493] Título provisional: *Mi novio el emperador*

María Sánchez. **Vest.:** Peris Hermanos. **Atrz.:** Vázquez y Mengíbar. **Const.:** Emilio Alonso. **Son.:** Esteban Muñoz. **Sist. Son.:** R.C.A.. **Lab.:** Madrid Film (Madrid). **Est.:** Chamartín S.A. (Madrid).

Int.: Antonio Casal (César Guzmán), Isabel de Pomés (Lil Ros), José Nieto (Heredia), Maria Bru (la directora), José Isbert (don Miguel), Manuel Arbó (Manuel), Antonia Plana (Sofía Manzanares), María Luisa Gerona (señora García), María Alejandra (Ana María), Gabriel Algará (un acreedor), Aurelia Martín (señorita Beatriz, tía de Lil), Félix Fernández (Povedano), José Portes (Ramírez), Francisco Delgado Tena (profesor), Mariano Alcón, José María Rodríguez, Irene Caba Alba, Carlos Álvarez Segura; con la participación de Bernard Hilda y su orquesta

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm **Distr.:** Universal Films Española S.A.. **Metr:** 2.700 mts. **Dur.:** 98 min. **Estr.:** Capitol (Madrid), el 7 de septiembre de 1944. **T. Cartel:** 11 días en Capitol. **Cal.:** 2, Azul (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 2ª (IM).

Sinopsis: El argumento de *Te quiero para mí* gira alrededor de Lil, una chica pensionada en un colegio de señoritas y enamorada del administrador Heredia, hombre al que admiran todas las jovencitas. Por otra parte, a César Guzmán, profesor de filosofía, le comunican que van a prescindir de sus servicios, pero enseguida se conoce que es heredero de una gran fortuna, por lo que se le vuelve a admitir por intereses económicos. En una fiesta, Lil se entera de que el administrador se va a casar y despechada le tira una tarta. Es castigada pero logra escapar en el coche de Guzmán, que marchaba a conocer su nueva casa de campo. Allí pasarán la noche, conociendo Guzmán que Lil está enamorada de Heredia y el espectador que Guzmán lo está de Lil. El hecho de que pernoctaran juntos provoca un escándalo y la necesidad de que la chica se case cuanto antes. Su madrastra pretende que lo haga con el millonario Guzmán (también por intereses económicos) pero éste se niega, pues sabe que Lil ama al administrador al que ofrece cinco millones de pesetas si se casa con ella. Éste acepta, pero la noticia en la víspera de la boda de que finalmente el profesor no es el heredero de la fortuna, hace que Heredia se niegue a ello. Guzmán le obliga y aparecen ambos en casa de Lil cuando ésta ya está vestida de novia. Lil, que se ha percatado de los sentimientos de ambos hombres, decide casarse con Guzmán.

El testamento del virrey[1494]

P.: Ariadna Films. **P. Ej.:** José Burriel (director de producción). **Jef Prod.:** Felipe Guerely, Vicente Sempere. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1944.

D.: Ladislao Vajda. **A.:** José Antonio Cabezas, José Vega Picó. **G.:** Matías Cirici-Ventalló, Ladislao Vajda. **F.:** Cecilio Paniagua. **Mon.:** Antonio Martínez. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Dec.:** Francisco Escriñá, Pierre Schild, Antonio Simont.

Ayte. D.: Alfredo Hurtado. **Script:** Maria Teresa Ramos. **Op.:** Eloy Mella. **Foto-fija:** Manuel Novoa. **Ayte. Pr.:** Vicente Sempere. **Reg.:** Ignacio Caro. **Vest.:** Marbel. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Maq.:** Antonio Florido. **Ayte. Maq.:** Dolores Merlo. **Pel.:** Julita González. **Cons.:** Francisco Canet. **Atz.:** A. Toledano (mobiliario). **Son.:** León Lucas de la Peña, Antono Alonso Ciller (registro de sonido). **Sis. Son.:** Eurocord "N". **Est.:** C.E.A. (Madrid). **Lab.:** Madrid Film (Madrid).

Int.: Gabriel Algara (Director de la sala de baile), Manuel Arbó (Notario), María Brú (Antonia), Irene Caba Alba (Casilda), Juan Calvo (Diógenes), Ana María Campoy (La Nardo), Raúl Cancio (Mario), Tony D'Algy (Ramón), José Isbert (Don Prudencio), Milagros Leal (Juana), Manuel Luna (Alberto), Manolo Morán

[1494] Título provisional: "La fortuna del Virrey"

(Quintín), Manuel París (Sargento), José Portes, Lupe Sino (Teresa), Mercedes Vecino (Marta), Vicente Sempere (cajero).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm.. **Dist.:** Exclusivas Diana. **Mtrs.:** 2.600 mts.. **Dur.:** 80 min.. **Estr.:** Cine de la Prensa (Madrid), el 25 de diciembre de 1944. **T. Cartel.:** 28 días en Cine de la Prensa. **Cal.:** 3, Rosa (CM), Autorizada únicamente mayores 16 años (CE), 1ª (IM), entre 3 y 7 permisos de importación.

Sinopsis: México, 1844. Pancho Cuchichi acaba de morir legando a sus herederos una cuantiosa fortuna, consistente en numerosas barras de oro depositadas en un banco de Londres. Sus tres sobrinos esperan con impaciencia la lectura del testamento: la fortuna habrá de repartirse a partes iguales entre todos los herederos una vez hayan pasado cien años de su muerte. Cien años después, un notario madrileño se dispone a citar a todos los descendientes del apellido Cuchichi. Los herederos se van enterando poco a poco. Quien más y quien menos va dilapidando su parte antes de tener confirmación de la herencia. Cuando por fin se reúnen todos, los herederos resultan ser un total de mil quinientos veintisiete, a los que corresponderá la suma de cinco mil pesetas por cabeza. Paulatinamente, la situación vuelve a la normalidad anterior; el espejismo ha hecho más felices a algunos, mientras que los que pretendían aprovecharse de la situación tienen que pagar ahora las consecuencias.

Cinco lobitos /O diabo sao elas

P.: Faro Films, S.A. (Madrid), Filmes Lumiar S.A. (Lisboa). **Pr. Ej.:** Felipe Guerely, Vicente Sempere (jefes de producción). **Sup.:** Eduardo de Oliveira Martins. **Nac.:** Hispano-portuguesa (dos versiones). **F. Prod.:** 1945

D.: Ladislao Vajda. **A.:** Según la obra homónima de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. **Adap.:** Matías Cirici Ventalló. **G.:** Matías Cirici Ventalló. **Dgs.:** José Galhardo y Luís Galhardo (versión portuguesa). **F.:** Enrique Guerner, Aquilino Mendes (exteriores portugueses). **Mús.:** Jesús García Leoz. **Mon.:** Juan Doria. **Dec.:** Francisco Escriná, Antonio Simont Guillén. **Ambientación:** Ignacio Caro.

Ayte. D.: Alfredo Hurtado. **Script:** María Teresa Ramos. **Op.:** Eloy Mella (2º Op). **Ayte. Op.:** Mario Pacheco. **Foto-fija:** Rafael Pacheco. **Reg.:** Antonio Montoya. **Pel.:** Carmen Sánchez. **Maq.:** Joaquín Carrasco. **Vest.:** Humberto Cornejo. **Atrz.:** Antonio Luna (mobiliario). **Const.:** Emilio Ruiz de Castroviejo. **Son.:** Antonio F. Roces. **Sist. Son.:** R.C.A.. **Lab.:** Roptence S.A. (Madrid). **Est.:** Roptence S.A. (Madrid). **Rodada en:** Lisboa, Madrid, El Escorial (Madrid)

Int.: Antonio Casal (Pedro Gutiérrez), Ana María Campoy (Marisa Lobo), Barreto Pollera (don Félix Holgado), Julia Lajos (Olga), José María Rodero (Agapito), Juan Calvo (conserje), Manuel Arbó (ordenanza), Milita Meireles(Lela), César Guzmán (Beltrán), Rosario Meireles (Chatina),María Luisa Gerona, Irene Caba Alba, Antonio Riquelme, Humberto Madeira, Enrique Herreros, Casimiro Hurtado, Francisco Marimón, Paquita Vives, Manuel Requena, Ángel Álvarez, Pablo Álvarez Rubio, Carlos Álvarez Segura, Regina Montenegro, Sara Montiel.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Distr.:** Filmófono S.A. (España), Filmes Lumiar, Filmes Alburquerque (Portugal). **Metr:** 2.400 mts.. **Dur.:** 89 min.. **Estr.:** Montecarlo (Barcelona), el 16 de noviembre de 1945. Palacio de la Música (Madrid), el 12 de enero de 1946; Eden (Lisboa), el 18 de octubre de 1946. **T. Cartel:** 7

días en Montecarlo; 4 días en Palacio de la Música. **Cal.:** 2, Azul (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 2ª (IM).

Sinopsis: Félix Holgado, poderoso industrial de la construcción, aplica la política de ir eliminando paulatinamente a las mujeres que tiene empleadas sustituyéndolas por hombres; esta situación afecta a Marisa que, al perder su trabajo, ve aumentar las dificultades para cuidar de sus cuatro hermanas. Aprovechando que Félix marcha a Vigo para descansar unos días, los criados de su casa organizan una juerga; a ella se incorpora Marisa, que ha ido a hablar con su ex-jefe y ah sido confundida por los criados. El industrial tiene una avería en su automóvil y al regresar a su casa sorprende borrachos a los criados y los despide. Marisa, que escondida ha presenciado todo, decide sustituir a los criados con sus hermanas, demostrando que "todo lo que el hombre hace lo puede hacer mejor la mujer". Félix no sabe reaccionar y cada vez va confiando más en Marisa, lo que provoca el recelo de Pedro Gutiérrez, su secretario particular; los antiguos criados intentan, por su parte y sin éxito, boicotear la labor de las hermanas. Al final, el amor triunfará entre las chicas y los criados y Marisa y Pedro.

Afán-Evu (El bosque maldito)

P.: CINECA. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1945.

D.: José Neches. **A.:** Wenceslao Fernández Flórez. **Dgs.:** Wenceslao Fernández Flórez. **F.:** Mariano Ruiz Capillas, Andrés Pérez Cubero. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Mon.:** Antonio Martínez. **Dec.:** Enrique Alarcón.

Ayte. D.: Jesús Castro. **Script:** Abelardo García. **Ayte. Prod.:** Manuel Romero. **Op.:** David Pérez Cubero. **Ayte. Op.:** Eloy Mella. **Foto-fija:** Julio Ortas. **Maq.:** Antonio Florido.. **Vest.:** Peris Hermanos. **Cons.:** Emilio Alonso. **Son.:** Jaime Torrens. **Sist. Son.:** R.C.A.. **Lab.:** Madrid Films S.A. (Madrid). **Est.:** Sevilla Films S.A. (Madrid). **Rodada en:** Guinea Continental Española (exteriores).

Int.: Alfredo Mayo (Álvaro Valcárcel), Conchita Tapia (Marta Garcés), Raúl Cancio (Andrés Ruiz), Juan Calvo (sr. Martínez), Nicolás Díaz Perchicot (Administrador), José Franch (oficial del barco), Rafael Cortés (capitán del barco), Jesús Castro Blanco (oficial administrador), Ulpiano López (jefe Nbueti), Manuel Romero (médico).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm.. **Distr.:** CINECA.. **Metr:** 2.100 mts.. **Dur.:** 76 min.. **Estr.:** Gran Vía (Madrid), el 14 de diciembre de 1945, Sesión de Gala.. **T. Cartel:** 7 días en Gran Vía. **Cal.:** 2, Azul (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 3ª (IM).

Sinopsis: Álvaro Valcárcel es un joven abogado que hereda una propiedad en explotación en el Golfo de guinea. Acostumbrado a la vida urbana, marcha hacia allí con la intención de venderla, pues no está dispuesto a pasar el resto de sus días en medio dela selva. Ya en Bata conoce a Marta Garcés, hija de un maderero. Poco a poco comienza a gustarle su nueva vida. Pero un día, Marta y su padre desaparecen en un avión sobre la selva. Álvaro acompaña al pretendiente de Marta, el doctor Ruiz, en la expedición de salvamento. Tras varios días de penosa marcha logran obtener cierta información de los indígenas, aunque estos se niegan a localizar el lugar donde cayó el aparato. Preocupados por la existencia de tribus caníbales, Ruiz y Álvaro comienzan a temer seriamente por las vidas de Marta y su padre. Es Álvaro quien, arriesgando su vida, consigue liberarlos conquistando así el amor de Marta. Por fin, Álvaro se decide a fijar su residencia definitivamente en Guinea.

Por el gran premio

P.: Cinemediterráneo S.A. **Pr.:** José Salviche. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1945-1946.

D.: Pierre Antoine Carón. **A.:** Eugène Deslaw, J. Salviche. **G.:** Eugène Deslaw, J. Salviche. **Dgs.:** Francisco Ramos de Castro. **F.:** Enrique Guerner. **Mús.:** Jesús Bruño, Sigrid Kara. **Canciones:** Sigrid Kara. **Mon.:** Antonio Martínez. **Dec.:** Sigfrido Burmann.

Ayte. D.: Ricardo Quintana. **Script:** José María Téllez. **Op.:** Eloy Mella (2º Op). **Foto-fija:** Antonio Ortas. **Ayte. Prod.:** Enrique F. de Alarcón. **Reg.:** Honorino Martínez. **Pel.:** Julia González. **Maq.:** Antonio Florido. **Ayte. Maq.:** Fernando Florido. **Vest.:** Marbel. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Atrz.:** Antonio Luna. **Const.:** Francisco Canet Cubil. **Son.:** Ramón Arnal. **Sist. Son.:** Tobis Klangfilm. **ab.:** Madrid Film S.A. (Madrid), Arroyo (Madrid). **Est.:** C.E.A. (Madrid). **Rodada en:** Provincias españolas a lo largo de la Vuelta Ciclista a España.

Int.: Sara Montiel (Dolores), Paola Bárbara (Marlene), Matilde Muñoz Sanpedro (tía Adelaida), Manuel Morán (Manolo), Raúl Cancio (Eduardo), Tony Leblanc (Antonio), Manuel Káiser (don Javier), Félix Fernández (Nicasio), Pilar Vela (Cipriana), Joaquín Bergia (Francis); con la participación de los ciclistas Vicente Carretero, Delio Rodríguez, Julián Barrendero, Joaquín Jiménez.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Distr.:** Cinemediterráneo, España Actualidades. **Metr:** 2.400 mts. **Dur.:** 87 min. **Estr.:** Imperial (Madrid), el 23 de enero de 1947. **T. Cartel:** 6 días en Imperial. **Cal.:** 2, Azul (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 3ª (IM).

Sinopsis: Eduardo, hijo de un industrial de bicicletas, prepara un equipo para que su marca, "El Siglo", tome parte en la Vuelta a España. Comenzada la carrera, Eduardo, con su novia Dolores y una americana llamada Marlene, siguen en un coche el desarrollo de la prueba. Las primeras etapas las gana el capitán del equipo "El Siglo", Antonio. Dolores se siente atraída por él; Eduardo, por su lado, comienza a flirtear con Marlene. Antonio sufre diversos percances: un día de tormenta cae y pierde veinte minutos; durante la etapa final un pinchazo parece impedir su triunfo. Pero, los ánimos de Dolores y su propio carácter le conducen hasta la meta, donde llega destacado en primera posición, tras haber adelantado al pelotón extranjero. Poco después se celebran dos bodas, la de Dolores y Antonio y la de Marlene y Eduardo.

Caís do Sodré

P.: Artistas Unidos. **D. Prod.:** Costa Pinheiro. **Nac.:** Portuguesa. **F. Prod.:** 1945-1946

D.: Alejandro Perla. **A.:** João Moreira. **F.:** Octavio Bobone. **Mús.:** Jaime Mendes. **Canciones:** Fado, con música de Jaime Mendes y letra de Patricio Álvares, cantado por Carlos Ramos. **Mon.:** Jorge de Sousa. **Dir. Artística.:** Manuel Lima.

Sec. Prod.: Alfredo Caldeira. **Script:** Mello Pereira. **Op.:** João Macedo. **Foto-fija:** Quirino Maia. **Maq.:** Carmen Sánchez. **Cons.:** Ruy Couto. **Op. Son.:** José Domínguez. **Ayte. Son.:** João Riscado. **Sist. Son.:** Tobis-Klang-Film. **Rodada en:** Lisboa.

Int.: Ana María Campoy (Manuela Maria), Barreto Pollera (Ti Manel Estivador), Virgilio Teixeira (Toino Ventura), Julieta Castelo (Rosa), Carlos Otero (Zé Fateixa), Eugénio Salvador (Chico Banana), Óscar

Acúrcio (Pexelim), Costinha (Ti Canada), Alda de Aguiar (Ti Ana), Vital dos Santos (Joaquim dos Santos), Fernando Silva (Um freguês), Mario Santos (Capitán del Bacaladero), Carlos de Sousa (un médico), Silva Araujo (otro médico), Tarquínio Vieira (jefe de policía), Emilio Correia (Marcos), Joao Guerra (Policía), António Camoezas (Agente de Policía).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Metr:** 2.100 mtrs. **Estr.:** Trinidade y Capitolio (Lisboa), el 30 de mayo de 1946. **Notas:** locución de Artur Agostinho. Filme dedicado a la "Gente humilde da nossa terra"

Sinopsis: Toino, un pescador es herido en una posada por una trifulca y la hija del posadero, Manuela María, cuida de sus heridas; entre ellos surge el amor. Manuela María es paralítica y necesita dinero para se operada. Parecida cantidad de dinero es robado y personas inocentes son acusados de ello, pero la fortuna llegará al barrio de pescadores y todo se arreglará, Manuela María podrá operarse y casarse con Toino.

La mantilla de Beatriz / A mantilha de Beatriz

P.: Peninsular Films (Madrid), Lisboa Filme (Lisboa). **D. Prod.:** Eduardo Costa. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Hispano-portuguesa. **F. Prod.:** 1946.

D.: Eduardo García Maroto. **A.:** Según la novela de Manuel Pinheiro Chagas. **G.:** Alfredo Echegaray. **Dgs.:** Alfredo Echegaray, Augusto da Costa (versión portuguesa). **F.:** Francesco Izzarelli, José Fernández Aguayo. **Mús.:** Jesús García Leoz, Jaime Mendes. **Canciones:** Sigrid Kara. **Mon.:** Mariano Pombo. **Dec.:** Pierre Schild, Mario Costa.

Ayte. D.: José María Téllez, Óscar Acurcio. **Aux. D.:** José Neves . **Script:** José María Téllez, Virginia Villena. **Op.:** João Macedo. **Ayte. Op.:** José Moreira. **Foto-fija:** Virgilio Rodrigues. **D. Dia.:** Manuel Lereno. **Reg.:** Fernando de Macedo. **Maq.:** José María Sánchez, Francisco Puyol. **Ayte. Maq.:** Joaquim Oliveira. **Vest.:** Abienzo (figurines). **Sast.:** Humberto Cornejo, Pinto de Campos. **Jefe Sast.:** María de Paz de Orey. **Atrz.:** Antonio Luna, Manuel de Silva, Lda., Alvaro Costa, Lda. (mobiliario), Vicente Estévez (Hierros forjados). **Const.:** Francisco Canet Cubil. **Son.:** Enrique Domínguez, Ramón Arnal. **Ayte. Son.:** Luís Barão. **Sist. Son.:** Tobis-Klangfilm. **Lab.:** Madrid Film (Madrid), Lisboa Filme (Lisboa). **Est.:** C.E.A. (Madrid), Lisboa Filme (Lisboa).

Int.: Antonio Vilar (Francisco de Mendoza), Margarita Andrey (Beatriz de Mascarenhas), Virgilio Teixeira (Luis de Meneses), Juan Espantaleón (Álvaro de Mascarenhas), María Isbert (Inés), Barroso Lopes (Escudero Gonzalo), Jesús Tordesillas (Calderón de la Barca), Manolo Morán (aprendiz de escritor), Gabriel Algará (Sebastián del Prado), Paiva Raposo (Esteban de Portugal), Julia Pachelo (María Calderón), Natividad Mistral (Amarilis), Helga Liné (Clara), Fernando Aguirre, Regina Montenegro, Jesús Tordesillas (Calderón), Manuel Lereno (cartero), João Perry, Fernando Isidro, Jaime Zenóglio, Fernando Silva.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Distr.:** Ballesteros, S.A. (España), Lisboa Filme (Portugal). **Metr:** 2.700 mts. /Portugal: 2.500 mts. **Dur.:** Portugal: 87 min. **Estr.:** Imperial (Madrid), el 26 de enero de 1948.; Trinidade (Lisboa), el 16 de agosto de 1946. **T. Cartel:** 7 días en Imperial **Cal.:** 2, Azul (CM), Autorizada mayores de 16 años (CE), 2ª (IM). **Notas:** Se conserva la versión portuguesa

Sinopsis: Francisco de Mendoza hiere a un hombre un duelo por lo que debe salir del país, refugiándose en Lisboa. Lo acompaña su inseparable amigo Luis de Meneses que deja en España a su novia Clara. Durante la estancia en la capital portuguesa Francisco conoce a doña Beatriz de Mascarenhas y se enamora de ella. El padre de Francisco, que es un viejo amigo de Don Álvaro, padre de Beatriz, le pide a éste

que proteja a su hijo si lo necesita; Mendoza, por su pare, piensa que don Álvaro lo ha citado para recriminarle sus amores con la joven, por lo que le pide a Luis de Meneses que se haga pasar por él. La confusión y situaciones comprometidas se suceden; todo se complica al llegar el hermano de Clara y reconocer en Mendoza a la persona que le hirió en el desafío. Por fin todo se aclara y las dos parejas, Francisco y Beatriz y Luis y Clara no tendrán problemas en su amor.

Extraño amanecer

P.: Peninsular Films. **Pr. Ej..** Vicente Sempere (jefe de producción), Enrique Gómez (productor asociado). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1946.

D. : Enrique Gómez. **A.:** Enrique Gómez. **G. :** Enrique Gómez, Alfredo Echegaray. **F. :** José Fernández Aguayo. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Mon.:** Mariano Pombo. **Dec.:** Francisco Canet Cubel. **Amb.:** Ignacio Caro.

Ayte. D.: Domingo Pruna. **Script:** Maria Teresa Ramos. **Op.:** Francisco Sempere, Antonio Macasoli. **Foto-fija:** Antonio López Ballesteros. **Ayte. Prod.:** Juan Gómez Sempere. **Pel.:** Antonia Sánchez. **Maq.:** Juan José Farsac. **Vest.:** Humberto Cornejo. **Sast.:** Peris Hermanos. **Atrz.:** Morencor. **Efec. Esp.:** José María Moreno, Enrique Salvá. **Cons.:** José María Moreno. **Son.:** Fernando Bernáldez. **Sis. Son.:** R.C.A.. **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Est.:** Chamartín (Madrid).

Int.: Margarita Andrey (Magda), Virgilio Teixeira (Andrés), Alberto Romea (doctor), Mary Merche (Susana), Raúl Cancio (Martín), Manuel Arbó (Lorenzo), Carlos Casaravilla (Alfonso), Antonio Riquelme (encargado), José Ramón Giner (viandante), Manuel Requena (comisionado), Esperanza de Triana (Geraldina), Manolo Morán (don Tomás), Elena Caro (dependienta), Fernando Aguirre (dueño del restaurante), José Fernández Aguayo (fotógrafo), Raquel Rodrigo (Susana), Maruja Asquerino (Camila), María Luisa Moneró, Joaquín Bergia, Gabriel Algará, Alfonso Albalat, Julia Pachelo, Beatriz Ledesma.

Col.: B/N. **Paso:** 35mm. **Distr.:** Francisco Puigvert. **Metr.:** 2500 mts. **Dur.:** 92 min. **Est.:** Capitol (Madrid), el 1 de marzo de 1948. **T. Cartel:** 7 días en Capitol. **Cal.:** Autorizada mayores 16 años (CE), 2ª (IM), 2ªA (DO), 2 permisos.

Sinopsis:

Andrés es un hombre que vive en la miseria aun cuando su ambición es llegar a ser un personaje poderoso. Un día conoce a Magda, empleada en unos grandes almacenes, que vive con sus padrinos, unos taberneros. Magda es lo opuesto de Andrés, una joven de fuertes convicciones religiosas y de escasas pretensiones. La joven pareja se enamora. Se casan e inician una vida que se presume llena de penalidades y miserias. Andrés se encuentra en un estado desesperado, lo que lleva a Magda a emplearse como peinadora. Aunque este gesto sólo representa un intento de paliar siquiera tímidamente su situación económica, Andrés lo interpreta como un abandono de sus deberes conyugales. Aunque tarda en comprender la realidad, Andrés termina por colocarse de repartidor de pescado, como medio de reparar su error. La situación va solucionándose hasta que un día, Magda anuncia que va a tener un niño. Andrés se niega a admitir que su hijo vaya a ser otro pobre miserable, pero finalmente su deseo de ser padre puede más y lo acepta.

Tres espejos /Tres espelhos

P.: Peninsular Films (Madrid), Lisboa Filme (Portugal). **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Hispano-portuguesa (dos versiones). **F. Prod.:** 1946.

D.: Ladislao Vajda. **A.:** Según la obra teatral homónima de Natividad Zaro. **G.:** Alfredo Echegaray. **Dgs.:** Eugenio Montes, Armando Vieira Pinto (versión portuguesa). **F.:** Enrique Guerner. **Mús.:** Jesús García Leoz, Jaime Mendes. **Canciones:** Fado de Jaime Mendes interpretado por Maria Clara. **Mon.:** Mariano Pombo, Vieira de Sousa. **Dec.:** Francisco Canet Cubil. **Maquetas:** Enrique Salvá.

Ayte. D.: Alfredo Hurtado. **Script:** María Teresa Ramos. **Op.:** Eloy Mella (2º Op). **Ayte. Op.:** João Moreira, Mário Moreira. **Foto-fija:** Antonio Ballesteros. **Ayte. Prod.:** Pablo Tallaví. **Pel.:** Carmen Torres. **Maq.:** José María Sánchez. **Vest.:** Marbel. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Efec. Esp.:** Enrique Salvá. **Const.:** Martín Pérez. **Son.:** Enrique Domínguez, Ramón Arnal. **Ayte. Son.:** Luís Barão, António Brás. **Sist. Son.:** Tobis-KlangFilm. **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Est.:** C.E.A. (Madrid), Lisboa Filme (Lisboa).

Int.: Paola Bárbara (condesa), Mary Carrillo (Amable), Carmen Dolores (María Luisa), Rafael Durán (Juan Ramón), João Vilaret (Moisés), Virgilio Teixeira (Miguel), Luís de Campos (agente), António Silva (médico forense), Raul de Carvalho (Olallo Santana), Francisco Ribeiro "Ribeirinho" (Ricardo), Madalena Sotto (Amable), Igrejas Caeiro (Ayudante de Moisés), Sales Ribeiro (Antonio "el Garfios"), María Clara (fadista); José Amaro, José Iglesias, Óscar Acurcio (agentes), Fernando Castro, Armando Ferreira, Regina Montenegro, Reginaldo Duarte.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Distr.:** Francisco Puigvert (España); Imperial Filmes (Portugal). **Metr:** 2.700 mts.. **Dur.:** 82 min.. **Estr.:** Palacio de la Prensa (Madrid), el 19 de enero de 1948; Trinidade (Lisboa), el 4 de octubre de 1947. **Cal.:** 3, Rosa (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 2ª(IM), 2ªA (DO). **Notas:** Se conserva la versión portuguesa

Sinopsis: Juan Ramón Endériz es un financiero que se ve obligado a matar en defensa propia a un hombre de los bajos fondos de la ciudad. Para ocultar su crimen, Endériz cambia su documentación por la de la víctima y hace despeñar su propio coche, provocando un incendio que impedirá la identificación del cadáver. La policía empieza a investigar a las tres mujeres que figuraban en la vida del protagonista: Amable, cantante de cabaret, una condesa y su prometida, María Luisa. Las sospechas recaen sobre Miguel Aguilar, un íntimo amigo de Endériz. Las mujeres, por su parte, dan tres versiones diferentes de la personalidad del financiero. Cuando éste se entera de la detención de su mejor amigo, acude a su casa en busca de una prueba que puede resultar definitoria en el juicio. Durante la causa queda probada la inocencia de Miguel, así como las causas que llevaron a Endériz a cometer su crimen.

Mañana como hoy /Amanhã como hoje

P.: Peninsular Films. **Pr. Ej..** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Hispano-portuguesa. **F. Prod.:** 1947.

D. : Mariano Pombo. **A.:** Antonio Más-Guindal. **G. :** Antonio Más-Guindal. **Dgs.:** Antonio Más-Guindal. **F. :** Guillermo Goldberger. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Bailables:** Francisco Cernuda. **Mon.:** Sara Ontañón. **Dec.:** Sigfrido Burmann.

Ayte. D. : Fernando Palacios. **Script:** Lucía Martín. **Op.:** Eloy Mella, Mario Pacheco. **Foto-fija:** Antonio Ibáñez. **Reg.:** Pablo Tallaví. **Pel.:** Teresa Puyol. **Maq.:** Francisco Puyol. **Vest.:** Peris Hermanos. **Sast.:**

Estévez. **Atrz.:** Galerías Duque (mobiliario). **Efec. Esp.:** Enrique Salvá, Ballesteros (trucajes). **Const.:** Francisco Canet Cubil. **Son.:** Luis Lúcas de la Peña, Antonio Alonso. **Ase.:** Pura Maortua (asesora artística). **Lab.:** Arroyo S.A. (Madrid). **Est.:** C.E.A. (Madrid).

Int.: Alfredo Mayo (Miguel), Ana Mariscal (Vera), Tomás Blanco (Arturo), Teresa Casal (Liana), Julia Lajos (duquesa), Gabriel Algará (Korner), Elena Soto (Mery), José Franco (Oscar), Carlos Casaravilla (Alexis), Julio Alyman (Werner), Julia Pachelo (princesa), Eduardo Fajardo (capitán), Rafael Cortés, Carlos Rufart, Rufino Inglés, con la intervención del ballet de Manuel del Río. **Versión portuguesa:** Virgilio Teixeira, Óscar Acurcio, Jorge de Sousa, Acúrcio Pereira, Tatao, Isabel de Castro, Carlos Otero, Augusto Fraga, Brunilde Judice, Alves de Costa, Carlos de Sousa

Col.: B/N. **Paso:** 35mm.. **Distr.:** Peninsular Films, Astoria Films. **Metr.:** 2400 mts.. **Dur.:** 72 min.. **Est.:** Gran Vía (Madrid), el 25 de octubre de 1948; Capitolio (Lisboa), 19 de agosto de 1948. **T. Cartel:** 7 días en Gran Vía; 14 días en Capitolio. **Cal.:** 4 Grana (CM), Autorizada mayores 16 años (CE), 3ª (IM), 2ªA (DO).

Sinopsis:

Miguel y Vera están enamorados pero ella está casada y es madre de un niño, por lo que no albergan demasiadas esperanzas respecto al futuro. El joven, que ha sido siempre un seductor, asiste a una representación teatral y allí conoce a Mery, una hermosa mujer que le impresiona profundamente y a la que volverá a encontrar en una fiesta. Arturo, un amigo de Miguel, está enamorado de ella. Los amigos de Miguel, que quieren darle un escarmiento, organizan un escándalo como resultado del cual el joven se ve obligado a retar a Arturo. Antes de celebrarse el duelo, Mery va a verlo y le declara su amor pero él, intenta convencerla de que no es el hombre que ella merece. Al descubrirse sus amores con Vera, Miguel decide que abandonará la ciudad tan pronto como se celebre el duelo. Llega el día señalado, Arturo falla el disparo y Miguel acierta matando a su antiguo amigo. Convencido de que Vera se irá con él para iniciar una nueva vida, se encuentra con ella en la estación pero la joven sólo va a despedirlo ya que no se siente capaz de abandonar a su hijo. Miguel parte solo, él y Vera nunca volverán a verse.

El jardín de piedra

P.: Peninsular Films. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1947.

D.: Antonio Martínez López. **A.:** Antonio Martínez López. **G.:** Manuel Martínez Remís. **F.:** Miguel Fernández Mila. **Mon.:** Antonio Martínez López. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Op.:** Antonio Hurtado. **Sis. Son.:** R.C.A. **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Est.:** Chamartin (Madrid). **Rodada en:** La Pedriza (Madrid).

Mtrs.: 400 mts. **Dist.:** España Actualidades. **Cal.:** Autorizada menores 16 años, 2ª (IM), 2ªB(DO), 1 permiso de doblaje.

Tarde de toros en Madrid

P.: Peninsular Films. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (Jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1947.

D.: José F. Aguayo. **A.:** Francisco Ramos de Castro. **G.:** José F. Aguayo. **F.:** José F. Aguayo. **Mon.:** Rafael Simancas. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Sis. Son.:** Eurocord. **Est.:** C.E.A.. **Lab.:** Arroyo. **Rodada en:** Plaza de toros de Las Ventas (Madrid). **Col.:** B/N. **Paso:** 35 mm **Dist.:** Peninsular Films. **Mtrs.:** 400 mts.. **Cal.:** Autorizada menores de 16 años, 2ª (IM), 2ªA (DO), 2 permisos de doblaje.

Crevillente industrial

P.: Peninsular Films. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1948.

D.: Antonio Martínez. **A.:** Anselmo Más Espinosa. **G.:** Antonio Martínez. **F.:** Carlos Pahissa. **Mús.:** José Ruiz y Jesús García Leoz. **Op.:** Alfredo Cores. **Sis. Son.:** Breusing. **Est.:** Roptence (Madrid). **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Col.:** B/N. **Paso:** 35 mm.**Dist.:** Peninsular Films. **Mtrs.:** 300 mts.. **Cal.:** Tolerada menores de 16 años, 3ª no importación, 3ª (DO), sin permisos.

Un poeta canta a su tierra

P.: Peninsular Films. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1948.

D.: Antonio Martínez. **A.:** José Maciá Abela. **G.:** Anselmo Más Espinosa. **F.:** Carlos Pahissa. **Col.:** B/N. **Paso:** 35 mm.. **Op.:** Alfredo Cores. **Est.:** Chamartín (Madrid). **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Sis. Son.:** R.C.A.. **Dist.:** Peninsular Films. **Mtrs.:** 300 mts. **Cal.:** Tolerada menores de 16 años, 3ª (IM), 3ª (DO), sin permisos.

Semana Santa en Crevillente

P.: Peninsular Films. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1948.

D.: Antonio Martínez. **A.:** Joaquín Galiano. **G.:** Antonio Martínez. **F.:** Carlos Pahissa. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Col.:** B/N. **Paso:** 35 mm.. **Op.:** Antonio Ortas. **Loc.:** Santos Núñez. **Com.:** Fernando Alarcón. **Est.:** Roptence (Madrid). **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Dist.:** Peninsular Films. **Mtrs.:** 300 mts. **Cal.:** Tolerada menores de 16 años, 3ª (IM), 3ª (DO), sin permisos.

Sin Uniforme

P.: Peninsular Films. **Pr.:** Fernando Pallarés de la Iglesia. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1948.

D.: Ladislao Vajda. **A.:** Según la novela *También la guerra es dulce*, de Natividad Zaro. **G.:** Natividad Zaro, Andrés Laszlo. **Dgs.:** Eugenio Montes. **F.:** Guillermo Goldberger. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Mon.:** Antonio Martínez. **Dec.:** Francisco Canet Cubil.

Ayte. Prod.: Pablo Tallaví. **Ayte. Dir.:** Fernando Palacios. **Scritpt:** María Teresa Ramos. **Op.:** Eloy Mella (2º op.). **Foto-fija:** Miguel Guzmán. **Ayte. Op.:** F. Mirón. **Ayte. Mon.:** Carmen González. **Reg.:** José Luis Román. **Maq.:** Carmen Martín. **Pel.:** Carmen Martín. **Vest.:** Rango, Crippa, Zuri, Nácar (trajes Blanca de Silos), sastrería Rafael Cruz (trajes Rafael Durán). **Sast.:** Peris Hermanos. **Atrz.:** José Sánchez, Antonio Luna (mobiliario, tapicería, jardinería). **Efec. Esp.:** Enrique Salvá. **Cons.:** José Pina, Emilio Ruiz de Castroviejo. **Son.:** Antonio Fernández Roces. **Sis. Son.:** Breussing-Roptence. **Est.:** Roptence S.A. (Madrid). **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Rodada en:** Marruecos

Int.: Rafael Durán (Alexis), Blanca de Silos (Nora), Enrique Guitart (Ahmed), Luis García Ortega (GL-23), Raúl Cancio (Óscar), Rafael Calvo (presidente), José Isbert (Leví), Carlos Díaz de Mendoza (coronel alemán), Julia Caba Alba (criada), Nicolás Díaz Perchicot (cónsul de Grecia), Rafael Bardem (viejo), José Prada (coronel inglés), Manuel Requena (señor hotel, estraperlista), Arturo Marín (jefe Tánger), Manuel Arbó (comprador), Fernando Aguirre (ladrón), José Masi (acusador), Manrique Gil (doctor Schultz), Gabriel Algará (encargado hotel), Santiago Rivero (detective), Casimiro Hurtado (chófer ladrón), José María Rodríguez (viejo campesino), Manuel Guitián (vendedor estraperlista), Francisco Pierrá (jefe alemán), Luis Calvo (teniente Bremen), José Gutiérrez (chófer camión y coche), Vicente Sempere (espía), Isabelo Navarro (operador), Ladislao Vajda (asesino), Rafael Cortés (campesino), José María Lado; con la bailarina Virginia de Matos.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Mts.:** 2.900 mts.. **Dur.:** 86 min.. **Estreno:** Windsor (Barcelona), el 14 de febrero de 1949. Colisevm (Madrid), el 9 de febrero de 1950. **T. Cartel:** una semana en Colisevm. **Cal.:** 2, Azul (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 1ª (IM), 1ªB (DO), 3 permisos (DO). **Agrad.:** "La productora agradece la colaboración de los actores que han intervenido en la película interpretando papeles inferiores a su categoría artística."

Sinopsis: La historia se desarrolla en Tánger durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la ciudad era refugio de aventureros y huidos de toda condición. Alexis, u agente secreto griego, va a ser juzgado por una serie de complicaciones surgidas en el transcurso de su última misión. Nora, una polaca exiliada, colabora con él y los dos se enamoran. Así mismo, la joven resulta ser también espía. La trama derivará en una complicada red de espionaje y contraespionaje dentro del bando aliado establecido en el norte de África.

Cuentos de la Alambra [1495]

P.: Peninsular Films, UNINCI (prod. Asociado). **Pr. Ej..** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1950.

D.: Florián Rey. **A.:** Según "Leyenda del gobernador y el escribano" perteneciente a *Cuentos de la Alhambra*, de Washington Irving. **Adap.:** Fernando Alarcón. **G.:** Florián Rey, Fernando Alarcón. **Dgs.:** Florián Rey, Fernando Alarcón. **F.:** Enrique Guerner. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Canciones:** Jesús García Leoz. **Mon.:** Félix Suárez Inclán. **Dec.:** Francisco Canet Cubel.

Ayte. D.: Fernando Palacios. **Script:** Augusto Fenollar. **Op.:** Miguel F. Milá. **Foto-fija:** Miguel Guzmán. **Ayte. Prod.:** Juan J. Uzal. **Pel.:** Francisco Puyol. **Maq.:** Francisco Puyol. **Vest.:** Manuel D'Hoy (diseños y tipos), Peris Hermanos. **Atrz.:** Galerías Duque. **Son.:** Ramón Arnal. **Sis. Son.:** Eurocord. **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Est.:** C.E.A. (Madrid). **Rodada en:** Alhambra (Granada)

Int.: Carmen Sevilla (Mariquilla), José Isbert (don Cosme, el escribano), Mario Berriatúa (Juan Lucas), Nicolás D. Perchicot (gobernador), Juan Vázquez (corregidor), Casimiro Hurtado (tío Pichón), Rosario Royo (Paquita), Raúl Cancio (teniente), Roberto Zaragoza (Varguitas), Aníbal Vela (Washington Irving), Carmen Sánchez (doña Tula), Manuel Arbó (el ventero), Paquito Cano, Manuel Aguilera, Santiago Rivero, Luis Torrecilla, Manuel Guitián, Mary Carmen Obregón, Julio Alyman, José María Martín, José Guardiola.

Col.: B/N. **Paso:** 35mm.. **Distr.:** Peninsular Films. **Metr.:**. 3.000 mts. **Dur.:** 103 min. **Est.:** Pompeya (Madrid), Palace (Madrid), el 24 de agosto de 1950. **T. Cartel:** 18 días en Pompeya y en Palace. **Cal.:**

1495 Título de rodaje "Sucedió en la Alhambra"

2 (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 2ª (IM), 2ªA (DO), 1 permiso. **Prem.:** Premio del Circulo de Escritores Cinematográficos a Nicolas D.Perchicot (mejor actor secundario)

Sinopsis:

Cuando en torno al siglo XVIII la Alhambra poseía autonomía como plaza militar, surgió una constante rivalidad entre el gobernador miliar y el corregidor de la ciudad de Granada. Esta situación era aprovechada por delincuentes que se acogían al derecho de asilo para introducirse en la fortaleza. En estea mbiente vive Mariquilla, una linda gitana qaue está enamorada de Juan Lucas, soldado a las órdenes del gobernador de la Alhambra. Sin embargo, el joven se ve obligado a desertar cuando es sorprendido con su novia, es apresado por los corchetes del corregidor que lo confunden con Vargitas, un famoso bandolero. Con su detención, se agudiza la pugna y la rivalidad entre ambas autoridades, que al fin se reconcilian gracias a una estrataema de Mariquilla. Aclarado el problema, el gobernador le impone a Juan Lucas como condena casarse con Mariquilla.

Séptima página

P.: Peninsular Films. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1950.

D.: Ladislao Vajda. **A.:** Ángel Gamón. **G.:** Ángel Gamón. **Adap.:** José Santugini. **Dgs.:** José Santugini. **F.:** Guillermo Goldberger. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Mon.:** Antonio Martínez. **Dec.:** Francisco Canet Cubel.

Ayte. D.: Fernando Palacios. **Script:** Joaquín Robles. **Op.:** Miguel F. Milá, Mario Pacheco, Julián de la Flor. **Ayte. Op.:** Jesús Rosellón. **Foto-fija:** Manuel Novoa. **Ayte. Prod.:** Juan J. Uzal. **Reg.:** Federico del Toro. **Ayte. Mon.:** Alfonso Santacana. **Pel.:** Isabel Mellado. **Maq.:** Antonio Florido. **Vest.:** Peris Hermanos. **Atrz.:** Galerías Duque. **Const.:** Francisco Rodríguez Asensio. **Manejo Muñecos:** Natalio Rodríguez. **Ase. Policial:** Arturo Rosselló. **Son.:** Aurelio García Tijeras. **Sis. Son.:** Laffón-Seglás. **Est.:** C.E.A. (Madrid). **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Rodada en:** Madrid (exteriores).

Int.: María Asquerino (Leonor), Luis Prendes (Manolo), Alfredo Mayo (Paco), Rafael Durán (Fuentes) Raúl Cancio (Dieguito), Adriano Domínguez (Méndez), María Rosa Salgado (Isabel), Jesús Tordesillas (Arrosti), Anita Dayna (Maruja), José Isbert (Vendedor de bolsos), Manolo Morán (Sereno), Carlota Bilbao (Redactora), José María Rodero (Carlos), Rafael Romero Marchent (Javier), José Sepúlveda (inspector Miranda), Julia Caba Alba (criada), Joaquín Roa (ratero), Manuel Arbó (Montalvo), Teresa Arcos (tanguista), Rafael Arcos (Fernando), Francisco Cano (Ricardo), Santiago Rivero (jefe información), José Prada (médico), Eloísa Muro (Sra. De Arrosti), Carlos Díaz de Mendoza ("mâitre" del "Montecarlo"), Manuel Aguilera (encargado "Ébano"), Pilar Sirvent (Luisa), Antonio López Izquierdo (mayordomo), Emilio Ruiz de Córdoba (comisario), César Guzmán (redactor 1º), Francisco Arenzana (Robles), Rafael Calvo Revilla (Redactor jefe), José María Rodríguez (ordenanza), Oscar López (bailarín), Mayra (bailarina), Joaquín Bergía, Juan Córdoba, Rafael Cortés, Alfonso Rojas, Juana Sebastián, Marita Yagüe, Jacinto Saa Emeterio.

Col.: B/N. **Paso:** 35mm. **Distr.:** Peninsular Films. **Dur.:** 73 min. **Est.:** Pompeya (Madrid) y Palace (Madrid), el 31 de enero de 1952. **T. Cartel:** 4 semanas en Pompeya y Palace. **Cal.:** Autorizada mayores 16 años (CE), 1ª A (DO), 2 permisos. **Prem.:** Sexto premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos al argumento de Ángel Gamón, al guión de José Santugini y a la música de Jesús García Leoz.

Sinopsis: A través de la página local de un periódico (sucesos, notas de sociedad, anuncios..) vamos conociendo los pequeños acontecimientos que animan la existencia de la ciudad. Una boda aplazada, el caso de un camarero que mata a su esposa adúltera, el nacimiento de una niña, las andanzas de un joven disoluto, cosas a las que el lector da escasa importancia, pero que representan hechos importantes en lavida cotidiana de sus protagonistas, y a cuyo desarrollo, guiados por un periodista y por un inspector de policía, accedemos a lo largo de un día.

Hombre acosado

P.: Peninsular Films. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1950.

D.: Pedro Lazaga. **A.:** José Luis Dibildos, Alfonso Paso. **G.:** Pedro Lazaga, Alfredo Echegaray. **F.:** Alfonso Nieva. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Mon.:** Antonio Martínez. **Dec.:** Francisco Canet Cubil.

Ayte. D.: Augusto Fenollar. **Script:** Miguel Franquet. **Op.:** Manuel Merino. **Foto-fija:** Miguel Guzmán. **Ayte. Prod.:** Pablo Tallaví. **Reg.:** Federico del Toro. **As. Policial:** Arturo Roselló. **Ayte. Mon.:** Alfonso Santacana. **Pel.:** Isabel Mellado. **Maq.:** Antonio Florido. **Vest.:** Peris Hermanos. **Atrz.:** Galerías Duque. **Const.:** Francisco Rodríguez Asensio. **Ayte. Const.:** Enrique Vidal. **Son.:** Aurelio García Tijeras. **Sis. Son.:** Eurocord "N". **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Est.:** C.E.A. (Madrid). **Rodada en:** Madrid (exteriores), Sierra de Madrid, Barajas

Int.: Alfredo Mayo (Fussot), Mario Berriatúa (Javier), María Asquerino (Viviana), Rafael Arcos (Luis), Francisco Cano (Polo), Anita Paige Daina (Raquel), Colette (Sandra), Valeriano Andrés (Clarel) Carmen Lozano (Bombón), Manuel Aguilera (Conserje hotel), Manuel Rosellón (Inspector), José María Rodríguez, Gérard Tichy (Jan Matiz), Arturo Marín (Gregorio), Roberto Zaragoza (Chófer), Francisco Bernal (Sereno de la obra), Roberto Zara.

Col.: B/N. **Paso:** 35mm.. **Distr.:** Peninsular Films. **Metr.:**.2.400 mts.. **Dur.:** 80 min.. **Est.:** Roxy A (Madrid), el 9 de julio de 1952. **T. Cartel:** 14 días en cartel. **Cal.:** Autorizada mayores 16 años (CE), 1ª (DO), 2 permisos.

Sinopsis: Madrid, 1950. Tres amigos, Javier y Polo, estudiantes, y Luis, abogado, dedicados al estudio y al deporte, salen de copas con unas chicas; uno de ellos, Javier, se siente atraido por Viviana, y, aunque sus amigos tratan de convencerle de que esa chica no le conviene, pues le distrae de sus estudios y los entrenamientos, va a verla al camerino del teatro donde trabaja. Viviana tiene novio, Adolfo Fussot, un individuo desaprensivo que consigue pasaportes para pasar a personas clandestinamente por la frontera y que luego mata para robarlos; Viviana descubre estas actividades y trata de denunciarlo, pero él la amenaza. En el camerino, Javier es sorprendido por Fussot, que, amenazándole con una pistola, le obliga a huir. Esa misma noche, Javier recibe una llamada telefónica. Una voz le invita a presentarse en casa de Viviana, Javier acude y cuando va a entrar, alguien, desde un coche, arroja a sus pies el cadáver de la chica. El guarda de una obra cercana intenta detenerle acusándole del asesinato. Logra ponerse a salvo en casa de su amiga Sandra y decide enfrentarse a Fussot. Averigua donde vive y entra, encontrando un telegrama de una tal Raquel. Javier va al aeropuerto a esperarla, pero ella no le puede aclarar nada, ya que es la jefa de publicidad de una empresa de cosméticos de Fussot, pero promete ponerse en contacto con él en cuando vea a su jefe. Poco después, vuelven

a intentar asesinar a Javier en presencia de Raquel, lo que la mueve a ayudarle. De este modo, junto a sus amigos, Javier tiende una trampa al verdadero asesino y se produce una persecución a la que se une la policía, que finalmente mata a Fussot. Una vez libres, Javier y sus amigos van al encuentro de Sandra y Raquel y juntos se alejan felices.

El deseo y el amor /Le désir et l' amour

P.: Charles Delac, Société Générale de Cinèmatographie (Francia), Chamartin-Lais (España). **Pr. Ej.:** Charles Delac, José Luis de Navasqües. **Jefe Prod.:** Vicente Sempere, Pierre Schwab. **Nac.:** Hispano-francesa. **F. Prod.:** 1951.

D.: Henri Decoin, Luis María Delgado (director adjunto). **A.:** Según la novela de Auguste Bailly. **G.:** Henri Decoin, José Santugini. **Dgs.:** José Santugini. **F.:** Michel Kelber, Eloy Mella. **Mús.:** Jesús García Leoz y René Sylviano. Canciones: "Los tres marineros" de Manuel García. **Mon.:** Félix Suárez Inclán y Annick Millet. **Dec.:** Julio Molina y René Renoux.

Ayte. D.: Fabien Collin, Tibor Revesz. **Script:** María Teresa Ramos y Nicole Bénard. **D. Dial.:** Tibor Revesz. **Op.:** Henri Tiquet. **Ayte. Op.:** Alfredo Cores. **Foto-fija:** Antonio Luengo, Raymond Voinquel. **Ayte. Prod.:** Pablo Tallaví. **Reg.:** Ignacio Caro, Federico del Toro, Georges Testard. **Ayte. Mon.:** José Antonio Villar. **Pel.:** Isabel Mellado, Simone Knapp. **Maq.:** Antonio Florido, Georges Bouban. **Vest.:** Peris Hermanos. **Son.:** Miguel L. Cabrera, Robert Teisseire. Guy Chichignoud, **Sis. Son.:** R.C.A. Ultravioleta. **Lab.:** Arroyo (Madrid). **Est.:** Chamartín (Madrid). **Rodada en:** La Carihuela, Torremolinos (Málaga).

Int.: Antonio Vilar (Antonio), Carmen Sevilla (Lola), Martine Carol (Mirella, la estrella), Françoise Arnoul (Françoise, la script), Gérard Landry (Tarzan, el galán), Parisys (Adela), Albert Préjean (Titi, regidor francés), Joaquín Roa (Miguel, regidor español), Tony Hernández (Manolo), Matilde López Roldán (amiga de Lola), Ena Sedeño (tía de Lola), José María Rodríguez (Julio), Rafael Cortés (Andrés), Fabien Collin (él mismo), Henri Decoin (él mismo), Michel Kelber (él mismo), Antonio Florido (él mismo), Luis María Delgado (él mismo), Vicente Sempere (él mismo)

Col.: B/N. **Paso:** 35mm. **Distr.:** Chamartín (España), Marceau (Francia). **Dur.:** 80 min. /Francia: 90 min. **Est.:** Carlos III (Madrid), Roxy A (Madrid), el 4 de junio de 1952; Paris, el 25 de abril de 1952. **T. Cartel:** 14 días en Carlos III y Roxy A. **Cal.:** Autorizada mayores 16 años (CE), 1ª (IM), 2 permisos (DO).

Sinopsis: Un equipo de rodaje hispano-francés llega a Torremolinos para rodar una película y revoluciona a todo el pueblo. Asisistimos a las relaciones entabladas entre los miembros del equipo de rodaje. En una de las secuencias, el protagonista masculino tiene que nadar, y confiesa que no sabe, por lo que deciden elegir a un pescador del pueblo, para que haga de doble de la estrella. Se presenta Antonio, que está casado con Lola, y que se sentirá atraído por la estrella femenina, Mirilla, que le corresponde. Antonio viajará hasta Madrid para realizar las escenas de interiores en los estudios Chamartín y comenzará una relación con Mirilla, pero al regresar con el equipo a Málaga para rodar imágenes de la Semana Santa, escuchará una saeta cantada por Lola y se arrepentirá de haberla abandonado, volviendo con ella y dejando a la estrella.

***El tirano de Toledo / Les amants de Tolède / Gli amanti di Toledo*[1496]**

P.: Films EGE (París), Lux (Roma), Chamartín-Atenea Films (Madrid). **Pr. Ej.:** Raymond Eger, Francisco Madrid. **Jefe Prod.:** Vicente Sempere, Robert Prévot. **Sup.:** Natividad Zaro. **Nac.:** Hispano-franco-italiana. **F. Prod.:** 1952.

D.: Henri Decoin, Fernando Palacios (director adjunto). **A.:** Según el relato de Sthendal *Le coffre et le Revenant*. **Adap.:** Basado en un guión escrito por Jean Aurenche y Pierre Bost. **G.:** Claude Vermorel. Adaptación a la versión francesa por François Chalais y Henri Decoin. Adaptación a la versión española por Natividad Zaro y Henri Decoin. **Dgs.:** Maurice Griffe, para la version francesa, Natividad Zaro para la española. **F.:** Michel Kelber, Eloy Mella. **Mús.:** Jesús García Leoz (romance), Jean-Jacques Grünenwald. **Mon.:** Antonio Martínez, Denise Reiss. **Dec.:** Antonio Simont, Léon Barsacq. **Amb.:** Mariano Rodríguez de Rivas (director del Museo Romántico)

Ayte. D.: Fabien Collin, Michel Deville, Tibor Revesz. **Script:** Maria Teresa Ramos, Suzanne Durrenberger. **D. Dial.:** Tibor Revesz. **Op.:** Henri Tiquete, Aurelio Torres. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño. **Foto-fija:** Victor Benítez, Sacha Masour. **Ayte. Prod.:** Pablo Tallaví. **Reg.:** Ignacio Caro, Maurice Hartwig. **Aux. Prod.:** José Herrera. **Av.:** José Luis Galán. **In.:** Eduardo García Soleto. **D. Dial.:** Tibor Revesz. **Ayte. Mon.:** Alfonso Santacana, José Antonio Villar. **Maq.:** José María Sánchez, René Daudin. **Pel.:** Carmen Sánchez. **Vest.:** Lacomba. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Atrz.:** Luna, Galerías Duque. **Const.:** Julio Molina. **Son.:** Alfonso Carvajal, Jacques Carrère. **Ayte. Son.:** Federico de la Cuesta. **Sis. Son.: Lab.:** Arroyo (Madrid). **Est.:** Chamartín (Madrid). **Rodada en:** Exteriores Toledo y Hospital de Afuera (Toledo).

Int.: Alida Valli (Inés de Arévalo), Pedro Armendáriz (Don Blas), Françoise Arnoul (Sancha), Marisa de Leza (Isabel), Gérard Landry (Fernando de la Cierva), José Sepúlveda (Ricardo), José María Lado (Verdugo), Rafael Bardem (Don Jaime), Ricardo Calvo (Don José), Beni Deus (Marcos), José Isbert (Anticuario), Nati Mistral (Gitana), María Francés (Mujer del pueblo), Casimiro Hurtado (Carpintero), Manuel Aguilera (Oficial), Manuel Káiser (Padre confesor), Manrique Gil (Relator), Manuel Requena (Mesonero), Santiago Rivero (Policía), Ricardo Lucía, José María Martín, José Riesgo, Félix Briones José María Rodríguez, Fernando Sala, Josefina Serratosa, Pablo Tallaví y Fernando Rey como narrador.

Col.: B/N. **Paso:** 35mm. **Distr.:** Chamartín (España), Lux (Francia, Italia). **Metr.:** 2.500 mts. **Dur.:** 82 min. **Estr.:** Gran Vía (Madrid), Calatravas (Madrid), el 16 de febrero de 1953; en París, el 28 de enero de 1953; en Roma el 11 de junio de 1953. **T. Cartel:** 14 días en Gran Via y Calatravas. **Cal.:** Tolerada menores 16 años (CE), 1ª (IM), 1 permiso (DO).

Sinopsis[1497]: Durante la regencia de José Bonaparte en España y en vista de que nos españoles no querían colaborar con el invasor, tuvieron que utilizar individuos de todas clases para algunos altos puestos. Uno de ellos, elevado a la categoría de Jefe Superior de la policía de Toledo, abusando de su poder, propone a una noble dama toledana que contraiga con él matrimonio a cambio de la vida de su prometido que se encuentra prisionero por el delito de servir a su Patria. Inés, que así se llama la dama, accede al matrimonio por salvar a su prometido y Don Blas facilita a éste la huída. Poco después, el novio, ignorante del matrimonio, regresa con la intención de escaparse con Inés, consiguiendo mediante intrigas entrar en el palacio y proponer a Inés la huída, a lo que ella no accede invocando sus deberes de esposa, aunque Fernando le dice que la esperará

[1496] Títulos de rodaje: "El cofre y el fantasma"; "El cofre y el aparecido"

en el lugar acordado. Don Blas, que lo descubre, y que no sabe que su mujer finalmente se negó a huir, la mata en un rapto de celos y la lleva él mismo muerta a su cita con Fernando. Los dos hombres lucharán hasta la muerte.

¡Bienvenido Mr. Marshall!

P.: UNINCI. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1952.

D.: Luis García Berlanga. **A.:** Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem. **G.:** Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Miguel Mihura. **F.:** Manuel Berenguer. **Mús.:** Jesús García Leoz. **Canciones:** José Antonio Ochaíta, Juan Solano, Xandro Valerio. **Mon.:** Pepita Orduña. **Dec.:** Francisco Canet Cubel.

Ayte. D.: Ricardo Muñoz Suay. **Script:** Francisco Yllera. **Op.:** Eloy Mella. **Aux. Op.:** Jesús Rosellón. **Foto-fija:** Miguel Guzmán. **Ayte. Prod.:** Pablo Tallaví. **Sec. Prod.:** Pablo Tallaví. **Aux. Prod.:** José Carlos Valencia. **Reg.:** Federico del Toro. **In.:** Sirio Rosado. **Ayte. Mon.:** Alicia Castillo. **Pel.:** Charito Vaquera. **Maq.:** Antonio Florido. **Vest.:** Eduardo de la Torre. **Sast.:** Peris Hermanos. **Atrz.:** Mateo y Luna **Const.:** Francisco Rodríguez Asensio. **Ayte. Const.:** Enrique Vidal. **Son.:** Antonio Alonso. **Ayte. Son.:** Lorenzo Lainez. **Lab.:** Arroyo (Madrid), Ballesteros (Madrid). **Est.:** C.E.A. (Madrid). **Rodada en:** Guadalix de la Sierra (Madrid).

Int.: Lolita Sevilla (Carmen Vargas), Manolo Morán (Manolo), José Isbert (Don Pablo, el alcalde), Alberto Romea (Don Luis, el caballero), Elvira Quintillá (Señorita Eloísa, la maestra), Luis Pérez de León (Don Cosme, el cura), Félix Fernández (Don Emiliano, el médico), Fernando Aguirre (Secretario), Joaquín Roa (Pregonero), Nicolás Díaz Perchicot (Boticario), José Franco (Delegado general), Rafael Alonso (Enviado), José María Rodríguez (José), Elisa Méndez (Doña Raquel), Matilde López Roldán (Doña Matilde), José Alburquerque (Florentino), Ángel Álvarez (Pedro), Manuel Rosellón (Rey mago), Pepito Vidal (Pepito), José Vivó (Secretario), Manuel Alexandre (Secretario), José Castillo (Secretario), Joaquín Bergía (Cowboy), Rafael Cortés (Cowboy), José Riesgo (Cowboy), Pablo Tallaví (Inquisidor), Aquilino Ballesteros (Juan), Francisco Bonilla (Rafael), Antonio Florido (Maquinista de apisonadora), Bernardino Laso (Genaro), Enrique Macedo (Rey mago), José Rodríguez Lapuente (Rey mago), Emilio Santiago (Barbero), Emilio Vidaurreta (Maquinista de apisonadora) y Fernando Rey como narrador.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Distr.:** CICOSA. **Dur.:** 95 min. **Est.:** Callao (Madrid), el 4 de abril de 1953. **T. Cartel:** 51 días en Callao. **Cal.:** Autorizada menores de 16 años (CE), Interés Nacional, (IM), 3 permisos (DO). **Prem.:** Primer premio del SNE al mejor filme de 1953. Premio del CEC al argumento y a la música. Premio a la Mejor Comedia con Mención Especial para el guión en el Festival de Cannes (1953).

Sinopsis: El día en que Villar del Río, un pueblo castellano, recibe la visita de una estrella de la canción andaluza y su representante, Manolo, que son recibidos por el alcalde, llega inesperadamente una delegación de Madrid que informa de la inminente llegada de los americanos del Plan Marshall, que van a pasar por el pueblo y han de ser recibidos de manera adecuada. Desde ese momento, no se habla de otra cosa y cada habitante del pueblo muestra una opinión distinta de los americanos. Al día siguiente, las "fuerzas vivas" de Villar del Río se reúnen en el ayuntamiento para decidir el tipo de recibimiento que darán a los americanos pero

[1497] Recogida de los "Datos Finales" del filme, que se guardan en el expediente administrativo. Exp.

no llegan a ninguna conclusión. En la cantina, Pablo, el alcalde y Manolo deciden organizar por su cuenta el recibimiento y se marchan a la capital para comprar todo lo necesario. A la mañana siguiente llegan al pueblo trayendo todo el vestuario y "atrezzo" para convertir Villar del Río en un pueblo andaluz. Les vemos asomados al balcón del ayuntamiento disfrazados de andaluces y cómo todo el pueblo se va congregando alrededor también caracterizados. Tras el discurso de Manolo, arengando para que todo salga bien, vemos de qué modo se ha transformado el pueblo y sus habitantes que enseguida guardarán cola para que sean recogidas sus peticiones para los americanos. Aquella noche, todos sueñan algo relacionado con ese acontecimiento, y veremos los sueños del cura, del hidalgo, del alcalde y de Juan el campesino. Al día siguiente, todos pendientes del reloj y preparados, esperan la llegada de los americanos, pero la caravana pasa de largo, llevándose con ella las ilusiones de los habitantes de Villar del Río.

***Carne de horca / Il terrore di Andalusia*[1498]**

P.: Chamartín P. y D.C. (Madrid), Falco Films (Roma). **Jefe Prod.:** Vicente Sempere, Antonio Morelli. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1953.

D.: Ladislao Vajda. **A.:** José Santugini. **G.:** José Santugini, Ladislao Vajda, Gian Luigi Rondi. **Dgs.:** José Santugini (versión española), Gian Luigi Rondi (versión italiana). **F.:** Otello Martelli, Eloy Mella. **Mon.:** Julio Peña, Otello Colangeli. **Mús.:** José Muñoz Molleda. **Canciones:** Romance "Lucero" interpretado por María Dolores Pradera. **Dec.:** Antonio Simont, Alberto Boccianti, Luigi D'Andria.

Ayte. D.: Fernando Palacios, Riccardo Pazzaglia. **Script.:** Joaquín Robles. **Aux. D.:** María de las Mercedes Otero. **Op.:** Aurelio Torres. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño. **Foto-fija:** Julio Ortas**. Ayte. Prod.:** Pablo Tallaví. **Reg.** Ignacio Caro. **In.:** Eduardo G. Soleto. Ayte. Mon.: Carmen Lamuedra. **Vest.:** Ricardo Summers (Serny). **Sast.:** Peris Hermanos. **Maq.:** Antonio Florido. **Pel.:** Carmen Sánchez. **Atrz.:** Luna y Mateos. **Cons.:** Francisco Rodríguez Asensio. **Ayte. Dec.:** Julio Molina. **Son.:** Alfonso Carvajal, Adriano Taloni. **Ayte. Son.:** Jesús Moreno. **Sis. Son.:** R.C.A. **Est.:** Chamartín (Madrid), C.E.A. (Madrid), Centro Sperimentale (Roma). **Lab.:** Arroyo (Madrid), Ballesteros (Madrid). **Rodada en:** Sierra de Ronda (Jaén), Sierra de Grazalema (Cadiz), Sierra de la Pedriza (Madrid).

Int.: Rossano Brazzi (Juan Pablo de Osuna), Fosco Giachetti (Lucero), Emma Penella (Consuelo), José Nieto (Chiclanero), Félix Dafauce (Joaquín de las Hoces), Luis Prendes (Tomás), Aldo Silvani (Padre de Flores), Francisco Arenzana (Novato), José Sepúlveda (Miguel), Adriano Domínguez (Jacinto), Juan Calvo (Lorenzo Ruiz), Peter Damon (Oficial 1º), José Isbert (Don Félix), Arturo Bragaglia (Párroco), Raúl Cancio (Santiago), Rafael Cortés (Risueño), Antonio Ferrandis (Venancio), Ignacio A. Caro (Tabernero), Manuel Arbó (Posadero de Utrera), Ginoscetti (Guarda del cortijo), Trinidad Heredia (Soledad), Guillermo Méndez (Tranquilo), Ángel Córdoba (Lobato), José María Rodríguez (Pastor 1º), José Alburquerque (Juez de Ronda), Víctor Mengele (José), Pedro Vargas (Mocuelo), José Villasante (Curro), Lorenzo García (Tío Lucas), Faustino Flores (Hombre de Zahara), Alessandro Ferzen (Vargas), Evar Maran (Flores), Gondrano Trucchi, Fedele Gentile, John Fostini, Roberto Zaragoza (Rana), Enrico Polito, Rafael Luis Calvo, Santiago Rivero (Oficial 2º), Claudio Morgan, Tony Hernández (Chico de la taberna de Utrera), Curro de Cádiz (Gitano), Jesús Gallardo (Mendigo ciego), Carmen Heredia (Moza de 'Los Rosales'), Julio Ortas (Mozo de 'Los Rosales'), Arturo Marín (Romancero), Félix Fernández (Don Fernando), Pesce (Joyero).

200-51 c/13.800, ACMCU.

[1498] En el Festival de Venecia la película fue presentada con el título "Sierra Morena".

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Chamartín (España), ENIC (Italia). **Mtrs.:. Dur.:** 93 min. /Italia: 104 min. **Estr.:** Colisevm (Madrid), 8 de octubre de 1953; Roma, 13 de marzo de 1954. **T. Cartel:** 14 días en Colisevm. **Cal.:** Todos los públicos, Interés Nacional. **Prem.:** Cuarto premio del SNE; Premio al guión de José Santugini por el Circulo de Escritores Cinematográficos (CEC); Premio a la mejor fotografía y ambientacion en el Festival de San Sebastián. Participación en el Festival de Venecia.

Sinopsis: Gracias a las coplas de ciego, las gentes de Andalucía conocen la leyenda de Lucero, el bandido noble que asalta a los ricos y socorre a los pobres. En una posada, Juan Pablo de Osuna, hijo del rico hacendado Esteban, pierde una importante cantidad de dinero en el juego. Sin recursos propios y dependiente de su padre, con quien no mantiene una buena relación, no sabe como pagar la deuda, que deberá hacer efectiva en breve plazo. Su vida disipada le impide, además pedirle ayuda a su prometida, Consuelo, ahijada de don Joaquín, quien ha decidido poner fin a sus relaciones. La visita de un vecino recién liberado después de pagar un rescate a la banda de Lucero, le sugiere sin embargo una idea: simular el secuestro de su padre y cobrar un rescate con el que pagar su deuda. Pero el azar propicia que fracase esta estratagema: Lucero interviene y provoca la muerte del padre. Consternado, Juan Pablo decide entonces ir a la sierra para vengarle. Consigue infiltrarse en la banda y, tras matar a Chiclanero, lugarteniente de Lucero, se entera de la existencia de un personaje misterioso, a quien llaman "el padrino", verdadero jefe de la banda y organizador de todas sus acciones. Intrigado por esta información logra que le envién al pueblo para cumplir un encargo. Al llegar está a punto de ser detenido y muerto. Pero una vez a salvo, consigue liberar a un secuestrado, cuyo rescate paga gracias a las joyas que le presta su prometida. La entega de estas joyas a su verdadero destinatario le permite poco depués descubrir la verdadera personalidad del misterioso personaje a quien todo el mundo considera un ciudadano ejemplar. Muerto éste por suicidio, los bandoleros caen fácilmente bajo las balas de los soldados, excepto Lucero, quien, fugitivo, acaba muerto por los campesinos. La leyenda de Lucero, no obstante proseguirá expandiéndose y perviviendo gracias a una melodiosa canción que todo el mundo escucha.

Vuelo 971

P.: Chamartín P. y D. C. (Madrid), Atenea films (Madrid), **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1953.

D.: Rafael J. Salvia. **A.:** Rafael J. Salvia, Fernando Merelo, Ricardo Toledo y Francisco Naranjo. **G.:** Rafael J. Salvia, Fernando Merelo, Ricardo Toledo y Francisco Naranjo. **F.:** Eloy Mella. **Mon.:** Antonio Martínez. **Mús.:** Juan Sebastián Bach, adaptación y fragmentos originales por Arturo Duo Vital. **Dec.:** Antonio Simont **Sup.:** Natividad Zaro. **Ase. Aeronáutico:** Fernando Rein Loring.

Ayte. D.: Luis María Delgado. **Script:** María Teresa Ramos. **Op.:** Aurelio Torres. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño. **Foto-fija:** Victor Benítez. **Ayte. Prod.:** Pablo Tallaví. **Reg.:** José Herrera. **In.:** Eduardo G. Soleto. **Ayte. Mon.:** José Luis Matesanz, José Luis Sobrado. **Maq.:** Julián Ruiz, Roque Millán. **Ayte. Maq.:** Carmen Ruiz. **Pel.:** Elena Rodríguez. **Vest.:** Lacomba. **Sast.:** Peris Hermanos **Atrz.:** A. Claudio, Mengibar. **Cons.:** José M. Moreno. **Ayte. Dec.:** Julio Molina. **Son.:** Fernando Bernaldez **Ayte. Son.:** Jesús Moreno. **Sist. Son.:** R.C.A. **Est.:** Chamartín S.A. (Madrid). **Lab.:** Madrid Film (Madrid) **Rodada en:** Exteriores Aeropuerto de Barajas (Madrid).

Int.: José Nieto (Pedro), José Bódalo (Carrara), Raúl Cancio (Baltasar), Marisa de Leza (Georgina), Antonio Casas (Giner), Beatriz Aguirre (Cristina), Enrique A. Diosdado (Emilio Fraga), Adolfo Marsillach (Ignacio), María Dolores Pradera (Mónica), Julia Martínez (azafata), Xan das Bolas (Andrade), Germán Cobos (Julio), Félix Dafauce (John), Nicolás Díaz Perchicot (Ramón), Adriano Domínguez (Mariano), Joaquín Roa

(Profesor), Doris Duranti (Beatriz), María Francés (Felisa), Miguel Gómez (José García), Santiago Rivero (Radio), Marcelino Ornat (Solís), Mateo Guitart (Lector impasible), Milagros Leal (Nerviosa), Maria Lourdes Gómez (Carmen), Sergio Orta (Juan), Ángel Plá (Etelvina), Carmen Rodriguez (Juliana), Otto Sirgo (Marcos), Juan Tena (Existencialista), Aníbal Vela (Ferrant), Mike Brendell (luchador), Juan Capri (Santiago), Fernando y Pilar San Clemente (Niños), Carmen Sánchez (María), Antonio Ferrandis (Melchor), Joaquín Bergia (Jefe de Campo), Joaquín Burgos (Periodista), José María Labernie (Periodista), Luis Rivera (Carabinero), José Castro (Policía), José Sepúlveda (Locutor), Ignacio de Paúl (Policía), Alberto Santa Marta (Lamas), Vicente Parra (arcángel Rafael).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Chamartín P. y D. C. S.A. (Madrid). **Mts.:** 2.800 mts. **Dur.: Estr.:** Avenida (Madrid), el 25 de enero de 1954. **T. Cartel:** 15 días en Avenida. **Cal.:** Todos los públicos (CE), 1ª A.

Sinopsis[1499]: Víctima de una incurable enfermedad, Pedro Zubiri, comandante piloto de aviación civil, decide poner fin a su vida. La fatal decisión queda aplazada ante la necesidad de conducir el cuatrimotor que hace el vuelo 971 de Madrid a La Habana. Por última vez, Pedro atiende la llamada del deber. El avión emprende el vuelo. El parte meteorológico ha anunciado que encontrará un ciclón en el Caribe. Lleva a bordo a veintinueve pasajeros, entre ellos, un reporter sensacionalista a quien nada importan la difamación y la calumnia si ambas pueden proporcionarle un triunfo profesional; un matrimonio –española ella, cubano él- que se dirige a La Habana para obtener el divorcio, una famosa bailarina que va a ser madre y que odia ya a su hijo, porque piensa que destruirá su belleza y que constituirá un obstáculo para su carrera artística; una archimillonario que sacrifica cientos de intereses ajenos en beneficio propio; un joven que pone en peligro la vida de su madre con tal de conseguir un beneficio material….Conciencias turbias, personajes sombríos… hay otros menos malvados, pero dominados por el egoismo. Al cruzar el ciclón anunciado por el parte meteorológico, el avión queda gravemente averiado. El peligro de una catástrofe es inminente. Un misterioso personaje llamado Rafael Azarías habla a todos. Sus palabras son una invitación al arrepentimiento y la rectificación de sus vidas. El avión consigue aterrizar al fin, casi milagrosamente. Sólo entonces se advierte que la avería carecía de importancia. El extraño personaje ha desaparecido. Alguien recuerda que Azaría fue el nombre utilizado por el Arcángel Rafael cuando acompañó en su viaje al joven Tobias.

Marcelino pan y vino/Marcellino pane e vino

P.: Chamartín P. y D. C. (Madrid), Falco Film (Roma)[1500] . **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Hispano-italiana. **F. Prod.:** 1954.

D.: Ladislao Vajda. **A.:** José María Sánchez Silva. **G.:** José María Sánchez Silva, Ladislao Vajda. **F.:** Enrique Guerner. **Mon.:** Julio Peña. **Mús.:** Pablo Sorozabal. **Dec.:** Antonio Simont.

Ayte. D.: Fernando Palacios. **Script:** María de las Mercedes Otero. **Op.:** Salvador Gil. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño. **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Aux. Op.:** Guillermo Peña. **Ayte. Prod.:** Federico del Toro. **Reg.:** Ignacio Caro. **In.:** Eduardo G. Soleto. **Av.:** Diego Gómez. **Ayte. Mon.:** José Luis Matesanz. **Vest.:** Manuel Comba, Eduardo de la Torre. **Jefe Sast.:** Rosalía Campomanes. **Sast.:** Peris Hermanos. **Maq.:** José María Sánchez. **Ayte. Maq.:** Roque Millán. **Pel.:** Carmen Sánchez. **Atrz.:** Manuel Frías, Luna, Mateos, Mengibar. **Cons.:** Julio Molina. **Son.:** Alfonso Carvajal. **Ayte. Son.:** Jesús Moreno. **Sis. Son.:** R.C.A. **Est.:**

[1499] Extraída de la solicitud de censura y clasificación inserta en el expediente del filme, Exp. 12.220 c/34.471

Chamartín (Madrid). **Lab.:** Ballesteros (Madrid). **Asesores religiosos:** Padres Antonio Garau y Estéban Ibáñez. **Rodada en:** La Alberca (Salamanca), San Rafael (Ávila).

Int.: Rafael Rivelles (El Padre Superior), Antonio Vico (Fray Puerta), José Marco Davó (herrero y alcalde), Juan Calvo (Fray Papilla), Pablito Calvo (Marcelino), José Nieto (comandante de la Guarda Civil), Juanjo Menéndez (Hermano Gil), Fernando Rey (fraile moderno, narrador), Adriano Domínguez (Fray Bautizo), Mariano Azaña (Fray Malo), Joaquín Roa (Fray Talán), Isabel de Pomés (madre de Manuel), Carmen Carbonell (Alfonsa), Carlota Bilbao (esposa de Nicolás), Rafael Luis Calvo (Don Emilio, alcalde antiguo), Francisco Arenzana (Nicolás), José María Rodríguez (lego 1º), Antonio Ferrandis (lego 2º), José Prada (tío Roque), Francisco Bernal (labrador), Julio F. Alyman (concejal 1º), Rafael Cortés (lego 3º), Rosita Valero (esposa joven), Josefina Serratosa (vendedora de manzanas), Tina G. Vidal (mujer del pueblo), Ena Sedeño (mujer de Vargas), Blanca sendito (Rosa), Manuel Atalaya (lego 4º), Adolfo López (lego 5º), Rufino Inglés (concejal 3º), Antonio Aullón (concejal 2º), Joaquín Vidriales (marido joven), Reyes Sánchez-Silva (niña enferma), Ángel Fernández (Vargas), Francisco Nuño (gigante).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Mtrs.:** 2.700 mts.**Dur.:** 91 min. **Dist.:** Chamartín P. y D. C. S.A. (Madrid), ENIC (Roma). **Estr.:** Colisevm (Madrid), el 24 de febrero de 1955, Astra (Milán), 9 de septiembre de 1955, Fiamma (Roma), el 16 de septiembre de 1955. **T. Cartel:** 145 días en Colisevm**. Cal.:** Todos los públicos (CE), Interés Nacional. **Premios:** Primer premio del SNE; Premio del CEC a la mejor película, guión, director, actor secundario (Juan Calvo) y premio Jimeno a Pablito Calvo; mención especial a Pablito Calvo en el Festival de Cannes de 1955; Oso de Plata en Berlín por votación popular.

Sinopsis: El día de la fiesta mayor de un pueblo castellano, cuando todos suben en romería al monasterio, una niña enferma es visitada por un hermano franciscano que le cuenta la historia de Marcelino y que es el motivo de la fiesta. Tras la guerra de la Independencia, tres franciscanos piden permiso al alcalde de un pueblo castellano, para reconstruír un viejo caserón y asentarse en la localidad. Unos años después un recién nacido es abandonado a la puerta del convento de franciscanos. Éstos no encuentran una familia adecuada para adoptarle, y el niño crece feliz con ellos, aunque echa de menos a una madre y un amigo de su edad con el que jugar, por el que se inventa uno, Manuel, el nombre de un niño al que conoció una vez. Desobedeciendo a los frailes, sube al desván y descubre a un hombre desnudo, clavado en una cruz y con aspecto hambriento. Compadeciéndose de él, decide alimentarle, para lo cual roba de la cocina pan y vino. Mientras transcurren estas visitas, el Herrero, un hombre que siempre se llevó mal con los franciscanos y que ahora es alcalde, pretende echarles del lugar. Fray Papilla, el fraile encargado de la cocina, y que mejor conoce a Marcelino, descubre que es él el que roba la comida y decide vigilarle. Le seguirá en su última subida al desván, donde Cristo, agradecido, ofrecerá a Marcelino el cumplimiento de un deseo. Marcelino sólo quiere conocer a su madre, que está en el cielo, y su deseo es concedido, ante la asombrada mirada de Fray Papilla que ha contemplado el milagro. Desde entonces, todo el pueblo sube en romería al convento franciscano.

Tarde de toros

P.: Chamartín P. y D. C. **Jefe Prod.:** Vicente Sempere. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1955.

[1500] Formalización de la coproducción una vez rodada. *Vid.* texto

D.: Ladislao Vajda. **A.:** Manuel Tamayo, Julio Coll. **G.:** Manuel Tamayo, Julio Coll, José Santugini. **F.:** Enrique Guerner. **Mon.:** Julio Peña. **Mús.:** José Muñoz Molleda. **Canciones:** Pasodoble "Domingo Ortega". **Dec.:** Antonio Simont.

Ayte. D.: Fernando Palacios. **Script:** María de las Mercedes Otero. **Op.:** Salvador Gil. **Op. Escenas taurinas:** Juan García, Alfonso Nieva, Antonio Macasoli y Félix Mirón. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño. **Aux. Op.:** Fernando Guilló. **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Ayte. Prod.:** Federico del Toro. **Reg.:** José Herrera. **Av.:** Diego Gómez. **Maq.:** Julián Ruiz. **Ayte. Maq.:** Roque Millán. **Maq. esp. Eastmancolor:** Boris Karabanoff. **Pel.:** Esperanza Rodríguez. **Vest.:** Rango. **Jefe Sast.:** Rosalía Campomanes. **Sast.:** Peris Hermanos. **Atrz.:** Manuel Frías, Luna y Mengibar. **Son.:** Alfonso Carvajal. **Sis. Son.:** R.C.A. Ultravioleta. **Est.:** Roptence (Madrid). **Lab.:** Madrid Film (Madrid), Laboratorios technicolor franceses. **Rodada en:** Calles de Madrid, Plaza de Toros de las Ventas (Madrid), Plaza de Toros de Requena (Valencia)

Int.: Domingo Ortega (Ricardo Puente), Antonio Bienvenida (Juan Carmona), Enrique Vera ("Rondeño II"), María Asquerino (Paloma), Marisa Prado (Isabel), Encarnita Fuentes (Ana María), Jesús Tordesillas (Don Luis Montes), Juan Calvo (Don César), Félix Dafauce (Médico de la Plaza), Manuel Morán (Jiménez), Jorge Vico (Manolo, el espontáneo), Jesús colomer ("Trepa"), José Isbert (don Felipe), Mariano Azaña (Julián), Amparo Martí (Doña Julia), José Sepúlveda (Tomás), José Prada (Padre Fermín), Jacqueline Pierreux (Actriz extranjera), Eduardo Vicente (Quintana), Francisco Bernal (Ramón), Casimiro Hurtado (Pinto), Rafael Bardem, Alfonso Rojas y Rufino Inglés (Los amigos), Pedro Porcel (Padre), Manuel Aguilera (Conserje del Hotel), Toni Soler (Amiga de la Actriz), Manuel Arbó (Vecino de la actriz), Antonio Prieto y Raúl Cancio (Los enterados), Luis Sánchez Polak "Tip" y Joaquín Portillo "Top" (Los entusiastas), Julio F. Alyman (Portero del tendido), Xan das Bolas (Portero de la enfermería), Rosita Valero (Rosita), María Jesús Hierro (Chica), Guillermo Linhoff y José G. Rey (Críticos), Joaquín Vidriales (Director), Fernando Guilló (Operador), Bobby Deglané (él mismo), Manuel Valle (Manolo, doble de Jorge Vico).

Col.: Eastmancolor, Copias por Technicolor. **Paso.:** 35 mm. **Dist.:** Chamartín P. y D. C. **Mts.:. Dur.:** 75 min. **Estr.:** Colisevm (Madrid), el 24 de febrero de 1956. **T. Cartel:** 21 semanas en Colisevm. **Cal.:** Autorizada para todos los públicos, Interés Nacional. **Prem.:** Propuesta para el Oscar de Hollywood a la mejor película extranjera; 2º Premio del SNE (1956). Premio del SNE a Enrique Guerner por la mejor fotografía; Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) a la mejor película, mejor guión, mejor director y mejor fotografía en color. Nominada para la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes.

Sinopsis:

Los diestros Puente, Carmona y Rondeño II se visten de luces en los momentos previos a la corrida. El exterior de la plaza, las Ventas madrileña, muestra el ambiente creado por espectadores, entendidos e ingnorantes, españoles y extranjeros, abonados y ocasionales. Dos jóvenes, Manolo y "El Trepa", se cuelan al coso por procedimientos poco legales; uno de ellos pide al empresario, en los callejones, una oportunidad; la negativa obtenida le convertirá, comenzada la lidia, en espontáneo. La capilla es lugar de íntimas expresiones para los diestros antes de enfrentarse al enemigo. En contraste, los tendidos acogen a espectadores muy diversos, chistosos de profesión, expertos con retranca, deportistas furibundos, foráneos ignorantes mezclados en abigarrado cuadro costumbrista. Las rivalidades, rencillas y celos entre los diestros se suavizan a medida que la lidia avanza. La alternativa a Rondeño, su padre como testigo en los tendidos, inicia una corrida que se aventura sólo favorable para Carmona pero acabará en tarde gloriosa para todos. La nota cómica y humorística, centrada en los espectadores, alternará con la dramaturgia de la lidia, desastrosa o espectacular, artística o rutinaria. La vida familiar de cada diestro ofrecerá matices diversos a lo largo de la tarde: el joven, además,

confirmará su noviazgo, el casado su futura paternidad y el maduro se permite despachar a los toros primero y a la amante después. El contraste entre la enfermería y el tendido, entre el callejón y el ruedo, va dando los perfiles de una fiesta en la que Rondeño habrá perdido el miedo a su pasada cogida, Carmona recibirá un puntazo sin importancia en el segundo, tras haber cortado orejas en el primero, y Fuentes habrá repetido una de sus tardes tan gloriosas como ya lejanas. El ritual de la muerte ha ofrecido como víctima, en esta ocasión, al espontáneo. Su amigo, sólo ya en la vida, será puesto en "el buen camino" por el sacerdote. El público sale satisfecho de la plaza y ésta vuelve a quedarse vacía hasta el próximo festejo.

Mi tío Jacinto /Pepote

P.: Chamartín P. y D. C. (Madrid), Falco Films (Roma)-E.N.I.C. (Roma). **Jefe Prod.:** Vicente Sempere, Antonio Morelli. **Nac.:** Hispano-italiana. **F. Prod.:** 1955-1956.

D.: Ladislao Vajda. **A.:** Sobre la novela de Andrés Laszlo. **G.:** Max Korner, José Santugini (diálogos españoles), Gian Luigi Rondi (diálogos italianos). **F.:** Enrique Guerner. **Mon.:** Julio Peña, Nina del Sardo. **Mús.:** Roman Vlad. **Dec.:** Antonio Simont.

Ayte. D.: Fernando Palacios, Enrico Spardocia. **Script:** María de las Mercedes Otero. **Op.:** Salvador Gil, Ugo Nudi. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño. **Aux. Op.:** Fernando Guillot **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Ayte. Prod.:** Federico del Toro. **Reg.:** Ignacio Caro. **In.:** Eduardo García Soleto. **Av.:** José Salcedo. **Maq.:** Julián Ruiz. **Ayte. Maq.:** Roque Millán. **Pel.:** Esperanza Paradela. **Ayte. Mon.:** José Luis Matesanz. **Atz.:** Luna-Mengibar-Mateos. **Jefe Sast.:** Agapito Marjaliza. **Sast.:** Peris Hermanos. **Ayte. Dec.:** Enrique Vidal. **Efec. Esp.:** Carlo Grillo. **Son.:** Alfonso Carvajal. **Ayte. Son.:** Jesús Moreno. **Ed. Mús.:** Casa Nostra (Florencia). **Est.:** Chamartín (Madrid) y Luce (Roma). **Lab.:** Ballesteros **Rodada en:** Parque del Retiro, Las Ventas, extrarradio, calles (Madrid), Plaza de toros de Málaga (Málaga).

Int.: Pablito Calvo (Pepote), Antonio Vico (Jacinto), José Marco Davó (Inspector), Paolo Stoppa (Restaurador), Walter Chiari (Estafador del cuadro), Carlo Campanini (Caballero provinciano), Juan Calvo (Ropavejero), Mariano Azaña (Cerillero), Pastora Peña (Vendedora de sellos), Julio Sanjuán (Organillero), Miguel Gila (Paco), José Isbert (Sánchez), Adriano Dominguez (Agente Méndez), Luis Sánchez Polak "Tip" (Dependiente Federico), Joaquín Portillo "Top" (Compinche de Paco), Rafael Bardem (Agente artístico Bernáldez), Pedro Porcel, Julio F. Alymán y Gaspar Campos (Los clientes), Julio Riscal (Barquillero), Jesús Colomer (Limpiabotas), Joaquín Vidriales (Agente secretario), José Calvo (Almacenista), Rosita Valero (Señorita de teléfonos), Gildo Bocci (Dueño de la relojería), G. Battiferri (Lechero), Vicente Bañó (Papá del Retiro), Agustín Bravo (Niño gordo), Joaquín Burgos (Cartero 4º), José María Rodríguez (vendedor Camisas), Félix Briones (dueño del bar), Manuel Aguilera (Vendedor de muebles), José María Lado (Capataz), Rafael Cortés (Guardia), "Lerín" y "Boquerón" (Payasos en la Plaza de Toros).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Chamartín P. y D. C. (España), ENIC (Italia). **Mts.:** 2.650 mts. **Dur.:** 98 min. **Estr.:** Colisevm (Madrid), el 13 de septiembre de 1956; Roma, el 31 de marzo de 1956. **T. Cartel:** 5 semanas en Colisevm. **Cal.:** Todos los públicos (CE), 1ª A. **Prem.:** Premio del SNE a la mejor fotografía; Premio del CEC a los decorados. Segundo puesto en la votación popular en el Festival de Berlín (1956). Proyectada en el Festival de Cine de San Sebastián (1956).

Sinopsis:

Jacinto, un pobre torerillo fracasado, vive con su sobrinito y sigue soñando con encontrar alguna coyuntura para triunfar por fin en los ruedos. Un azar le depara el cumplimento de su ilusión, pero no va a torear en una corrida normal, sino en una novillada bufa de las que se celebran por las noches. Lo grave es que carece del dinero necesario para alquilar el traje de luces; tras largas gestiones consigue resolver su problema, pero una lluvia inesperada arruina su decision de hacer una gran faena que le gane la confianza de los empresarios.

Historias de Madrid

P.: UCE Films. (Madrid). **Jefe Prod.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1956.

D.: Ramón Comas. **A.:** Joaquín Bollo Muro, Ramón Comas. **G.:** Javier González Álvarez, Ramón Comas. **Dgs.:** Luis Antonio Ruiz. **F.:** Godofredo Pacheco. **Mon.:** Antonio Gimeno. **Mús.:** José Padilla, Enrique Pinilla, Juan Sánchez, Jesús Franco. **Canciones:** "Estudiantina madrileña", "Bajo el cielo de Madrid" de José Muñoz Román (letrista), interpretadas por Ana María Alberta y Enrique de Ayala; "El vaquero seductor", "Mambo calé", "Vidas cruzadas", "De Madrid y de Sevilla","Hojas secas" interpretadas por Luana Alcaráz y Jaime Grange. **Dec.:** Tadeo Villalba.

Ayte. D.: Jesús Franco. **Script:** Lucía Martín. **Op.:** Aurelio Torres. **Ayte. Op.:** Jorge Herrero. **Aux. Op.:** Pedro Martín. **Foto-fija:** Victor Benítez. **Ayte. Prod.:** José Villafranca. **Reg.:** Gustavo Quintana. **Aux. Prod.:** Adolfo Fernández. **Av.:** Isidoro Muñóz. **Ayte. Mon.:** Luis Álvarez. **Maq.:** José Luis Ruiz. **Ayte. Maq.:** Carlos Paradela. **Pel.:** Esperanza Paradela. **Cons.:** Tomás Fernández. **Ayte. Dec.:** Arturo Villalba. **Ayte. Mon.:** Luis Álvarez. **Vest.:** Pintorescas. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Jefe Sast.:** Manolita García. **Son.:** Alfonso Carvajal. **Sis. Son.:** R.C.A. Ultravioleta. **Est.:** Chamartín (Madrid). **Lab.:** Madrid Film (Madrid). **Rodada en:** Ribera del Manzanares, Parque del Retiro, Paseo de la Castellana, Plaza Encarnación, El Pardo, Calle Atocha, Plaza Cibeles, Paseo del Prado (Madrid).

Int.: Tony Leblanc (Pablo), Lycia Calderón (Mari Pepa), Mario Morales (Felipe), María José Gil (Rosa), Antonio Riquelme (Sergio), Josefina Serratosa (Engracia), Mariano Azaña (Matute), Mariano Asquerino (Fernando), Mario Berriatúa (motorista), Manuel Peyró (Alberto), Matilde Muñoz Sanpedro, María Francés, Ángel Álvarez, Ángela Tamayo, María Cañete, Manuel Requena, Xan das Bolas, José María Rodríguez, Lydia Sanclemente, Casimiro Hurtado, Marcelino Ornat, Teófilo Palou, Luis Barbero, Sergio Mendizábal, J. Valdivielso, Antonio Martínez, Pepita C. Velásquez, Tomás Martín Cao, Jesús Puente, Luis Antonio Ruiz-Costafreda, Enrique Ferpi, Tota Alba, Manolita Barroso, Luis Ciges, Julia Delgado Caro, Teresa Gisbert, Carmen Pastor, Aníbal Vela.

Col.: B/N, Panorámica. **Paso:** 35 mm.. **Dist.:** Interpeninsular Films. **Mtrs.:** 2.850 mts. **Dur.:** 90 min. **Estr.:** Actualidades, Beatriz y Panorama (Madrid), el 13 de enero de 1958. **T. Cartel:** 2 semanas en Actualidades. **Cal.:** Mayores de 16 años, 2ªA. **Prem.:** "Olivo de oro" en la IV Rassegna Internazionale del Film Umoristico de Bordighera (1958), Asistencia al XII Internacional Film Festival de Edimburgo (1958).

Sinopsis: El dueño de una antigua casa de Madrid, pide a San Nicolás que ésta se hunda para poder edificar un nuevo inmueble de 12 pisos; mientras, sus vecinos también imploran al santo, pero para pedirle todo lo contrario. Un día, la finca comienza a mostrar inconfundibles síntomas de hundimiento. Algunos vecinos, temerosos, quieren huir, mientras otros se oponen terminantemente a su abandono. Asistiremos a la

historia de amor entre Felipe y Rosa, vecinos del caserón y entre Mari Pepa y Pablo, que por culpa de ésta ha perdido el trabajo y la busca por todo Madrid pues se ha enamorado de ella. Una vidente le aconseja que pase una noche en el cementerio para olvidar a la chica, y la casualidad le lleva al viejo inmueble donde vive Mari Pepa y donde los vecinos han decidido organizar la resistencia y no dejar su casa. Al día siguiente, ante la legada de las fuerzas municipales, que intentan desalojarles, desparaecen las diferencias que había entre los vecinos, que aunando sus fuerzas, rechazan uno tras otro, los ataques del enemigo, produciendo con ello la natural desesperación del casero, que veía ya realizados sus sueños financieros. Ante esta resistencia, un concejal llega con las llaves y los contratos de sus nuevos pisos construídos por el ayuntamiento. En la algarabía del triunfo, Mari Pepa y Pablo y Felipe y Rosa sellan su amor.

Un ángel pasó por Brooklyn / Un Angelo è sceso a Brooklyn[1501]

P.: Chamartín P. y D. C. (Madrid), Falco Film, Cei-Incom (Roma). **Jefe Prod.:** Vicente Sempere, Antonio Morelli. **Nac.:** Hispano-italiana. **F. Prod.:** 1957.

D.: Ladislao Vadja. **A.:** István Bekeffi. **G.:** István Bekeffi, Gian Luigi Rondi, Ugo Guerra Ottavio Alessi, José Santugini, Ladislao Vajda. **F.:** Enrique Guerner. **Mon.:** Julio Peña. **Mús.:** Bruno Camfora. **Canciones:** Zapponi y Canfora. **Ed. Mus.:** Casa Nostra (Florencia). **Dec.:** Antonio Simont. **Amb.:** Luigi d'Andria.

Ayte. D.: Ricardo Pazzaglia. **Script:** María Mercedes Otero. **Op.:** Salvador Gil. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño. **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Ayte. Prod.:** Federico del Toro. **In.:** Eduardo García Soleto. **Reg.:** Diego Gómez. **Ayte. Mon.:** José Luis Matesanz. **Maq.:** Julián Ruiz. **Ayte. Maq.:** Carlos Paradela. **Pel.:** Carmen Paradela. **Vest.:** Marcon. **Sast.:** Peris Hermanos. **Atrz.:** Luna, Mengibar, Mateos. **Ayte. Dec.:** José María Alarcón. **Con.:** Francisco R. Asensio. **Son.:** Alfonso Carvajal, Picistrelli. **Ayte. Son.:** Félix Álvaro. **Sis. Son.:** R.C.A. Ultravioleta. **Est.:** Chamartín (Madrid), Cinecittà (Roma). **Lab.:** Cinefoto (Madrid), Spes (Roma). **Rodada en:** Tomas de exteriores en el barrio de Brooklyn, Nueva York (EE.UU.)

Int.: Peter Ustinov (abogado Bossi), Pablito Calvo (Tonino), Silvia Marco (Giulia), Aroldo Tieri (Bruno), Maurizio Arena (Alfonso), Isabel de Pomés (Paolina), José Isbert (Pietrino), José Marco Davó (juez), Enrique A. Diosdado (policía), Antonio Riquelme (heladero Toto), Juan de Landa (carnicero), Josefina Serratosa (mujer carnicero), José M.ª Rodriguez (vagabundo), Julia Caba Alba (mujer calzado), Alicia Altabella (señora con perro), Franca Tamantini (amiga de Alfonso), Carlos Casaravilla (mendigo), Lola Bremón (viejecita de los cuentos), Renato Chiantoni (ujier), Luis Sánchez Polack "Tip", Joaquín Portillo "Top", Gianna Fierro, Carlos Pisacane, Ferdinando Rubino, Romeo de Pisco Po, Vittorio Bucci, Manuel San Román, Pilar Gómez Ferrer, Mena Lops, Mario Rossi, Nino de Napoli, Manuel Aguilera, Orazio Tirone, José María Rodriguez, Maria Palma, Renato Terra, Rosina De Rosa, el perro Calígola.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm.. **Dist.:** Chamartín (España), Cei-Incom (Italia). **Dur.:** 90 min. /Italia: 95 min. **Estr.:** Colisevm (Madrid), el 14 de noviembre de 1957. **T. Cartel:** 35 días en Colisevm. **Cal.:** Todos los públicos (CE), 1ªA (DO). **Prem.:** Premio a los decorados del SNE; Premio a los decorados del CEC.

Sinopsis: En el barrio neoyorquino de Brooklyn, los vecinos, de origen italiano, de una casa propiedad del abogado Bossi, no consiguen pagar puntualmente el alquiler. Bossi es un usurero inflexible y

[1501] Título de rodaje: "Un perro llamado señor Bossi"

espanta a ladridos a los pedigüeños. Por una maldición se convierte en perro, condición que mantendrá hasta conseguir que le quieran. Sólo Tonino, un niño, juega con él y le da de comer. Mientras tanto, el pasante de Bossi se comporta con los inquilinos de forma más amable, a pesar de los intentos del perrro para impedirlo. Finalmente, tras recuperar seis mil dólares que un dudoso novio le ha arrebatado a Giulia, una de las vecinas, y gracias al cariño de Tonino, Bossi recupera su aspecto humano, aprende la lección y cambia de conducta.

El marido /Il marito

P.: Chamartín P. y D. C. (Madrid), Fortunia Films (Roma). **Pr. Ej.:** Felipe Zappulla. **D. Pr.:** Sandro Dani. **Jefe Pr.:** Vicente Sempere, Sandro Dani. **Nac.:** Hispano-italiana. **F. Prod.:** 1957.

D.: Fernando Palacios, Nanni Loy, Gianni Puccini. **A.:** Rodolfo Sonego y Alberto Sordi. **G.:** Nanni Loy, Alberto Sordi, Rodolfo Sonego, Ettore Scola, Ruggero Maccari y Gianni Puccini. **Dgs.:** José Santugini (versión española). **F.:** Roberto Gerardi. **Mon.:** Gabriele Varriale (A.I.M.), Julio Peña. **Mús.:** Carlo Innocenzi. **D. Art.:** Flavio Mogherini. **Dec.:** Antonio Simont, Flavio Mogherini.

Ayte. D.: José Isbert. **Script:** Maria Mercedes Otero, Wanda Tuzi. **Op.:** Salvador Gil. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño, Silvano Mancini. **Foto-fija:** Antonio Luengo, Pietro Ortolani. **Int.:** Eduardo G. Soleto. **Ayte. Prod.:** Federico del Toro. **Sec. Prod.:** Raimodo Seripa. **Reg.:** Diego Gómez. **In.:** Eduardo G. Soleto. **Ay. Mon.:** Elsa Arata. **Maq.:** Julián Ruiz. **Ayte. Maq.:** Carlos Paradela. **Pel.:** Esperanza Paradela, Carlotta Walter. **Vest.:** Rango. **Sast.:** Peris Hermanos. **Atz.:** Luna, Mengibar, Mateos. **Ayte. Dec.:** José María Alarcón. **Cons.:** José M. Moreno y Francisco R. Asensio. **Son.:** Alfonso Carvajal. **Ayte. Son.:** Félix Álvaro. **Est.:** Chamartín (Madrid), Incir-De Paolis (Roma). **Lab.:** Cinefoto (Barcelona), Fototécnica (Roma). **Rodada en:** exteriores Roma, playa (Italia)

Int.: Alberto Sordi (Alberto), Aurora Bautista (Elena), Luigi Tosi (Ernesto), Laly Blanch (suegra), Delia Luna (Sita, hermana de Elena), Alberto De Amicis (Aurelio), Julia Caba Alba (criada), José Marco Davó (comendador), Carlo Ninchi (Monseñor), Mario Passante (comendador versión italiana), Rosita Pisano (Sofia), Marcello Giorda (el honorable diputado Tocci), Javier Félix Dasti, Antonio Fernández, Celia Muñoz, Pino Patti, Ciccio Barbi, Amos Ramsay, Santiago Rivero, Joaquín Vidriales, José Isbert hijo.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Distr.:** Chamartín (España); R.K.O. (Roma). **Metr.:** 2.400 mts. **Dur.:** 90 min. **Est.:** Colisevm (Madrid), el 6 de febrero de 1958; Roma, 20 de febrero de 1958. **T. Cartel:** 35 días en Colisevm. **Cal.:** Mayores de 16 años (CE), 1ªB (DO).

Sinopsis: Alberto se casa con Elena y está orgulloso de su nueva casa y su amplia terraza, llena de flores. En poco tiempo surgirán los problemas: su suegra se quiere hacer un apartamento en su terraza, que también es codiciada por la hermana de Alberto, para que la habite el tío que cuidan entre los hermanos. Elena le llama y visita al trabajo y mete continuamente la pata, además de tocar horriblemente el violonchelo y no dejar que vaya a ver un partido de fútbol entre el Roma y el Lascio, lo que provoca que Alberto le tire el violonchelo por la ventana. Su cuñada Sita quiere quedarse a vivir en Roma, en concreto, en una "terracita", y finalmente se queda a vivir con ellos. Un viejo conocido de Alberto, Aurelio, hace "la corte" a Sita para colocarle un coche a Alberto y finalmente se lo vende y la deja. La hermana de Alberto, al saber que la chica vive con ellos, obliga a Alberto a contratar a su marido, alcoholico y enfermo. Para hacer un negocio, Alberto sale con una condesa y es descubierto por su cuñada que se lo cuenta a Elena, pero esta vez Alberto no transige

y se va a rematar el negocio con la condesa. Elena simulará entonces que está enferma e ingresa en el hospital, haciendo que Alberto dé plantón a la condesa y pierda el negocio. Finalmente, ambos se perdonarán todo y echarán a la familia de su casa.

El cebo / Es Geschah am hellichten Tag[1502]

P.: Praesens Films (Zurich), Chamartín P. y D. C. (Madrid), CCC Filmkunst GmbH (Alemania). **P. Ej.:** Lazar Wechsler, Artur Brauner. **Jefe Pr.:** Uors von Planta. **Org. Prod.:** Vicente Sempere. **Nac.:** Hispano-germano-suiza **F. Prod.:** 1958.

D.: Ladislao Vajda. **A.:** Friedrich Dürrenmatt. Argumento transformado después en la novela "Das Versprechen. Requiem auf der kriminalroman" (1958). **G.:** Ladislao Vajda, Hans Jacoby. **F.:** Enrique Guerner, Ernst Bolliger. **Mon.:** Julio Peña, Hermann Haller. **Mús.:** Bruno Canfora. **Dis. Prod.:** Max Röthlisberger.

Ayte. D.: Max Haufler. **Op.:** Ernst Bolliger, Jean Hörlelr, Georges Hofer. **Foq.:** Albert Hächler. **Ayte. Mon.:** Franzi Schuh. **D. Dial.:** Elizabeth Montagu. **Maq.:** Josef Coesfeld, Hans Hügi. **Pel.: Son.:** Alfonso Carvajal, Kurt Hugentobler. **Lab.:** Suiza (Zurich), Chamartin (doblaje). **Est.:** FilmStudio (Zurich), CCC (Berlín). **Rodada en:** Zurich y Corie (Suiza).

Int.: Heinz Rühmann (inspector Matthäi), María Rosa Salgado (sra. Heller), Anita von Ow (Annemarie Heller), Michel Simon (buhonero), Gert Fröbe (Schrott), Sigfrit Steiner (detective Feller), Siegfried Lowitz (Lt. Heinzi), Heinrich Gretler (comandante de policía), Berta Drews (mujer de Schrott), Ewald Balser (profesor Manz), Barbara Haller (Ursula Fehlmann), Emil Hegetschweiler, Rene Magron, Max Werner Lenz, Hans Gaugler, Ettore Cella, Margrit Winter, Traute Carlsen, Anneliese Betschart, Max Haufler.

Col.: B/N. **Paso:** 35mm. **Distr.:** Chamartín P. y D. C. (España). **Metr:** 2.862. **Dur.:** 90 min. /Suíza: 100 min. **Estr.:** Coliseo Equitativa (Zaragoza), el 2 de diciembre de 1958; Colisevm (Madrid), el 12 de febrero de 1959. **T. Cartel:** 26 días en Colisevm. **Cal.:** 2, Azul (CM), Mayores de 16 años (CE), 1ª A (DO).

Sinopsis: Un buhonero descubre en el bosque el cadáver de una niña. Todas las pruebas parecen acusarle y sólo el comisario Matthai está dispuesto a creer en su inocencia. El buhonero, incapaz de soportar la presión se ahorca en la celda y el caso parece cerrarse definitivamente, marchando Matthäi a un nuevo trabajo en otra ciudad. Ya en el aeropuerto, descubre unas trufas en forma de erizo que le hacen volver a interesarse por el caso y renunciar a su nuevo trabajo. Matthäi, basándose en la interpretación psicológica de un dibujo infantil, irá atando cabos e involucrándose personalmente en el caso, llegando a alquilar una gasolinera por donde habitualmente pasa el asesino. Matthäi caerá en la cuenta de que tiene que poner un "cebo" al asesino, y contrata a un ama de llaves que tienen una hija muy parecida a las asesinadas. El asesino se fijará en la niña y haciéndose pasar por mago comienza a ganarse su confianza. Matthäi prepara una trampa para cazar al psicópata, llamado Schrott y que está casado con su antigua ama quien le somete a contínuas humillaciones. Tras una pelea en la que el asesino es finalmente capturado, un Matthäi herido ocupará el lugar de éste y entretendrá a la niña con la marioneta que utilizaba el malhechor.

[1502] Título de rodaje: "Sucedió en pleno día".

***Vacaciones en Mallorca/Brevi amori a Palma di Majorca*[1503]**

P.: Cei-Incom-Film Napoleón (Roma), Chamartín P. y D. C. (Madrid). **Pr. Ej.:** Nino Crisman y Francesco Giaculli. **Jefe Pr.:** Vicente Sempere y Luigi Giacosi. **Nac.:** Hispano-italiana. **F. Prod.:** 1959.

D.: Giorgio Bianchi. **A.:** Roberto Gianviti, Vittorio Metz y Rodolfo Sonego. **G.:** Roberto Gianviti, Vittorio Metz y Rodolfo Sonego. **F.:** Alvaro Mancori. **Mon.:** Alfonso Santacana, Adriana Novelli. **Mus.:** Piero Piccioni. **Di. Prod.:** Antonio Simont, Mario Bedoni, Franco Fontana. **Dec.:** Antonio Simont, Mario Bedoni, Franco Fontana.

Ayte. D.: Luis María Delgado, Romualdo Rossi. **Script:** Carmen Salas, Silvana Sonego. **Op.:** Salvador Gil. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño, Sandro Mancori. **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Ayte. Prod.:** José M. Herrero, Antonio Montoya y Gianni Solitro. **Reg.:** Valentín Panero. **In.:** Eduardo García Soleto. **Vest.:** Miriam Di San Servolo. **Maq.:** Julián Ruiz y Carlotta Walter. **Ay. Maq.:** Carlos Paradela. **Pel.:** Esperanza Paradela y Fiamma Rocchetti. **Ayte. Dec.:** José María Moreno. **Son.:** Antonio Alonso Ciller y Eraldo Giordani. **Est.:** Chamartín (Madrid) y Cei-Incom (Roma). **Lab.:** Fotofilm, S.A. (Madrid) y Luce (Roma). **Rodada en:** Palma de Mallorca

Int.: Alberto Sordi (Anselmo Pandolfini), Vicente Parra (Gianni), Belinda Lee (Mary Moore), Gino Cervi (Andre Breton), Dorian Gray (Helene), Antonio Cifariello (Ernesto), Mercedes Alonso (Clementina), Rossana Martini (Angela), Giulio Paradisi (Miguel), Paloma Valdés (Inesita), Luis Peña, Giulio Marchetti, José Marco Davó, Patrizia Della Rovere, Marcello Giorda (Hombre con gafas), Pedro Rodríguez de Quevedo, Cristina Luján, Ricardo Tundidor, Pilar Cano, Manuel Gil, Amalia Rodríguez, Laura Carli (Esterina), Carlos Ramírez, Luz Márquez, Rafael Peralta, Julio Peña.

Col.: Eastmancolor, Cinemascope. **Paso:** 35 mm. **Distr.:** Chamartín P. y D. C. **Metr:** 2.476 mts. **Estr.:** Colisevm (Madrid), el 25 de abril de 1960; Kursaal (Barcelona), el 23 de mayo de 1960; Roma, 2 de diciembre de 1959. **T. Cartel:** 21 días en Colisevm; 16 días en el Kursaal. **Cal.:** Autorizada para mayores de 16 años (CE), 2ª A (DO).

Sinopsis: Durante unas vacaciones en Palma de Mallorca, vamos a asistir a tres relaciones sentimentales distintas. La primera es la formada por Mary Moore, estrella de cine internacional, perseguida por un italiano cojo y enamorada de un americano. La segunda es la de un italiano, Vicente Parra, que quiere ligar con una francesa, pero que al final acaba con otra italiana. La tercera es la de una familia de españoles en la que la niña adolescente se enamora de un italiano.

***María matricula de Bilbao*[1504]**

P.: Chamartín P. y D. C. (Madrid). **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1960.

D.: Ladislao Vajda. **A.:** Luis de Diego a partir de su novela "Luiso". **G.:** José María Sánchez Silva, Luis de Diego y Ladislao Vajda. **F.:** Enrique Guerner. **Mon.:** Julio Peña. **Mus.:** Pablo Sorozabal y Pablo Sorozabal Jr. **Dis. Prod.:** Eduardo G. Soleto y José María Tapiador. **D. Art.:** José María Tapiador. **Dec.:** Antonio Simont. **Efec. Esp.:** Pablo Pérez

[1503] Título del proyecto de coproducción inicial: "Amores breves"

Ayte. D.: Luis María Delgado. **Script:** María de las Mercedes Otero. **Op.:** Luciano Carreño. **Ayte. Op.:** Miguel Melcón. **2º Ayte. Op.:** José María Moreno. **Aux. Op.:** Julio Sánchez Caballero. **Foto-fija:** Salvador Gil. **Ayte. Pr.:** Pablo Tallavi. **Reg.:** Ignacio Caro. **Aux. Prod.:** Diego Gómez. **Ayte. Mon.:** Fernando Martínez. **Maq.:** José Luis Ruiz. **Pel.:** Esperanza Paradela. **Const.:** Julio Molina, José María Moreno. **Son.:** Alfonso Carvajal, Félix Álvaro. **Est.:** Sevilla Films. **Lab.:** Madrid Films S.A. (Madrid). **Rodada en:** Cartagena, Valencia, Bilbao y estrecho de Gibraltar.

Int.: Alberto Closas, Javier Asin (Luiso), Charles Vanel (abuelo Enrique), Nadia Gray (Berta), Arturo Fernández (Eduardo Vila), José Marco Davó, María Rosa Salgado (tía), Antonio Ferrandis, Enrique Ávila, Mariano Azaña, Carlos Casaravilla, Antonio Casas, María Carmen Cayetana, Félix Acaso, Manuel Fernández Sanz, Miguel Gila, Pilar Gómez Ferrer, Carlos Mendy, José Rubio, Pilar Sanclemente, Ladislao Vajda.

Col.: Eastmancolor. **Paso:** Panorámica. **Distr.:** Chamartín. **Metr:** . **Dur.:** 90 min. **Estr.:** Colisevm (Madrid), el 18 de noviembre de 1960. **T. Cartel:** 19 días en Colisevm. **Cal.:** Todos los públicos, Interés Nacional. **Prem.:** 2º Premio del SNE a la mejor película.

Sinopsis: Una familia de armadores vascos ven con preocupación la incierta vocación del primogénito de trece años. Ello se agrava con la idea que tienen su madre y su tía de la vida del marino, prefiriendo que se dedique a otra profesión. Ante ello, el abuelo y el padre planean llevar al niño en dos viajes del mercante María, del que es capitán su progenitor. Allí se probará la valía del niño y si le gusta la profesión. Tras numerosas peripecias en el barco y fuera de él, entre las que se encuentran el que casi se quede en tierra por quedarse jugando al futbol con unos chicos, o que se pierda en una visita a un portaaviones norteamericano, y que sea acusado de espionaje, el niño conocerá las leyes del mar y sus peligros, y la importancia de la disciplina en ese medio. A pesar de todo preferirá esta vida y se hará marino siguiendo la tradición.

De espaldas a la puerta. "Crimen en la Ratonera de Oro"[1505]

P.: Halcón P.C. (Madrid), Chamartín P. y D. C. (Madrid). **Pr. Ej.:** Vicente Sempere (Jefe de producción). **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1959.

D.: José María Forqué. **A.:** Luis de los Arcos. **G.:** Luis de los Arcos, José María Forqué, Alfonso Paso. **Dgs.:** Luis de los Arcos. José María Forqué, Alfonso Paso. **F.:** Enrique Guerner. **Mon.:** Julio Peña. **Mús.:** Ramón Vives. **Dec.:** Antonio Simont y Julio Molina.

Ayte. D.: Manuel García de la Casilla. **Aux. D.:** Jaime D'Ors. **Script:** María de las Mercedes Otero. **Op.:** Julio Ortas. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño. **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Ayte. Prod.:** Enrique Cabilas y José Miguel Herrero. **Reg.:** Juan Aguilar. **In.:** Eduardo García Soleto. **Ayte. Mon.:** José Luis Matesanz. **Maq.:** Julián Ruiz**. Ayte. Maq.:** Carlos Paradela. **Pel.:** Esperanza Paradela. **Vest.:** Pertegaz-Raffrau. **Sast.:** Peris Hermanos. **Atrz.:** Luna y Menjibar. **Ayte. Dec.:** José María Moreno. **Cons.:** Francisco Rodriguez Asensio. **Son.:** Alfonso Carvajal. **Ayte. Son.:** Félix Álvar. **Est.:** Chamartín (Madrid). **Lab.:** Cinefoto (Barcelona).

[1504] Título del proyecto inicial "María, matrícula de Santander"

Int.: Emma Penella (Lola), Amelia Bence (Lidia), Luis Prendes (Enrique Simón), Elisa Loti (Patricia), José Marco Davó (Barea), José María Vilches (Tonio), José Luis López Vázquez (Arévalo), Carlos Mendi (Perico), Félix Dafauce (Doctor Ponce), María Luisa Merlo (Lucky), Manuel Alexandre, Irene López Heredia (Luisa), Luis Peña (Luis), María del Valle, Adriano Domínguez, Mariano Azaña, Carmen Bernardos, Marisa Núñez, Agata Lys, Enrique Cerro, Angela Tamayo, Rafael Cortés, Pilar Muñoz, María Belén, Antonio Burgos, Manuel Insua, Maruja Vico, Lolita Lemos, Ángel Terrón, Sergio Mendizabal, Tomás Simón, Mara Goyanes, Margarita Gil, Celia Foster, Victorino Fuentes, Pilar Caballero, Micaela Flores Amaya (La Chunga), Roque Montoya "Jarrito" (cantaor), Mario Amaya y Juan y Fati "Los pelaos" (bailaores), Juan Serrano y José Mª Mallas "Rumbero" (guitarristas).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Distr.:** Chamartín P. y D. C. (Madrid). **Metr:** 2.568 mts. **Dur.:** 89 min. **Estr.:** Colisevm (Madrid), el 12 de noviembre de 1959; Montecarlo, Niza y Aristos (Barcelona), el 13 de enero de 1960. **T. Cartel:** 14 días Colisevm, Montecarlo, Niza y Aristos. **Cal.:** Mayores 16 años (CE), 1ª B (DO). **Prem.:** Premio del SNE al mejor equipo artístico. **D.L.:** M-8108-1959

Sinopsis: Una noche habitual en el club de noche, se oye un grito. Patricia, una de las bailarinas, aparece en su camerino gravemente herida por una agresión cometida por no se sabe quién. Llega la policía y no deja salir a nadie del local hasta aclarar la situación. El inpector, Enrique Simón, dirige las investigaciones. Patricia va a ser operada en el mismo camerino, pues por su grave estado no puede ser trasladada a una clínica. Varios son los sospechosos, entre ellos, Lola, otra bailarina, que había agredido anteriormente a Patricia amenazándola de muerte; Tonio, el pianista, que había tenido relaciones amorosas con ella, y Ramón "El Fantasía", un sujeto de malos antecedentes. Al final, gracias a un truco del inspector Simón, se descubrirá al culpable y, por otra parte, Patricia será operada satisfactoriamente.

Baila la Chunga

P.: Halcón P.C. (Madrid), Chamartín P. y D. C. (Madrid). **Pr. Ej.:** Vicente Sempere. **Nac.** Española. **F. Prod.:** 1959.

D.: José María Forqué. **G.:** José María Forqué. **F.:** Enrique Guerner. **Mon.:** Julio Peña. **Mús.:** V. Crespo y J. Hidalgo. **Dec.:** Antonio Simont. **Ayte. D.:** Manuel García de la Casilla. **Script:** María de las Mercedes Otero. **Op.:** Julio Ortas y Ricardo Navarrete. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño y José Marina. **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Maq.:** Julián Ruiz. **Pel.:** Esperanza Paradela.

Int.: Micaela Flores "La Chunga", Roque Montoya (cantaor), Mario Moya (bailaor), Juan y Fati "Los pelaos" (bailaores), Juanito Serrano (guitarrista), Pepe el Rumbero (guitarrista).

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Chamartín P. y D. C. (Madrid). **Mtrs.:** 376 mts. **Dur.:** 30 min. **Estr.:** Colisevm (Madrid), el 12 de noviembre de 1959; Montecarlo, Niza y Aristos (Barcelona), el 13 de enero de 1960. **Cal.:** Autorizada para mayores de 16 años (CE), 1ªB (DO).

Sinopsis[1506]: Fundamentalmente, esta película corta, trata de reflejar algunos aspectos artísitco, de la popular estrella española Micaela Flores Amaya "La Chunga". Sobre un escenario, que refleja de manera esquemática y simple, un ambiente del sur de España y que sirve de marco a la actuación de la popular artista, se van desarrollando los números. El escenario es blanco. Un blanco rugoso y deslumbrante, que recoge la

[1505] Título de rodaje "Un rincón en la noche"

calidad de las capas de cal superpuestas. Unos arcos delgados y esbeltos se recortan en el azul duro de un cielo cobalto. Vemos primero las guitarras, y sobre sus cuerdas que vibran, se va escuchando la copla de un "cantaor" que se arranca por alegrias. Alegrias de Cádiz. Cuando la copla se va desvaneciendo, vemos el escenario, ahora desierto. Bajo los tres arcos, tres hombres inmóviles quietos como estatuas. Acompañando sus palmas, se va haciendo la luz y va surgiendo el baile. El baile de los hombres es como una llamada y surge la mujer de entre unos atributos marineros. La mujer baila entre ellos y después sola. Todo este baile se compondrá con cuadros fjos que recojan de manera expresiva y plástica, toda la belleza de las clásicas alegrías. Vemos ahora una mesa y las guitarras. Sobre la mesa caen los pies descalzos de la bailarina que golpean la madera siguiendo el ritmo de "Mi rumbita catalana. Hay "Jaleo". Un grupo de hombres y mujeres pespuntan con sus gritos y palmas, con el son de las guitarras el baile alegre y juncal. La bailarina va provocando a los hombres. Y los hombres saltan al tablado y bailan con ella. Es un danza desenfadada y rítmica, cuya mayor belleza está, quiza, en las improvisaciones de los que bailan dejandose llevar por su insipiración, por su "ángel". Finalmente, las bulerías. Hay coplillas, palmas, gritos. Hay una armonía oculta y rítmica en los gestos, en los ademanes, en los desplantes. La danza por bulerías, danza clásica de "juerga", de final; danza en la que cada bailarín muestra expresivamente su personalidad y posibilidades, remata esta película corta coya realización se atendrá fundamentalmente a explicar de la mejor y más expresiva forma las características de estas tres danzas, cuyo denominador común es la personalidad, razón de ser de una raza, de unas costumbres y de una idiosincracia.

Mi buenos aires querido

P.: Internacional Productora (Argentina)-Lais-Carabela Films[1507] (España). **Pr. Ej.:** Euardo Bedoya y Celestino Anzuola. **Jefe. Pr.:** Angel Fornaro, Vicente Sempere. **Nac.:** Hispano-argentina. **F. Prod.:** 1961.

D.: Francisco Múgica. **A.:** Rodolfo M. Taboada. **G.:** Rodolfo M. Taboada y Francisco Múgica. **F.:** Francisco Sempere. **Mús.:** Sebastián Piana y Tito Ribero. **Mon.:** Atilio Rinaldi. **Dec.:** Germán Gelpi, Mario Vanarelli y José María Alarcón.

Ayte. D.: Esteban Echeverrito, Luis María Delgado. **Script:** María Mercedes Otero. **Op.:** José García y F. M. Martínez (Esp.). **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Ayte. Prod.:** José Manuel Herrero. **Reg.:** Diego Gómez. **Comp.:** Atilio Rinaldi. **Maq.:** Roberto Comdi, Julián Ruiz. **Ayte. Maq.:** Carlos Paradela. **Vest.:** José Varona. **Son.:** Juan C. Gutiérrez. **Lab.:** Madrid Film (Madrid), Alex (Buenos Aires). **Est.:** Baires Films (Buenos Aires), Sevilla Films (Madrid). **Rodada en:** Buenos Aires (exteriores), Madrid (exteriores), A Lanzada, Galicia (exteriores).

Int.: Mario Fortuna (Don Leoncio), Gilda Lousek (Julia), María Luisa Robledo (Doña Natalia), Enzo Viena (Eduardo), Isabel Sánchez (Lola), Nati Mistral (Soledad), Alberto Argibay (Rosendo), Carlos Daniel Reyes (D. Fernando), José Marco Davó (cura párroco), Gloria Leyland (Rosalva), Marta González, Eduardo Nobili, Aída Villadeamigo, Julián Bourges, Matilde Artero, Shirley Rivas, Mariano Azaña, Carlos Gazella, Francisco Bernal, Gloria Loyland, María G. Podesta.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Chamartín. **Metr.:** 2.684 mts. **Dur.:** 127 min. **Estr.:** Agosto de 1963 (Madrid). **Cal.:** Autorizada para mayores de 16 años (CE), 2ª A (DO).

[1506] Extraída del expediente (Exp.n 98-59 c/18747), ACMCU.

Sinopsis: Acción entre 1916 y 1930. Natalia y Leoncio, inmigrantes gallegos que en origen fueron una planchadora y un conductor de tranvías, son ahora un matrimonio de nuevos ricos y poseen una fundición muy importante. Tienen un hijo, Eduardo, compositor de tangos que se ha casado con Julia, de una familia aristocrática porteña. Leoncio, cuya máxima aspiración es ser admitido en los círculos aristocráticos y en el Jockey Club, y aconsejado por su consuegro, se compra una "garçoniere" simulando que tiene una amante como todos sus nuevos amigos, pero distintas confusiones hacen que su mujer también lo piense, lo que empeora su relación. De manera paralela asistimos a distintos acontecimientos históricos de la Argentina. Por otra parte, Julia, enferma, no puede tener hijos, lo que provoca también cierta desesperación en el matrimonio joven. Estos deciden viajar hasta Galicia, para pedirle a la virgen de la Lanzada la descendencia deseada y pasan por Paris y Madrid, donde Eduardo se encuentra con un viejo amigo con el que decide montar una compañía hispano-argentina de espectáculos musicales. Vuelven a Buenos Aires con Soledad, artista española de la que se enamorisquea Eduardo y que participará en su espectáculo que será un éxito. Julia consulta con varios especialistas y finalmente se queda embarazada y tiene a la pequeña Julita, pero su estado es cada vez peor. Vuelve a viajar con Eduardo a Europa y visita el santuario de la Lanzada para agradecerle el deseo cumplido, así como visitan a un médico español que le confirma a Eduardo que ha su mujer le quedan pocos meses de vida. El barco que les lleva de vuelta a América, el "Princesa Mafalda" se hundirá, pereciendo ambos. Finalmente, Natalia y Leoncio verán en la pequeña Julia la continuación de sus hijos y el futuro de Buenos Aires.

A hierro muere

P.: Halcón P. C. (Madrid), Argentina Sono Film (Buenos Aires). **Pr. Ej.:** Vicente Sempere. **Jefe Pr.:** Rafael Carrillo **Nac.:** Hispano-argentina. **F. Prod.:** 1961.

D.: Manuel Mur Oti. **A.:** Luis Saslavsky a partir de su novela "A sangre fría". **G.:** Enrique Llovet. **F.:** Manuel Berenguer. **Mon.:** Juan Serra. **Mús.:** Miguel Asins Arbó e Isidro B. Maiztegui. **Dec.:** Antonio Simont y Julio Molina.

Ayte. D.: José Luis de la Serna. **Script:** María de las Mercedes Otero. **Op.:** Félix Mirón. **Ayte. Op.:** Luciano Carreño. **Foto-fija:** Claudio Gómez Grau. **Ayte. Prod.:** Tadeo Villalba. **Reg.:** Diego Gómez Sempere. **Maq.:** José María Sánchez. **Ayte. Maq.:** Manuel Fernández Gaitán. **Pel.:** Antonia Sánchez. **Vest.:** Monic e Inés Higuerra (vestuario Olga Zubarry). **Jefe Sast.:** María Teresa Juaristi. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Ayte. Dec.:** Pedro Surribas. **Cons.:** Francisco R. Asensio. **Son.:** Alfonso Carvajal. **Ayte. Son.:** Félix Álvaro y Fernando Sánchez Jonquera. **Sis. Son.:** R..C.A. Ultravioleta. **Est.:** Chamartín (Madrid). **Lab.:** Madrid Film (Madrid). **Rodada en:** exteriores Madrid.

Int.: Olga Zubarry (Elisa), Alberto de Mendoza (Fernando), Eugenia Zúffoli (tía de Fernando, doña Sabina), José Bódalo (doctor Cáceres), Luis Prendes (inspector Muñóz), Katia Loritz (Luisa Serrano), José Nieto (comisario Ávila), Jorge Vico (Carlos Alonso), Manuel Dicenta (doctor Alonso), Luis Peña (Plana), Félix Dafauce (médico forense), Ana María Noé (doña Ana), Porfiria Sanchíz (Enriqueta), Jesús Tordesillas (farmacéutico 1º), José Marco Davó (doctor Alberti). Tota Alba (Nenota), Pilar Gómez Ferrer (señora gorda), Rafael Cortés (farmacéutico 2º), Antonio Moreno (empleado gasolinera), Margarita Torino (oficiala de prisiones 1º), Margot Sicilia (enfermera), Alfonso Rojas (agente 2º), Maruja Vico (oficiala de prisiones 2º),

[1507] Halcón no figura como productora en los títulos de crédito

Carlos Jurado (agente 1º), Pilar Sirvent (presa 1º), Victorico Fuentes (periodista), Julia Trujillo (oficiala de prisiones 3º), Antonio Cobos (agente 3º)

Col.: B/N. Panorámica. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Dipenfa **Metr.:** 2.934 mts. **Dur.:** 103 min. **Estr.:** Diagonal (Barcelona), el 7 de mayo de 1962; Carlos III, Consulado (Madrid), el 21 de mayo de 1962. **T. Car.: Cal.:** Autorizada mayores de 16 años (CE), 1ªA (DO). **D.L.:**

Sinopsis: Elisa es una mujer joven que acaba de cumplir cinco años de cárcel. Su madre es el ama de llaves de doña Sabina, una vieja cantante enferma, por lo que entrará a trabajar en la casa como enfermera de la señora, pues no puede valerse. Fernando, sobrino de doña Sabina, que solo quiere de ella su dinero, encuentra en Elisa la herramienta perfecta para llevar a cabo sus planes: conseguir el dinero de su tía para poder mantener el tren de vida que lleva con su amante Luisa Serrano. Para lograr que Elisa se arriesgue a asesinar a su tía, le promete que se casará con ella. Precisamente cuando Elisa está administrando la dosis mortal a doña Sabina, entra el doctor y se da cuenta de lo que trama la enfermera. Fernando, para que no se descubra nada, mata al médico. La policía sospecha al principio de Plana, el chófer del doctor, que había sido despedido el mismo día del asesinato. Fernando lo ha planeado todo de forma que las sospechas recaigan sobre el chófer y Elisa. Sólo le queda dehacerse de ella, que es la única persona que podría descubrirle, y así quedaría ya libre para marcharse con Luisa Serrano y disfrutar la herencia de su tía. Su plan fracasa, ya que la policía continúa siguiendo a Elisa y Carlos, el hijo del médico, ayuda eficazmente a la policía a descubrir al culpable. Fernando muere de un disparo de la policía y Elisa es llevada gravemente herida al hospital.

Secuestro en la ciudad

P.: Halcón P.C. (Madrid), Chamartín P. y D. C. (Madrid). **Pr. Ej.:** Vicente Sempere. **Jefe Pr.:** Vicente Sempere. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1964.

D.: Luis María Delgado. **A.:** Rodrigo Rivero Balestia. **G.:** Rodrigo Rivero Balestia, **Dgs.:** José María Sáncez Silva y Rodrigo Rivero Balestia. **F.:** José F. Aguayo. **Mon.:** Alfonso Santacana. **Mús.:** Adolfo Waitzman. **Dec.:** Julio Molina.

Ayte. D.: Diego Gómez Sempere. **Script:** María Teresa Ramos. **Op.:** Salvador Gil. **Ayte. Op.:** Luis Barraquero. **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Ayte. Prod.:** Pablo Tallaví. **2º Ayte. Prod.:** José Herrera. **Reg.:** Julián Mateos. **Ayte. Mon.:** Alicia Castillo. **Maq.:** Julián Ruiz. **Ayte. Maq.:** Carlos Paradela. **Pel.:** Dolores Clavel. **Sast.:** Cornejo. **Muebles y atrezzo:** Menjibar, Mateos, Luna. **Const.:** Francisco Prósper Zaragoza. **Ayte. Dec.:** Vicente Sempere Jr. **Lab.:** Fotofilm Madrid (Madrid) /Fono España (Madrid). **Est.:** Sevilla Films (Madrid). **Rodada en:** Madrid, San Rafael, Dehesa de la Garganta, Tunel de Guadarrama (Madrid).

Int.: Alberto de Mendoza (José), Monica Sugrañes (Ana), José Marco Davó (comisario), Alberto Dalves (Ignacio), Vicente Avila (chófer de Ana), Julieta Serrano (madre de Ana), Agustín González (pescador), Erasmo Pascual (tabernero), Pilar Gómez Ferrer (mujer del comisario), Roberto Samso (Inspector 1º), Pedro Fenollar (inspector 3º), Pedro Pérez Oliva (inspector 2º), Ricardo G. Lillo (amigo 1º), Manuel Aguilera (campesino), Carlos del Pino, Mercedes Nalva, María Navarro, Mª Luisa Espinosa, Rafael Cortés, Aurora Cervera.

Col.: B/N. Panorámica. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Chamartín. **Mtrs:** 2.333 mts. **Dur.:** 84 min. **Estr.:** Barceló (Madrid), el 14 de marzo de 1966. **T. Cartel:** 14 días en Barceló. **Cal.:** Todos los públicos, 1ªB. **D.L.:** M-18501-1964

Sinopsis: José, un vividor aficionado al juego, pierde todo su dinero en varias apuestas, y agobiado por las deudas, decide raptar a una niña para pedir un rescate. Elige a Ana, una niña de cuatro años, en el momento en que sale del colegio. La llevará a una casa solitaria en el campo y allí la retendrá hasta que reciba el rescate, pero los planes se tuercen y es encontrado por la policía.

Aventura en las Islas Cíes[1508]

P.: Halcón P. C. (Madrid), Chamartín P. y D. C. (Madrid). **Pr. Ej.:** Vicente Sempere. **Nac.:** Española. **F. Prod.:**1966.

D.: Luis María Delgado. **A.:** Alejandro Perla, Juan Cortés, Ángel Jordán. **G.:** Luis de Diego, Michel Korner, Luis María Delgado. **Dgs.:** Luis de Diego. **F.:** Francisco Sempere. **Mon.:** Alfonso Santacana. **Mús.:** Miguel Asins Arbó. **Dec.:** Antonio Simont.

Ayte. Dir.: Diego Gómez**. Scritpt:** Maria Mercedes Otero. **Aux. Dir.:** Francisco Rodríguez. **Op.:** Ramón Sempere. **Ayte. Op.:** Luis Berraquero. **Foto-fija:** Víctor Benítez. **Foto-fija escenas submarinas:** Isidoro Martínez Ferry. **Ayte. Prod.:** José Martínez. **Secr. Prod.:** Mayte Sempere. **Reg.:** **Ayte. Mon.:** Alicia Castillo. **Aux. Mon.:** Pilar Millán. **Maq.:** Ramón de Diego. **Pel.:** Dolores Clavel. **Ayte. Dec.:** Vicente Sempere (Jr.). **Son.:** Federico de la Cuesta. **Banda Son.:** Óptica. **Est. Son.:** Fono España. **Lab.:** Fotofilm Madrid (Madrid). **Rodada en:** "Esta película fue rodada íntegramente en Galicia: Pontevedra, Vigo, Bayona, Islas Cíes, La Guardia, Monte Santa Tecla, Panjón, Playas América y Samil, Marín, El Ferrol. Las escenas submarinas fueron rodadas en el Islote de Benidorm por Isidoro M. Ferri." [1509]

Int.: José Bódalo (Miguel), Óscar D. Pastrana (Javier), Inmaculada Gómez Acebo (Beatriz "Gamba"), José Ignacio Pidal (Pedro), Ricardo Díaz (Delfín), Mónica Pastrana (madre de Javier), Antonio Burgos, Enrique Feijoo, Manuel de Benito, Ernesto José Bretón, Salvador Álvarez, Ángel de León, Carlos de Benito, Félix Heras.

Col.: Eastmancolor, Panorámica. **Paso:** 35 mm. **Dist.:** Chamartín. **Mts.:** 2.600 mts. **Dur.:** 82 min. **Estr:** Barceló (Madrid), el 5 de junio de 1972. **T. Cartel:** 16 días en Barceló (sesión continua) **Cal.:** Especialmente indicada para menores de 14 años (CE). **D.L.:** M-15367-1966.

Sinopsis: Javier, un niño de catorce años, capitanea una cuadrilla de niños veraneantes en Baiona. (Pontevedra). Los niños pasean en bicicleta y conocen a un viejo pescador llamado Miguel, que acostumbra a contarles historias sobre tesoros escondidos. Un día, Javier se ríe del marinero y le llama loco. Miguel, que atraviesa frecuentes períodos de lucidez, le explica la razón por la que está loco (era marinero del crucero

[1508] Títulos de rodaje: "El tesoro de Barbarroja", "El tesoro de la isla"

Baleares durante la guerra civil) y el niño comprende que le ofendió injustamente. Javier decide hacer algo para demostrarle a Miguel que le tiene afecto y se le ocurre enterrar un tesoro en San Martín del Sur (Illas Cíes), junto a la Peña del Aguila, que es donde el marinero sostiene que hay un tesoro, y organizar una excursión a las Islas Cíes comandada por Miguel para que lo encuentre. En la isla viven acampados dos hombres, Pedro y Delfín, que, simulando dedicarse a la pesca submarina, roban en los chalés de la playa y en los yates. Javier viaja a Vigo a comprar lo necesario para el tesoro, visitando la Comandancia de Marina, y consigue que unos pescadores le lleven a la isla a enterrar el tesoro. Posteriormente, durante las fiestas de la Virxe da Rocha, cuenta su secreto a sus compañeros y convencen a Miguel para que les acompañe; irán todos menos la única niña del grupo, Beatriz, ya que es mujer, pero que al enterarse que Pedro y Delfín viven en la isla, se esconde en su motora para que la lleven. Los niños desembarcan en la isla y encuentran el tesoro, que es una gorra de marinero de El Baleares, y Miguel se la cala emocionado. Mientras, Beatriz, es descubierta, decidiendo Pedro que la abandonarán en la isla para escapar. Pero la niña consigue huir y se une al grupo, que comandado por Miguel, consigue reducir a los ladrones y llevarlos a tierra. Todo termina felizmente y Beatriz es aceptada totalmente en la pandilla.

Espia...ndo

P.: Halcón P.C. **Pr. Ej.:** Vicente Sempere. **Jefe Prod.:** Tadeo Villalba Rodríguez. **Nac.:** Española, **F. Prod.:** 1969.

D.: Francisco Ariza. **A.:** Francisco Ariza. **G.:** Francisco Ariza. **Dgs.:** Francisco Ariza. **F.:** Antonio Pérez Olea (ATC). **Mon.:** Pedro del Rey. **Mús.:** Antonio Pérez Olea (ATC). **Dec.:** Julio Molina.

Ayte. D.: Arturo González. **Scritpt:** Mª Carmen Villalba. **Op.:** Ramón Fernández Prestamero. **Foto-fija:** Antonio Luengo y Víctor Benítez. **Ayte. Op.:** José Antonio Villalba. **Ayte. Prod.:** Diego Gómez Sempere. **Meritorio prod.:** José Esteban. **Ayte. Mon.:** José Luis Peláez. **Maq.:** Ramón de Diego Nieto. **Pel.:** Mª Carmen Alberdi. **Vest.:** Humberto Cornejo. **Sastra:** Maruja Hernaiz. **Reg.:** Ángel Córdoba. **Av:** Antonio Gómez. **Ayte. Dec.:** José Mª Alarcón. **Atrz.:** Mateos Luna-Mengibar. **Sis. Son.:** I. Westrex Recording System. **Efec. Esp.:** Pablo Pérez. **Est. Son.:** Estudios Fono España (Madrid). **Est.:** Estudios Moro (Madrid). **Lab.:** Fotofilm Madrid S.A.. **Rodada en:** Casa de Campo, Aeropuerto de Barajas y Madrid.

Int.: Sancho Gracia (Ralph Sullivan), Maya Martín (Silvia), Enrique Ávila (John Foster), Ángel Jordán (James), Luis Rivera (Rodolfo Benítez), Victor Israel (William), José Mª Cafarell (Inspector Jefe), Gene T. Reyes (Yu Ling), Breuster Cross (Capitán Faire), Carmencita Chang (Ly), Mario Barros (Randolph).

Col.: Eastmancolor. **Paso:** Panorámica. **Mts.:** 2570 mts. **Dur.:** 91 min. **Estreno:** Pleyel (Madrid), el 30 de agosto de 1971. **T. Cartel:** 7 días en Pleyel (sesión contínua). **Cal.:** Mayores 18 años. **D.L.:** M-2004-1967.

Sinopsis[1510]: Ralph Sullivan, corresponsal de un diario neoyorquino y a su vez Agente Secreto americano, recibe una llamada telefónica de la hija del Director del periódico, corresponsal de guerra en Vietnam, que después de seis meses en su destino ha llegado a Norteamérica, le cita en el apartamento de Ralph asegurándole que tiene un gran secreto que confiarle, cuando Ralph llega a su apartamento la encuentra muerta

[1509] Tal y como aparece en los títulos del filme.

con un balazo en la frente. También hay un individuo sentado en una butaca, tiene una pistola en la mano y cuando es golpeado por Ralph, al caer su cabeza, vemos que tiene también un balazo en la frente. Ralph es llamado por sus superiores de la CIA y destinado para reemplazar a la corresponsal muerta, debe salir pronto a Vietnam. Uno de los cinco corresponsales que hay en el poblado vende informes al enemigo, debe descubrir quién es. Durante su estancia en Madrid conoce a uno de los corresponsales, Rodolfo Benítez; hace el viaje junto a él a Vietnam. Momentos después de su llegada al poblado sufren un ataque de guerrilleros vietnamitas, pero el capitán jefe del destacamento del poblado no quiere perseguir a los guerrilleros pues imagina que es una estratagema para acabar con la escuadra que dispone. En uno de sus paseos, Ralph es raptado por unos guerrilleros chinos que le llevan al templo de Yu Ling, rico hacendado chino que todo el mundo cree es un hombre de orden, pero que es un traficante de armas y vendedor de informaciones al mejor postor. Tras un fuerte interrogatorio que elude Ralph por un fuerte dominio de su voluntad, logra escapar y llegar al poblado de donde momentos antes han salido para realizar una información en primera línea Silvia, la única corresponsal femenina que queda en el poblado y John Foster, un corresponsal con el que Silvia no simpatiza por ser bastante cobarde. Ralph no quiere decir a nadie que lo han llevado al templo de Yu Ling y que éste no es el hombre honrado que todos creen. Vemos al jeep que conduce a Silvia y John custodiados en escolta por dos soldados y el conductor. Son atacados por cuatro chinos que les obligan a descender y caminar; los dos soldados y el conductor son muertos por la espalda por uno de los chinos con una ametralladora. Silvia les recrimina y John acobardado le ruega que se calle. Son conducidos cada uno por un lado hacia el interior del bosque. En el campamento, Ralph ve hablar a uno de los vietnamitas con Ly, una pequeña huérfana de cinco años, que el capitán del destacamento a prohijado y piensa enviar con su mujer a Illinois; la pequeña Ly lleva consigo una muñeca que le regaló Linda, la corresponsal asesinada en New York. Cuando la pequeña Ly sabe que Ralph es amigo de Linda, le entrega la muñeca. Ralph logra descubrir que la cabeza de la muñeca se puede quitar y en su interior descubre una cápsula conteniendo un microfilm; se queda con la cápsula e introduce en el interior de la muñeca y en el sitio donde estaba el microfilm, una minibomba. Sigue a la pequeña Ly por el poblado y sus alrededores y ve que se encuentra con un chino que le entrega unos caramelos a la pequeña y sin que ella se dé cuenta le cambia la muñeca por otra igual. Ralph sigue al chino y lo ve entrar en una disimulada puerta en el bosque; Ralph entra por el mismo lugar y lo vemos dentro del túnel que llega al templo. Mientras, Silvia ve en una mazmorra donde Yu Ling tiene instalada una emisora clandestina, que el vietnamita al que ella estaba comprando noticias para hacer sus reportajes, lleva la muñeca de Ly al jefe de emisora que recibe órdenes por un altavoz de trasportar ante la presencia de Yu Ling a los dos corresponsales americanos. Momentos más tarde, junto con John Foster, al que acaban de llevar en aquel instante a la mazmorra, son trasladados por el túnel del templo. El jefe de la emisora separa la cabeza de la muñeca y extrae la minibomba. Vemos dentro del túnel a Ralph cuyo reloj de pulsera le indica que están tocando la minibomba, aprieta un resorte del reloj, y una gran explosión destroza la emisora; John empuja a Silvia para huir. Por el centro del túnel se encuentran a Ralph que ha regresado después de colocar una serie de minibombas en un depósito de cañones que posee Yu Ling. Cuando los tres llegan a la terraza del templo son detenidos por un chino, que les lleva a presencia de Yu Ling, él cuál, seguro de que no va a escapar se vanagloria y les cuenta todas sus actividades clandestinas. Su lugarteniente aparece en el templo e informa de que la explosión la ha provocado una minibomba colocada en la muñeca. Yu Ling da ordenes para que la pequeña sea traída al templo y para que al anochecer destruyan el poblado. Los tres corresponsales son llevados a una sala de meditación por entre una gran cantidad de columnas. Logran escapar utilizando un arma secreta y se pierden en un laberinto de columnas. Mientras, el poblado es atacado por los vietnamitas enemigos y raptada la pequeña Ly que es llevada a presencia de Yu Ling. El capitán ha sido golpeado por el lugarteniente de Yu Ling. Cuando Ralph cree que ha encontrado la salida, son detenidos nuevamente y llevados a presencia de Yu Ling. Ralph cuando ve que Yu

[1510] Copia de la sinopsis inserta en el Exp. 44438 c/43.384 de *Espia.n.d.o.*, ACMCU

Ling toma entre sus manos, para no morderse las uñas, una pelota de goma, extrae de su oído una cápsula que deshace en sus manos quedando en sus dedos un veneno fulminante, el cual traspasa a la pelota de goma. Yu Ling al tomar la pelota, impregna sus dedos que al ser llevados a la boca para morderse las uñas, le producen la muerte instantánea. Ralph lucha contra todos los chinos y los vemos se disponen a huir y llega el capitán en ese momento que le hace ir por otro lado; con ellos va también una de las secretarias e Yu Ling que parece estar enamorada de Ralph. En el exterior, Ralph a través de su reloj, produce las explosiones de todas las minibombas que colocó entre los cañones. Ha sido exterminado el poderío de Yu Ling. Al aeropuerto de Madrid llegan Silvia, la pequeña Ly, John, la secretaria de Yu Ling y Ralph, que cuando están acomodados va a comprar caramelos a la pequeña Ly, regresa sin ellos y entonces John le ofrece a la pequeña los mismos caramelos que ya vimos le daba el chino a la niña. John pide fuego a Ralph, éste saca una pistola que es un encendedor y dispara a John. Las dos mujeres gritan y Ralph quita a John una mascara que cubre su cara y queda al descubierto la cara del vietnamita que vendía las informaciones a Silvia, ésta se desmaya y Ralph le hace aire con un pañuelo.

PRODUCCIONES EXTRANJERAS

Los 15 misterios del santo rosario[1511]

P.: Family Theatre. **Pr. Ej.:** Patrick Peyton. **Jefe Pr.:** Bill Persons, Vicente Sempere. **Nac.:** USA (dos versiones). **F. Prod.:** 1956-57.

D.: Joseph Breen. **A.:** Robert Gough. **G.:** Thomas W. Blackburn, John T. Kelly, James O'Hanlon, Robert Hugh O'Sullivan. **F.:** Edwin B. DuPar. **Mon.:** Julio Peña. **Mús.:** José Muñoz Molleda, David Raksin. **Dec.:** Enrique Alarcón.

Ayte. D.: Fernando Palacios. **Script:** María Luisa Fleischner. **Op.:** Salvador Gil. **Foq.:** Luciano Carreño. **Ayte. Op.:** Fernando Guilló. **Foto-fija:** Antonio Luengo. **Ayte. Prod.:** Pablo Tallaví, Federico del Toro. **Sec. Prod.:** María Mercedes Otero. **Reg.:** Teodoro Herrero. **In.:** Eduardo García Soleto. **Av.:** Diego Gómez. **Ayte. Mon.:** José Luis Matesanz. **Maq.:** Julián Ruiz. **Ayte. Maq.:** Roque Millán. **Pel.:** Carmen Sánchez. **Fig.:** Coti Feduchi. **Ayte. Dec.:** José María Alarcón.

Int.: Luis Álvarez (Jesucristo), Maruchi Fresno (Virgen María), Manuel Monroy (Judas Iscariote), Antonio Vilar (Poncio Pilato/ San Pedro), Félix Acaso (Caifás), Sebastian Cabot (narrador), Mariano Azaña (Zacarías), Alicia Altabella, Pablo Álvarez Rubio, Manuel Arbó, María Bassó, Carlota Bilbao, Xan das Bolas, Carlos Casaravilla, Antonio Casas, José Marco Davó, Félix de Pomés, Hebe Donay, Jacinto San Emeterio, Luchy Soto, Virgilio Teixeira, Ángel Ter, Manuel Zarzo, Dolores Cantabella, Carlos Díaz de Mendoza, Enrique Macedo, Manuel Marqués, Simón Ramírez, Luis Varela.

Col.: Eastmancolor. **Paso:** 35mm. **Dur.:** aproximadamente 30 min. cada uno. **Cal.:** Todos los públicos (CE)

Sinopsis: 15 cortometrajes de media hora de duración que representan los misterios del Rosario. Los Misterios Gozosos: 1. La Encarnación del Hijo de Dios; 2. La Visitación de la Virgen a Santa Isabel; 3. El

[1511] Ficha técnica correspondiente al equipo que trabajó en todos los cortos. Respecto a los actores, se citan todos, sin especificar quién trabajó en cada corto.

Nacimiento del Hijo de Dios; 4. La Purificación de la Virgen; 5. La Pérdida del Niño Jesús y su hallazgo en el templo. Los Misterios Dolorosos: 1. La Oración de Nuestro Señor en el Huerto; 2. La Flagelación del Señor; 3. La Coronación de espinas; 4. El Camino del Monte Calvario; 5. La Crucifixión y Muerte de Nuestro Señor. Los Misterios Gloriosos: 1. La Resurrección del Señor; 2. La Ascensión del Señor; 3. La Venida del Espíritu Santo; 4. La Asunción de Nuestra Señora a los Cielos; 5. La Coronación de la Santísima Virgen.

Les bijoutiers du claire de lune /Gli amanti del chiaro di luna

P.: Iéna Productions-U.C.I.L. (Francia), C.E.I.A.D. (Italia). **Pr. Ej.:** Raoul Lévy. **D. Pr.:** Roger Debelmas. **Jefe Pr.:** Vicente Sempere. **Nac.:** Franco-italiana. **F. Prod.:** 1958.

D.: Roger Vadim. **A.:** Basado en al novella de Albert Vidalie. **Adap.:** Jacques Rémy, Peter Viertel, Roger Vadim. **G.:** Jacques Rémy y Roger Vadim. **F.:** Armand Thirard. **Mon.:** Victoria Mercanton. **Mús.:** Georges Auric. **Dir. Mús.:** Jacques Meten. **Dec.:** Jean André.

Ayte. D.: Paul Feyder, Jean Dewever, Guy Henry. **Script:** Suzanne Durrenberger. **Op.:** Serge Beauvarlet. **Ayte. Op.:** Robert Florent, Louis Née, André Tixador. **Aux. Op.:** Serge Beauvarlet. **Reg.:** Jean Pieuchot. **Vest.:** Louis Féraud, Lucilla Mussini. **Maq.:** Alexandre Marcus, Odette Berroyer. **Ayte. Dec.:** José M. Alarcón, Georges Lévy. **Son.:** Robert Biard. **Ayte. Son.:** Fernand Janisse, Victor Revelli. **Ayte. Mon.:** Gina Pignier. **Rodada en:** Málaga, Torremolinos, Cabo de Gata.

Int.: Brigitte Bardot (Ursula), Alida Valli (tía Florentina), Stephen Boyd (Lamberto), José Nieto (Miguel de Ribera), Fernando Rey (tío), Maruchi Fresno (Conchita), José Marco Davó (jefe de policía), Adriano Domínguez (Fernando), Mario Moreno (Alfonso), Nicolás D. Perchicot (cura), José Tasso Tena, Rafael Torrobo, Tosi, Antonio Vico (chófer).

Col.: Eastmancolor, Cinemascope **Paso:** 35 mm. **Dis.:** Columbia. **Dur.:** 95 min. **Estreno:** París, 16 de abril de 1958.

Sinopsis: España, 1957. Ursula, joven francesa, viene a pasar sus vacaciones a casa de su tia Florentina, casada con un rico hacendado español, el Conde Ribera. Al llegar conocerá al joven Lamberto, que odia al conde porque le acusa del suicidio de su hermana. Ursula se siente atraída por Lamberto, pero también lo parece Florentina. Lamberto intenta propasarse con Ursula, pero ella le consigue apartar. Al día siguiente, Ursula y Florentina le encuentran en una novillada de la ciudad vecina. Lamberto cita a Florentina para la noche, mientras que Ursula torea. Cuando Lamberto llega a casa de Ribera, éste sale a su encuentro y Lamberto le apuñala en defensa propia. Luego pasa la noche con Florentina para no levantar sospechas, suscitando los celos de Ursula. Por la mañana, él confiesa a Florentina, que el hecho de acostarse con ella fue una coartada. El jefe de la policía, amigo de Ribera, no tarda mucho en sospechar en Lamberto y Florentina como autores del asesinato. Esta, herida por la pasión, le empuja a arrestar al joven, pero Ursula consigue escapar con él en coche cuando él ya está esposado. Ante la imposibilidad de escapar en barco, se esconden en la sierra, pero a medida que pasan los días, Ursula cada vez está más cansada de la situación y Lamberto decide largarse después de haber dejado a la adolescente con su tía. Ursula no lo entiende así, y cuando los policías llegan para detener a Lamberto, Florentina se pone delante y cae bajo las balas de los soldados.

Rey de Reyes (King of Kings)

P.: Samuel Bronston. **P. As.:** Alan Brown y Jaime Prades. **Dir. Rep.:** Michael Waszýnski. **D. G. Prod.:** Stanley Goldsmith. **D. Prod.:** Lou Brandt. Jefe Prod.: Vicente Sempere, Agustín Pastor. **Nac.:** EE.UU. **F. Prod.:** 1960

D.: Nicholas Ray, Charles Walters (algunas escenas sin acreditar) **A.:** Basado en los Evangelios. **G.:** Philip Yordan (y contribuciones no acreditadas de Enrique Llovet, Diego Fabbri y George Dunbar Kilpatrick. Texto del narrador por Ray Bradbury. **F.:** Franz F. Planer (A.S.C.), Milton Krasner (A.S.C.), Manuel Berenguer. **Mon.:** Harold F. Kress (A.C.E.) y Renée Lichtig e Irving Lerner. **Mús.:** Miklós Rósza. F **Dec.:** Georges Wakhévitch. **Amb. Dec.:** Enrique Alarcón

D. 2ª Un.: Noel Howard y Sumner Williams. **Ayte. D.:** Carlo Lastricati, José María Ochoa, José López Rodero y Pedro Vidal. **Script:** Winifred Elsie, Alice Clark, Lucie Lichtig. **Op.:** Enzo Barboni. **Efec. Vis.:** Lee LeBlanc. **Efec. Esp.:** Alex C. Weldon. **Jefe Maqui.:** Carl Gibson. **Jefe Elec.:** Norton Kurland. **Foto-fija:** Claudio López Grau y Antonio Luengo. **Murales:** Maciek Piotrowsky. **Atrz.:** Stanley Detlie. **Dir. Art.:** Gil Parrondo y Julio Molina. **Cons.:** Francisco Prosper y Francisco R. Asensio. **Vest.:** Georges Wakhévitch. **Jefe Sast.:** Eric Seeling y George Weeling. **Maq.:** Mario van Riel y Charles Parker. **Pel.:** Anna Cristofani y Grazia de Rossi. **Son.:** Franklin Milton y Basil Fenton Smith.

Int.: Jeffrey Hunter (Jesucristo), Siobhan McKenna (María, madre de Jesús), Hurd Hattfield (Poncio Pilatos), Ron Randell (Lucio, el Centurión), Robert Ryan (Juan el Bautista), Viveca Lindfors (Claudia), Rita Gam (Herodías), Carmen Sevilla (María Magdalena), Brigid Bazlen (Salomé), Harry Guardino (Barrabás), Rip Torn (Judas Iscariote), Frank Thring (Herodes Antipas), Guy Rolfe (Caifás), Royal Dano (Pedro, apóstol), Edric Connor (rey Baltasar), Maurice Marsac (Nicodemo), Gregoire Aslan (Herodes el Grande), George Coulouris (Camellero), Conrado San Martín (general Pompeyo), Gerard Tichy (José, padre de Jesús), José A. Mayans (Juan, apóstol), Luis Prendes (Dimas, el Buen Ladrón), David Davies (hombre robusto), José Nieto (Gaspar), Rubén Rojo (Mateo, apóstol), Fernando Sancho (el loco), Michael Wager (Tomás, apostol), Félix de Pomés (José de Arimatea), Adriano Rimoldi (rey Melchor), Rafael Luis Calvo (Simón de Cirene), Tino Barrero (Andrés, apóstol), Francisco Morán (ciego), Barry Roomans (Santiago el Mayor, apóstol), Simon Mizrahi (Santiago el Menor, apóstol), David Moss (Felipe, apóstol), Milo Quesada (Simón, apóstol), Bud Straight (Tadeo, apóstol), Juan Manuel Maeztu (verdugo), voz (narrador) de Orson Welles (no acreditada).

Col.: Super Technirama y Technicolor. **Paso:** 70 mm., **Mtrs.: Dur.:** 155 min. **Dist.:** Dipenfa. **Estr.:** Palacio de la Música (Madrid), 2 de enero de 1962. **Cal.:** Todos los púbicos (CE).

Sinopsis: La vida de Cristo, centrada en la Pasión.

El Cid

P.: Samuel Bronston Productions (EE.UU.), Dear Films Produzione [de Robert Haggiag (no acreditado)]. **Pr. As.:** Michael Waszýnski y Jaime Prades. **Pr. Ej.:** Samuel Bronston. **Jefes Prod.:** Leon Chooluck, Guy Luongo. **D. G. Prod.:** Vicente Sempere. **Nac.:** EE.UU. **F. Prod.:** 1961.

D.: Anthony Mann. **A.:** Cantar anónimo de "Mío Cid". **As. Hist.:** Ramón Menéndez Pidal. **G.:** Fredric M. Frank y Philip Yordan [y también, no acreditados]: Ben Barzman, Basilio Franchina, versión italiana: Diego Fabbri. Versión española: Enrique Llovet. **F.:** Robert Krasker. **Mon.:** Robert Lawrence. **Mús.:** Miklós Rózsa. **Canciones:** "The Falcon and the Dove", Miklós Rózsa, letra de Paul Francis Webster. **Dis. Prod.:** Veniero Colasanti y John Moore (decorados y vestuario).

1º Ayte. D.: Luciano Sacripanti. **Ayte. D.:** José María Ochoa, José López Rodero. **Script:** Pat Miller. . **D. 2ª Un.:** Yakima Canutt. **D. F. 2ª Un.:** Manuel Berenguer (A.S.C.). **Op.:** John Harris. **Ayte. Mon.:** Magdalena Paradell. **Jefa Sast.:** Gloria Musetta. **Maq.:** Mario van Riel. **Pel.:** Grazia de Rossi. **Jefe Atrz.:** Stan Detlie. **Jefe Maqui.:** Carl Gibson. **Jefe Elec.:** Norton Kurland. **Efec. Esp.:** Alex Weldon, Jack Erikson. **Son.:** Jack Solomon, Gordon K. McCallum. **Mon. Son.:** Verna Fields. **Est.:** Chamartín (Madrid), Sevilla Films (Madrid), C.E.A. (Madrid), titanes Appia (Roma). **Rodada en:** Peñíscola (Valencia), Belmonte, La Pedriza, Sierra de Guadarrama, castillo de Manzanares el Real (Madrid), castillo de Torrelbatón, Ampudia.

Int.: Charlton Heston (Rodrigo Díaz de Vivar), Sophia Loren (Doña Jimena), Raf Vallone (conde Ordóñez), Genevieve Page (reina Urraca), John Fraser (rey Alfonso VI), Gary Raymond (rey Sancho II), Hurd Hatfield (conde Arias), Massimo Serato (Alfar Fáñez), Frank Thring (Al Kadir), Michael Hordern (Don Diego), Andrew Cruickshank (conde Gormaz), Tullio Carminati (padre Pedro), Ralph Truman (rey Fernando I, el Grande), Christopher Rhodes (don Martín), Carlo Giustini (Bermúdez), Gerard Tichy (rey de Aragón), Fausto Tozzi (Bellido Dolfos), Barbara Everest (la madre superiora), Franco Fantasia (Moctadid), Palomita y Lolita Vergara (las hijas del Cid), Katina Noble, Nelio Bernardi, Roberto Risso, Rosalba Neri, Maruchi Fresno (Dama de Jimena [sin acreditar]), Herbert Lom (emir Ben Yussuf).

Col.: Technicolor Super Technirama. **Paso:** 70 mm. **Dur.:** 184 min. **Dist.:** Rank Film Distributors LTD. **Estr.:** Capitol (Madrid), el 27 de diciembre de 1961; Kursaal (Barcelona), el 26 de diciembre de 1962. **T. Cartel: Cal.:** Todos los públicos.

Sinopsis: En el año 1080 d.C. la Península Ibérica está habitada por cristianos y musulmanes. El emir Ben Yusuf, del norte de África, pretende conquistar la Península aliándose con algunos emires. Rodrigo Díaz de Vivar, el día de su boda, se enfrenta con un grupo de musulmanes y coge a dos emires prisioneros. Como se niega a que sean ejecutados y los libera, el conde Ordoñez le acusa de traición ante el rey Fernando. Por su parte, el emir de Zaragoza, jura lealtad a Rodrigo, al que denomina Cid. En Burgos, el futuro suegro de Rodrigo, el conde de Gormaz, al enterarse de que Rodrigo es un traidor, no quiere que su hija Jimena se case con él y humilla al padre de Rodrigo, lo que provoca que éste le mate. En esto, el rey de Aragón llega para exigir la ciudad de Calahorra a Fernando, y se decide que esta disputa se dirima en un torneo en el que el Cid gana Calahorra para los castellanos. Rodrigo es nombrado Campeón del rey y alteza real y Fernando le envía a cobrar los tributos de los musulmanes. Cuando vuelve, se casa con Jimena, que le rechaza y le confiesa que preparó un plan para matarle. Al morir el rey, Sancho y Alfonso se disputan el trono. Sancho es asesinado por un secuaz de Ben Yusuf y el Cid hace jurar a Alfonso que no tuvo nada que ver con esta muerte, por lo que es desterrado con un ejército fiel. Años después, el Cid ofrece a Alfonso la conquista de Valencia, pero él le rechaza y confina a su familia. El Cid conquista valencia y le ofrece su corona a Alfonso, que se arrepiente de sus actos. Ben Yusuf ataca Valencia y el Cid es herido. Cuando llega Alfonso a pedir perdón a su vasallo, éste muere, pero al día siguiente, su cadaver, montado sobre su caballo, infunde fuerzas al ejército y hace ganar la batalla final contra Yusuf.

55 dias en Pekin (55 Days at Peking)

P.: Samuel Bronston. **P. As.:** Alan Brown. **Pr. Ej. As.:** Michael Waszýnski. **D. G. Prod.:** C. O. Erickson. **Nac.:** EE.UU. **F. Prod.:** 1962

D.: Nicholas Ray. **A.:** la novela The Boxer Rebellion, de Samuel Edwards. **G.:** Philip Yordan y Bernard Gordon (y Nicholas Ray, Betty Utey, Ben Barzman, John Nelson, no acreditados), **Dgs. Ad.:** Robert Hamer. **F.:** Jack Hildyard (A.S.C.). **Mon.:** Robert Lawrence. **Mús.:** Dimitri Tiomkin. **Canciones:** "So Little Time", de Dimitri Tiomkin y Paul Francis Webster (letra), interpretada por Andy Williams. **Dis. Prod.:** Veniero Colasanti y John Moore (decorados y vestuario). **As. Art.:** Dong Kingman. **Jefe Rep.:** Maud Spector (y José Luis de la Serna, no acreditado). **Ase. Militar.:** Coronel J. R. Johnson. Ase. Cultura China: Marcela de Juan (no acreditada).

D.: Guy Green (no acreditado). D. 2ª Un.: Andrew Marton, Noel Howard. **Ayte. D. 1ª Un.:** José López Rodero. **Ayte. D. 2ª Un.:** José María Ochoa. **Script:** Lucie Lichtig. **Foto-fija:** Claudio Gómez Grau, Antonio Luengo. Ayte. Mon.: Magdalena Paradell. **Jefe Maqui.:** Carl Gibson. **Jefe Elec.:** Bruno Pasqualini. **Jefe Atrz.:** Stanley Detlie. **Jefe Sast.:** Gloria Musseta. **Maq.:** Mario van Riel, (Julián Ruiz y José Antonio Sánchez, no acreditados). **Pel.:** Grazia di Rossi. **Peinados Ava Gardner:** Alexandre de Paris. **Tit.:** Dong Kingman. **Son.:** Gordon K. McCallum. **Mon. Efec. Son.:** Miton Burrow. **Mez. Son.:** David Hildyard. **Mez. Mús.:** Richard Harris. **Est.:** Samuel Bronston (Madrid). **Rodada en:** Las Matas (Madrid)

Int.: Charlton Heston (mayor Matt Lewis, de los EE.UU.), Ava Gardner (baronesa Natalia Ivanoff, de la nobleza rusa), David Niven (Sir Arthur Robertson, embajador de Gran Bretaña), Flora Robson (emperatriz Viuda Tzu-His, del Imperio Chino), John Ireland (sargento Harry, de los EE.UU.), Harry Andrews (padre De Verán), Leo Genn (general Jung-Lu, del Ejército Imperial Chino), Robert Helpman (principe Tuan, de la familia imperial china), Ichizo Itami (coronel Shiba), Kurt Kasznar (Barón Sergei Ivanoff, cuñado de la Baronesa), Philippe Leroy (Julliard, oficial francés), Paul Lukas (doctor Steinfeldt), Lynne Sue Moon (Teresa), Elizabeth Sellars (Lady Sarah Robertson), Massimo Serato (Garibaldi), Jacques Sernas (Barón Sergei Ivanoff), Alfredo Mayo (embajador español), Conchita Montes (Madame Gaumaire), Jose Nieto (embajador italiano), Felix Dafauce (Embajador holandés), Carlos Casaravilla (Embajador japonés), Fernando Sancho (embajador belga), Nicholas Ray (embajador US), George Wang (cabecilla boxer), Michael Kowal (Marine US), Jerome Thor (capitán Andy Marshall), Geoffrey Bayldon (Smythe), Joseph Furst (capitán Hanseman), Walter Gotell (capitán Hoffman), Martin Millar (Hugo Bergmann), Eric Pohlmann (Barón von Meck), Aram Stephan (Gaumaire), Robert Urquhart (capitán Hanley, Andre Esterhazy (embajador austriaco).

Col.: Technicolor Super Technirama. **Paso:** 70 mm. **Dur.:** 154 min. **Dist.:** Allied Artists. **Estr.:** Colisevm (Barcelona), el 16 de septiembre de 1963; Palafox (Madrid), el 19 de diciembre de 1963. **Cal.:** Todos los públicos.

Sinopsis: China, verano de 1900. Las enfermedades y las malas cosechas han aumentado el descontento de los chinos contra las potencias extranjeras, y los Boxers tienen cada vez más poder y el apoyo de la emperatriz. En la Ciudad Prohibida, el príncipe Tuan defiende la actuación de los boxers, y la necesidad de expulsar a los extranjeros, mientras que el general Jung-Lu, piensa que hay que detenerlos para no provocar represalias de las pontencias extranjeras. Mientras, en el recinto internacional, las legaciones diplomáticas y sus pequeños ejércitos, dependen, en cierta medida, de las decisiones de Sir Arthur, embajador de Gran Bretaña, la gran potencia mundial del momento. Llega un destacamento de americanos, dirigidos por el mayor Matt Lewis,

que intenta detener una ejecución Boxer, y no comprende la impasibilidad de la diplomacia ante estas agresiones. En el hotel conoce a la baronesa Natascha que tiene que dejar su habitación para dársela al mayor, pero éste decide que la compartirán. Uno de sus compañeros y amigos, tiene allí a una hija china, a la que se quiere llevar a América. En la fiesta de cumpleaños de la reina Victoria, celebrada en la legación británica, el príncipe Tuan provoca a los extranjeros, y al día siguiente, comienzan los ataques de los Boxers al recinto internacional, Natascha intenta huír pero no puede. La emperatriz aconseja a Sir Athur que todos dejen Pekín en el plazo de 24 horas, pero este se niega. Los ataques de los Boxers son contínuos y se pierden muchos hombres y munición. Los refuerzos están lejos y son rechazados por el ejército de la emperatriz. Natascha se dedica a hacer labores de enfermera y consigue medicamentos gracias a sus amigos chinos, pero es herida y muere. Sir Arthur decide atacar un polvorín cercano a la Ciudad Prohibida la noche en que el príncipe Tuan organiza una gran fiesta por la victoria. Tienen éxito, pero los chinos no se desaniman. Finalmente, cuando todo parece perdido, llegan los refuerzos del general Sidney y se gana la batalla. El mayor Matt Lewis vuelve a América y se lleva a la hija china de su compañero muerto.

La caída del Imperio romano (The Fall of the Roman Empire)

P.: Samuel Bronston. **P. As.:** Jaime Prades. **Pr. Ej. As.:** Michael Waszýnski. **D. G. Prod.:** C. O. Eirckson. **Jefe Rep.:** Maud Spector. **Nac.:** EE.UU. **F. Prod.:** 1963.

D.: Anthony Mann. **G.:** Ben Barzman, Basilio Franchina, Philip Yordan. **As. Hist.:** Hill Durant. **F.:** Robert Krasker (B.S.C.). **Mon.:** Robert Lawrence. **Mús.:** Dimitri Tiomkin. **Dis. Prod.:** Veniero Colasanti y John Moore (decorados y vesturario).

D. 2ª Un.: Yakima Canutt. **Ayte. D. 1ª Un.:** José López Rodero. **Ayte. D. 2ª Un.:** José María Ochoa. **Script:** Elaine Schrayeck. **D. Dial.:** George Tyne. **Op.:** John Harris. **Op. 2ª Un.:** Cecilio Paniagua. **Efec. Esp.:** Alex Weldon. **Jefe Maqui.:** Carl Gibson. **Jefe Elec.:** Bruno Pasqualini. **Ayte. Mon.:** Magdalena Paradell. **Jefe Atrz.:** Stanley Detlie. **Jefe Sast.:** Gloria Musetta. **Vest.:** Cerratelli & Ferruzzi (Italia). **Maq.:** Mario van Riel. **Pel.:** Gracia de Rossi. **Son.:** Gordon K. McCallum. **Mon. Efec. Son.:** Milton Burrow. **Mez. Son.:** David Hildyard. **Mon. Mús.:** George Korngold. **Est.:** Estudios Bronston (Madrid), Cinecittà (Roma). **Rodada en:** Las Matas, Sierra de Guadarrama (Madrid).

Int.: Sophia Loren (Lucilla), Stephen Boyd (Livio), Alec Guinness (Marco Aurelio), Christopher Plummer (Comodo), James Mason (Timónides), John Ireland (Ballomar), Anthony Quayle (Verulo), Omar Sharif (Sohamus), Mel Ferrer (Cleandro), Eric Porter (Juliano), Finlay Curie (Cesina), Andrew Keir (Polibio), Douglas Wilmer (Níger), George Murcell (Victorino), Norman Wooland (Virgiliano), Michael Gwynn (Cornelio), Virgilio Teixeira (Marcelo), Peter Damon (Claudio), Rafael Calvo (Lentulo), Lena von Martens (Helva), Guy Rolfe (Mario), Gabriela Licudi (Tauna).

Col.: Ultra Panavision, Technicolor. Paso: 35 mm. **Dist.:** Chamartín P. y D. C. (España). The Rank Organisation (Europa). **Metrs.: Dur.:** 187 min. **Cal.:** Todos los públicos (CE).

Sinopsis: El emperador Marco Aurelio se encuentra en la frontera del Imperio luchando contra los bárbaros y acompañado de su hija Lucila, enamorada del general Livio, pero que es casada con el rey de Armenia para sellar alianzas. El emperador presiente que pronto va a morir y decide dejar el trono a Livio en perjuicio de su hijo Cómodo, al que no considera capacitado para ser emperador. A Livio y Cómodo les unía

una gran amistad que se rompe por esta causa. Mientras, un complot orquestado por los ayudantes de Cómodo, acaba con la vida del emperador. Cómodo se proclama emperador, pero Lucila y Sohamus, rey de Armenia se revelan, queriendo crear el Imperio Oriental. El ejército de Livio sofoca la rebelión, pero éste se niega a servir al emperador por su crueldad. Los bárbaros asolan la frontera y el hambre y la peste asolan Roma. El ejército de Livio se encuentra a las puertas de Roma, y éste acude al Senado para hablar de la situación, pero los senadores están comprados por Cómodo, al igual que el ejército de Livio al que compra con oro. Cayo Livio es depuesto, y el emperador ordena encadenarlo junto a Lucila para sacrificarlos al dios "Cesar", aunque acaba retándole en un duelo, convencido de su divinidad. Livio mata a Cómodo y se va con Lucila, rechazando la oferta del trono imperial.

Boda en Atenas

P.: Samuel Bronston Española S.A.[1512] **Pr. Ej.:** Vicente Sempere. **Jefe Prod.:** Ramón Plana. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1962.

D.: Luis María Delgado. **G.:** Enrique Llovet. **Comentarios:** Enrique Llovet. **F.:** Manuel Berenguer. **Mon.:** Juan Serra. **Op.:** Ricardo Navarrete, Mario Montuori, Maximo de la Mano. **Son.:** Alfonso Carvajal. **Rodada en:** Grecia. **Col:** Eastmancolor. **Paso:** 35 mm.

Tema: Boda de SS. AA. RR. los Príncipes de España, don Juan Carlos y doña Sofia.

El valle de los Caídos

P.: Samuel Bronston Española, Chamartín P. y D. C. **Jefe Prod.:** Pancho Kohner. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1962

D.: Andrew Marton. **A.:** Jim Bishop. **G.:** Jim Bishop. **Ase.:** Fray Justo Pérez de Urbel. **F.:** Jack Hildyard. **Mon.:** Juan Serra. **Rodada en:** El Valle de los Caidos (Madrid).

Int.: José Antonio Mayans, José Marco Davó, María Bassó

Col: Eastmancolor. **Mts.:** 680 mts. **Dist.:** The Rank Organisation (Europa). **Dur.: Cal.:** Todos los públicos.

Tema: Documental propagandístico sobre el Valle de los Caídos.

Sinfonía Española

P.: Samuel Bronston Española. **Pr. Ej.:** Ramón Plana. **Nac.:** Española. **F. Prod.:** 1963.

D.: Jaime Prades (Luis María Delgado, no acreditado). **A.:** Jaime Prades. **G.:** Jaime Prades, Enrique Llovet, Alejandro de Muns. **F.:** Ricardo García Navarrete, Mario Montuori. **Mon.:** Juan Serra. **Mús.:** Cristóbal Halffter. **Dec.:** Gil Parrondo.

Int.: Antonio Ruiz (Antonio y su Ballet Español), Lola Flores, Antonio González "el Pescaílla", Alfredo Di Stéfano.

Col.: Eastmancolor, Cinemascope. **Paso:** 35 mm. Dist.: Hispamex Film. **Mtrs.: Dur.:** 102 min.

Estr.: Cal.:

Tema: Documental de la España artistica, industrial, turística y deportiva de la época.

[1512] Figura como productora en el expediente Halcón P.C.

Hace un millón de años (One Million Years B.C.)

P.: Seven Arts-Hammer Film en asociación con Hal E. Roach Sr. y Aida Young. **D. Prod.:** Michel Carreras, **Jefe Prod.:** John Wilcox. **Nac.:** Gran Bretaña. **F. Prod.:** 1966.

D.: Don Chafey. **A.:** Mickell Novack y Joseph Frickert basado en el guion de "Hace un millon de años" de George Baker (1940). **G.:** Michel Carreras. **F.:** Wikie Cooper. **Mon.:** Tom Simpson. **Mús.:** Mario Nascimbene. **D. Art.:** Robert Jones. **Efec. Vis.:** Ray Harryhausen.

Ayte. D. : Dennis Bertera. **Script:** Gladis Goldsmith y Marjory Levelly. **Op.:** David Harcourt. **Ayte. Op.:** Jack Mills. **Vest.:** Carl Toms. **Sastra:** Ivy Baker. **Maq.:** Wally Scheneiderman. **Pel.:** Olga Angelinetta. **Sup. Mon.:** James Needs. **Ayte. Dec.:** Kenneth Mc. Callum Tarit. **Efec. Esp.:** George Blackwell. **Son.:** A. W. Lumkin. **Sup. Mús.:** Philip Nartell. **Mon. Son.:** Roy Baker y Alfred Cox. **Mez.:** Len Shilton y Bill Rowe. **Prologe Designed:** Les Bowie **Est.:** Elstree Studios. **Rodada en:** Islas Canarias.

Int.: Raquel Welch (Loana), John Richardson (Tumak), Percy Herbert (Sakana), Robert Brown (Akhoba), Martine Beswick (Nupondi), Jean Wladon (Ahot), Lisa Thomas (Sura), Malva Nappi (Tohana), Richard James (Young Rock Man), William Lyon Brown (Payto), Frank Haydch (1º Rock Man), Terence Maidment (1ºShell Man), Micky de Rouch (1º Shell Girl), Yvonne Horner (Ullah)

Col: Color De Luxe. **Paso:** Panorámica. **Dist.:** Radio Films y Twentieth Century Fox Film Corporation. **Dur.:** 96 min. **Estreno:** Rialto, Fantasio, Fígaro (Madrid), el 26 de marzo de 1967. **Cal.:** C.M.: (2). C.E.: Todos públicos. **D.L.:**

Sinopsis: Tumak es un guerrero perteneciente a la tribu la Roca, pero, al enfrentarse con su padre y ser vencido por éste, es expulsado del clan y se convierte en un apátrida vagabundo. Cierto día encontrará a la tribu de la Concha, a la que pertenece Loana, la cual se enamorará de él, en contra de los tabúes de su tribu. Esta relación provocará que se exilien y busquen un territorio para fundar su propio clan. Esta nueva zona estará llena de peligros y ocupada por dinosaurios.

Mercenarios sin gloria (Play Dirty)

P.: United artists (Reino unido), Lowndes (Reino unido). **Pr. Ej.:** Harry Saltzman. **Jefe Prod.:** Eva Monley, Vicente Sempere. **Nac.:** Gran Bretaña. **F. Prod.:** 1968.

D.: André De Toth. **A.:** Basado en la historia de George Marton. **G.:** Melvyn Bragg, Lotte Colin. **F.:** Edward Scaife. **Mús.:** Michel Legrand. **Canciones:** Norbert Schultze, Hans Leip (canción "Lili Marleen"); Nino Rastelli (canción "Tornerai"). **Mon.:** Jack Slade y Alan Osbiston. **Dec.:** Thomas N. Morahan, Maurice Pelling, Elven Webb. **Efec. Esp.:** Kit West.

Ayte. D.: Nick Caris Carter, Roger Good, Antonio Tarruella. **Script:** Phyllis Crocker. **Op.:** Alan McCabe. **Foto-fija:** . **Foq.:** Laurie Shane. **Reg.:** . **Maq.:** A.L. Lawrance y Freddie Williamson, Mike Fowlie. **Ayte. Maq.:** Carmen Gómez Cabo. **Pel.:** Betty Glasow. **Vest.:** John Brady. **Cons.:** . **Tec. Adv.:** Robert Bennett, Andrew Birkin, A. Tizam. **Jefe Loc.:** Andrew Birkin. **Son.:** Paddy Cunningham. **Mon. Son.:** Teddy

Mason. **Mez.::** Gordon K. McCallum, Otto Snel. **Rodada en:** Almería y provincia. Guadix y Purullena (Granada).

Int.: Michael Caine (Capitán Douglas), Nigel Davenport (Capitán Cyril Leech), Nigel Green (Col. Masters), Harry Andrews (Brig. Blore), Patrick Jordan (Mayor Alan Watkins), Daniel Pilon (Capitán Allwood), Martin Burland (Dead Officer), George McKeenan (Corporal at Quayside), Bridget Espeet (Ann), Bernard Archard (Coronel Homerton), Aly Ben Ayed (Sadok), Enrique Ávila (Kalarides), Mohsen Ben Abdallah (Hassan), Mohamed Kouka (Assine), Takis Emmanuel (.Kostos Manov), Scott Miller (Boudesh), Michael Stevens (Capitán Johnson), Anthony Stamboulieh (Barman in Arab Bar), Jose Halufi (Arab), Vivian Pickles (German Nurse), Stanley Caine (oficial alemán), Jeremy Child (segundo teniente), Dennis Brennan (Corporal), Rafael Albaicín (jefe árabe del oasis).

Col.: Eastmancolor, Vistavisión. **Paso:** 35mm. **Mtrs:** 1750. **Dist.:** C.B. Films. **Dur.:** 93 min. **Estr.:** **Cal.: D.L.:**

Sinopsis: Durante la II Guerra Mundial, Douglas, joven capitán del ejército inglés reúne un grupo de mercenarios ex-convictos para una difícil misión al norte de África: destruir un depósito de combustible del ejército nazi. Douglas tendrá que ganarse a sus hombres, mientras sabemos que en realidad este grupo había sido enviado como distracción del ejército enemigo, teniendo un ejército de la armada el encargo de la misma misión. Sorprendentemente, este equipo será apresado por los alemanes mientras que el grupo de Douglas consigue llegar al objetivo, consternándose al comprobar que el almacén es un señuelo. Determinados a terminar su misión, Douglas y sus hombres se dirigen al verdadero objetivo. Mientras, los Ingleses han hecho retroceder a las fuerzas de Rommel, y se han dado cuenta de que necesitan el depósito de combustible para ellos. Incapaz de ponerse en contacto con el grupo del capitán Douglas para que aborte la misión, el mando británico permite que los espías nazis conozcan la localización de los mercenarios para que les tiendan una emboscada antes de que lleguen al depósito. A pesar de todo, el capitán Douglas y sus hombres consiguen destruir el depósito disfrazados de alemanes. Ya sólo con tres hombres, Douglas se pretende incorporar a las tropas inglesas, pero éstas los confunden con alemanes y los matan.

Cabalgando al infierno (A Man Called Sledge)[1513]

P.: Dino de Laurentiis Cinematográfica SPA (Italia). **P. As.:** Harry Bloom, Carl Olsen. **Pr. Ej.: . D. Pr.:** Mario Pisan, Vicente Sempere. **Nac.:** Italiana. **F. Prod.:** 1969.

D.: Vic Morrow (Giorgio Gentile). **A.:** Vic Morrow y Frank Kowalski. **G.:** Massimo D'Avack. **F.:** Luigi Kuveiller. **Mon.:** Renzo Lucidi. **Mús.:** Gianni Ferrio. **Canciones:** Bill Martin y Phil Coulter "Other Men's Gold" interpretadas por Stefan Grossman. **Di. Pr.:** Mario Chiari, Julio Molina. **D. Art.:** Mario Scisci. **Efec. Esp.:** Pasquino Benassati.

Ayte. D.: Giorgio Gentili, Roy Carrington, Antonio Tarruella, Victor Tourkanski. **Script:** Renée Glynne. **D. Dial.:** Nona Medio. **Ayte. Mon.**: Alfonso Santacana. **Ayte. Prod.:** Félix Moreno. **Maq.:** Giuliano Laurenti. **Pel.:** Elda Magnanti. **Di. Vest.:** Elio Micheli. **Const.:** Enzo Eusepi. **Arm.:** Remo De Angelis. **Stunts:** Remo De Angelis, Earl Parker. **As. Hist.:** Carl Olsen. **Son.:** Sash Fisher. **Mont. Son.:** Edith de Swarte. **Est.:** Establimento Dino de Laurentiis (Roma). **Rodada en:** Almería y provincia. Guadix y Purullena (Granada).

[1513] Título de rodaje *Un western*

Int.: James Garner (Sledge), John Marley (viejo), Laura Antonelli (Ria), Dennis Weaver (Erwin Ward), Fausto Tozzi, Paola Bárbara (Jade), Claude Akins (Hooker), Riccardo Garrone, Wayde Preston (Sheriff Ripley), Ken Clark (Floyd), Tony Young (Mallory), Allan Jones, Herman Reynoso, Steffen Zacharias, Didi Perego (Elizabeth), Mario Valgoi (Beetle), Laura Betti (hermana), Lorenzo Piani (Guthrie), Franco Giornelli (Joyce), Bruno Corazzari (Bice), Altiero Di Giovanni (Kehoe), Lorenzo Fineschi (Toby), Remo De Angelis (Poker Player), Giovanni Di Benedetto (Secondino), Franco Balducci (carcelero), Tiberio Mitri (carcelero), , Orso Maria Guerrini, Bernabe Barta Barri, Pietro Ceccarelli, Luciano Rossi (el Lobo).

Col.: Eastmancolor. Cinemascope **Paso:**.35 mm. **Mtr.:**. **Dist.:** . **Dur.:** 93 min. **Estr.:**. **Cal.:**. **D.L.:**

Sinopsis: Luther Sledge, un hombre fuera de la ley, planea robar con su banda un envío de lingotes de oro valorado en medio millón de dólares, que pasa cada semana por un pequeño pueblo del oeste de EE.UU. Su intención es robar el oro de la cárcel donde se almacena durante la noche. Por pura diversión, al tiempo que roba el oro, provoca un motín en la cárcel. Durante la fuga, sucederán una serie de traiciones y una violenta escalada de venganzas a lo largo de la frontera mejicana.

El Cóndor

P.: National General Pictures (EE.UU.), Carthay Continental (EE.UU.). **Pr. Ej.:** André De Toth. **Sup. Pr.:** Eva Monley. **Jefe Pr.:** Vicente Sempere, Ivo Nightingale, Robert Watts. **Nac.:** EE.UU. **F. Prod.:** 1968.

D.: John Guillermin. **A.:** Steven W. Carabatsos. **G.:** Larry Cohen y Steven W. Carabatsos. **F.:** Henri Persin**. Mon.:** Walter Hannemann y William H. Ziegler, A.C.E. **Mús.:** Maurice Jarre. **Dis. Prod.:** Julio Molina. **Efec. Esp.:** Kit West

Ayte. D.: Russell Vreeland, Antonio Tarruella. **D. 2ª Un.:** Tap Canutt, Alberto Cardone (Albert Cardiff). **Script: . Reg.:** Graham Sumner. **Op.:** Gilles Bonneau. **Op. 2ª Un.:** Francisco Sempere, Jack Mills. **Ayte. Dec.:** José María Alarcón. **Const.:** Enrique Fernández. **Ayte. Const.:** Rafael Ablanque. **Stunts:** Tap Cannutt. **Maq.:** Ramón de Diego. **Pel.:** Josefa Rubio. **Vest.:** Tony Pueo. **Son:** Paddy Cunningham. **Efec. Son.:** Rita Edit. (INC). **Mon. Son.:** John Mick. **Tit.:** Pacific Titles. **Lab.: Rodada en:** Almería

Int.: Jim Brown (Luke), Lee Van Cleef (Jaroo), Patrick O'Neal (General Chavez), Marianna Hill (Claudine, mujer de Chavez, Iron Eyes Cody (Santana, jefe Apache). Imogen Hassall (Dolores), Elisha Cook Jr. (viejo convicto), Gustavo Rojo (Coronel Anguinaldo), Florencio Amarilla (Águila), Julio Peña (General Hernández), Ángel del Pozo (teniente), Patricio Santiago (Julio), John Clark (Capitán de la prisión), Raúl Mendoza Castro (Indio), Rafael Albaicín (Oficial), George Ross (Guardia), Ricardo Palacios (jefe de los bandidos), Charles Stalmaker (Charles Stalnaker), Carlos Bravo (bandido), Dan van Husen (bandido), Peter Lenahan (convicto), Art Larkin (convicto), Per Barclay (convicto).

Proc.: Technicolor, Vistavisión. **Paso:** 70 mm. **Dist.:** Mundial Films. **Dur.:** 102 min. **Est.:** Urgel (Barcelona), el 14 de febrero de 1972; Carlos III, Consulado, Princesa, Roxy A y Victoria (Madrid), el 15 de mayo de 1972.

Sinopsis: Poco después de la guerra civil, en una prisión de los EE.UU. próxima a la frontera mexicana, un presidiario negro llamado Luke, es informado de que en la fortaleza de El Cóndor se guarda el tesoro nacional de México, una inmensa fortuna en lingotes de oro. Luke se escapa del presidio y se asocia con Jarro, un bandido, que, a cambio de su parte del botín le ofrece la ayuda de cien indios. Santana, el jefe de los apaches, se compromete a ayudarles a penetrar en la fortaleza a cambio de armas y caballos.

La quebrada del diablo (La spina dorsale del diavolo / Djavolja kicma / the Deserter)

P.: Dino de Laurentiis Cinematográfica, S.P.A. (Italia), Jadran (Yugoslavia), Heritage Enterprises Inc. (EE.UU.). **P. As.:** Guy Luongo. **P. Ej.:** Norman Baer, Ralph B. Serpe. **D. Pr.:** Roberto Cocco, Vicente Sempere. **Nac.:** Italo-america-yugoslava. **F. Prod.:** 1970

D.: Burt Kennedy (dist. americana) y Niksa Fulgozi (dist. europea). **A.:** Stuart J. Byrne, William H. James. **G.:** Clair Huffaker. **F.:** Aldo Tonti. **Mon.:** Frank Santillo. **Mús.:** Piero Piccioni. **Dis. Prod.:** Mario Chiari. **D. Art.:** Aleksandar Milovic. **Efec. Esp.:** Augie Lohman.

Ayte. D.: José López Rodero. **Script:** Barbara Cole. **Op.:** Luciano Tonti. **Foto-fija:** Alfonso Avíncola. **Efec. Vis.:** Cliff Culley. **Stunts:** Remo De Angelis. **Ayte. Prod.:** Pablo Tallavi. **Sec. Prod.:** María Luisa Czaky, Mayte Sempere. **Ayte. Mon.:** Giorgio Fabianelli. **Maq.:** Giuliano Laurenti, Fernando Florido. **Pel.:** Elda Magnanti, Antonia López. **Vest.:** Elio Micheli. **Jefe Vest.:** Enzo Eusepi. **Son.:** Jim Willis. **Mon. Son.:** Gerry Hambling. **Amb.:** Rafael Ferry. **Rodada en:** Almería y provincia, Torremolinos, Ronda, El Torcal de Antequera (Málaga), Málaga, Roma y Yugoslavia.

Int.: Bekim Fehmiu (capitán Victor Kaleb), John Huston (general Miles), Richard Crenna (mayor Wade Brown), Chuck Connors (Reynolds), Ricardo Montalban (Natachai), Ian Bannen (capitán Crawford), Brandon De Wilde (Ferguson), Slim Pickens (Tattinger), Albert Salmi (Schmidt), Woody Strode (Jackson), Patrick Wayne (capitán Bill Robinson), Fausto Tozzi (Orozco), Mimmo Palmara (jefe Mangus Durango), John Alderson (O'Toole), Doc Greaves (Scott), Lucio Rosato (Jed), Roberto Simmi (Justin), Larry Stewart (Robinson), Gianni Vanicola (Jeff), Giancarlo Zampetti (prisionero indio), Remo De Angelis (Mark), Ricardo Valle, Manfredo Giusto.

Col.: Eastmancolor, Vistavisión. **Paso:** 35 mm. **Mts.:** . **Dur.:** 104 min. **Estr.: Cal.:**

Sinopsis: El capitan de la caballería Victor Kaleb, vuelve después de dos semanas a la misión donde vive junto a su mujer, pero encuentra el poblado arrasado y a su mujer fatalmente torturada por los indios, por lo que se ve obligado a matarla. Este hecho le enloquece por lo que acude al fuerte, dispara a un superior y deserta del ejército, dedicándose a vivier como un indio, asesinando a todos los apaches que encuentra. Dos años después, llega el geneal Miles al fuerte, y se muestra interesado en el capitán Victor Kaleb, ya que considera que es la única persona que puede dirigir un destacamento para cruzar la frontera y destruír el campamento del enemigo, ya que conoce perfectamente las costumbres de los indios. Consiguen convencerle y forma a un grupo de hombres que emprenderán camino hacia la Quebrada del Diablo, donde preparán una trampa, y conseguirán vencer a los apaches, aunque solo sobrevivirán tres. De vuelta al campamento, todos se ponen de acuerdo para decir que Victor ha muerto, lo que evita que acabe en la carcel por deserción. El protagonista volverá a su vida solitaria.

Caballos salvajes /Chino Valdez/Valdez, il mezzosangue

P.: Coral P.C. (España), Universal Productions France (Francia), Produzione Dino de Laurentiis (Italia). **P. Ej.:** John Sturges, Duilio Coletti. **D. Pr.:** Roberto Cocco, Vicente Sempere. **Nac.:** Hispano-franco-italiana. **F. Prod.:** 1972-73.

D.: John Sturges. **A.:** Basado en la novela *The Valdez Horses*, de Lee Hoffman. **G.:** Clair Huffaker y Rafael J. Salvia, Massimo De Rita (no acreditado), Arduino Maiuri (no acreditado). **F.:** Godofredo Pacheco, Armando Nannuzzi. **Mon.:** Vanio Amici, Luis Álvarez. **Sup. Mon.:** Peter Zinner A.C.E. **Mús.:** Guido De Angelis y Maurizio De Angelis. **Dec.:** Mario Garbuglia. **Efec. Esp.:** Vaquero y Molina.

Ayte. D.: Antonio Tarruella, Roberto Bodegas. **Aux. D.:** Carlos Gil. **Script:** John Franco (Johon). **Op.:** Giuseppe Bernardini, Salvador Gil. **Ayte. Op.:** José Villalba. **Foto-fija:** Alfonso Avincola. **Ayte. Mon.:** Giorgio De Vincenzo. **Ayte. Prod.:** Javier Gordillo, Jesús Narro, Marguerite Théoule. **Sec. Prod.:** Graciela Núñez, Mª Teresa Sempere. **Reg.:** Pedro Escuder. **Maq.:** Giannetto De Rossi. **Ayte. Maq.:** Mirella de Rossi, Mari Reyes Nieto. **Pel.:** Ramona González. **Fig.:** Ferdinando Giavanonni. **Vest.:** Osanna Guardini. **Jefe Vest.:** Boris Juraga. **Sast.:** Hermanos Cornejo. **Atz.:** Jaime Rubio, Mateos, Luna. **Const.:** Juan García. **Ayte. Dec.:** Vicente Sempere Jr. **Arm.:** Molina. **Son.:** Dominico Duboni. **Lab.:** Fotofilm Madrid S.A. (Madrid). **Rodada en:** Almería: Rambla Ollero, carretera de Senes, Poblado Nueva Frontera, Rambla del Saltador y carretera de Jergal.

Int.: Charles Bronson (Chino Valdez), Jill Ireland (Catherine), Diana Lorys (india), Marcel Bozzuffi (Maral), José Nieto (alcalde), Vincent Van Patten (Jamie Wagner), Luis Prendes (dueño Saloon), Fausto Tozzi (Cruz), Ettore Manni (Sheriff), Lino Ventura, Conchita Muñoz (Estrella), Corrado Gaipa (cura), Melissa Chimenti (joven india), Florencio Amarilla (Pequeño Oso), Luis Rico (borracho), Ricardo Rodríguez, Adolfo Thous (Coyote), Rafael Albaicín.

Col.: Eastmancolor, Technicolor. **Paso:** Panorámica. **Dur.:** 98 min. **Dist.: Metr.:** 2690 mts. **Estreno: T. Cart.: Cal.: D.L.:** M-35391-1973.

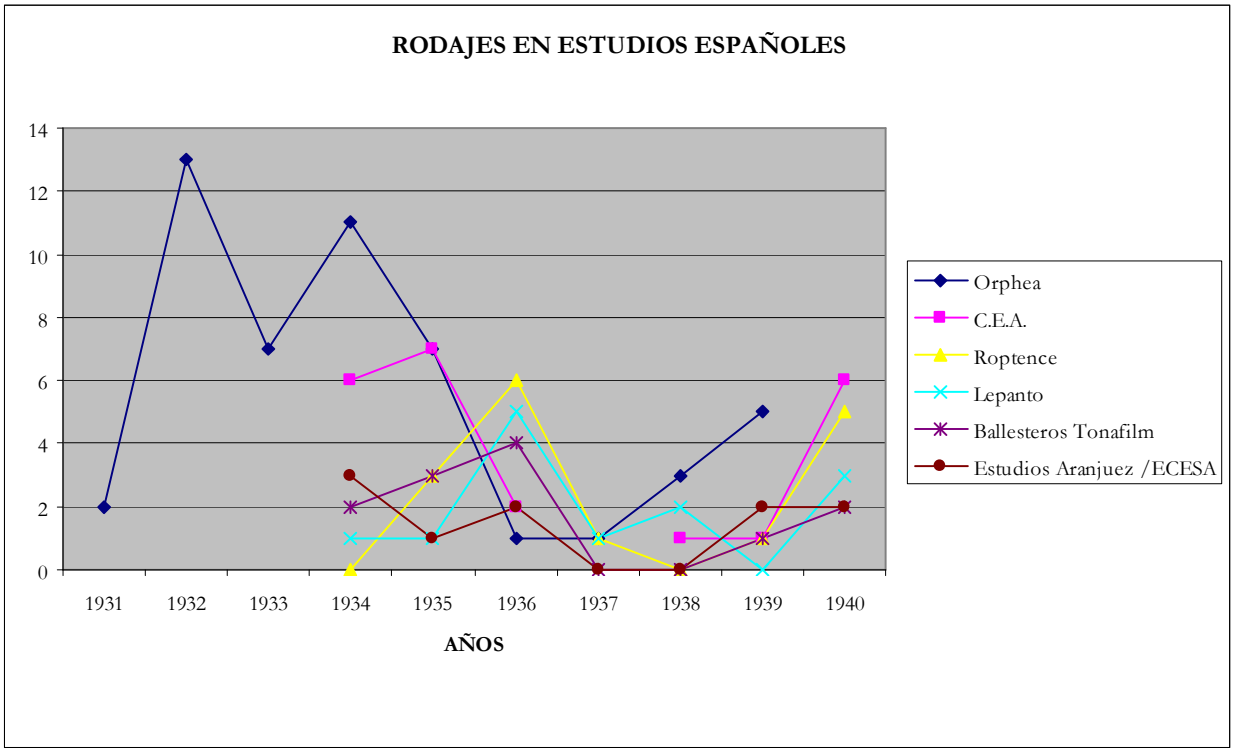
Sinopsis: Valdez, tiene un recinto y una casa en la que doma caballos salvajes. Un joven se ofrece a ayudarle por un módico sueldo, y ambos se dedican a la doma de caballos. Los terrenos en los que se asienta su granja, son codiciados por Maral, propietario de ganaderías que es el cacique del lugar, y que odia desde siempre a Valdez. Esta relación se complica más aún cuando Catherine, hermana de Maral, acude a Valdez a que le enseñe a montar y surja entre ellos una atracción. El ser mestizo, le complica aún más la convivencia en el pueblo, y casi es ejecutado por los hombres de Maral, a los que mata, por lo que el sheriff le mete en la carcel. Valdez y Catherine se quieren casar, pero todos se lo impiden. Finalmente Valdez deja a sus caballos libres y marcha en busca de la libertad.

APENDICE

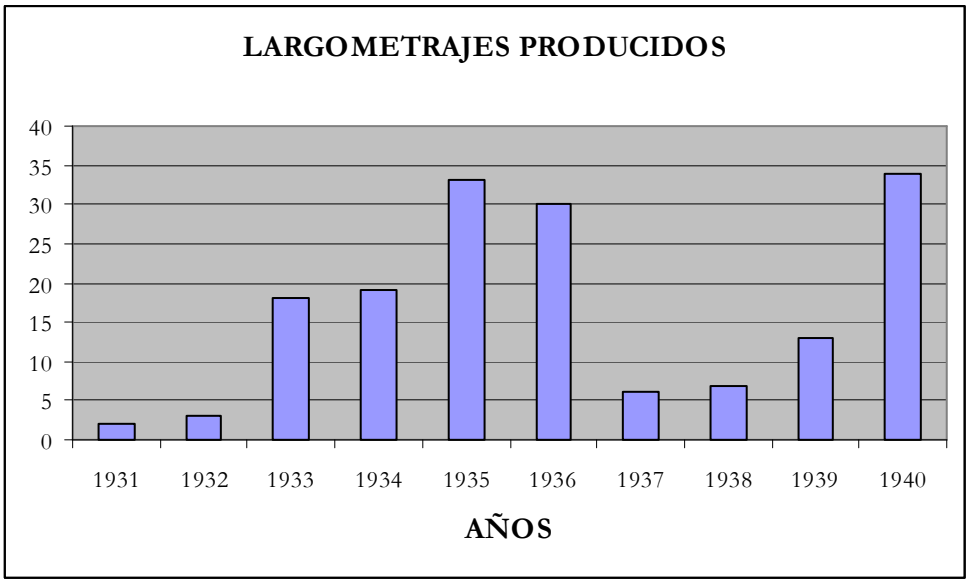
PARTE I. (1932-1940)

NÚMERO DE RODAJES EN ESTUDIOS ESPAÑOLES (1931-1940)

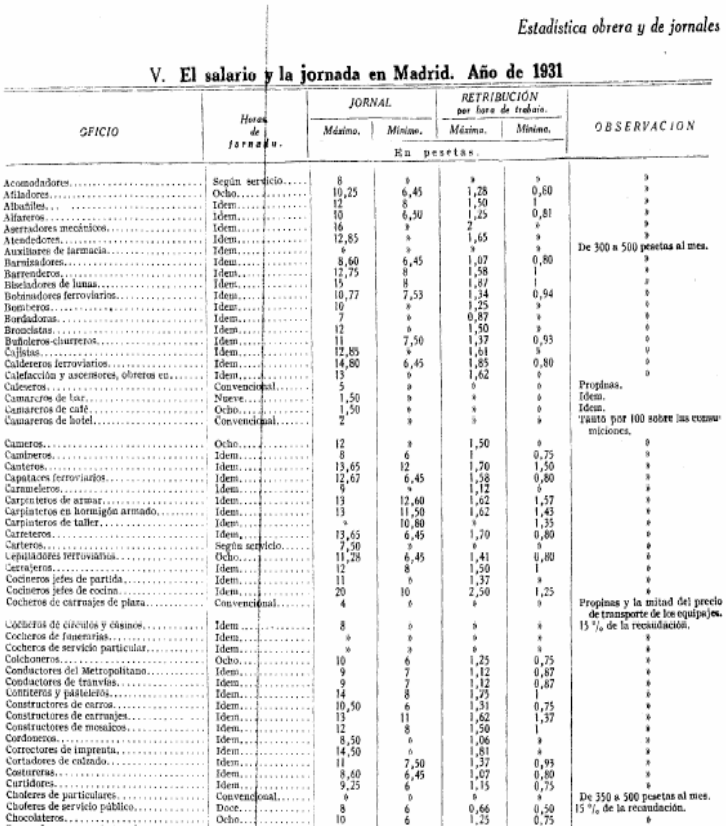
ESTUDIOS	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	TOTAL
Orphea		2	13	7	11	7	1	1	3	5	50
C.E.A.				6	7	2		1	1	6	23
Roptence					3	6	1		1	5	16
Lepanto				1	1	5	1	2		3	13
Ballesteros Tonafilm				2	3	4			1	2	12
Estudios Aranjuez /ECESA				3	1	2			2	2	10



1. Número de producciones en los estudios españoles (1931-1940).
Fuente: García Fernández, Emilio Carlos, El cine español entre 1996 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos, Barcelona, Ariel Cine, 2002, p. 121.



2. Producción cinematográfica española 1931-1940. Fuente: *Id.*



Estadística obrera y de jornales

V. El salario y la jornada en Madrid. Año de 1931

OFICIO	Horas de jornada.	JORNAL Máximo.	JORNAL Mínimo.	RETRIBUCIÓN por hora de trabajo. Máximo.	RETRIBUCIÓN por hora de trabajo. Mínimo.	OBSERVACION
		En pesetas.				
Acomodadores	Según servicio	8	»	»	»	»
Afiladores	Ocho	10,25	6,45	1,28	0,80	»
Albañiles	Idem	12	8	1,50	1	»
Alfareros	Idem	10	6,50	1,25	0,81	»
Agarradores mecánicos	Idem	16	»	2	»	»
Atendedores	Idem	12,85	»	1,65	»	»
Auxiliares de farmacia	Idem	»	»	»	»	De 300 a 500 pesetas al mes.
Barnizadores	Idem	8,60	6,45	1,07	0,80	»
Barrenderos	Idem	12,75	8	1,58	1	»
Biseladores de lunas	Idem	15	8	1,87	1	»
Bobinadores ferroviarios	Idem	10,77	7,53	1,34	0,94	»
Bomberos	Idem	10	»	1,25	»	»
Bordadoras	Idem	7	»	0,87	»	»
Broncistas	Idem	12	»	1,50	»	»
Buñoleros-churreros	Idem	11	7,50	1,37	0,93	»
Cajistas	Idem	12,85	»	1,61	»	»
Calderereros ferroviarios	Idem	14,80	6,45	1,85	0,80	»
Calefacción y ascensores, obreros en	Idem	13	»	1,62	»	»
Cáseros	Convencional	5	»	»	»	Propinas.
Camareros de bar	Nueve	1,50	»	»	»	Idem.
Camareros de café	Ocho	1,50	»	»	»	Idem.
Camareros de hotel	Convencional	2	»	»	»	Tanto por 100 sobre las consumiciones.
Cameros	Ocho	12	»	1,50	»	»
Camineros	Idem	8	6	1	0,75	»
Canteros	Idem	13,65	12	1,70	1,50	»
Capataces ferroviarios	Idem	12,67	6,45	1,58	0,80	»
Carmeneleros	Idem	9	»	1,12	»	»
Carpinteros de armar	Idem	13	12,60	1,62	1,57	»
Carpinteros en hormigón armado	Idem	13	11,50	1,62	1,43	»
Carpinteros de taller	Idem	»	10,80	»	1,35	»
Carreteros	Idem,	13,65	6,45	1,70	0,80	»
Carteros	Según servicio	7,50	»	»	»	»
Cepilladores ferroviarios	Ocho	11,28	6,45	1,41	0,80	»
Cerrajeros	Idem	12	8	1,50	1	»
Cocineros jefes de partida	Idem	11	»	1,37	»	»
Cocineros jefes de cocina	Idem	20	10	2,50	1,25	»
Cocheros de carruajes de plaza	Convencional	4	»	»	»	Propinas y la mitad del precio de transporte de los equipajes. 15 % de la recaudación.
Cocheros de círculos y casinos	Idem	8	»	»	»	»
Cocheros de funerarias	Idem	»	»	»	»	»
Cocheros de servicio particular	Idem	»	»	»	»	»
Colchoneros	Ocho	10	6	1,25	0,75	»
Conductores del Metropolitano	Idem	9	7	1,12	0,87	»
Conductores de tranvías	Idem	9	7	1,12	0,87	»
Confiteros y pasteleros	Idem	14	8	1,75	1	»
Constructores de carros	Idem	10,50	6	1,31	0,75	»
Constructores de carruajes	Idem	13	11	1,62	1,37	»
Constructores de mosáicos	Idem	12	8	1,50	1	»
Cordoneros	Idem	8,50	»	1,06	»	»
Correctores de imprenta	Idem	14,50	»	1,81	»	»
Cortadores de calzado	Idem	11	7,50	1,37	0,93	»
Costureras	Idem	8,60	6,45	1,07	0,80	»
Curtidores	Idem	9,25	6	1,15	0,75	»
Choferes de particulares	Convencional	»	»	»	»	De 350 a 500 pesetas al mes.
Choferes de servicio público	Doce	8	6	0,66	0,50	15 % de la recaudación.
Chocolateros	Ocho	10	6	1,25	0,75	»

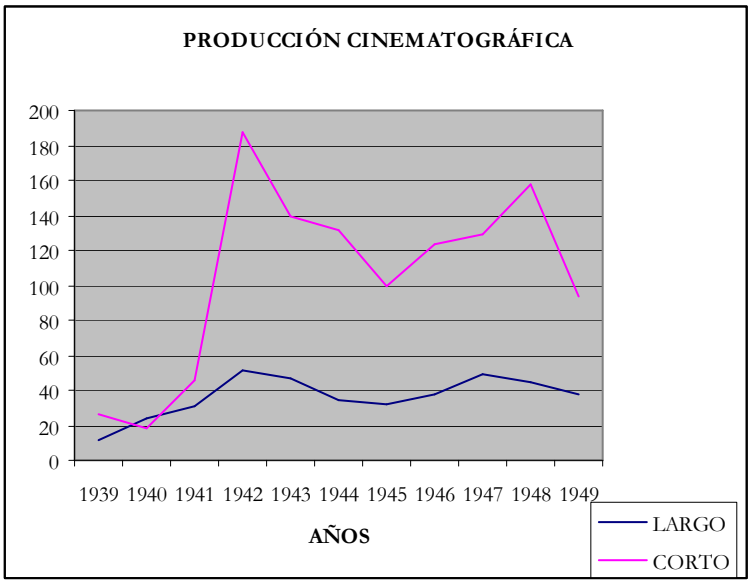
3. El salario y la jornada en Madrid. 1931. Fuente: http://www.ine.es/inebaseweb (2006)

PARTES II, III y IV (1940-1960)

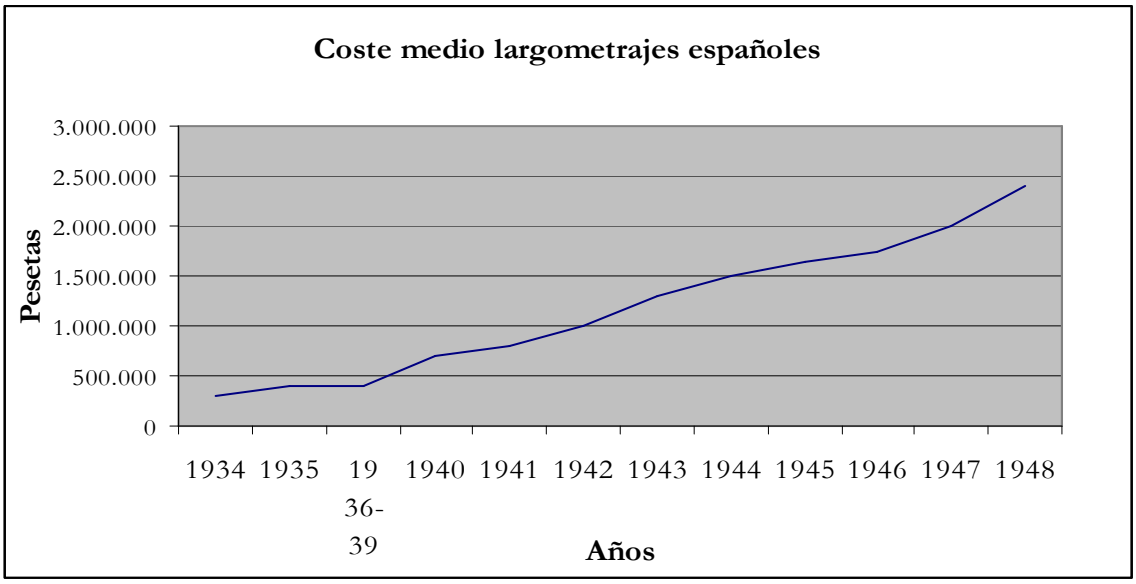
Década de los Cuarenta

PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

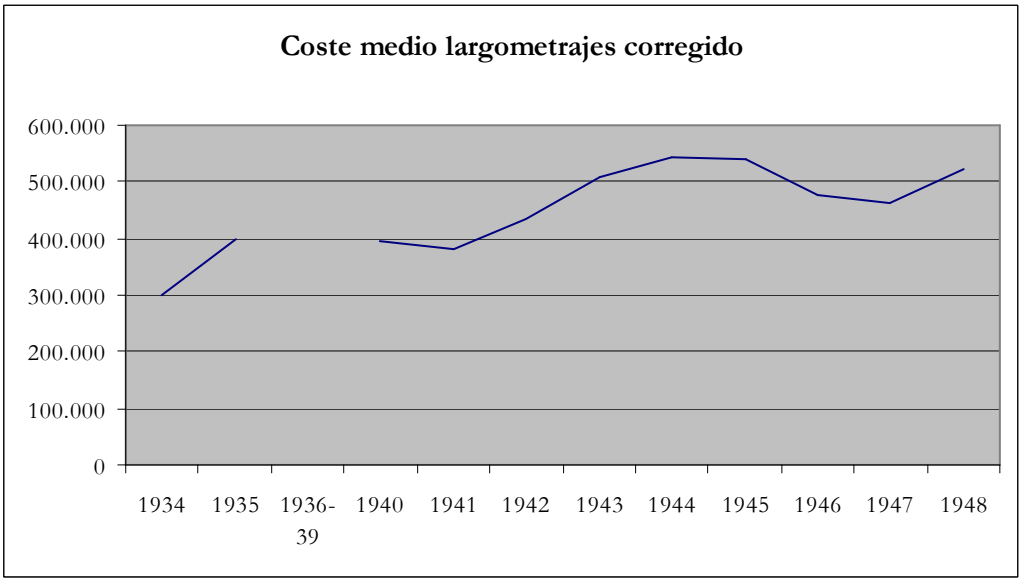
AÑO	LARGO	CORTO	TOTAL
1939	12	26	38
1940	24	18	42
1941	31	46	77
1942	52	187	239
1943	47	139	186
1944	34	132	166
1945	32	100	132
1946	38	123	161
1947	49	129	178
1948	45	158	203
1949	38	94	132
TOTAL	402	1152	1554



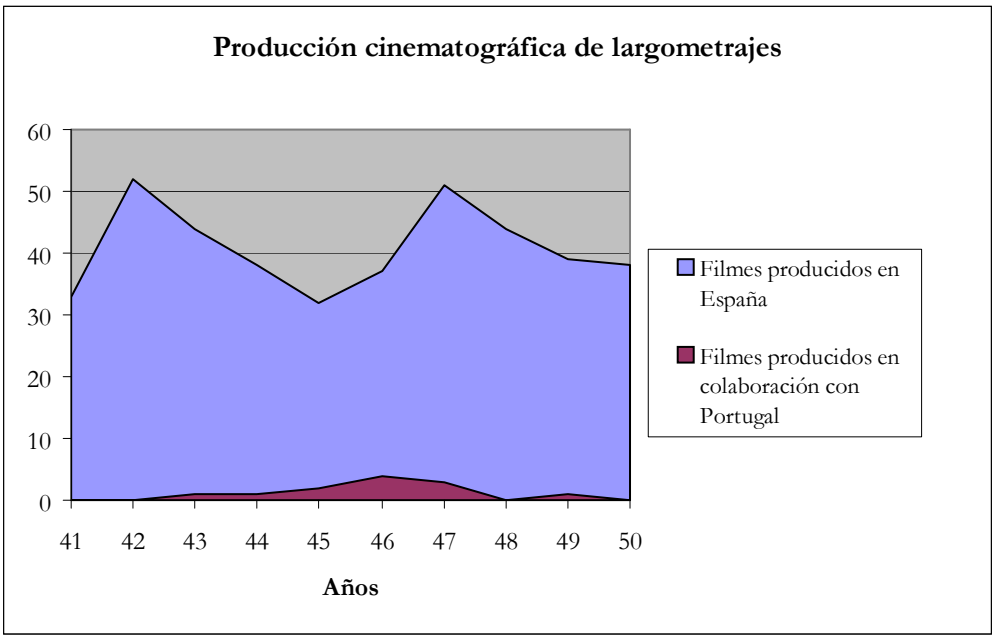
4. Producción cinematográfica española (1939-1949). Fuente: *Id.* p.90



5. Costes de producción de los largometrajes españoles (1934-1948). Fuente: Cuevas Puente (dir.), *Op. cit.*, p.125



6. Costes de producción en los filmes españoles. Valor relativo ajustado a través del índice general de precios al por mayor, ponderado, del Instituto Nacional de Estadística. Corrección aproximada. Fuente: Cuevas Puente (dir.), *Op. cit.*, p.125.



7. Producción de largometrajes en colaboración con Portugal (1941-1950). Fuente: elaboración propia según datos de Hueso Montón, Ángel L. (dir.), *Catálogo del cine español: películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

IMPORTACIÓN DE PELÍCULA VIRGEN EN 1946

De 35 m/m:								
MARCA	PAÍS	Positivo	Dup. Pos.	Dup. Neg.	Neg. Imag.	Neg. Son.	Parciales	
GEVAERT	Bélgica	4.578.777	49.795	116.927	190.873	197.987	51.343,59	
Ídem	Portugal	137.250	2.133,4		65.398,9	65.148	269930,3	
Ídem	Suecia	59.986					59986	
Ídem	Ídem	31.500					31500	
Ídem	Suiza	31.000					31000	
Ídem	Francia	18.000					18000	
KODAK	Inglaterra	1.866.349	45592	73.021	78942	145.782	2209686	
Ídem	EE.UU.	694.925	43.112,44		170.017,44		908055,27	
Ídem	Portugal	305.629	10.363,2		182.207,4	124.717,15	622916,49	
Ídem	Suiza	49.987					49987,2	
Ídem	Francia	40.281					40281	
DUPONT	EE.UU.	689.157		36.576	63.703,2	213.336,64	1.002.772,89	
Ídem	Portugal	127.278			91.329,6	3.048	221.655,91	
ANSCO	EE.UU.				884.808,8		884.808,8	
FERRANIA	Italia	40.565	9.150				49.715	

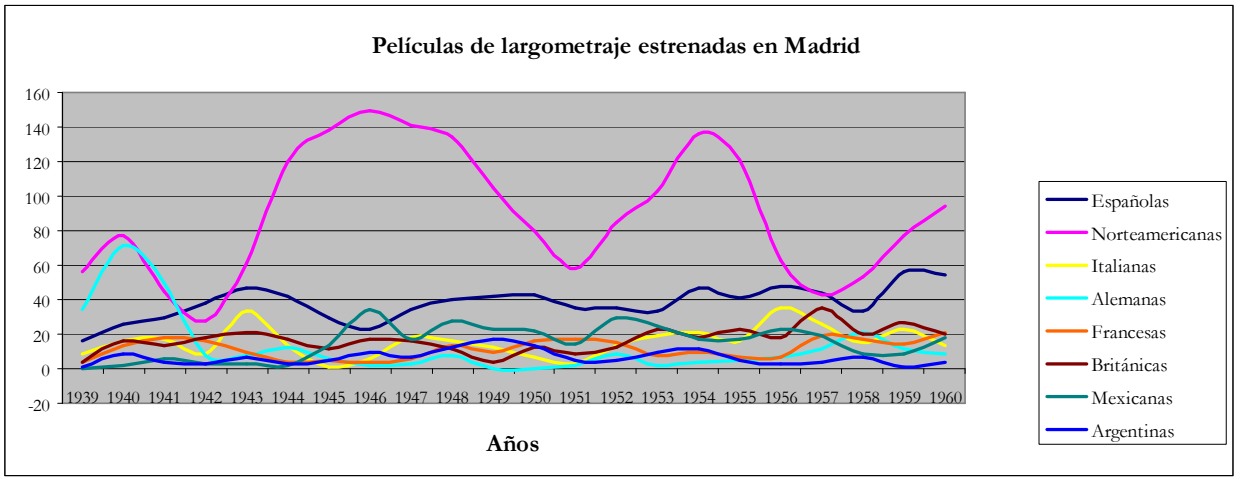
MÁXIMOS IMPORTADORES EN 1946

BÉLGICA		**5.134.359**
EE.UU.		**2.795.636,96**
INGLATERRA		**2.209.686**
PORTUGAL		**1.114.502,7**

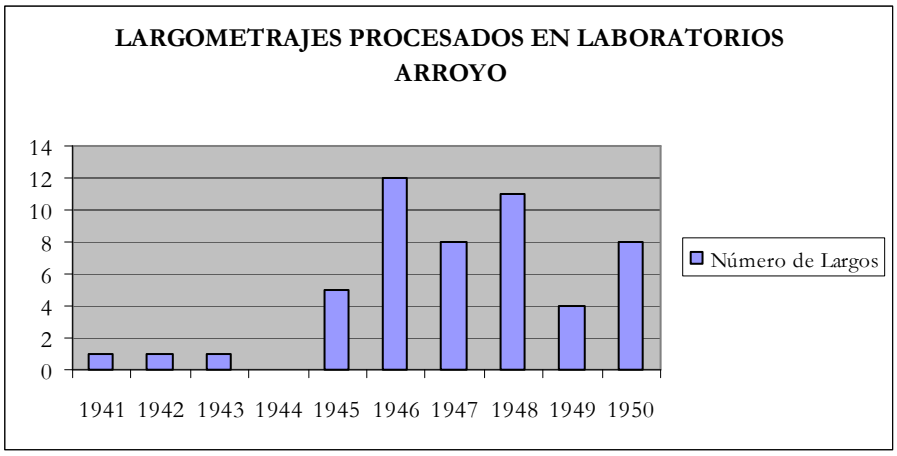
8. Cuadro de importación de película virgen (1946). Fuente: Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Unión Cinematográfica Hispanoamericana, 1950, p.345.

Presupuesto de *Mañana como hoy*	Costo	Porcentaje
PERSONAL ARTÍSTICO (ACTORES PRINCIPALES)	289.000	13,12
PERSONAL ARTÍSTICO (ACTORES SECUNDARIOS)	20.400	0,93
EXTRAS Y FIGURACIÓN	91.256	4,14
PERSONAL TÉCNICO	343.950	15,61
PERSONAL ADMINISTRATIVO	6.500	0,3
OBRA Y GUIÓN	45.000	2,04
MÚSICA	93.961	4,27
BOCETOS	32.000	1,45
ESTUDIOS Y DECORADOS	615.000	27,92
AMBIENTE	127.000	5,77
VESTUARIO	120.000	5,45
MATERIAL	135.000	6,13
LABORATORIOS	51.387	2,33
DESPLAZAMIENTOS	76.068	3,45
SEGUROS	19.756	0,9
VARIOS	136.539	6,2
TOTAL	**2.202.817**	

9. Presupuesto declarado de *Mañana como hoy* (1947). Resumen general



10. Gráfico de películas de largometraje estrenadas en Madrid (1939-1960). Fuente: Cuevas Puente, Antonio (dir.), *Op. cit.*, p.345.; http://www.ine.es/inebaseweb (2006)

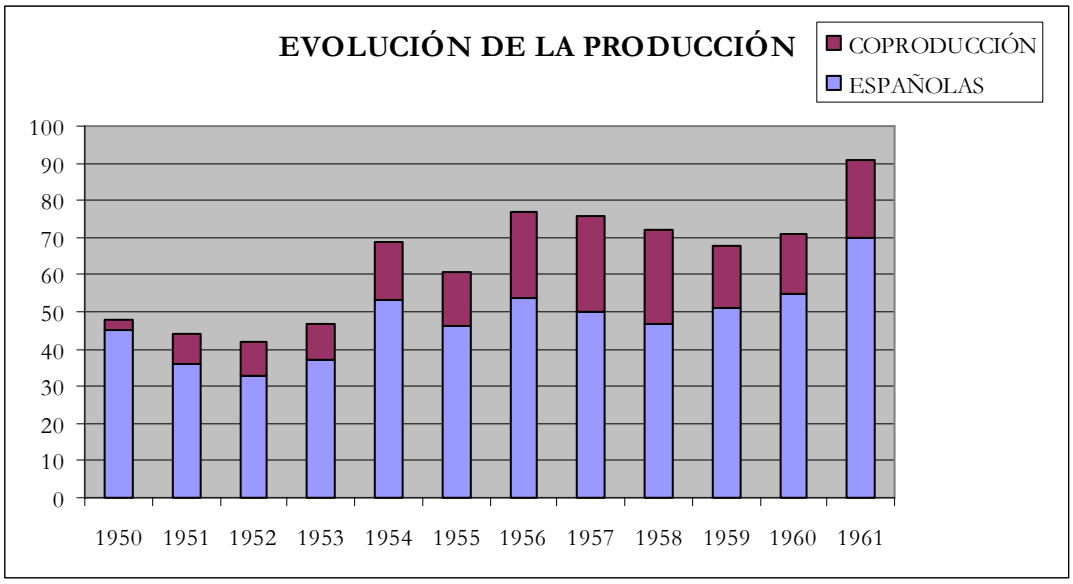


11. Películas procesadas en Laboratorios Arroyo (1941-1950). Fuente: elaboración propia según datos de Hueso Montón, Ángel L. (dir.), *Op. cit.*

Década de los cincuenta

PRODUCCION DE LARGOMETRAJE ESPAÑOL (1950-1961)

AÑO	ESPAÑOLAS	COPROD.	TOTAL
1950	45	3	48
1951	36	8	44
1952	33	9	42
1953	37	10	47
1954	53	16	69
1955	46	15	61
1956	54	23	77
1957	50	26	76
1958	47	25	72
1959	51	17	68
1960	55	16	71
1961	70	21	91



8. La producción de largometrajes en la década de los 50. Incremento de las coproducciones. Fuente: Heredero, Carlos F., *Las huellas del tiempo. El cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1993, p. 435.

FINANCIACIÓN DE LARGOMETRAJES EN ESPAÑA. DÉCADA DE 1950

Suponiendo que una productora, con un capital social de 250.000 pesetas, acometiese la realización de películas cuyo coste fuese de 3.000.000 pesetas, este capital se cubriría de la siguiente forma:

Capital social	250.0000 pesetas
Capital asociado	500.000 "
Crédito sindical	1.000.000
Aplazamientos de pagos	500.000
Capitalizaciones	1.000.000
Total	**3.250.000**

Como puede observarse, existe un exceso de 250.000 pesetas sobre el costo de la película, cantidad que puede deducirse de los ingresos del crédito sindical, cuando éstos se produzcan. Tal cantidad, se destina a la amortización del capital social, con la finalidad de ser utilizado para iniciar la producción de la película siguiente.
Veamos la cuantía y proporción de los factores económicos que intervienen en cada película:

Empresa:		
El 75 por 100 del crédito sindical	750.000 pesetas	
Aplazamiento de pago	500.000 pesetas	1.250.000 pesetas (42%)
Capital asociado:		
Aportación en metálico	500.000 pesetas	
Aval del crédito	250.000 pesetas	750.000 pesetas (25%)
Capitalizaciones	1.000.000 pesetas	1.000.000 pesetas (33%)
TOTAL		3.000.000 (100%)

Se entienden como aportación de la empresa, los aplazamientos de pago y la obtención del crédito sindical, ya que éste es independiente del aval, que sólo aparece al hacerse efectivo el crédito, por lo que se concede el 25% de esta cantidad. Las 250.000 pesetas del capital social no se consignan al retirarse esta cantidad a mitad de rodaje, y además, son las que hacen posibles las gestiones de aplazamiento de pagos, crédito, capitalizaciones; en definitiva, siendo las que permiten progresar a la empresa, pudiéramos considerarlas como gastos de sostenimiento.

Con objeto de facilitar la entrada de capital asociado (independiente para cada película) pueden concederse a este capital las siguientes ventajas: Amortización preferente y participación en el 50% de los beneficios. Ambas cosas, con independencia de la devolución del crédito sindical, de los aplazamientos de pago y de las capitalizaciones.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, los ingresos que se obtengan de cada película, se repartirán en el siguiente orden y proporción:

Primero. Ingresos por clasificación:
- Porcentaje que retiene el SOEC para iniciar la amortización del crédito
- Aplazamientos de pago
- El resto se dedicará a iniciar la amortización del capital asociado.

Segundo. Ingresos por distribución:
- Porcentaje para el Sindicato, hasta la completa amortización del crédito concedido
- Abono de las capitalizaciones en treinta y seis mensualidades. El total coincidirá con el 33 % (siguiendo el ejemplo anterior) de los totales ingresos; clasificación más distribución.

Tercero. Ingresos por Distribución (continuación)
- Porcentaje para el Sindicato, si no se ha amortizado totalmente el crédito.
- Capitalizaciones (igual que en el caso segundo)
- El resto de los ingresos, ya beneficios, se repartirán a partes iguales entre la empresa y el capital asociado.

Ejemplos tomando como base un filme de un costo, estimado oficialmente, de 3.600.000 pesetas.

Costo real	3.000.000 pesetas
Importe de 30 copias	450.000 pesetas
Importe del 5 por 100 de publicidad de lanzamiento	150.000 pesetas
TOTAL	**3.600.000 pesetas**

Caso normal de ingresos

Por clasificación en categoría 1ª B	1.300.000 pesetas
Distribución en España	1.500.000 pesetas
Venta al extranjero	500.000 pesetas
Bonificación por divisas	50.000 pesetas
TOTAL	**3.350.000 pesetas**

Distribución de estos ingresos:

Aplazamientos	500.000 pesetas
Crédito Sindical	1.000.000 pesetas
Capitalizaciones (33 por 100)	1.116.000 pesetas
Amortización capital asociado	500.000 pesetas
Beneficios capital asociado	117.000 pesetas
Beneficios capital social	117.000 pesetas
TOTAL	**3.350.000 pesetas**

Caso favorable de ingresos

Por clasificación en categoría 1ª A	1.440.000 pesetas
Distribución en España	1.500.000 pesetas
Venta al extranjero	750.000 pesetas
Bonificación por divisas	75.000 pesetas
TOTAL	**3.765.000 pesetas**

Distribución de estos ingresos:

Aplazamientos	500.000 pesetas
Crédito Sindical	1.000.000 pesetas
Capitalizaciones (33 por 100)	1.255.000 pesetas
Amortización capital asociado	500.000 pesetas
Beneficios capital asociado	255.000 pesetas (51%)
Beneficios capital social	255.000 pesetas (102%)
TOTAL	**3.765.000 pesetas**

Caso más favorable de ingresos

Por clasificación en categoría de Interés Nacional	1.800.000 pesetas
Distribución en España	1.500.000 pesetas
Venta al extranjero	1.000.000 pesetas
Bonificación por divisas	100.000 pesetas
TOTAL	**4.400.000 pesetas**

Distribución de estos ingresos:

Aplazamientos	500.000 pesetas
Crédito Sindical	1.000.000 pesetas
Capitalizaciones (33 por 100)	1.466.000 pesetas
Amortización capital asociado	500.000 pesetas
Beneficios capital asociado	467.000 pesetas (93%)
Beneficios capital social	467.000 pesetas (186%)
TOTAL	**4.400.000 pesetas**

9. Financiación de los filmes en España (años 50). Fuente: López García, Victoriano, Martín Proharam, Miguel A., Cuevas Puente, Antonio, *La Industria de Producción de películas en España*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, 1955, pp.66-71

AÑO 1956		
COSTES MEDIOS / PELÍCULA EN BLANCO Y NEGRO		
PARTIDAS	ESTIMACIÓN COSTE MEDIO	PORCENTAJE
Letra y música	173.415,00	5,81
Personal artístico	540.461,00	18,12
Personal técnico	443.136,00	14,85
Escenografía	421.780,00	14,14
Estudios	399.941,00	13,41
Exteriores	269.873,00	9,05
Película virgen	399.394,00	13,39
Laboratorios	84.146,00	2,82
Seguros e impuestos	107.473,00	3,6
Gastos generales	141.316,00	4,81

Imp. Coste base	**2.982.935,00**		**100,00%**

COSTES MEDIOS / PELÍCULA EN COLOR		
PARTIDAS	ESTIMACIÓN COSTE MEDIO	PORCENTAJE
Letra y música	219.635,00	4,76
Personal artístico	833.668,00	18,07
Personal técnico	626.566,00	13,58
Escenografía	565.943,00	12,27
Estudios	502.249,00	10,89
Exteriores	682.093,00	14,79
Película virgen	609.651,00	13,22
Laboratorios	256.566,00	5,56
Seguros e impuestos	165.071,00	3,58
Gastos generales	151.049,00	3,28
Imp. Coste base	**4.612.491,00**	**100,00%**

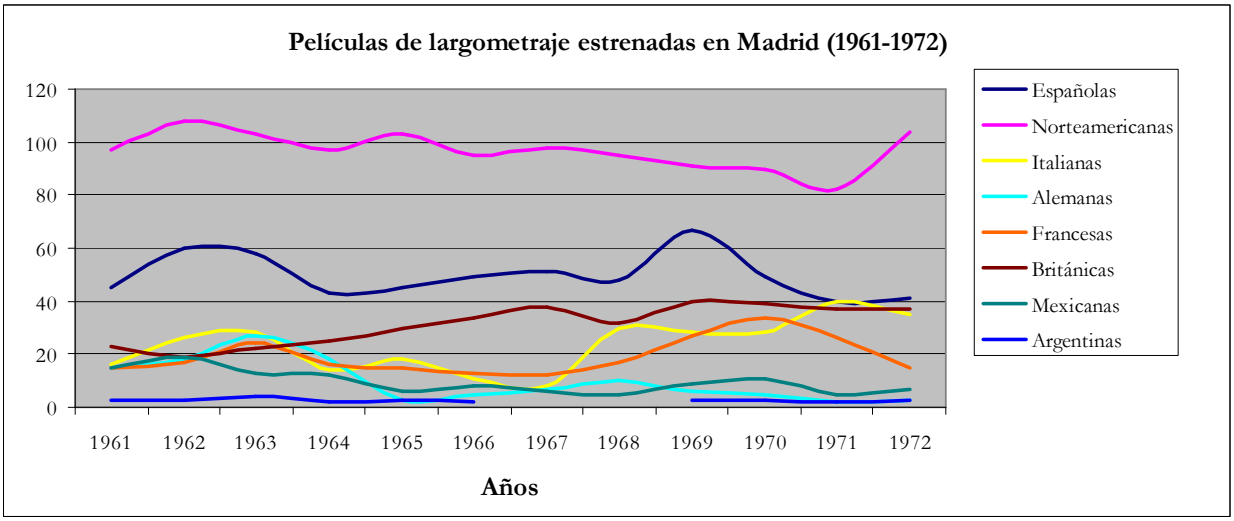
10. Coste medio de largometrajes españoles en 1956. Fuente: Heredero, Carlos, F., Op. cit., p. 439

CAPITULOS	**PRODUCTORA**	**S.O.E.C.**	**OBSERVACIONES**	**PORCENTAJE**
I. Letra y música	33.654	33.654		0,89
II. Personal artístico	871.102,93	826.102,95		23,01
III. Personal técnico	360.948,80	344.348,80		9,54
IV. Escenografía	867.232,45	751.750,35		22,91
V. Estudios	677.759	522.746,60		17,90
VI. Exteriores	601.779,53	522.464,18		15,90
VII. Película Virgen	228.790,75	540.023,75	**Incluido Laboratorio**	6,04
VIII. Laboratorios	61.734,90	45.503,10		1,63
IX. Títulos e insertos	2.500	2.500		0,07
X. Seguros e impuestos	46.940,25	131.149,47		1,24
XI. Gastos generales	32.967,50	204.756,80		0,87
Totales	3.785.410,11	3.925.000		

11. Presupuesto de *El Marido*. Apreciación del S.O.E.C. y porcentaje de cada capítulo.

Comercio		
Dependiente 25 años	7,02 por hora trabajada	(1.440 Pts. al mes)
Artes Gráficas		
Oficial de 1ª	6,06	(975 Pts. al mes)
Panadería		
Oficial de pala	6,31	(1.313 Pts. al mes)

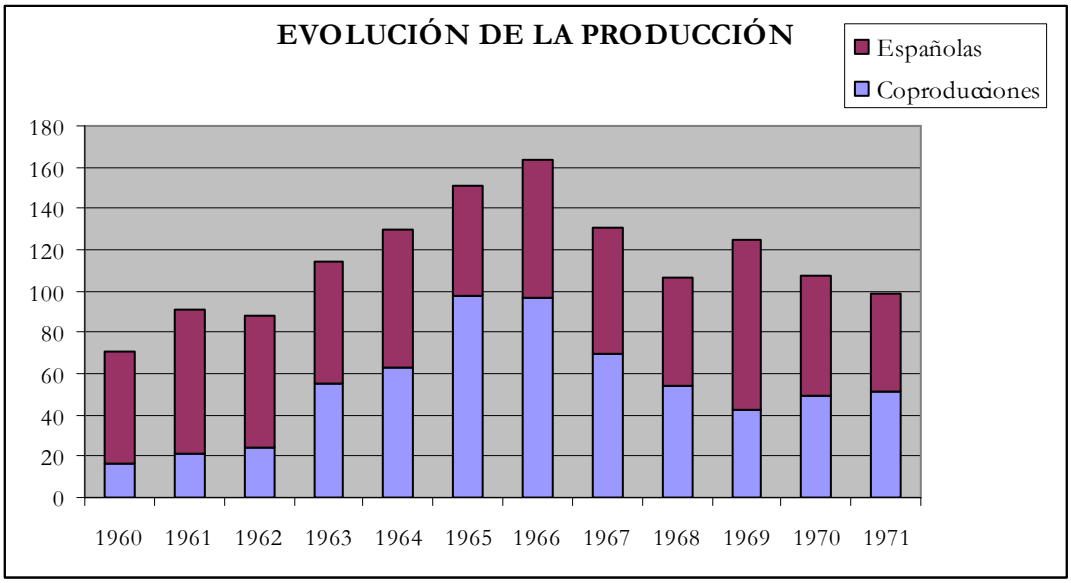
11. Salario-base íntegro del obrero por hora de trabajo en 1956, según las Reglamentaciones Nacionales del Trabajo. Fuente: Fondo documental del Instituto Nacional de Estadística. www.ine.es/inebaseweb (2006)



12. Cuadro de películas de largometraje estrenadas en Madrid (1961-1972). Fuente: *Id.*

PARTE V

Década de los sesenta.



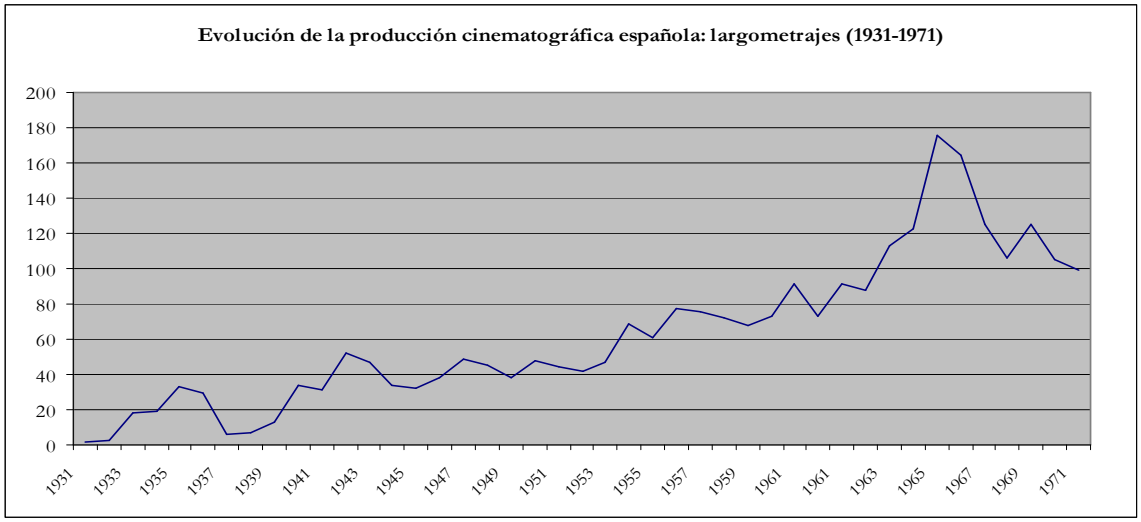
13. La producción de largometrajes en la década de los 60. Protagonismo de las coproducciones. Fuente: López Garcia, Victoriano, *Chequeo al cine español*, Madrid, 1972.

CAPITULOS	PRODUCTORA	PORCENTAJE
I. Letra y música	189.000	4,43
II. Personal artístico	518.500	12,14
III. Personal técnico	929.000	21,76
IV. Escenografía	575.000	13,47
V. Estudios	501.000	11,73
VI. Exteriores	233.000	5,46
VII. Película Virgen	735.562	17,23
VIII. Laboratorios	161.450	3,78
IX. Títulos e insertos		
X. Seguros e impuestos	290.000	6,79
XI. Gastos generales	137.500	3,22
Totales	4.270.012	

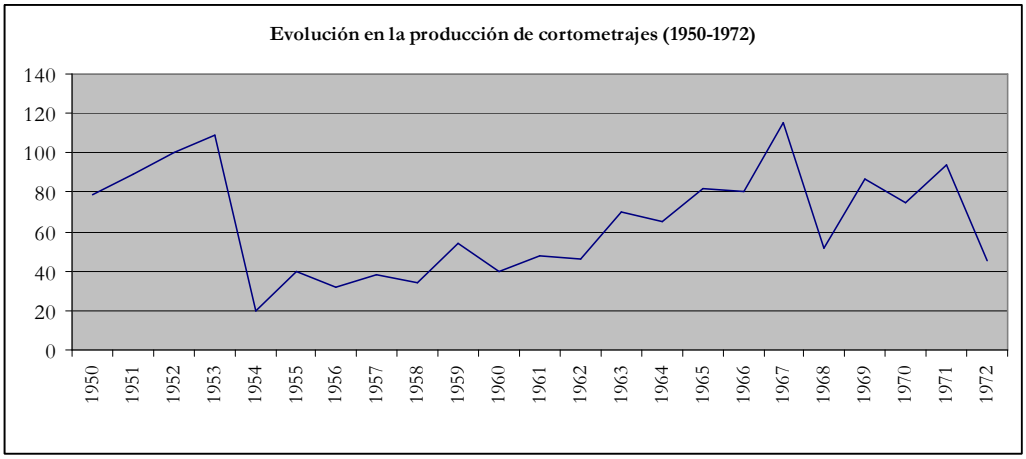
14. Coste declarado de Espia.n.d.o. (1969)

Comercio		
Oficial de primera	16,47 por hora trabajada	(3.340 Pts. al mes)
Alimentación		
Oficial de primera	16,58	(3.401 Pts. al mes)
Imprentas y editoriales		
Jefes	44,95	(9.221 Pts. al mes)

15. Estadística de salarios por hora de trabajo en 1965. Fuente: Fondo documental del Instituto Nacional de Estadística. www.ine.es/inebaseweb (2006)



16. Evolución de la producción cinematográfica española (1931-1971). Elaboración propia.



12. Evolución en la producción de cortometrajes (1950-1972). Fuente: Fondo documental del Instituto Nacional de Estadística. www.ine.es/inebaseweb (2006)