

MIGUEL ANGEL HERRERO HERREZUELO

EL CINEFOTOCOLOR

TÉCNICA, FILMOGRAFÍA, ANÁLISIS -
TESIS PARA LA OBTENCIÓN DEL GRA-
DO DE DOCTOR - DIRECTOR DE LA
TESIS: DR. MANUEL PALACIO ARRANZ

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Miguel Angel Herrero Herrezuelo: *EL CINEFOTOCOLOR*, Técnica,
Filmografía, Análisis - Tesis para la obtención del Grado de Doctor -
Director de la Tesis: Dr. Manuel Palacio Arranz, © .

WEBSITE:

MAIL:

100053183@alumnos.uc3m.es

In obsequium gratitudinis Magistro Lorenzo Pantieri propter \LaTeX
exemplum Arsclassica atque Magistro André Miede propter \LaTeX
exemplum Classicthesis.

NUMINI GRATUS VOTUM SOLVIT LIBENS ANIMO

RESUMEN

Desde los albores del cinematógrafo se ha buscado la incorporación del color. Superponiendo primero colores por medio de pinceles y luego de estarcidos mecánicos, muy pronto se comenzó a investigar en una fotoquímica capaz de permitir la aparición de los colores en la pantalla simplemente mediante el uso de capas de emulsión fotosensible, filtros y reveladores. Este sueño químico permitió que algunos emprendedores acariciaran la idea de un gran desarrollo industrial y económico con medios técnicos modestos y capacidades limitadas. Uno de estos sistemas de color cinematográfico que se desarrollaron durante el siglo XX fue el Cinefotocolor. Fue el intento por parte de un empresario de Barcelona de desarrollar no sólo un proceso sino toda una industria basada en unas cámaras y unos procesos de laboratorio propios, participando al mismo tiempo en la producción de películas. En esta tesis se estudian todos los títulos cinematográficos que se conocen realizados en su corto período de desarrollo, así como el origen y características técnicas de este sistema, repasando las fuentes primarias incluidos todos los documentos originales relacionados, como sus patentes industriales.

ABSTRACT

The tremor in film industry and applause of the public that different color systems reaped in the thirties of the twentieth century allowed the appearance of many independent researchers dreaming with the development of their own color systems. As part of film industries, they were in quest not just of a successful accomplishment, but of turn a profit too. Technical innovations outside and the very peculiar political and economical situation inside Spain after the war framed the development of a spanish color system called Cinefotocolor. This variation of old bichromic systems had a very short life of seven years within were produced less than twenty titles full or partially released in color. The research and analysis of these films, its system, its basics and technical original documents are the subjects of this thesis.

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que han contribuido o simplemente me han animado a continuar esta nunca fácil investigación.

Aunque varios de ellos han fallecido en los últimos años, quiero agradecer las amables palabras de Florentino Soria (1917 - 2015), de Joaquín Luis Romero Marchent (1921 - 2012) y de María Luz Galicia, las siempre valiosas sugerencias de Julio Pérez Perucha, la información que sobre el cine y el color en el cine quiso amablemente compartir conmigo Juan Mariné, la atención de Ramón Martos, la amable conversación de Antonio Isasi-Isasmendi y la precisión en sus datos y la cortesía de César Fernández Ardavín (1923 - 2012).

Asimismo debo mencionar la colaboración de Rosa Cardona, Rosa Saz y Xavier Cámara de Filmoteca de Cataluña. También la de Trinidad del Río, Margarita Lobo, y sobre todo, la cordial colaboración de Alfonso del Amo, todos ellos de Filmoteca Española.

Quiero hacer llegar mi agradecimiento a Jordi Aragonés López, hijo de Daniel Aragonés Puig, por permitirme compartir con él los documentos y recuerdos que conserva de su padre.

Quiero también expresar mi gratitud al tristemente fallecido profesor Alberto Elena Díaz (1958 - 2014), que con su calidad académica y gentileza personal permanecerá como ejemplo para investigadores por venir.

Por último, es un deber inexcusable para mí hacer público mi más efusivo agradecimiento a mi director de tesis, el profesor José Manuel Palacio Arranz, por su paciencia elocuente y su cordial intransigencia en el largo periplo de gestación de estas páginas.

ÍNDICE GENERAL

I	INVESTIGACION	XI
1	INTRODUCCION	1
2	EL COLOR	9
2.1	Presentacion de una problematica	9
2.2	La investigación del color en Occidente	13
2.2.1	Antes de Newton	13
2.2.2	Newton y contra Newton	20
2.2.3	Después de Newton	25
2.3	Percepción del color	27
2.3.1	El ojo humano y la tricromaticidad perceptiva	27
2.3.2	La decodificación del color	31
2.3.3	La teoría Retinex	33
2.3.4	Neurofisiología	36
2.4	Lenguaje y color	38
2.4.1	Orígenes de un debate	38
2.4.2	Etnolingüística, relativismo y categorización de los colores	39
2.4.3	El <i>World Color Survey</i>	44
2.5	Consideraciones finales sobre el color	45
3	EL CINEFOTOCOLOR	47
3.1	Algunas consideraciones previas	47
3.2	Contexto sociohistórico	47
3.2.1	Propaganda	48
3.2.2	Proteccionismo	50
3.2.3	Escasez	57
3.2.4	"Folclorismo" y "Españolada"	60
3.3	Contexto tecnológico: El cine en color	75
3.4	El sistema de color cinematográfico Cinefotocolor	84
3.4.1	La Mecánica	85
3.4.2	La Fotoquímica	86
3.4.3	Mecánica y Fotoquímica: el Cinefotocolor 3D	88
3.5	El desarrollo industrial	95
3.5.1	En un rincón de España (Jerónimo Mihura, 1.948)	95
3.5.2	Rumbo (Ramón Torrado, 1949)	109
3.5.3	Un soltero difícil (Manuel Tamayo, 1950)	117
3.5.4	Erase una vez... (Dirección artística: Alejandro Cirici-Pellicer - Dirección de animación: José Escobar, 1950.)	121

3.5.5	Debla, la virgen gitana (Ramón Torrado, 1950)	129
3.5.6	Vértigo (Eusebio Fernández Ardavín, 1950)	137
3.5.7	La niña de la venta (Ramón Torrado, 1951)	143
3.5.8	María Morena (José María Porqué y Pedro Lazaga, 1951)	149
3.5.9	La estrella de Sierra Morena (Ramón Torrado, 1952)	155
3.5.10	La Hermana San Sulpicio (Luis Lucia, 1952)	159
3.5.11	Duende y misterio del flamenco (Edgar Neville, 1952)	165
3.5.12	Doña Francisquita (Ladislao Vajda, 1952)	169
3.5.13	Muchachas de Bagdad (Jerónimo Mihura, 1952) - (Versión norteamericana: Babes in Bagdad (Edgar G.Ulmer, 1952)	175
3.5.14	Bronce y Luna (Xavier Setó, 1952)	181
3.5.15	Barcelona, Templo de Amor y de Paz (XXXV Congreso Eucarístico Internacional) (José Luis Pérez de Rozas, 1952)	185
3.5.16	El seductor de Granada (Lucas Demare, 1953)	187
3.5.17	El duende de Jerez (Daniel Mangrané, 1953)	193
3.5.18	El lago de los cisnes (Francisco Rovira Beleta, 1953)	199
3.5.19	Todo es posible en Granada (José Luis Sáenz de Heredia, 1954)	203
3.5.20	Tres eran tres (Eduardo García Maroto, 1954)	209
3.5.21	Cortometrajes Publicitarios	214
3.5.22	Proyectos inconclusos	216
4	CONCLUSIONES	219
5	BIBLIOGRAFIA	225
II ANEXOS		249
A	DOCUMENTOS	251
A.1	Croquis de los trenes de revelado	251
A.2	Anotaciones de fórmulas de laboratorio	251
A.3	Valores aplicados en copias positivas (1990)	251
A.4	Documentos de registro de patentes	251
B	ENTREVISTAS	253
B.1	Entrevista a Ramon Martos Vivar	253
B.2	Entrevista a Antonio Isasi-Isasmendi	257
B.3	Entrevista a Cesar Fernandez Ardavin	259
B.4	Entrevista a María Luz Galicia	261
C	CRITICAS Y TESTIMONIOS	263

D	RESEÑA BIOGRAFICA DE DANIEL ARAGONES PUIG	371
D.1	Documento de registro de entrada de Daniel Aragonés Puig en los Estados Unidos de América (Nueva York, 8 de mayo de 1935)	377
E	GLOSARIO DE TERMINOS TECNICOS	379

Parte I

INVESTIGACION

El uso intencionado de sustancias colorantes por los seres humanos está atestiguado en restos de al menos 90.000 años de antigüedad¹. y desde entonces ha seguido desarrollándose de manera ininterrumpida. Ya en el Paleolítico, hace 40.000 años, habitáculos, pieles y textiles, herramientas y otros objetos fueron teñidos o cubiertos de color de manera sistemática a pesar de su escaso desarrollo tecnológico, evidenciando para algunos arqueólogos que “la cultura material no se halla por completo en las adquisiciones mecánicas” (Leroi-Gourhan, 1988, pp. 207-208).

Ha sido sin embargo el avance de los medios técnicos lo que ha permitido el prodigioso avance de los colorantes que a su vez ha operado como catalizador en el desarrollo de los medios de representación visual. Juntas, artes representativas y técnicas han desarrollado la cultura visual de los seres humanos durante milenios en una unión productiva para ambas, lo que hace parecer natural el estudio de temas que afecten a las dos. Pero así como está demostrada la antigüedad de los usos del colorante, no son sino dispersas y poco exhaustivas las obras teóricas que a lo largo de los siglos se han ocupado de la técnica en el uso de los colores. Esto no se circunscribe a la más remota antigüedad, y es igualmente notable en épocas recientes y en los campos más estudiados de la representación visual. Así, gracias a nuevas posibilidades de investigación con sofisticados instrumentos técnicos (cromatografía, espectrometría de masa), se ha podido constatar en los últimos años que Rembrandt usaba polvo de cuarzo mezclado con arcilla blanca para espesar la pintura y aclarar las tonalidades, plomo y polvo de tiza para los tonos blancos, estaño y oropimente para los amarillos y azurita para los azules, a pesar de que no se conserva recuento exhaustivo por escrito ni de Rembrandt ni de ninguno de sus allegados del uso de estos materiales (Wetering, 2007 y Wetering, 1982). Del mismo modo, en la actualidad se investiga sobre la importancia de instrumentos ópticos en el desarrollo de la perspectiva pictórica o en la evolución de la pintura figurativa desde

¹ En los fragmentos líticos con incisiones cubiertos de ocre encontrados en la cueva surafricana de Blombos (Henshilwood et al., 2009). Aunque una intención simbólica en el uso de estas sustancias en épocas tan remotas es todavía debatido (Hovers et al., 2003), hay un consenso general en aceptar su aplicación deliberada y consciente. Por el contrario permanecen como contestados por la comunidad científica los colorantes supuestamente hallados en yacimientos arqueológicos mucho más antiguos como el inferido por Lumley (1969, p. 49) de los restos de Terra Amata (380.000 años) o el conjeturado por Cole (1963, p. 137) entre especímenes de *homo habilis* en Olduvai (alrededor de 1.500.000 años)

la Edad Media occidental hasta nuestros días (Kemp, 2000; Hockney, 2001; Dupré (ed.), 2005 y Lefèvre (ed.), 2007) ², algo rechazado por muchos por la falta casi absoluta de menciones a lentes o espejos entre los medios artísticos europeos.

Dadas estas investigaciones tan minuciosas y complejas en las técnicas pictóricas, se podría suponer que algo similar debe estar produciéndose en el medio que a finales del siglo XIX consiguió llevar la representación visual a su máxima expresión, el cinematógrafo, puesto que ningún medio de expresión visual parece tan bien documentado y reciente. Al tratarse de un medio que requiere un complejo desarrollo técnico y al haberse originado en la sociedad occidental, en un momento en el que ya se encontraban reguladas las patentes industriales, podríamos suponer que son fácilmente accesibles importantes fuentes documentales que permitan trazar con precisión su evolución, tanto técnica como artística. Lamentablemente, en cuanto el investigador se acerca a este campo, esa impresión se desvanece como un molesto efecto óptico. Investigar en la historia de las técnicas cinematográficas, incluso las más recientes, se encuentra ante la destrucción de documentos fundamentales, inexistencia de testimonios precisos y a menudo carencia absoluta de datos fiables procedentes de la época.

Cuando se realiza una investigación en España, al hecho de que estas cuestiones se hayan dejado siempre en manos de los expertos profesionales de cada área se suma la escasez de publicaciones profesionales técnicas ³. Y lo que es aún más sorprendente: siendo casi inexistentes las publicaciones periódicas, son muy contados los estudios acerca de aspectos técnicos relacionados con la fotografía o el cine, dando siempre la impresión de que los que han llegado a la imprenta pudieron hacerlo por el empeño individual de alguien comprometido con el análisis y la difusión de sus propias investigaciones. Hay una notablemente bajo número de estudios del cine producido en España que aborden aspectos técnicos. Tradicionalmente, los estudios de temas técnicos han sido realizados por expertos con amplios conocimientos o bien por eruditos aficionados

*Como Fernández Encinas para el tema de esta tesis.
Como Ramón y Cajal para la fotografía en color.*

Cuando en el año 2005 comencé mi investigación sobre el color cinematográfico me encontré en los archivos de Filmoteca Española diversas referencias a un sistema de color cinematográfico denominado Cinefotocolor, al que incluso la propia Filmoteca había dedicado un ciclo de proyecciones en 1990, pero al interesarme más en él, compro-

² Además de estos volúmenes hay una gran cantidad de información sobre el tema aportada tanto por el mismo Hockney como por Charles de Falco y otros partidarios y críticos de sus teorías en: <http://webexhibits.org/hocknevoptics/> Recuperado el 10 de octubre de 2008.

³ El boletín de la Society of Motion Pictures and Television Engineers of America (SMPTE) se publica ininterrumpidamente desde el año 1916. El nombre de la sociedad cambió en 1950 para incluir la televisión, siendo su nombre original Society of Motion Pictures Engineers (SMPE).

bé que no existía ninguna monografía dedicada a estudiar su origen y desarrollo. Indagando en distintos archivos hemerográficos y entrevistándome con distintas personas que podían conocer el tema, recibí pronto una serie de datos y opiniones diversas que pronto me presentaron un esquema poco halagüeño. Con el paso del tiempo, del mismo modo que se han ido perdiendo sus muchas veces deficientes tonos, el Cinefotocolor parece haber ido desdibujándose en un sinfín de inexactitudes, tópicos, y juicios muy negativos de quienes de una manera u otra lo conocieron. Básicamente, la idea que historiadores del cine anteriores han mantenido hasta el momento acerca del Cinefotocolor está sustentada sobre tres principios:

1. El Cinefotocolor no es analizable técnicamente porque nunca fue patentado y no se conservaban datos fiables de sus procesos ⁴. Desarrollo de esta idea sería esta otra: nunca pudo ser patentado por tratarse de un plagio.
2. El sistema era de una calidad ínfima.
3. Su pésima calidad fue reconocida inmediatamente por crítica, público ⁵ y profesionales del cine ⁶.
4. La producción en Cinefotocolor se encuentra indisolublemente unida al subgénero del cine musical folclórico andalucista y este definió sus características y uso.

Los juicios negativos no me supusieron más que un incentivo para ahondar en la búsqueda de datos que pudieran aclarar el porqué de su rechazo y condena al olvido, un olvido sorprendente en algunos de los textos con vocación de definitivos sobre Historia del Cine en España publicados en las últimas décadas⁷.

Entre otras razones, ha pesado sin duda un juicio crítico, casi unánimemente negativo, contra el cine producido en la década de los cuarenta en España, como si su estudio significara vindicar de manera general aquél período, razón plausible por la que Diego Galán (1997, p. 133) llegó incluso a calificar de "perversión sentimental" al interés por las películas de los años 40 del pasado siglo.

4 En el Diccionario del cine español dirigido por José Luis Borau se indica que el procedimiento no llegó ni siquiera a patentarse (Borau, 1998, p. 226). En ese mismo artículo se incluye entre los títulos filmados en Cinefotocolor *Aventuras del barbero de Sevilla* (Ladislao Vajda, 1954). Esta coproducción franco-española utilizó el procedimiento Gevacolor. Igualmente se repite la no existencia de patente del sistema, junto a otros errores, en el Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América editado por SGAE / Fundación Autor el año 2011, vol. 3, pp. 26 y 27.

5 «Los espectadores lo denominaron Tomatecolor, (...) por el predominio de los tonos colorados» (Vizcaíno Casas, 1976, p. 106). Sobre otro posible origen del término ver Comentarios al título *Debla, la virgen gitana*.

6 Ver infra las opiniones de Operadores como Manuel Berenguer o de directores como José María Forqué.

7 Las referencias a Daniel Aragonés y el Cinefotocolor son inexistentes en libros como el de Gubern et al. (1995).

También ha contribuido la condena que desde las “Conversaciones de Salamanca” del año 1955 ha sufrido todo el cine del período incluso entre los que lo hicieron posible. El particular “pentagrama” trazado por Juan Antonio Bardem⁸ no sólo ha sido el patrón de valoración de toda la producción de entonces, sino también la condena de todo el cine de una época en España a pesar de los valiosos esfuerzos de profesionales de talla indiscutible⁹.

Con tan poco halagüeños comentarios genéricos y con tan pobre memoria de este sistema específico y de los trabajos realizados con él, bien podría parecer una muestra de “perversión” lo que desde otro punto de vista se convierte en interés en una muestra irremplazable de su época, cuya investigación no sólo está plenamente justificada, sino que resulta necesaria.

Así pues, nos encontramos ante una investigación de ámbito arqueológico, un estudio sobre un terreno obliterado, nunca antes investigado, cuyos restos quebradizos y de perfiles irregulares, se ubican entre la ciencia, la técnica, la historia de la cultura, de los medios de comunicación y del arte. La complejidad de todos los elementos implicados en la existencia de este sistema de color cinematográfico, la subjetividad que, tanto en sus rasgos cualitativos como cuantitativos conlleva el estudio de todo lo que está relacionado con el color, y la naturaleza sociocultural de todo lo relacionado con la cinematografía hacían imprescindible, desde la base de un método histórico, un acercamiento interdisciplinar al sujeto de estudio. Este debe alcanzar las realizaciones materiales del sistema de color cinematográfico denominado Cinefotocolor, pero también indagar en las bases sociohistóricas sobre las que pudieron edificarse esas realizaciones. Por una parte, los aspectos técnicos del sistema son una parte fundamental para definir los límites del estudio pero para una descripción precisa se necesita del acceso a la documentación tanto de los textos directamente implicados con la técnica (patentes, notas de laboratorio) como con los directamente relacionados con la producción cinematográfica (desde los guiones, las críticas o la documentación conservada en distintos expedientes administrativos).

Aunque podamos definir bellamente las películas como «redes en las que converge un prolijo y animado mundo icónico, una concisión conmovedora de discursos» (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011, p. 13) esas redes alcanzan el entramado completo de una sociedad. Aplicando una metodología histórica de base he procedido a realizar

8 Estas descalificaciones, no por repetidas hasta la saciedad se pueden dejar de mencionar: «Políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquíftico» (en Nieto y Company, 2006, p. 333).

9 Esta injusta condena fue quizá correctamente valorada por uno de los participantes en aquellas jornadas de Salamanca, Fernando Fernán Gómez, cuando decía: “Se acusaba a la inmensa mayoría del cine español hecho hasta entonces de no parecer un exponente de la vida española del momento, de estar hecho de espaldas a la realidad. Mientras que a mí sí me parecía que podía valer, incluso para el futuro, como documento de lo que era España entonces.”(Brasó, 2002, p. 84).

(parafraseando la terminología de Patrice Flichy) un cuadro socio-técnico, un análisis multidisciplinar de las películas producidas en Cinefotocolor mediante el estudio de los documentos originales de laboratorio escritos de puño y letra del promotor y desarrollador del sistema, el visionado de todos los títulos disponibles, el análisis de los expedientes que se conservan en el Archivo General de la Administración, el estudio de los guiones a los que he podido tener acceso así como de todas las críticas cinematográficas publicadas en la época. Como complemento imprescindible he tenido oportunidad de entrevistar a las que sin duda son las últimas personas que tuvieron contacto profesional directo con el procedimiento.

Así pues, las producciones cinematográficas realizadas con el sistema se convierten en la muestra significativa, modelo y últimos rastros de la acción de la técnica. Uno de los efectos que un estudio como este puede alcanzar incluso sin pretenderlo es la difusión para que cada vez más personas, incluso fuera del ámbito académico, comprendan la importancia de unos materiales que a menudo ya sólo son revisados por conservadores y restauradores, y la necesidad de sacar a luz pública un patrimonio cultural, como es el legado fílmico, que debe convertirse necesariamente en accesible y conocido. Los materiales están en un estado irregular de conservación, por lo que ha sido necesario verlos allí donde ha sido posible, fundamentalmente Filmoteca Española (varios títulos vistos en Moviola) y en Filmoteca de Cataluña. Es necesario un repaso completo a toda la producción desde los mismos datos de las fichas técnicas y artísticas, que en muchos casos han sido difundidas incluso desde ámbitos institucionales con graves errores, y la reseña fiable, más o menos exhaustiva, de las sinopsis de cada título dado que sin ellas los siguientes aspectos de la investigación podían quedar incomprensibles como la recepción por parte de las instancias de la Administración y la recepción entre la crítica y el público.

Este estudio de aquél sistema de color cinematográfico pionero y hoy relegado al olvido, no sólo pretende ser una aportación a la historiografía sobre el cine realizado en aquella época en España, sino también responder adecuadamente a estas tres cuestiones:

1. ¿Puede considerarse el Cinefotocolor un sistema de color cinematográfico original?
2. ¿Es el sistema de color cinematográfico Cinefotocolor un fracaso técnico de pésima calidad?
3. ¿Fue rechazado de manera unánime en su momento por la crítica y el público?
4. ¿Fue el Cinefotocolor un instrumento al servicio de un subgénero popular denostado por amplios sectores de la crítica y parte del público denominado "españolada"?

Desde el comienzo de mi investigación comprendí que, independientemente de la respuesta final a estas cuestiones, la búsqueda de un sistema de color propio, económico y accesible, en una España de posguerra con graves dificultades financieras, gran atraso tecnológico y fuertes restricciones a la importación, podía ser calificada al menos de audaz¹⁰.

Al realizar esta investigación he procurado dotarla de consistencia científica y rigor metodológico y para ello he establecido un marco teórico suficiente que explique todas las dificultades con las que se enfrenta cualquier estudio sobre cualquier aspecto que tengan que ver con el color, a la vez que muestro las raíces intelectuales y científicas que han conducido a la tecnología que permite reproducir la naturaleza visible por medios fotoquímicos a partir de un número limitado de pigmentos. A continuación he expuesto la situación del cine de aquella época en lo que considero que son las líneas maestras que determinan su existencia, abundando en las fuentes primarias (especialmente hemerográficas, pero también de textos legales) que han dejado perfectamente caracterizado el cine de aquél período. Posteriormente y accediendo a fuentes primarias nunca antes investigadas y consultando archivos y documentos nunca publicados (como los distintos documentos de registro de patente) he podido presentar adecuadamente la realidad del sistema, el peculiar logro técnico que significó en su momento histórico el Cinefotocolor y su pequeño desarrollo industrial tanto en el área de filmación (cámaras) como en la de revelado (laboratorios). He establecido las dificultades económicas, la incompreensión de algunos profesionales y de parte de la crítica y he atestiguado el tibio trato por parte de las instituciones a unos procesos técnicos a los que sus promotores siempre describieron con “incontestables ventajas”, tanto económicas (al utilizar un negativo en blanco y negro y una patente propia), como estratégicas (al permitir una producción que no dependía exclusivamente de suministradores exteriores de material: una respuesta directa y plausible, con una tecnología económica, a los intentos de presión de la MPAA).

Para llegar a comprender la naturaleza no sólo del Cinefotocolor, sino de todos los sistemas de cine en color, he considerado imprescindible presentar adecuadamente en un marco amplio la evolución de las principales cuestiones que el estudio del color plantea, seguido de la necesaria delimitación técnica de los principales sistemas fotoquímicos de color aplicados tanto a la fotografía como al cine. También he procurado ubicar la producción de películas en este sistema en su tiempo y lugar, con revisión de lo que significaba la producción cinematográfica en España durante los años 40 y 50 del siglo pasado.

10 «35 por 100 de cebada, un 20 por 100 de trigo gastado, un 20 por cien de achicoria desecada, un 10 por 100 de garbanzos, otro 10 por 100 de chufas y un 5 por 100 de lentejas» (de Diego García, 1996, p. 81). Esta peregrina fórmula de compuesto para conseguir un sustituto del café en los años de la inmediata posguerra expresa con bastante elocuencia las penurias de un tiempo de miseria.

Finalmente aportó los datos disponibles de todos y cada uno de los títulos producidos en este sistema entre 1948 y 1954, corrigiendo distintos datos erróneos difundidos por distintas publicaciones y por la base de datos del Ministerio de Cultura.

Entendiendo que esta tesis, como texto académico asentado en la claridad y el rigor, precisaba un exhaustivo análisis de las bases sobre las que se asienta su tema de estudio, he considerado imprescindible contextualizar el color cinematográfico, no sólo dentro de los diferentes y variados procedimientos de color desarrollados en el primer medio siglo de vida del cinematógrafo, sino también en el largo camino de la investigación del color en Occidente. Presentar con cuidado las bases sobre las que la tricromía fotoquímica se asienta significa comprender aunque sea de manera somera cómo es posible pretender conseguir un color cinematográfico que reproduzca la variedad casi ilimitada de tonos en la naturaleza con una muy limitada paleta de colores.

2 | EL COLOR

En este capítulo se introduce el marco general de la problemática del color que debe abordar todo estudio que investigue cualquier tema afín.

2.1 PRESENTACION DE UNA PROBLEMÁTICA

Hay un molde en el que se han articulado y por el cual se han transmitido los más importantes mitos de la antigüedad griega: la épica homérica.

Figura 1: Aristóteles ante un busto de Homero. Rembrandt van Rijn.

Durante veinticinco siglos, la leyenda del viejo aedo ciego cantando errante las glorias de los antiguos héroes aqueos ha influido en literatos¹, filósofos², artistas³ y políticos de todo Occidente⁴. Fue precisamente el estadista y erudito de la Grecia clásica William Ewar Gladstone (1809 – 1898) quien en 1858 publicó un extenso estudio en tres volúmenes sobre la obra y la época de Homero. En uno de los capítulos (*Homer's perceptions and use of colour*, vol. III, Cap. 4, pp. 457 – 495), Gladstone enumera e ilustra con numerosos ejemplos las cinco sorprendentes características que presentan los términos referidos al color en las obras de Homero:

1. La escasez de términos referidos propiamente a colores.

¹ Los temas, personajes y estilo de Homero abarcan obras de poesía (no sólo toda la épica desde *La Eneida* de Virgilio a la *Astronautilia* de Jan Kresadlo escrita en la segunda mitad del siglo XX en hexámetros y en griego arcaico), narrativa (desde Apolonio de Rodas hasta James Joyce) y teatro (desde Esquilo hasta Bertolt Brecht).

² Desde Platón hasta Ortega y Gasset.

³ Desde las pinturas pompeyanas hasta Marc Chagall, pasando por Botticelli, Rubens, Van Baburen, Böecklin, Turner, Ingres o Federico de Madrazo y Kuntz, entre muchos otros.

⁴ Plutarco, citando a Onesícrito en sus *Vidas Paralelas* (V, VIII), asegura que Alejandro Magno dormía siempre con dos objetos guardados en una caja bajo la cabecera de su cama: una espada y un ejemplar de la *Ilíada* anotado por Aristóteles. Alejandro fue el primero del que se tiene constancia de un uso político de Homero: desviándose de su camino en plena campaña contra los persas, visitó Troya y ofreció sacrificios a los héroes homéricos Protesilao, Ajax, Aquiles y Patroclo. A continuación se presentó ante sus tropas como un nuevo Aquiles en justa lucha de venganza contra unos traicioneros enemigos orientales, en interesada actualización de la guerra de los aqueos contra Troya.

2. El uso de una misma palabra para referirse a distintos tonos o distintos matices de un mismo color.
3. La descripción de objetos mediante adjetivos de color claramente contradictorios
4. El predominio del negro y el blanco y la consideración de todos los colores como modos intermedios de estos dos.
5. El pobre uso e incluso la ausencia del color como herramienta poética en casos en los que se esperaría encontrarlo.

Calificando de excelente la capacidad de descripción que se muestra en los poemas, especialmente su sensibilidad en el uso de la luz y la sombra, sólo pudo concluir que Homero (considerado como personaje histórico y autor único) no padecía defectos en la visión del color, y desde luego no era ciego. Con el sencillo procedimiento estadístico de listar todas las veces en que aparecen colores descubrió que en las principales obras homéricas se menciona un número limitado de colores, y de ellos varios son atribuidos, de una manera que le parecía arbitraria o al menos inexplicable, a realidades muy dispares ⁵. Por tanto le pareció evidente que Homero muestra primero «una cruda concepción del color derivada de los elementos» y después un sistema basado en el blanco y el negro como luz y ausencia de la misma. Concluye así que «el órgano del color y sus impresiones no estaba sino parcialmente desarrollado entre los griegos de la edad heroica» (Gladstone, 1858, vol. III, p. 488).

Animado por la obra de Gladstone, el filólogo Lazarus Geiger (1829 – 1870) llevó a cabo un estudio sobre el tema del color en la antigüedad e incluyó no sólo las obras del pasado helénico sino también los Vedas, el Avesta, los Eddas nórdicos y los textos bíblicos, llegando a la conclusión de que los antiguos debían tener una capacidad de percepción de los colores distinta a la nuestra. Según su teoría la percepción a los colores se había desarrollado evolutivamente durante los últimos milenios hacia frecuencias de onda cada vez mayores (Geiger, 1871, p. 48) pasando de una etapa donde sólo serían perceptibles los tonos negro, rojo y oro (que para él son los únicos mencionados en los más primitivos textos del Rig Veda) a una de mayor complejidad evolutiva en la que ya serían visibles el blanco, el amarillo, el rojo y el negro (que identifica en los textos de los filósofos jonios). Esta es la única explicación que encuentra al hecho literario que supone que alguien diga que el cielo es negro o que el mar y el vino son del mismo color (Geiger, 1871, p. 49).

Un profesor de oftalmología de la Universidad de Breslau, Hugo Magnus (1842 – 1907), publicó en 1877 un desarrollo de estas teorías.

⁵ Por ejemplo el uso de *porphyreos* (violáceo - rojo oscuro) aplicado por igual a la sangre, una nube oscura, las olas de un río revuelto, la lana y las vestimentas tejidas con ella, el arco iris, la muerte y el mar oscureciéndose, entre otros (Gladstone, 1858, p. 461).

Intentando fundamentar en la fisiología lo que parecía probado por la filología ideó una aproximación diversa a sus predecesores. Evitando hablar de distintos tonos de color, presentó una escala adaptativa a distintas intensidades luminosas desde los colores muy luminosos (rojo, naranja y amarillo) los de luminosidad media (como el verde) y los de luminosidad baja (como el azul y el violeta). A partir de esta base teórica presentó la hipótesis de una evolución de la capacidad de percepción de los colores en cuatro estadios o etapas sucesivas, desde la sensibilidad al rojo (a luminosidades intensas evidenciado según su teoría en los textos del Rig Veda y su aparente confusión entre rojo y blanco) a una segunda etapa en la que se matizan estas cantidades de luz y son distinguibles el rojo y el amarillo (testimoniada en la literatura homérica), una tercera en la que se podrían percibir tonos de luminosidad media como el verde (en textos griegos antiguos) y finalmente una cuarta etapa en la que se podrían percibir tonos de muy débil intensidad luminosa como los azules y violetas. Todo ello debido a la continua exposición durante las generaciones sucesivas de la retina humana a los rayos luminosos, o lo que es lo mismo, un evolucionismo al estilo de Lamarck por el cual el uso de un órgano conduce inevitablemente a su desarrollo por el incremento hereditario de sus capacidades. Para Magnus su teoría implicaba un proceso inconcluso que permitiría a generaciones por venir percibir nuevos tonos del espectro que sus contemporáneos eran aún incapaces de alcanzar.

Gladstone recibió apenas aparecido el trabajo de 1877 de Magnus y rápidamente trabajó para dar conclusión a sus estudios ampliados acerca del color en los textos homéricos⁶. Animado por un intercambio epistolar con el propio Magnus, Gladstone presentó en su nuevo trabajo una recategorización de términos de color en las obras homéricas ampliando sus conclusiones acerca del rudimentario desarrollo del sentido del color en los antiguos y encontrando que los colores que sí aparecen en Homero y parecen contradecir el trabajo de Magnus se pueden explicar gracias a la teoría del color de Goethe que parte como Magnus de la oposición entre luz y ausencia de luz. Fue el mismo Charles Darwin el que, enterado de la próxima publicación del trabajo de Gladstone, se dirigió a él en carta fechada el 2 de octubre de 1877 para recomendarle la lectura del número de verano de la revista *Kosmos*, órgano oficioso del darwinismo, en el que se contenía una crítica de Ernst Krause a la tesis de Magnus, una réplica del propio Magnus y un texto de Darwin al respecto. Unos días después le envió un ejemplar de las lecturas que le recomendaba, al tiempo que le hacía notar que el desarrollo de la terminología del color no

6 Al menos desde 1867 había vuelto a investigar en profundidad el tema, según recogen sus manuscritos. Durante todos estos años no dejará de recoger anotaciones que se plasmarán por ejemplo en 1869, cuando dedicará las tres últimas páginas de su *Juventus Mundi* a estas peculiaridades del color en Homero (Gladstone, 1869, pp. 544-546), pero que quedará desarrollado en su *The colour sense* (1877).

implicaba la evolución en la percepción de los colores, sino simplemente un enriquecimiento del vocabulario. Ernst Krause sólo fue el primero que desde el campo científico restó importancia a una hipótesis que consideró errónea y que también fue atacada al menos por un zoólogo (St George Jackson Mivart, 1878), un naturalista (Alfred Russell Wallace, 1878), un oftalmólogo (Henri Dor ⁷, 1878), un filósofo del lenguaje (Anton Marty, 1879), un erudito humanista (Grant Allen, 1878), un pedagogo (Rudolf Hochegger, 1884) y un sanscritista (Edward Washburn Hopkins, 1883).

Los distintos escritos en réplica y contrarréplica a estos argumentos se prolongaron durante años, en una extensa polémica dentro del campo del evolucionismo que hoy parece casi completamente olvidada. Pero es precisamente esta polémica del máximo interés para cualquier estudio actual acerca del color.

Hablar de color no es lo mismo para todos como indica Danger (1987, p. 10): para un artista significa pigmentos, para un psicólogo una percepción interna, para un fisiólogo la respuesta de un sistema neural, para un físico un aspecto de la energía radiante y para el hombre común una propiedad de los objetos y de las luces. El estudio del color se ha vinculado desde la antigüedad con la pintura, la filosofía, la astronomía, los fenómenos meteorológicos, la botánica, la industria textil, la gemología y, más recientemente, a la ornitología y la entomología.

Pero es esta polémica homérica la que centra el tema en sus principios básicos, invitándonos al recuento de los avances teóricos del color en occidente así como a repasar las principales líneas de investigación acerca de la naturaleza del color que a día de hoy siguen sin ser resueltas: los mecanismos que rigen la percepción humana del color, y las complejas relaciones entre lenguaje y color.

Una exposición de estos principios, sus límites y sus ambigüedades, contribuirá a situar el color cinematográfico en sus orígenes intelectuales y a presentarlo adecuadamente como el logro técnico y sociocultural que es, gestado en el transcurso de los siglos. Además permitirá más concretamente comprender que la idea de que es posible representar todos los colores visibles con un número muy limitado de pigmentos hunde sus raíces en la base del estudio del color en Occidente.

⁷ El trabajo de este profesor de la Universidad de Berna que mantenía consulta como oftalmólogo en la ciudad de Lyon, consistió en presentar en su clínica a cuarenta y tres personas el espectro de los siete colores de Newton y pedir que los nombraran: sólo cuatro (dos de ellos sus médicos ayudantes) fueron capaces de nombrar los siete colores, mientras que cinco sólo nombraron dos colores, diecisiete sólo pudieron nombrar tres y otros trece sólo cuatro. Excepto sus dos ayudantes, todos carecían de formación intelectual y trabajaban en las sederías de la ciudad, por consiguiente estaban familiarizados en su trabajo cotidiano con materiales coloreados y tintes. La conclusión de Dor fue que «la clase iletrada no está hoy mucho más avanzada que Jenófanes [*Jenófanes de Colofón, filósofo del siglo VI a. de C. que sólo reconocía tres colores*]» (Dor, 1878, p. 9).

2.2 LA INVESTIGACIÓN DEL COLOR EN OCCIDENTE

2.2.1 *Antes de Newton*

Definida ya la polémica que acompañó al estudio del color en las obras atribuidas a Homero en el siglo XIX, resulta natural comenzar con ellas la recensión somera de los estudios y teorías del color en la civilización occidental. Si bien resulta confusa para el lector contemporáneo la vaguedad poética de sus términos, se puede señalar el principio sobre el que se basa toda mención del color percibido en Homero: la visión del color está definida por su concepción de la luz. Si como decía Gladstone y sus oponentes le recordaron: «no hay terminología fija del color y descansa en el genio de todo verdadero poeta escoger un vocabulario por sí mismo» (Gladstone, 1877, p. 386) esta terminología presenta una clara evidencia de lo que era la luz en la épica homérica: tal y como considerarán posteriormente Heráclito, Empédocles y Platón, la luz es un fuego (Il. V, 4), un proyectil como los rayos que lanza Zeus (Il. XIII, 244) que es arrojada desde su fuente hacia la lejanía (Il. X, 153) o hasta los confines del cielo (Il. II, 457), con una incesante llama (Il. V, 4). Este fuego brota también de los ojos (Il. I, 104, XV, 607; Od. XIX, 446) y es por ese fuego irradiado que es posible la visión (Il. XX, 342; Od. XIX, 446) o más incluso: la irradiación de luz es visión (Il. XIV, 344; Od. XI, 109).

Este inicio nos abre a un momento fundacional, anterior al análisis, el momento de la reflexión primera en la antigüedad griega. Los primeros filósofos distaban mucho de poder ser considerados estudiosos de los fenómenos físicos tal y como podemos entender a un científico de nuestros días, sino que eran parte de complejos sistemas intelectuales, no diferenciados de creencias religiosas, que a menudo les asemejaban más a pensadores poetas o videntes místicos.

No resulta pues extraño que el filósofo Parménides fuera el primero en dar la forma de un gran poema cosmogónico a su única obra filosófica, en la que se evidencia cómo las demostraciones indirectas pueden servir para hallar el camino de la Verdad en una búsqueda en la que «todo está lleno a la vez de luz y de noche oscura» (28 B 9, 3) así que los que creen ver cosas coloreadas o cambios de color están confundiendo las apariencias con la realidad (28 B 8, 41). Anaxágoras, según recoge Sexto Empírico, ya habría utilizado una metáfora del color (en este caso del blanco y el negro) como ejemplo de que los elementos que conforman la realidad a menudo son indistinguibles para nuestros sentidos (59 B 10). Sin embargo entre los precursores de la investigación sobre los colores está Empédocles, que según Aecio (I 15 3, A 92) habría propuesto cuatro colores primarios (blanco, negro, rojo y amarillo) como correlato e ilustración de su teoría de los cuatro elementos. Pero en otros fragmentos parece más bien que no reconocía más colores que el blanco y el negro (Teophrasto, *De Sensu* 59 7-10) y despierta dudas sobre el rigor de Aecio, que también

atribuye una teoría de cuatro colores primarios a los pitagóricos (I 15 7). De hecho, cuando Teofrasto describe la teoría de los cuatro colores primarios de Demócrito (*De Sensu*, 68 A 135) la compara explícitamente con los otros filósofos de su época que no reconocían más que el blanco y el negro como colores básicos. Parece más bien que sus cuatro elementos se reducían en cuanto a colores a dos: el blanco que se podría percibir gracias a las partículas ígneas que brotando de los objetos llegan a los poros ígneos del ojo del observador y el negro, cuyas partículas acuosas son recibidas por los poros acuosos del ojo (Ierodiakonou, 2005, p. 34). El aire y la tierra serían pues incoloros en este sistema.

Demócrito, que no creía en los cuatro elementos sino en una realidad formada por átomos en constante movimiento, sin embargo sí adoptó un esquema de cuatro colores básicos: blanco, negro, rojo y verde (Teofrasto, *De Sensu*, 73-78).

Aunque todo esto puede parecer una abstracción poco relevante, alcanza a una relación entre la concepción intelectual y el desarrollo material ya desde la antigüedad. Algunos autores, en época romana, mencionaron que los artistas plásticos en la antigüedad más remota habían usado para la realización de sus pinturas sólo cuatro pigmentos: el Pseudo-Aristoteles (siglo I), *De mundo* 396 b 12, dice que es, mediante la mezcla de estos cuatro colores, como los pintores obtienen su efecto; al igual que Cicerón en *Bruto* 18, 70), Plinio en su *Historia Natural* (XXXV, 50) relata cómo Polignoto usaba sólo cuatro colores: blanco amarillo, rojo y negro. Pero este relato de Plinio bien podría ser un texto teórico, ya que se contradice con otro de sus textos (XXXIII, 158-163; que también apoyaría un texto en Vitrubio VII 7-14) acerca de la amplia gama de pigmentos de los que se disponía en la antigüedad, tanto de origen vegetal como mineral o animal.

Los filósofos presocráticos, a pesar de sus poéticas resonancias, siempre han sido considerados pioneros en la investigación racional de los fenómenos físicos, pero la huella más duradera en la cultura occidental la dejaron unas obras con forma de dramática: los diálogos platónicos.

Si, según frase de Alfred North Whitehead, la tradición filosófica europea consiste en una serie de notas a pie de página a la obra de Platón (Whitehead, 1929, p. 39), es normal que encontremos en la extensa obra de este autor referencias fundamentales a sus concepciones sobre el color que influyeron a muchos autores posteriores.

Platón apenas plantea el tema del color en sus diálogos iniciales y luego lo menciona brevemente al tratar sus dudas sobre el uso de colores cosméticos (*Gorgias* 465b) y usa el color pictórico como instrumento y ejemplo de su concepción de los fenómenos como realidades de segundo orden. Así, el color sería: «una emanación de las figuras proporcionado a la vista y por tanto perceptible» (*Menón* 76d) pero que sólo menciona «como ejercicio para responder sobre la virtud»

(*Menón* 75a) o un instrumento de la imitación de la realidad (*Crátilo* 434a). Posteriormente lo abordó dentro de su sistema filosófico en formación: los «colores humanos» son parte de «la vanidad de las cosas perecederas» (*Banquete* 202c) con los que un pintor, simple «imitador» (*República X*, 597e), que engaña a la vista (*República* 598c) pero sin saber lo que imita, simplemente como un juego (602b). El color también sería metáfora del desconocimiento de las verdades últimas del mundo inteligible: «el que no conoce lo correcto no puede saber qué está bien y qué está mal del mismo modo que no puede juzgar la pintura sin conocer los colores o las posturas de las figuras», *Las leyes II* 668e. El color es un accidente efímero (*El Banquete*, 211e) y no está presente en el mundo de las ideas (*Fedro* 247c). Pero se vuelve un tema relevante cuando lo incluye en su epistemología, como parte de su explicación del camino que media entre la sensación y la percepciones. La percepción del color se debe a que las formas los segregan y coinciden con el haz luminoso del ojo; el color se genera entre los dos («del fuego interior y el fuego exterior»), pero sin pertenecer ni al ojo ni al objeto en sí (*Teeteto* 153d). Sin embargo en el *Timeo* (67c6) expondrá su teoría de la naturaleza del color como fuego que emana de los objetos y es percibido cuando se encuentra con el fuego que brota de los ojos del espectador, y es este encuentro el que provocará que cambien las percepciones según sea la *symmetria* entre el flujo visual y las partículas emitidas por el objeto (Taylor, 1928, p. 480), aceptando el esquema ya propuesto por Empédocles. En el *Timeo* (68b), Platón también presenta una teoría de la mezcla de los colores que existe pero no es cuantificable: «Lo brillante, mezclado con lo rojo y lo blanco produce lo amarillo. Si se conociera la proporción de esta mezcla, no sería sensato decirla, puesto que no se podría dar de ella la razón necesaria ni siquiera la probable».

Ilustración: Esquema del sistema de color de Platón en el *Timeo*.

Aristóteles realizará un análisis distinto que le llevará a diferentes conclusiones. Cuatro son las obras aristotélicas que hacen alusión al color. Primero el tratado *Del sentido y lo sensible*, luego *Acerca del alma*, el tratado *Los meteorológicos* (pese a que su tema principal corresponde al título, se ofrece una teoría sobre el arco iris muy conocida durante la Edad Media) y, por último, el tratado *Sobre los colores*, que durante mucho tiempo fue atribuido a Aristóteles, aunque hoy en día se atribuye su autoría bien a su discípulo Teofrasto o al discípulo de éste, Estratón. En *Del sentido y lo sensible* Aristóteles plantea un sistema de dos colores básicos, el blanco y el negro (442a23), vinculados a la luz y la ausencia de luz, de modo que todos los colores participan en mayor o menor medida de la luz y están mezclados en mayor o menor medida de oscuridad. Esta variada proporción entre los elementos es lo que produce todos los colores visibles. Estas mezclas son por tanto limitadas (446a19), y las contabiliza en siete: blanco, amarillo claro, rojo, púrpura, verde puerro, azul oscuro y negro. Los distintos colo-

res parecen vincularse a la teoría de los cuatro elementos tal y como la propone Aristóteles en *Los Meteorológicos*, donde indica que el aire y el fuego son blancos pero el agua por el contrario es negra, aunque a la tierra no parece adscribirle ningún color. También asegura que el arco iris se basa en tres colores fundamentales que no se pueden obtener mediante mezclas: el rojo, el verde y el púrpura (*Los Meteorológicos*, 372a). Para él la visión corpórea inmediata consta solamente de luz y color, o más exactamente de color (*Acerca del alma*, 418a26, 419a24) ya que es lo visible de los objetos (418a29) por cuanto es lo que poseen «por sí», una percepción de una cualidad no sustancial de los objetos. El color sería un "acto" «capaz de poner en movimiento a lo transparente» (418b1), teniendo en cuenta que: «llamo "transparente" a aquello que es visible si bien — por decirlo en una palabra — no es visible por sí, sino en virtud de un color ajeno a él» (418b5). Aún más interesante y muy poco mencionada es su teoría del color como proporción (*logos*):

Desde luego que la potencia no se distingue realmente del órgano pero su esencia es distinta: en caso contrario, el ser dotado de sensibilidad sería, en cuanto tal, una magnitud; y, sin embargo, ni la esencia de la facultad sensitiva ni el sentido son magnitud, sino más bien su proporción idónea y su potencia. A partir de estas explicaciones queda claro además por qué los excesos de los sensibles destruyen los órganos de la sensación: en efecto, si el movimiento del órgano resulta demasiado fuerte, desaparece la proporción idónea — y esto es el sentido — al igual que desaparecen la armonía y el tono si se pulsan violentamente las cuerdas. (424a25 y ss).

Por el contrario la teoría del tratado *Sobre los colores*, a pesar de usar un lenguaje aristotélico, se distancia de las otras teorías enunciadas en los anteriores tratados. Además de vincular un color con un elemento (el fuego amarillo claro, los otros blancos) establece que cuando los elementos se transforman unos en otros aparece el negro. Cuando estos colores se mezclan con la luz del sol se producen otros colores y de la fusión de estos últimos surgen todos los demás. «Todos los colores proceden de la mezcla de tres cosas: la luz, el elemento a través del que la luz se hace visible, como el agua o el aire, y, el tercero, los colores básicos, de los que se refleja la luz» (794a1). Su concepción de que estas mezclas de luces y colores se producen por ejemplo en los seres vivos por "maduración" (795b25) o en los objetos por "combustión" (791b20), no ha sobrevivido al paso del tiempo. En cambio su división en colores primarios, secundarios y terciarios llegará casi hasta nuestros días y será incorporada a muchas teorías del color.

Estas dos figuras intelectuales marcaron toda la Edad Antigua, mientras los desarrollos teóricos de la época helenística y romana se cen-

traron en los aspectos éticos y sociales de la reflexión filosófica. Pero mentes inquisitivas como la de Euclides (siglo III a. de C.) o la de Ptolomeo (90-168) alumbraron tratados de óptica en los que apuntan el estudio geométrico de la naturaleza de la visión suponiendo rayos rectilíneos partiendo de los ojos al encuentro de la realidad exterior (discontinuos en Euclides, continuo en Ptolomeo). A Euclides esta teoría le sirvió para investigar la perspectiva y a Ptolomeo para analizar geoméricamente los principios de la reflexión y la refracción.

El final de la época antigua se identifica a menudo con el declive social, político y económico del Imperio Romano y la aparición de una nueva fuerza social y luego intelectual en todo el mundo conocido: el cristianismo. Si ya los orígenes escritos del cristianismo incluyen alusiones simbólicas a la luz⁸ consecuentes con algunos textos de la tradición bíblica previa⁹, hay un destacado uso simbólico de los colores en el más controvertido de los textos de esta nueva tradición escrituraria: el Apocalipsis¹⁰. El color en el Apocalipsis utiliza por un lado unos colores "primarios" de contenido simbólico absoluto: blanco de la victoria (Ap. 6, 11; 7, 9; 19, 14); rojo de la sangre (Ap. 6, 12); amarillo de la muerte (Ap. 6, 8) y el negro para la venganza y el castigo (Ap. 6, 5 y 12). Pero también usa el color de las piedras para describir los elementos más santos y puros de su visión del cielo: «Aquél que está sentado en el Trono»¹¹, y la descripción de la Jerusalén Celestial (Ap. 21, 14-21).

El despliegue majestuoso de imágenes que aparecen en el libro del Apocalipsis calaría profundamente en la imaginación en los siglos posteriores haciendo de este libro una fuente continua de representaciones pedagógico-espirituales acerca de las verdades del cristianismo y de su gloria postrera.

Pero la reflexión acerca de la naturaleza se mantuvo en los ambientes eclesiásticos de la Baja Edad Media a través de distintos autores como Agustín de Hipona, Boecio o Isidoro de Hispalis. La influencia de las ideas acerca de la proporción de Agustín o la armonía de Boecio se conjugaron en un nuevo platonismo estético religioso que

8 «Este es el mensaje que de El hemos oído y os anunciamos, que Dios es luz y que en El no hay tiniebla alguna.» 1 Jn 1:5. El texto ratifica un símbolo recurrente en el Evangelio de Juan (Jn 1:4-5; 8:12; 9:5).

9 2 Sam 22:29; Is 10:17; 42:6; 49:6; 60:19-20; Sal. 36:10; 27:1; Sab 7:26.

10 Este texto presenta una lectura alegórica, simbólica y mística del Templo de Jerusalén. Ya desde su mismo origen (detallado en el libro del Exodo en el levantamiento de la tienda del Tabernáculo en el desierto) el Templo hebreo era un lugar de simbolismo místico directamente relacionado con el uso de ciertos colores. Allí se precisa el uso de tres colores: azul, rojo y escarlata (según otras traducciones: púrpura violeta, rojo y carmesí o jacinto, púrpura y grana) en las diez lonas que lo cubrían (Ex 26:1; 36:8) el velo (26:31; 36:35) y la cortina para la puerta (26:36; 36:37). Tanto a los tonos como al orden con el que son mencionados se les otorga un significado simbólico importante aunque desconocido, dado que vuelven a repetirse, idénticos, en la descripción del pectoral (28:15; 39:8) y del ceñidor (39:29) del Sumo Sacerdote.

11 «El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspé y a la cornalina; y un arcoiris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda.», Ap. 4, 3

ha sido definido por unas características comunes: «el simbolismo, el alegorismo, el culto a la proporción y el brillo de los colores» (De Bruyne, [1947] 1994, p. 69). Isidoro analizó en sus *Etimologías* distintos términos referidos al color (como el mismo vocablo al que relaciona etimológicamente con "calor"), los fenómenos atmosféricos y las piedras, aunque toda su estética se puede definir porque «la belleza es luz, brillo, color» (De Bruyne, [1946] 1958, vol. I, p. 90).

En el uso práctico del color se avanzó mucho en las técnicas de uso del color, desarrollando la musiva que se venía usando desde antiguo, ampliando el número de pigmentos usados en pintura y desarrollando de manera muy notable las artes del esmalte y el vidrio con el desarrollo de los grandes vitrales catedralicios.

Si la Baja Edad Media estuvo marcada por el uso de los autores eclesiásticos, la Alta Edad Media lo estará por el uso creciente de fuentes clásicas redescubiertas o nuevamente traducidas (sobre todo Platón¹² y Aristóteles a partir de fuentes islámicas o de manuscritos nuevos griegos y latinos como las traducciones Guillermo de Moerbeke). La influencia de las obras de comentaristas musulmanes y científicos notables como Alhacén (Ibn Al-Haytham), cuyos avances en el estudio de cuestiones de óptica y fisiología de la visión calaron en los ambientes intelectuales europeos.

Por un lado se siguió estudiando la óptica de Ptolomeo y los colores del arco iris según el análisis de Aristóteles, mientras por otro diversos autores, apoyándose en el *Timeo*, las *Ennéadas* de Plotino y los textos de Agustín y el Pseudo Dionisio, desarrollaban una extensa mística de la luz. Confluyendo en ambas tendencias se encuentra Roberto Grosseteste. Este autor eclesiástico de la Inglaterra del siglo XIII estudió el color dentro de un marco aristotélico de la luz que se identifica con una irradiación "instantánea" (definida como «multiplicación» (*De luce*, p. 51). El color en este contexto es definido como «lux incorporata perspicuo» (*De colore*), la forma corporal de la luz en un medio transparente. Esto es, la luz, que en su origen es *lux* y primer cuerpo, deriva por una suerte de "espesamiento" al alejarse de su centro metafísico en *lumen* que forma los cuerpos bajo el aspecto del color. Sus estudios sobre la luz y el color intentaron junto con los de Buenaventura de Fidanza conciliar doctrinas platónicas de la forma sustancial con ideas aristotélicas de la cualidad accidental (De Bruyne, [1946] 1959, vol. III, p. 35) e influyeron decisivamente en la obra de su discípulo Roger Bacon. Para este autor resultaba especialmente interesante el estudio de la luz «porque recibimos un placer primero en la vista y porque la luz y el color tienen una especial belleza más allá de todas las otras cosas que a nuestros sentidos se ofrecen.» (Bacon, *Opus Majus*, V, I). En su estudio de la luz sigue a Grosseteste pero cita a Avicena al considerar a la *lux* como «una cualidad de un

¹² Hasta entonces, por ejemplo, el *Timeo* sólo se conocía a través de la traducción latina parcial que Calcidio realizó en el siglo IV.

cuerpo luminoso» pero al *lumen* como «aquello multiplicado y generado por aquella y que es producido en el aire y otros cuerpos raros», (*Opus Majus*, V, II).

En el Renacimiento aparece un nuevo clima intelectual propiciado por los cambios sociales y económicos, y animado por la llegada de ejemplares de muchas obras de la antigüedad aportadas por los huidos de Constantinopla en 1453. Es en este clima favorable cuando se comienza el intento de recuperación de las investigaciones filosóficas y científicas del legado grecorromano.

El libro del Arte de Cennino Cennini (alrededor de 1400) fue el primero de los numerosos estudios sobre el color en la pintura que luego se sucederían en los bullentes medios artísticos italianos. El libro de Leon Battista Alberti *Sobre la pintura* data de 1436 y en él aparece una teoría que pretende entroncar con la filosofía griega por la que los colores rojo, azul, verde y amarillo corresponden a los cuatro elementos y son los colores primarios de los que se forman todos los demás. Al blanco y al negro sólo los define como «modificaciones de la luz». Su teoría sobre el color es parte del resto de su sistema intelectual sobre el Arte que desarrolló en tres tomos, durante el tiempo libre que le dejaban sus actividades como secretario papal, autor teatral, matemático, jurista, arquitecto, lingüista y criptógrafo. Leonardo Da Vinci ha sido leído más por el interés de su obra plástica y de sus búsquedas en todos los campos del arte y de la ingeniería que por la trascendencia de sus dispersos textos. En sus escritos establece seis colores básicos: el blanco, el amarillo, el verde, el azul, el rojo y el negro, en una escala que sin embargo no responde a la teoría aristotélica ni a la del Pseudo Aristóteles de *Sobre los colores*. En posteriores escritos parece revisar esta escala. También anotó sus observaciones sobre cómo la iluminación actúa sobre los diferentes colores dependiendo de su saturación y sobre los colores que aumentan por contraste la intensidad de otro adyacente.

François d'Aguilon (también conocido como Aguilonius) publicó en Amberes su libro *Opticorum libri sex* en 1613. Se le atribuye ser el autor del primer sistema de tres colores primarios. Influido por las teorías aristotélicas, incluye entre el blanco y el negro los colores amarillo, rojo y azul, de la mezcla de estos tres colores aparecen el naranja, el púrpura y el verde.

Ilustración: Sistema de color de François d'Aguilon.

Aguilonius pretende escribir sobre los colores "visibles", sin embargo se ciñe realmente a los tonos que se obtienen en las mezclas pictóricas. Esto no es extraño si se tiene en cuenta que su colaborador en este tratado fue Peter Paul Rubens (Jaffé, 1971). Una muestra más de la ambigua influencia entre la teoría de los colores, y el trabajo artesanal de aplicar pigmentos sobre una superficie. Aunque sí se puede suponer que Rubens conociera la división de Aguilonius de las mezclas del color: *compositio realis*, *compositio intentionalis* y *compositio*

notionalis, esta última se refiere al uso de «pequeñas pinceladas» que se combinan en el ojo para formar otro tono (Kemp, 2000, p. 295).

El tratado *De colori* escrito por el teórico de la pintura Mateo Zaccolini (1574-1630) fundamenta los colores en los cuatro elementos (tierra, fuego, agua, aire) y las cuatro cualidades (calor, frío, humedad y sequedad), pero a su vez, cada sistema que incluye elementos y cualidades puede generar una gama completa de colores (Bell, 1993). Desde estas bases analiza la mezcla de pigmentos, la conjunción de colores en el ojo, los reflejos de colores sobre otras superficies y los efectos de colores singulares en la naturaleza, como las plumas de algunos pájaros. Detalla cómo la saturación, el contraste tonal y las variedades de color se pierden progresivamente con la distancia, algo muy usado por los pintores con los que estuvo relacionado, y que ya mencionaba de manera dispersa Leonardo da Vinci en sus sistemáticas anotaciones. El mecenas de Zaccolini, Cassiano del Pozzo, no sólo costeó la edición de sus obras teóricas, sino que las difundió entre el resto de sus protegidos, especialmente el joven Poussin. Es aquí donde van a confluir, años después, en la Academia Francesa, los dos teóricos que nunca se conocieron: Aguilon y Zaccolini, uno como la base teórica de los "rubensistas" y el otro de los "poussinianos" (Teyssèdre, 1957).

2.2.2 *Newton y contra Newton*

Aparecido en 1637, el *Discurso del Método* de Descartes (1596-1650) incluye un análisis de la naturaleza de la luz en su quinta parte, un estudio de óptica geométrica en el ensayo incluido titulado *Dióptrica* pero el estudio relacionado con el color es el de *Los Meteoros*. En él se enfrenta a la explicación de los colores del arcoiris por la geometría de los rayos solares atravesando las gotas de lluvia. Para explicar el fenómeno menciona dos experimentos. Uno de ellos consistió en hacer incidir un rayo de luz solar a través de una esfera de cristal llena de agua (prueba ya realizada por Dietrich von Freiberg en el siglo XIV y por Leonardo en el siglo XV) observando la doble refracción del rayo pero sin que le sirviera para explicar el arcoiris. Con ello fue incapaz de explicar el fenómeno, simplemente constató el cambio cualitativo de la luz al pasar por una gota de lluvia. Alejándose de las concepciones clásicas que no le servían para explicar el fenómeno ni el experimento con el que pretendía estudiarlo Descartes consideró una explicación mecánica de la luz, como el efecto de aplicar una presión sobre un medio, y el color un movimiento de rotación que se produciría en ese medio.

Propuesta inicialmente por Robert Hooke (1635-1703) en su *Micrographia* (1665) y posteriormente desarrollada por Christiaan Huygens (1629-1695) en 1690, la teoría ondulatoria de la luz explica las leyes geométricas de la óptica por la existencia de un *medium* al que de-

nominan "éter", invisible pero que alcanzaría todo el espacio, por el que se transmiten las ondas lumínicas.

Por el contrario Isaac Newton presentó una teoría de la luz como un flujo de partículas a velocidad rapidísima y sobre esta hipótesis desarrolló su concepción del color. Su principal experimento, el llamado por él mismo su *experimentum crucis*, data de 1666 según su propio testimonio: distintos investigadores consideran posible adelantarlo a 1664 o retrasarlo hasta 1668 (Guerlac, 1983) y otros han dudado incluso de que haya tenido lugar, al menos en los términos de su relato, considerando más verosímil que se trate de una descripción idealizada de distintos experimentos llevados a cabo en esos años.

En sus descripciones y dibujos explicativos Newton aseguró haber hecho pasar un rayo de luz solar incidente a través de un pequeño agujero en un panel que cubría la ventana y luego por un prisma de cristal en la habitación en penumbra y haber comprobado que la luz emitida por el prisma (que denominó *refractada*) se dividía en un *spectrum* de forma oblonga, «una heterogénea mezcla de rayos refrangibles» para permitir después que pasaran por una pequeña apertura de otro panel tras el que se encontraba un segundo prisma en un ángulo de 180 grados y ver que producía un rayo de luz acromática¹³. Con este experimento enunció su teoría de la luz, que él mismo resumía en tres principios:

1. La luz del sol consta de rayos que difieren en infinitos grados de capacidad de refracción.
2. Los rayos que difieren en capacidad de refracción, cuando se separan el uno del otro difieren proporcionalmente en los colores que muestran. Estas dos proposiciones son prácticas.
3. Hay tantos colores simples u homogéneos como grados de refracción. (Newton, 1672, p. 3081)

Aunque en ese intento matemático e incluso en los experimentos con prismas le precedieron Boyle y Descartes, su teoría, anunciada en 1672 a la Royal Society, sostenía la divisibilidad de la luz blanca en rayos diferentes que a su vez eran sus partes constituyentes. Los rayos que mantenían unas características permanentes a través de la refracción o la reflexión, con un grado de refracción permanente sin descomponerse son considerados por Newton como "colores primarios".

Ilustración: Esquema del experimento del prisma de Newton.

Cuando publica en 1704 su *Optica*, establece lo que considera son los siete colores primarios: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo y violeta. Estos rayos de refracción constante podían combinarse y separarse sin alterar sus características. Su sistema en realidad partió

¹³ En su relato anterior a 1672, Newton no mencionaba una lente usada para hacer converger de nuevo la luz refractada por el primer prisma en un solo punto.

del supuesto de cinco colores primarios, que luego pasarían a ser siete, para finalmente cuestionar dicho sistema al darse cuenta de las ilimitadas transiciones en el espectro natural y por tanto del gran número de colores distintos. Al parecer redujo el número, contestado por los experimentos de Huygens de 1673 por los que con sólo dos colores, amarillo y azul, se podía obtener luz blanca, para más tarde referirse a la luz del sol como «una indefinida variedad de colores homogéneos» (exposición detallada del proceso en Shapiro, 1980).

Aunque en la investigación geométrica de la luz le precedió Descartes y la teoría ondulatoria de la luz de Huygens se demostró correcta, el prestigio inigualado de Newton durante años ensombreció otros logros de sus contemporáneos. Su presentación por primera vez de todo un sistema teórico completamente mecanicista, basado en materia y movimiento, trastocó el ambiente científico e intelectual de manera irreversible. Lamentablemente, la teoría del color de Newton evitaba algunos puntos fundamentales como mantener la confusión entre pigmentos de colores y luces de colores.

Las principales críticas que en los decenios siguientes sufrió la obra de Newton provinieron sobre todo de los llamados conservadores aristotélicos que no aceptaban la cosmología newtoniana ni su hipótesis de la "emisión". Louis Bertrand Castel (1688-1757) fue de los primeros que además atacaron desde la base el edificio de Newton: los experimentos. Asegurando en su obra de 1743 *Le vrai système de physique générale de M Isaac Newton* que él también había interpuesto un prisma de cristal con un rayo de luz incidente y obtenido no un espectro de siete colores sino un haz de luz cuyo centro es blanco, y que alcanza la superficie opuesta en un total de doce tonos que demuestran, entre otras cosas, que el verde es un color compuesto de azul y amarillo y por tanto no puede ser primario. Quedarían sólo tres colores primarios: el rojo, el amarillo y el azul, en una gran teoría sobre la luz por la cual la luz blanca está caracterizada por una única vibración longitudinal en la que la adición de diferentes vibraciones transversales provocarían los colores. Una de las razones que al parecer más influyeron en Newton en la elección de siete colores como primarios fue establecer una analogía con la octava musical. Esta identificación tenía antecedentes entre filósofos clásicos (los pitagóricos serían los más antiguos conocidos en occidente) pero Castel diseñó y construyó un curioso instrumento musical que es lo que más se recuerda de su obra, el denominado *çlavicordio ocular*.^{en} el que una ventanita con un cristal coloreado se abría a la luz cada vez que se apretaba la tecla del sonido correspondiente. Al parecer, a pesar de que Telemann intentó su introducción también en Alemania, el público no quedó muy convencido.

El entomólogo Johann Ignaz Schiffermüller (1727-1806) conoció la obra de Castel y fue un temprano anotador de las diferencias entre mezclas ópticas y de pigmentos (Gage, 1979, p 137). Ilustró el círculo

de color de Castel con las doce particiones que este autor consideraba necesarias, en una obra publicada en 1772.

Ilustración: Círculo cromático de Schiffermüller.

Hacia 1720 se publica en Londres *Il coloritto o la armonía del color en la pintura*, en la que su autor, el pintor, grabador e impresor Jacques Christophe Le Blon (1670-1741) intentaba demostrar que todos los colores visibles se podían representar con la mezcla de sólo tres primarios, que él denomina “primitivos”. Nacido en Alemania y formado artísticamente en Italia, Le Blon era estampador y pretendía haber probado las teorías de los tres primarios mediante las ilustraciones incluidas en el libro. En realidad usaba los recientes avances en la impresión de mezzotintas en color, una técnica en la que se superponen tres láminas grabadas, cada una en un color primario, para obtener finalmente una impresión completa de colores múltiples.

Ilustración: Etapas segunda y cuarta del sistema de Le Blon.

Le Blon sugiere también aplicar sus principios al tejido de tapices, pero era sólo una teoría, ya que la mezcla de tintas de impresión y las mezclas ópticas que se producen en un tapiz no se corresponden, por lo que su teoría no es aplicable. La dificultad que ocasionaban las mezclas de los colores en un tapiz propiciará que más de dos siglos después un intendente de una fábrica de tapices, Chevreul, desarrolle una importante teoría propia.

Tobias Mayer (1723-1762) dio una conferencia en 1758 ante la Academia de Ciencia de Gotinga (Alemania) titulada *De affinitate colorum commentatio*, en la cual trató de identificar el número exacto de colores que el ojo es capaz de percibir. Eligió el rojo, el amarillo y el azul como los colores básicos, y el bermellón, el amarillo de plomo y la azurita como sus equivalentes entre los pigmentos. Consideró el blanco y el negro como los agentes de la luz que aclaran u oscurecen los colores. Dada su formación como matemático y astrónomo, Mayer consideró no sólo posible, sino necesario cuantificar las variaciones de color que el ojo humano es capaz de distinguir, entendiendo que su número es limitado, y llegó a la conclusión de que hacía falta una mezcla de una doceava parte de otro pigmento en el original para que el ojo notara la diferencia. Así, compuso un triángulo de 91 combinaciones posibles entre los colores primarios. A su vez, había doce pasos hasta el blanco puro, y en cada paso se iba reduciendo el número de colores incluido en el triángulo, dado que son cada vez menos los tonos discernibles. En 1775, más de doce años después de su muerte, se publicó una edición de sus obras que incluía su triángulo de colores, especialmente porque tres años antes había salido de imprenta la obra de Lambert, que nunca negó haberse inspirado en este sistema.

Moses Harris (1731-1785), grabador y entomólogo británico, publicó en Londres su *Sistema natural de los colores* hacia 1770. En él incluía dos ruedas de colores: una que partía de los que deno-

minaba colores prismáticos ("prismatic": amarillo, rojo y azul) y otra de los colores compuestos (compound": naranja, verde y púrpura).

Ilustración: La rueda de colores "prismáticos" de Harris.

Estos tres colores se graduaban radialmente en veinte niveles distintos de saturación con la ayuda de círculos concéntricos, con lo que obtenía 360 matices distintos de color. En el círculo de los compuestos, en la medida en la que sólo pudo dividirlo en quince por la repetición de otros colores de la rueda anterior, obtuvo 300. En total fueron 660 matices de color con sólo 33 nombres. A pesar de la aparente falta de coherencia con el sistema de Newton, posteriormente se pudo comprender la diferencia entre mezclas aditivas (como la de los rayos de luz de Newton) y mezclas sustractivas de color (como los pigmentos de Harris). También se le atribuye el indicar que en sus ruedas para buscar los colores más contrastados bastaba con dirigirse al lado opuesto del círculo.

El pintor Philipp Otto Runge (1777-1810) pidió consejo en una carta a Goethe en 1806 para estudiar científicamente los colores. Tras años de búsquedas y de práctica pictórica, se publicó en 1810 su obra *Die Farbkugel (La esfera del color)* en la que incluía numerosas observaciones sobre colores complementarios basadas en enunciados científicos recientes, incluidos los de Newton. También presentó los colores de una manera novedosa y plásticamente brillante: ordenados en una esfera.

Ilustración: Esfera del color de Runge.

Colocando los doce tonos en su máxima saturación en una rueda (algo ya realizado anteriormente por Castel y Schiffermüller, como hemos visto), ordenó los distintos grados entre el blanco y el negro en círculos concéntricos formando una esfera. La dificultad de este sistema es que los tonos mezclados de la escala se encuentran "en el interior" de la esfera, cuyo eje central sería la escala de grises entre el blanco puro en el polo superior y el negro puro en el inferior. El logro de Runge fue estético, por la innegable elegancia y belleza de su esfera, pero también sirvió como inspiración para las posteriores representaciones tridimensionales de los colores, cuando se apreciaron claramente los inconvenientes de una representación sólo en dos dimensiones.

El polígrafo Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), se sintió atraído por la teoría de los colores en 1791, después de su primer viaje a Italia, ante la aparente incoherencia entre los términos teóricos que usaban los pintores y sus resultados prácticos, pero posteriormente se interesó por el color en la naturaleza y en la ciencia. En 1810 publicó la *Teoría de los colores (Farbenlehre)*, en la que voluntariamente arremetía contra la teoría de Newton redefiniendo primeramente los experimentos con prismas. Aplicó un prisma de cristal delante de sus ojos y miró a través de él hacia una pared blanca. El hecho de no ver un espectro luminoso sino la misma pared blanca levemente oscureci-

da le convenció del error de Newton y al mirar hacia la ventana y ver los barrotes bordeados de vivos colores recortándose contra el cielo gris le convenció de la corrección de su nueva teoría: la necesidad del límite para hacer surgir los colores. Experimentos dispersos y constataciones empíricas servirán de armazón a su estudio del color físico, químico y fisiológico. Presentando temas de la investigación del color ya comunes en su época como las ruedas de colores para identificar "opuestos" (complementarios) o el estudio del color complementario de las sombras, asegura que en realidad Newton no había comprendido el mecanismo de interferencia por el que se generan todos los colores observables. Para Goethe lo que resulta de verdad significativo son los colores percibidos, y por eso su extenso volumen trata no sólo de mezclas de pigmentos y combinados químicos sino también de "asociaciones morales" que asignan efectos específicos a cada color.

Ilustración: El prisma de Goethe.

Aunque sus admiradores aún hoy día consideran grandes logros de Goethe sus observaciones sobre las sombras coloreadas por el color complementario al de la fuente de luz¹⁴, la refracción¹⁵ y el acromatismo¹⁶, y su idea de que el brillo y el contraste están en la base de los colores y no en los diferentes rayos "(longitudes de onda); para sus críticos el poeta alemán sólo consiguió confundir la investigación sobre el color, alimentando un debate antagónico en lo que en realidad son dos campos diferenciados: el de la física del color y el de la percepción del color. Sin embargo sí se debe mencionar que en el apartado que denomina de los «colores psicológicos» anota varios casos de fenómenos de visión de colores basados en los procesos del contraste sucesivo y del contraste simultáneo.

2.2.3 Después de Newton

El químico Michel Eugène Chevreul (1786-1889) es nombrado en 1824 director de tintes de la Fábrica de tapices de los Gobelinos. Aunque ya Le Blon había mencionado el teórico posible uso de sus conclusiones para aplicarlas al campo de los tapices, Chevreul se da cuenta que el conocimiento de los tintes y su aplicación a las fibras textiles no era suficiente para comprender y aplicar adecuadamente los contrastes que se producen entre hilos de distintos colores entretejidos.

¹⁴ Algo ya enunciado por Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, en 1743 en una comunicación a la Académie Royal de Sciences de París: "Dissertation sur les couleurs accidentelles", publicada en las *Mémoires de mathématique et de physique, tirés des registres de l'Académie Royale des Sciences, Année 1743*, pp. 147-158. En red: http://www.buffon.cnrs.fr/ice/ice_book_detail.php?lang=fr&type=text&bdd=buffon&table=buffon_hn&bookId=44&typeofbookId=4&num=0# Recuperada el 8 de agosto de 2012.

¹⁵ Explicada por Christian Huygens en su *Tratado de la luz*, publicado en 1690.

¹⁶ Descubierta en 1757 por el óptico británico John Dollon.

La influencia de un color sobre el color adyacente alteraba totalmente cualquier consideración previa del valor intrínseco de esos matices. Intentando alcanzar un método preciso realizó experimentos que le llevaron a enunciar su "Ley del contraste simultáneo de los colores" (1839). Basándose en observaciones de colores yuxtapuestos en muy diversas circunstancias propuso que «donde el ojo ve al mismo tiempo dos colores contiguos, aparecerán tan distintos como sea posible, tanto en su composición óptica como en la intensidad de su tono». Así, un color tenderá a que las superficies limítrofes parezcan "teñidas" por su color complementario. Según él el contraste se rige por cuatro leyes:

1. Si dos objetos coloreados se yuxtaponen, cada uno pierde su propio color y toma otro, resultado de la modificación por el complementario al que es contiguo.
2. La yuxtaposición de dos colores de diferente tono reduce el tono del más brillante e ilumina al más oscuro.
3. Si dos colores contiguos son complementarios, entonces la sombra de cada uno de ellos no puede ser modificada por la sombra del complementario del color adyacente. Los dos tonos se intensifican mutuamente.
4. Cuando son usados juntos dos colores no complementarios a veces se obtiene un resultado más armónico y agradable y a veces se obtienen sombras desagradables.

Ilustración: Círculo cromático de Chevreul

Finalmente Chevreul estableció una rueda de color unida por un cuadrante en la que estaban representados 74 "matices de color" (según su nomenclatura), marcados por líneas radiales y veinte niveles de gradación tonal, desde el blanco en el centro al negro en la circunferencia. Colocó cada color saturado en un punto distinto del radio, adecuado a su valor tonal. El amarillo puro aparece más cercano que el azul puro. Así consiguió bandas de tonos uniformes a través de las líneas. El uso de esta composición en rueda podía ser la influencia recíproca de unos determinados tonos sobre otros, pero su intento de unir pares de colores en combinaciones armónicas reconocía que sólo expresaban su "propio gusto individual". En su obra menciona el contraste simultáneo, pero también el contraste sucesivo, temas que tuvieron que ser considerados en los comienzos del cine en color. Si bien presentaba su obra como «método para dar valor a un color» reconocía que «sólo el genio puede indicar el modo en que debe realizarse esa idea» (p. 95).

En 1859, James Clerck Maxwell (1831-1879) publicó su *Teoría de la visión del color*. Basándose en la teoría de Thomas Young (1773-1829) consideraba probado que cualquier color se puede obtener de la mezcla de tres primarios, tratando de superar definitivamente la teoría de

los colores primarios de Newton. Experimentando con un sistema de discos giratorios comprobó muy pronto que las mezclas de colores que esperaba obtener no se cumplían haciendo girar a la suficiente velocidad el disco para que los colores se volvieran uno solo para el espectador. De esta manera desechó primero el sistema de tres colores primarios proveniente de la teoría de los pigmentos pictóricos (rojo, amarillo y azul) y empezó a utilizar el sistema basado en el rojo, el azul y el verde. Para representar los diferentes matices elaboró un triángulo con los tres primarios en los vértices y fue añadiendo elementos al que se convirtió en el primer sistema basado en mediciones psicofísicas. La mezcla de los tres primarios generaba el color blanco, pero en su obra Maxwell dejó bien claro que cualquier trío de colores podía producir el blanco. Con la ayuda de luces de color realizó sus experimentos, solicitando a distintos sujetos que alteraran las cantidades de luz de cada foco para obtener un determinado tono que se les ofrecía como ejemplo. Con los datos así obtenidos consiguió finalmente un sistema de color que superaba en coherencia todos los anteriores: los colores estaban situados en el interior del triángulo por su relación con los primarios, pudiéndose establecer una relación psicofísica, espacial y geométrica entre cada punto del espectro con relación a los primarios.

Ilustración: Triángulo de Maxwell.

Así, cualquier posible combinación de los primarios se encontraría en el interior del triángulo equilátero y podría ser representado como un punto. Su sistema R, V, B (que usó como abreviaturas de rojo, verde y azul) consigue anotar la proporción de cada color primario presente en la mezcla de un tono mediante tres números que denominó "valores triestímulo". De esta manera quedaba probada la primera de las leyes enunciadas por el matemático alemán Hermann Günther Grassman (1809-1877) en 1853: «mezclando en proporciones de intensidad determinadas tres iluminantes elegidos convenientemente es posible imitar todos los colores». Esta breve exposición del recorrido de las teorías y representaciones del color en la cultura occidental durante más de 2.000 años se detiene aquí. James Clerck Maxwell, que enlaza la tradición de pintores y tratadistas del pasado con la teoría y práctica de la fotografía y luego el cine en color, es el último en este capítulo y el nexo de unión no sólo con los siguientes, sino también con el tema principal de esta investigación.

2.3 PERCEPCIÓN DEL COLOR

2.3.1 *El ojo humano y la tricromaticidad perceptiva*

En 1802 Thomas Young postuló la existencia de tres "resonadores" que podían existir en el ojo, tres receptores diferenciados sensibles cada uno a longitudes de onda distintos. La tricromaticidad, que ya

fue propuesta en 1777 por George Palmer, teorizaba sobre la existencia de tres únicas sensaciones básicas de color, correspondientes a rojo, verde y azul. Young no tenía ningún tipo de evidencia experimental pero se atrevió a proponer una teoría que más de siglo y medio más tarde pudo ser probada como correcta (la identificación de los tres pigmentos de los conos por Marks, Dobelle y MacNichol en 1964). Si la investigación de la naturaleza de la luz y el desarrollo de la Física a lo largo de los siglos XIX y XX habían producido un incremento significativo en el conocimiento del color, este desarrollo corrió íntimamente unido al del conocimiento en la percepción del color. Como elemento fundamental dentro de la investigación cognitiva y relacionándose con un elevado número de campos distintos (anatomía, neurofisiología, psicología), la investigación de la percepción del color ha conocido en los últimos dos siglos la verificación de multitud de datos nunca antes sospechados.

En primer lugar se ha podido conocer la anatomía del ojo de manera mucho más detallada que en el pasado; más tarde, el trayecto del ojo al cerebro -algo en lo que se sigue trabajando- y por último, aunque paralelamente a los dos aspectos anteriores, se investiga lo más importante: el proceso que va de la sensación a la percepción.

Ilustración: Anatomía básica del ojo humano.

La anatomía exterior del ojo (Aguilar y Mateos, 1993, vol. 1, pp. 38-59) se divide en: A.- Una porción central de color negro, la pupila, que no es más que un agujero que permite la entrada de luz al globo ocular. B.- Una membrana coloreada y de forma circular, el iris. C.- Un epitelio transparente, la córnea, que cubre tanto al iris como a la pupila. Su función es generar una imagen nítida a nivel de los fotorreceptores. D.- La esclerótica, o blanco del ojo, que forma parte de los tejidos de soporte del globo ocular.

Un examen transversal encuentra:

1. Tres capas diferentes:
 - Externa, formada por la esclerótica y la córnea.
 - Intermedia, dividida en dos partes, una anterior (iris y cuerpo ciliar) y una posterior (coroides).
 - Una capa interna o porción sensorial del ojo, la retina.
2. Tres cámaras rellenas de líquidos: la cámara anterior (entre la córnea y el iris), la cámara posterior (entre el iris, los ligamentos que sujetan el cristalino y el propio cristalino) y la cámara vítrea (entre el cristalino y la retina). Las dos primeras cámaras están rellenas con humor acuoso, mientras que la cámara vítrea está rellena con un fluido más viscoso, el humor vítreo.
3. El cristalino, que es un cuerpo transparente situado detrás del iris, se encuentra suspendido dentro del globo ocular gracias a sus ligamentos suspensorios que se unen a la porción anterior

del cuerpo ciliar. La contracción o relajación de estos ligamentos como consecuencia de la acción de los músculos ciliares cambia la forma del cristalino, un proceso que se conoce como acomodación y que permite que las imágenes se puedan enfocar a nivel de la retina (Kaiser y Boynton, 1996, p. 65). Insertados en la esclerótica existen 3 pares de músculos, 2 pares de músculos rectos y un par de músculos oblicuos que permiten la movilidad del globo ocular. Estos músculos se conocen como "músculos extraoculares". Los movimientos del globo ocular permiten enfocar siempre las imágenes sobre la fovea. En el centro de la retina se encuentra un área de forma circular u oval que mide aproximadamente 2×1.5 mm. Esta zona, donde se encuentra el "punto ciego", se denomina "papila" y corresponde al nervio óptico. Desde la porción central de la papila emergen los vasos sanguíneos que llegan a la retina. A unos 17 grados ($4.5-5$ mm) a la derecha de la papila se encuentra una zona también ovoide, con una coloración rojiza, que carece de vasos sanguíneos y se denomina "fovea". Es a este nivel donde se enfocan los rayos luminosos y se produce la máxima agudeza visual.

Se denomina región central de la retina a la porción de retina que se encuentra alrededor de la Fovea (a unos 6 milímetros alrededor de ella). El resto es retina periférica.

La luz entra al ojo a través de la córnea. Atraviesa la cámara anterior, el cristalino y el humor vítreo y llega a la retina. Una vez aquí debe atravesar todas las capas de la retina antes de interactuar con la porción donde se encuentran los elementos fotosensibles: conos y bastones.

Ilustración: Sección vertical de la retina humana con los conos coloreados según la longitud de onda a la que son más sensibles.

Todas las retinas de vertebrados están compuestas por 3 capas que contienen cuerpos celulares y 2 capas de interacciones sinápticas (denominadas plexiformes). La capa nuclear interna (ONL) contiene los cuerpos celulares de los conos y bastones.

El centro de la fovea, se conoce como foveola. Esta foveola es avascular y en ella sólo existen conos (no hay células de asociación, ni ganglionares, ni bipolares). Es la zona de máxima agudeza visual. La porción central de la retina es una región especializada de unos 6 mm de diámetro, en cuyo centro está la "mácula" (ésta comprende a la foveola, la fovea y la región parafoveal). Debido a que esta zona presenta una coloración amarillenta se conoce como "mácula lútea" ("mancha amarilla"). Se piensa que la función de esta mácula es actuar como una especie de filtro para las radiaciones luminosas de onda más corta, ayudando de esta forma al cristalino.

Los elementos que intervienen en la percepción del ojo y que han conseguido más amplia divulgación son los conos y los bastones. Los conos reciben ese nombre por su estructura cónica, con sus núcleos

alineados en una sola capa justo por debajo de la membrana limitante externa. Los bastones por su parte, poseen una morfología alargada, con sus segmentos internos y externos rellenando el espacio entre los conos.

Ilustración: Esquema explicativo de las capas retinianas.

Se consiguió aislar el fotopigmento de los bastones que se denominó rodopsina (aunque originalmente se le dio otro nombre, finalmente se generalizó este, que hace un juego de palabras en inglés con rod -bastón-), al ser expuesto el fotopigmento a la luz, éste sufre unas modificaciones químicas que cambian el potencial de la membrana. A pesar de que cambie la longitud de onda de la luz incidente, el proceso no sufre alteración. A esta propiedad se la denominó "univarianza" (Rushton, 1972), lo que significa que el fotopigmento tiene un único tipo de información saliente que es la tasa de reacción. La respuesta de la rodopsina no codifica ningún tipo de información sobre la composición espectral de la luz. Esto no significa que tenga la misma sensibilidad a todas las longitudes de onda (de hecho es mayor su sensibilidad a las longitudes medias), sino que al ser absorbidas, distintas longitudes de onda producen el mismo efecto visual.

A diferencia de los bastones, que forman un sólo tipo morfológico y funcional de fotorreceptor, existen tres tipos de conos: unos que presentan una sensibilidad máxima para las longitudes de onda más largas ("conos rojos"), otros con mayor sensibilidad a las longitudes de onda medias ("conos verdes") y otros con mayor sensibilidad a las longitudes de onda más cortas ("conos azules")¹⁷. Estos tres tipos de conos dan lugar a la visión tricromática que poseen la mayoría de los humanos. Estudios fotométricos y psicofisiológicos han demostrado que en la retina humana los conos rojos tienen su pico de sensibilidad a los 558 nm, los conos verdes a los 531 nm y los conos azules a los 420 nm (Merbs y Nathans, 1992).

Un solo fotorreceptor no es suficiente para codificar el color, porque la respuesta que daría a una determinada longitud de onda sería la misma que a cualquier otra simplemente cambiando la intensidad. En la visión monocromática sólo se pueden realizar discriminaciones basadas en la luminosidad, y cuando dos longitudes de onda fueran igualmente luminosas sería imposible distinguirlas. Se trata de un problema de la visión que hace que el sujeto afectado vea las cosas de modo similar a como las ve un sujeto sano en condiciones de semioscuridad, dependiendo sólo de los bastones. El color necesita de al menos dos fotorreceptores con sensibilidades espectrales diferentes pero solapadas que transmitirían dos valores de luminosidad para cada objeto. Comparando estos dos valores se podrían percibir colores. Sin embargo, un sujeto dicrómata (que es como son denominados) es incapaz de distinguir muchas combinaciones cromáticas entre objeto y fondo. En cambio en un sistema trivariante de fotorre-

¹⁷ Una descripción más técnica y extensa de los conos en Roorda y Williams (1999).

ceptores permite una mejor discriminación del color. La información que codifican los fotorreceptores, respecto al número de quanta de luz y su sensibilidad respecto a las distintas longitudes de onda es transmitida a través de sus terminaciones sinápticas. Gracias a técnicas de ingeniería genética (Vollrath, Nathans y Davies, 1988) ha sido posible recientemente aislar los genes responsables de los fotopigmentos.

Otra clasificación que ahora es más comúnmente usada para denominar a los conos utiliza las iniciales de las longitudes de onda en inglés, esto es: "Short"), conos M (a longitudes de onda medias, en inglés "Medium"), y conos L (a longitudes de onda largas, en inglés "Long"). Los conos L son los más abundantes en la retina, después se encuentran los M y por último, los menos numerosos, los S. Se estimó esta diferencia en una proporción 10:5:1 para L, M y S, respectivamente (De Valois y De Valois, 1993). Sin embargo, un estudio reciente (Hofer, Carroll, Neitz, Neitz y Williams, 2005) ha demostrado a través de imágenes de alta resolución de retinas vivas que la variación en el número de conos entre distintos individuos puede llegar a alcanzar un factor de diferenciación de 1 a 40.

Ilustración: Imágenes de los conos de dos retinas pertenecientes a dos individuos distintos (Hofer et al., 2005).

Es importante subrayar que los conos aislados no perciben los colores. La señal eléctrica que genera el cono depende sólo del número de fotones que haya absorbido. Para longitudes de onda a las que el cono no es muy sensible necesita más luz para producir la misma señal en un cono que produce una longitud de onda a la que sea muy sensible, pero no hay nada en la señal que diferencie las dos longitudes de onda. Lo que varía con la longitud de onda son las proporciones de las señales procedentes de los distintos conos. Esto quiere decir que para que el sistema visual reciba información sobre el color tiene que tener los mecanismos neurales necesarios para obtener estas proporciones.

Nuevas líneas de investigación recientes apuntan a que a pesar de existir tres tipos de conos quizá el número de pigmentos sea mayor tanto en los conos L como en los conos M.

2.3.2 La decodificación del color

Rápidamente, en cuanto se sale del ojo y sus zonas limítrofes, el investigador tiene que caminar por un camino aún no trazado, proclive a la especulación y la metáfora. La noción de que es el cerebro el que realiza esta operación fue apuntada por Arthur Schopenhauer (1788-1860) en su *Sobre la visión y los colores*. Inspirándose en el *Farbenlehre*, de Goethe, Schopenhauer apunta que la visión del color en realidad depende del observador y se realiza en su retina. Como otros anti-newtonianos del momento, Schopenhauer desprecia en Newton la suposición de que el color es inherente a los rayos de la luz. En realidad Newton en su *Optica*, escribió:

Y si en algún momento hablo de luz y rayos como de algo coloreado o dotado de colores, se me entenderá si se considera que hablo no de manera filosófica y correcta, sino grosera, y conforme a las ideas que la gente vulgar tiende a expresar cuando observa todos estos experimentos. Puesto que los rayos, hablando de la forma debida, no son coloreados. En ellos no hay otra cosa que un cierto poder y disposición para fomentar una sensación de éste o aquél color. (1730, p. 108).

Esto conlleva un reconocimiento a la participación del sujeto en la elaboración de los colores. Maxwell (1860) lo expresó más claramente diciendo «si la percepción del color está sujeta a leyes de algún tipo, tiene que haber algo en nuestra naturaleza que determine dichas leyes. La ciencia del color debe, por tanto, considerarse como una ciencia esencialmente mental.»

Distintas teorías sobre la percepción de los colores se han enunciado como alternativas opuestas e irreconciliables a las obras de Newton y de Helmholtz. La más importante se basa en los estudios de Ewald Hering (1834-1918) sobre la complementariedad de los cuatro colores primarios psicológicos (rojo, verde, amarillo y azul) se proponen tres mecanismos o canales: el rojo-verde, el amarillo-azul y el blanco-negro o mecanismo de luminosidad, cada uno de los cuales tiene una respuesta oponente o antagonista, es decir se desarrolla en dos fases: excitatoria e inhibitoria. Conocida como «teoría de los procesos oponentes de la visión de Hering», mantiene también la existencia de tres sistemas retinianos, tres sustancias visuales en la retina cada una de ellas capaz de experimentar un cambio químico en una de las dos direcciones antagónicas, lo que denominó "asimilación" (vinculada a la codificación del azul, el verde y el negro), y "desasimilación" (vinculada a la codificación del amarillo, el rojo y el blanco).

La teoría de los procesos oponentes fue planteada en su momento como una alternativa a la teoría tricromática. Sin embargo desde que lo hiciera Kries (1853-1928) y más adelante Müller (1850-1934) y Schrödinger (1887-1961), varios autores cuestionaron que fueran teorías excluyentes. Hurvich y Jameson (1957) acopiaron datos a través de distintos experimentos que les permitió formular una teoría de la codificación del color de dos fases que reconciliaba la teoría tricromática de Helmholtz con la teoría de los procesos oponentes de Hering. Estaba probado que sólo hay tres tipos de fotorreceptores cromáticos en la retina que se activan ante distintas longitudes de onda. Sin embargo según su teoría habría una segunda fase en la que se produciría una nueva codificación en términos de procesos oponentes: por un lado el par rojo-verde y por otro el par azul-amarillo. También postularon un tercer mecanismo no oponente para el par blanco-negro, encargado de procesar la claridad. Aunque su teoría se fundaba sobre

datos extraídos de experimentos psicológicos y no sobre evidencias fisiológicas, investigaciones posteriores dirigidas por De Valois descubrieron en el núcleo geniculado lateral (NGL) del tálamo de primates, grupos celulares que responden selectivamente al color de una forma similar a la formulada por la teoría de los procesos oponentes. Unas células eran activadas por la luz roja e inhibidas por la luz verde y otras por el contrario eran activadas por la luz verde e inhibidas por la luz roja. También encontraron unas células que eran activadas por la luz azul e inhibidas por la luz amarilla, mientras que otras presentaban el patrón opuesto. Además encontraron células no oponentes, algunas de las cuales eran excitadas por cualquier tipo de longitud de onda e inhibidas por la ausencia de luz y otras con reacciones opuestas. Estos trabajos han hecho avanzar de manera definitiva las teorías duales de procesamiento del color.

Ilustración: Recorrido de la sensación visual del ojo al cerebro.

Posteriormente, distintos experimentos han demostrado que el procesamiento oponente del color no se origina en el núcleo geniculado lateral del tálamo sino que se inicia en la retina, en el nivel de las células bipolares y ganglionares y de ahí atraviesa tres vías diferentes hasta la corteza cerebral. El modelo teórico más difundido derivado de estos últimos experimentos es el formulado por De Valois y De Valois (1993). Se trata de un modelo de cuatro fases que tienen lugar en zonas diferentes de los centros nerviosos relacionados con el procesamiento visual del color:

1. Una primera fase en el nivel de los receptores y de naturaleza tricromática.
2. Una segunda fase de naturaleza oponente tiene lugar en la retina y en el núcleo geniculado lateral del tálamo.
3. Una tercera fase en la que se separa la información del color de la información referente a la luminancia y se organiza el código de los colores en un espacio de tres pares: el rojo-verde, el amarillo-azul y el blanco-negro. Se producirían mediante la combinación de las informaciones procedentes del núcleo geniculado lateral en las áreas corticales correspondientes.
4. Por último una cuarta fase en la que se postula la existencia de células complejas que responden selectivamente a un color y no a otros, y no tendrían carácter oponente: la oposición se produciría entre células diferentes y no dentro de cada célula como en las fases anteriores.

2.3.3 *La teoría Retinex*

Aunque las teorías actuales ya expuestas se han fundamentado sobre un sólido trabajo de laboratorio, no es menos cierto que son teo-

rías limitadas en la medida que trabajan sobre estímulos limitados como luces y colores monocromáticos a veces sobre áreas celulares mínimas. Una posible explicación de fenómenos más complejos que aún permanecen inexplicados como la constancia del color ha sido la "teoría Retinex", un acrónimo de retina y córtex. La teoría Retinex fue planteada por Edwin Herbert Land (1909-1991) en 1959 tras un experimento sorprendente. Vinculado a la investigación física en los laboratorios de la Universidad de Harvard, Land abandonó la universidad durante algunos años para fundar y dirigir la corporación Polaroid, primero como fabricante de cristales polarizados y posteriormente de un sistema de fotografía instantánea. Con el paso de los años, tanto el número de patentes de esta corporación como su constante afán de mejora de sus inventos no dejaron de aumentar, unidos al deseo de perfeccionamiento y demostración experimental de su teoría sobre la percepción del color. En su búsqueda constante de mejoras a su sistema de fotografía, realizó un experimento: tomó dos fotografías de una escena de vivos colores. La primera la hizo con un filtro rojo y la otra con un filtro verde. Después de obtenidos dos fotogramas positivos los proyectó superpuestos: el que se había obtenido a través de un filtro rojo con un filtro rojo y el obtenido a través de un filtro verde, sin ningún filtro, sólo con luz blanca. Sorprendentemente no se vio una imagen rosada sino una imagen que incluía muchos tonos aparentemente inexistentes en las imágenes proyectadas. Se trataba de una prueba más de un fenómeno ya conocido anteriormente y denominado "constancia del color". Land inicialmente pensó que estos resultados invalidaban la teoría tricromática, afirmando la existencia de sólo dos receptores del color y el comienzo del procesamiento del color en las células nerviosas de la retina. Las principales críticas (Judd, 1960; Walls, 1960) señalaron la falta de originalidad del experimento recordando el trabajo de Young, que ya en 1807 escribió: «cuando una sala está iluminada tanto por la luz amarilla de una vela como por la luz roja de una hoguera una hoja de papel de escritura mantiene su blancura». También le acusaron de falta de originalidad en las conclusiones, puesto que el geómetra Gaspard Monge (1746-1818) ya había relacionado las sombras coloreadas con la constancia del color y bosquejado las conclusiones de Land al suponer que no existe una respuesta a las propiedades absolutas del estímulo que inciden sobre nuestra retina sino de las ratios o proporciones. Otros (Woolfson, 1959) señalaron que los efectos observados en sus primeros experimentos eran subproductos del mecanismo visual que produce la constancia cromática, esto es, nuestra habilidad para reconocer los colores permanentes de los objetos a pesar de los grandes (y casi continuos) cambios en la composición espectral de la iluminación.

Ilustración: Esquema de los experimentos "Mondrian" de Land.

En años posteriores Land intentó demostrar de manera incontestable sus teorías y para ello desarrolló los experimentos denominados "Mondrian", usando conjuntos de cuadrículas de colores a las que puso ese nombre en homenaje al pintor holandés¹⁸. Sin embargo existen unas frases de Mondrian que quizá Land, al que uno de sus amigos definió como «el más rico entre los eruditos y el más erudito entre los ricos»¹⁹, conocía:

El valor de un color procede de la oposición de otro color, de la relación de los colores. (...) Todo se compone por relación y reciprocidad. El color sólo existe gracias a otro color, la dimensión se define mediante otra dimensión, sólo hay posición por oposición a otra posición. (Mondrian, 1989, p. 13.)

Trabajó con ellas mostrándoselas a distintos sujetos en las condiciones estrictas de un laboratorio, iluminadas con distintas fuentes de luz de longitudes de onda controladas. Esto permitía igualar experimentalmente las propiedades físicas de las ondas de distintas cuadrículas de manera que al no diferir en sus propiedades físicas demostrasen que debían provocar el mismo tipo de reacción local en los fotopigmentos de los receptores retinianos. Con estos experimentos mostró que la diferencia que, a pesar de todo, el observador percibe entre las dos cuadrículas, no depende exclusivamente de la luz percibida por el sistema visual sino de los distintos elementos de una escena y sus relaciones recíprocas como un todo, del contexto en el que aparecen los colores. El color nos parece una propiedad de los objetos que nos permite verlos y reconocerlos pero esto sería imposible si nuestra experiencia del color variara con la luminancia de los objetos. Según los experimentos de Land (1977, 1983) nuestro sistema visual respondería a las reflectancias de una escena y no a las cantidades absolutas de luz que llegan a la retina provenientes de un objeto en particular.

A pesar de que no todos apreciaron originalidad en sus trabajos ni valoraron sus resultados sobre la influencia del denominado contraste simultáneo en la percepción de los colores, su influencia ha sido importante especialmente por la forma de plantear el problema, anticipando un modelo computacional de cómo el cerebro puede llevar a cabo una tarea (Marr, 1982). Los mecanismos retinex harían el cómputo de ratios o proporciones:

El color es el producto final de dos comparaciones: la primera consiste en comparar la reflectancia de distintas su-

18 Los cuadros en realidad se parecen más a las composiciones de Theo Van Doesbourg, como los críticos de Land se apresuraron a señalar.

19 «The richest of the learned and the most learned of the rich», en realidad es una frase acuñada por Jean Baptiste Biot (1774-1862) para referirse a Henry Cavendish (1731-1810), pero le fue aplicada a Land en la necrológica que le dedicó la Royal Society (Campbell, 1994).

perfiles para luz de la misma banda de ondas, generando así el registro de luminosidad de la escena para esta banda, y la segunda, en comparar los tres registros de luminosidad de la escena para diferentes bandas de ondas, dando lugar así al color. (Zeki, 1995, p. 275)

Es por esto que Zeki denomina a la teoría Retinex «una comparación de comparaciones».

2.3.4 Neurofisiología

La teoría Retinex ha sido también importante al inspirar ciertas investigaciones fisiológicas. Estudiando las respuestas corticales en laboratorio con macacos y con técnicas de imagen cerebral en humanos, Semir Zeki (1995) utilizó cuadros Mondrian similares a los de Land para identificar áreas de la corteza cerebral relacionadas con la visión humana: las denominadas áreas V₁, V₂, V₃, V₄ y V₅.

Ilustración: Áreas cerebrales relacionadas con la percepción visual.

Según sus experimentos, es el área V₄ de la corteza extraestriada la que responde a la sensación del color. Zeki tomó como referencia inicial sus observaciones en pacientes clínicos en los que la lesión de esa área cerebral produce acromatopsia cortical, la ceguera a los colores a pesar del correcto funcionamiento del resto de los órganos implicados en la visión humana.

Pero en el camino de la sensación a la percepción el trabajo de distintas áreas cerebrales aún no ha sido clarificado. Al construir los colores, el cerebro debe determinar de forma simultánea la composición de la longitud de onda de la luz reflejada por una superficie y la reflejada por su entorno, lo cual implica que se requiere un mecanismo de temporalización que debe integrarse en el programa para el cálculo de ratios. Es más, cuando la misma escena es visualizada bajo iluminantes distintos, lo que supone un cambio en la composición de la longitud de onda de la luz procedente de todos los puntos en el campo visual, las ratios tienen que ser calculadas sucesivamente para poder restar los cambios introducidos por el iluminante. De nuevo suponemos que hay un mecanismo temporalizador dentro del programa de cálculo que tiene el cerebro.

Los equivalentes neuroanatómicos y neurofisiológicos de estos experimentos han demostrado que al nacer, el córtex de la retina viene determinado genéticamente y está preparado para funcionar (Rakic, 1977) pero que la exposición visual precoz durante un período de tiempo es fundamental para el normal y posterior funcionamiento del córtex visual y su capacidad para adquirir conocimiento a través de la vista (Hubel y Wiesel, 1977). Por tanto, la contribución innata es un sistema anatómicamente organizado que debe ser alimentado nada más nacer.

En términos de visión de color, podemos preguntarnos si el cerebro puede construir el color en abstracto, es decir, sin asignarlo o relacionarlo con un objeto concreto y reconocido. Los recientes experimentos con las técnicas de la imagen sobre el cerebro humano demuestran que la actividad producida ante la visión de una composición polícroma y abstracta sin que mediaran objetos reconocibles (un cuadro de Modrian) está restringida al complejo V-4, la región crítica para la construcción del color, y sus zonas circundantes. Por el contrario, cuando los colores son propiedad de objetos reconocibles, entran en juego otras zonas situadas en los lóbulos temporal y frontal del cerebro (Zeki y Marini, 1998).

Ilustración: Experimento de Zeki usando cuadros "Mondrian" e imágenes cerebrales obtenidas por tomografía de emisión de positrones.

Aunque las diferentes áreas cerebrales se conocen desde hace mucho y se ha hecho común hablar de funciones localizadas en puntos concretos del córtex cerebral, en los últimos años ha sido posible certificar que las partes del cerebro dedicadas a una sola operación incluyen en realidad muchas áreas distintas. Esto parece aún más importante en el caso de las funciones visuales del cerebro. A partir de estos estudios ha aparecido una nueva pregunta: ¿se realiza sólo una operación en cada una de las áreas corticales del cerebro independientemente del tipo de especialización y del tipo de operación del que se trate? Se presenta la imagen de un "cerebro visual" con una especialización funcional en la que diferentes áreas realizan diferentes operaciones (Zeki, 1978; Livingstone y Hubel, 1988; Zeki et al. 1991). Hay centros separados para el color y los centros visuales del movimiento (áreas V₄ y V₅ respectivamente). Además hay áreas especializadas en el reconocimiento de objetos, reconocimiento de rostros y el reconocimiento de la posición en el espacio. Lo que se extrae de todas estas investigaciones es que el proceso se realiza automáticamente: no somos conscientes de los procesos, sólo de los resultados. Si cada área cortical es capaz de abstracciones en el dominio en el que está especializada surge la cuestión de si los procesos de abstracción inherentes a la fisiología de un área resultan en un correlato consciente, esto es, un percepto, o si por el contrario el proceso está separado espacialmente de la percepción.

Recientes investigaciones (Moutoussis y Zeki, 1997) indican que no somos conscientes de los distintos atributos visuales al mismo tiempo, sino que, por ejemplo, el color es percibido 80 milisegundos antes que el movimiento, un tiempo extraordinariamente largo en términos neurales. Desde el momento en que percibir algo significa ser consciente de ello; esto supondría que somos conscientes de diferentes atributos en momentos distintos. Tal y como se ha mostrado (Moutoussis y Zeki, 2002) usando un paradigma de estimulación visual, las áreas de procesamiento del cerebro visual son también áreas per-

ceptuales. Demuestran que las mismas áreas específicas son activadas independientemente de si el estímulo es percibido o no (por ejemplo el área del reconocimiento de los rostros o de procesos abstractos), pero lo que se trata de demostrar (hasta ahora sin éxito) es que las áreas corticales perceptuales no están separadas de las áreas corticales procesadoras.

Las neurociencias además se encuentran ante el problema no resuelto de cómo pueden influir otros procesos mentales superiores sobre la percepción del color, como puede ser la adquisición y el procesamiento del lenguaje. El hecho de que determinados deterioros cerebrales produzcan anomia (el trastorno que impide nombrar las cosas por su nombre) de los colores como ya observó Max Lewandowsky (1876-1918) en 1908 parece indicar una evidente relación (Davidoff y Fodor, 1989). El estudio del color en relación con el lenguaje ha crecido hasta transformarse en un área inmensa y de fronteras difusas que merece un capítulo aparte.

2.4 LENGUAJE Y COLOR

2.4.1 Orígenes de un debate

En 1769 la Academia de las Ciencias de Berlín convocó un concurso para resolver las siguientes cuestiones: ¿Son los hombres, teniendo en cuenta sus facultades naturales, capaces de inventar el lenguaje? ¿Y con qué medios consiguen inventarlo? Se solicitaba una hipótesis que explicase el problema y que resolviera las dificultades. Fue premiado un texto de Johann Gottfried Herder (1744-1803): *Ensayo sobre el origen del lenguaje*. El texto fue publicado en Berlín en 1772 y tuvo una repercusión que alcanza hasta nuestros días. De sus páginas se extrae como conclusión fundamental que pensamiento y lenguaje se hallan íntimamente unidos y que la actividad verbal precede a la lógica. Para Herder el lenguaje se transforma en la base de la organización y desarrollo de los pueblos y principio de investigación para su conocimiento, de lo que se deriva también una excusa para su organización en “categorías”.

Años después, en 1836, se publica la obra póstuma de Wilhelm von Humboldt (1767-1835) *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. En ella afirma:

El lenguaje es, por así decirlo, la manifestación externa del espíritu de los pueblos. Su lengua es su espíritu y su espíritu es su lengua; no se los puede pensar nunca suficientemente idénticos. (...) Cuando, en el alma, despierta verdaderamente el sentimiento de que el habla no es un mero medio de intercambio para la comprensión recípro-

ca, sino un verdadero mundo que el espíritu debe poner entre sí y los objetos a través de la labor interna de su fuerza, entonces el alma se halla en el verdadero camino para encontrar y poner siempre aún algo más en el habla (p. 205).

En el texto Humboldt pretende el estudio científico del lenguaje proponiendo varias tesis como que el lenguaje es fundamentalmente el sonido articulado y transitorio, y por tanto no es una obra (*Ergon*) sino una actividad (*Energeia*); «es la labor del espíritu en su eterna repetición en vista de capacitar al sonido articulado para la expresión del pensamiento».

El habla no es, con todo, la única visión del mundo configurado por la subjetividad humana, pero es aquella a cuya fuerza hay que reconocer un valor determinante para la historia del desarrollo del hombre. Humboldt trata «de la diversidad de la estructura del habla humana» y trata de ella en la medida en que «el desarrollo espiritual de la especie humana» se halla bajo «su influencia».

De esta manera taxativa se convertía al lenguaje en motor del desarrollo socioeconómico y de la inteligencia personal, y, según los términos tan queridos para los románticos, de la civilización y la cultura. Con unos antecedentes claros que se encuentran en la vinculación de historia, cultura, sociedad y lenguaje en Vico (1668-1744) y el entendimiento humano como intérprete de un mundo en constante cambio mediante las categorías en Kant, Humboldt plantea por primera vez una doctrina sobre el lenguaje absolutamente distinta a la aristotélica.

2.4.2 *Etnolingüística, relativismo y categorización de los colores*

Educado en Alemania casi medio siglo más tarde, Franz Boas (1858-1942) estudió matemáticas, física y geografía en las universidades de Bonn, Heidelberg y Kiel. Pero fue en una expedición geográfica al Ártico en 1883 cuando trabó relación con los inuit, conocidos entonces como esquimales, y se orientó definitivamente hacia la antropología. Muy interesado por las formas de vida y las lenguas amerindias decidió convertirse en etnólogo y folklorista, primero como profesor en la Columbia Británica y luego en Chicago y Nueva Jersey. Proponiendo el abandono de análisis comparativos entre las culturas, Boas promovió el método inductivo, y se le considera el auténtico fundador de la antropología científica en Norteamérica.

En sus estudios estimó que rasgos similares de culturas distintas se pueden desarrollar por razones diversas, y también que es imposible explicar todos los tipos de cultura afirmando que son similares debido a la similitud de la mente humana.

Uno de sus más brillantes discípulos fue Edward Sapir (1884-1939), filólogo que realizó una extensa clasificación de las lenguas amerindias en seis grandes grupos tras largos años de estudios y publicacio-

nes de gramáticas y análisis de estas lenguas. En uno de sus textos, afirmó:

El lenguaje, al contrario de lo que a veces de manera ingenua se cree, no es simplemente un inventario más o menos sistemático de los diferentes elementos de la experiencia que parecen relevantes al individuo. El lenguaje es también una organización simbólica creativa, independiente y completa que no solamente se refiere a una experiencia adquirida básicamente sin su ayuda sino que realmente define para nosotros la experiencia, y esto lo hace a causa de su totalidad formal y a causa de nuestra proyección inconsciente de sus expectativas implícitas sobre el campo de la experiencia. (Sapir, 1931, p. 578).

El deseo de traducir los mitos indígenas produjo en Sapir el convencimiento de que toda traducción derivaba en descripción, alusión, perífrasis o, en el peor de los casos, se transformaba en circunloquio. Cada lengua sería un sistema de captación e interpretación de la realidad y, por lo tanto, inconmensurable; y toda traducción implicaría sólo una aproximación a la realidad de una comunidad humana. En otro de sus ensayos se planteó el problema de traducir la *Crítica de la razón pura* de Kant al esquimal o al hotentote. Según él es absurdo suponer que se puede traducir directamente una obra como esa a estos idiomas, en los que no existen los conceptos abstractos que maneja Kant, pero eso no implica que estas lenguas ensombrecieran el pensamiento kantiano, sino que por el contrario «podría sospecharse que la estructura altamente sintética y periódica del esquimal podría soportar más fácilmente el peso de la terminología kantiana que su propia lengua alemana nativa» (Sapir, [1924] 1949, p. 154).

Fue un discípulo de Sapir, Benjamin Lee Whorf (1897-1941), el que llevaría un poco más lejos las ideas de sus predecesores, fundando lo que se denomina “relatividad lingüística” o “relativismo lingüístico”, por la cual el lenguaje no expresaría el pensamiento, sino que moldearía la experiencia. Sus ensayos aparecieron en su mayor parte en diversas publicaciones periódicas (muchas de ellas no científicas) de los años treinta, hasta su temprana muerte a los 44 años. Cuando el Instituto Tecnológico de Massachussets publicó una selección póstuma de los escritos de Whorf (Carroll ed., 1956) el nivel de la discusión sobre la hipótesis alcanzó cierto relieve²⁰. Definió la “relatividad lingüística” como el hecho de que usuarios de gramáticas diferentes son encauzados por ellas hacia diferentes evaluaciones de actos similares, que a partir de ese momento ya no son similares porque los observadores llegan a visiones del mundo relativamente diferentes. Visto

20 En aquellas polémicas no dejó de mencionarse el término “dileante” debido al hecho de que Whorf fuese ingeniero químico de profesión y no empezase a estudiar lingüística por propio interés en la Universidad de Yale (con Sapir) hasta los treinta y cuatro años.

así, el mundo se construye a través de las estructuras gramaticales de nuestra lengua materna.

Ilustración: aparecida en WHORF, B. L. (1941). "Languages and logic". *Technology review*, 43: 250.

Quedó así establecida la que se denominaría "hipótesis de Sapir-Whorf" o "hipótesis whorfiana" por la que se establece una relación directa entre las categorías gramaticales que usa un hablante y su manera de percibir el mundo y comportarse en él. Este determinismo lingüístico ha recibido dos formulaciones claramente diferenciadas:

- a - Hipótesis whorfiana fuerte: La lengua determina el pensamiento de un hablante.
- b - Hipótesis whorfiana débil: La lengua de un hablante tiene cierta influencia sobre su conceptualización y memoria.

Quizá la anécdota que más popular se hizo y que ha sido usada más comúnmente para atacar la hipótesis whorfiana es la del color de la nieve entre los esquimales. En su obra más representativa Boas (1964, p. 214) menciona que la lengua esquimal tiene cuatro términos para denominar la nieve: *aput* (nieve sobre el suelo), *qana* (nieve que cae), *piqsirpoq* (montón de nieve) y *qimuqsuq* (ventisca). Para él lo importante era ilustrar la desemejanza de las estructuras lingüísticas, no analizar sus implicaciones culturales o cognitivas. Whorf en un artículo de 1940 usó libremente este concepto para contrastar la lengua esquimal y la inglesa y mencionó que los esquimales tienen siete términos distintos para referirse a la nieve frente a una única palabra en inglés. Con el paso del tiempo otros autores fueron ampliando la lista de términos hasta que en 1984 (9 de febrero) un editorial de *The New York Times* mencionó que los esquimales tenían cien términos para referirse a la nieve. Una antropóloga de la universidad de Cleveland (Martin, 1986) examinó los argumentos de Whorf acerca de la variada nomenclatura con respecto a la nieve y llegó a la conclusión de que también existen una gran variedad de términos en lengua inglesa para referirse a la nieve, y que Boas y Whorf citaron libremente sin tener en cuenta las distintas lenguas de la familia denominada esquimo-aleutiana, ni sus peculiaridades como lenguas polisintéticas, no haciendo distinciones entre "palabras", "raíces" y "términos independientes". Quedó probado que algunas lenguas esquimales poseen más términos que el inglés para designar distintos aspectos de la nieve, pero no así otras, y que todas estas lenguas categorizaban los distintos tipos de nieve de manera similar a como lo hace la inglesa.

Pero en 1969 fue cuando pareció que su hipótesis quedaba definitivamente refutada. En ese año apareció un estudio del antropólogo Brent Berlin y del lingüista Paul Kay en el que consideraban probado que distintas lenguas y culturas categorizan los términos para designar colores según un patrón estricto. Para ellos el resultado era incontestable:

La investigación presentada aquí indica firmemente que los universales semánticos existen en el dominio del vocabulario del color. Más aún, estos universales parecen estar relacionados con el desarrollo histórico de todos los lenguajes de un modo que sólo puede ser denominado adecuadamente como "evolucionario". (*Basic color terms*, 1969, p. 1)

Tomaron una muestra de colores y se los presentaron a hablantes de veinte lenguas distintas y les pidieron que identificaran los colores primarios y que clasificaran todos los demás de acuerdo con ellos. También utilizaron datos lingüísticos procedentes de literaturas de otras ochenta lenguas.

Con los datos así obtenidos de esas noventa y ocho lenguas establecieron siete etapas en la evolución de la terminología de los colores por las cuales en los idiomas en los que sólo hay dos términos para referirse al color éstos son blanco y negro. Cuando aparecen tres términos hay uno para rojo. Si hay cuatro términos hay uno para verde o bien para amarillo, pero no para los dos. Si una lengua contiene cinco términos, entonces contiene uno para el verde y otro para el amarillo. Si contiene seis términos incluye un término para el azul. Si hay siete términos contiene uno para el marrón. Y por fin, si una lengua tiene ocho o más términos puede haber términos para el rosa, el púrpura, el naranja, el gris y otros colores.

Ilustración. Hipótesis de los siete estados evolutivos de la terminología del color según Berlin y Kay (1969).

Como ya ha sido mencionado al comienzo de este capítulo la polémica por el uso de términos referidos al color en la obra de Homero puede ser considerado el detonante de estas investigaciones. Actualmente el conocimiento y uso de distintos colores en siglos muy anteriores a la edad homérica (desde el Antiguo Egipto a las antiguas culturas mesopotámicas) está arqueológicamente probado. Asimismo, la posibilidad de una discromatopsia que afecte a todo un grupo humano es algo que sólo se ha observado en un remoto atolón del Pacífico en el que se ha detectado un gen responsable de la ceguera congénita total al color de casi todos sus habitantes (Sacks, 1999).

Las principales críticas que recibieron Berlin y Kay fueron de tipo metodológico y objetivo. Aparentemente el trabajo era vulnerable en aspectos primordiales: los resultados no habían sido sujetos a un tratamiento estadístico adecuado (Hickerson, 1971) y carecían de controles propios de un experimento científico («una tesis construida con capas sobre capas de errores», Saunders, 2000, p. 93). McNeill apuntaba que «no hay una secuencia universal en la cual los nombres de los colores aparezcan, porque este orden está determinado por la función del color en cada cultura» y que «no hay una clase de universalidad en la percepción humana del color basada en la fisiología de la visión, y esto a veces ha jugado un papel en la aparición de términos de co-

lor» (1972, p.22). También estaba entre las objeciones más importantes que no quedaba claro que el nombre de un color en un lenguaje determinado se cubra el mismo rango de color que en un lenguaje europeo (Davidoff, 1991, p. 152). Además la muestra habría estado sesgada en extremo: para los veinte lenguajes investigados por Berlin y Kay sólo tuvieron acceso a individuos bilingües del área de la bahía de San Francisco, lo que supone que los informantes estarían influidos por su conocimiento de otras lenguas y por su contacto con la cultura tecnológica (Taylor, 1995, p.10). Este autor hace también una mención irónica de la validez y el rigor científico que encuentra en el resto de los datos extraídos de los otros setenta y ocho idiomas recordando que Berlin y Kay reconocen haberlos obtenidos fundamentalmente de diccionarios, relatos de exploradores y antropólogos (algunos del siglo XIX) y relatos orales de personas que habrían tenido contacto directo con esas culturas.

Ilustración: Los dominios relativos de cada color según los resultados de Berlin y Kay.

Varios investigadores reestructuraron el esquema intentando salvar lo fundamental de la teoría. Heider (1972) englobó en una categoría no sólo al blanco, sino a todos los colores considerados "calientes" (rojo, naranja, amarillo, etc) mientras Mills (1984) engloba el negro con todos los colores denominados "fríos" (azul, verde, etc). De este modo se planteaba la "multifocalidad" de los términos de color básicos en algunas lenguas frente a la "unifocalidad" que se desprendía del trabajo de Berlin y Kay. Se propuso (McDaniel, 1974) que las etapas de desarrollo de términos básicos de color reflejarían en realidad la diferenciación progresiva de categorías de color, lo que animó a investigadores de las ciencias de la percepción que las apoyaron sin reservas (Miller y Johnson-Laird, 1976) y a investigadores que la usaron como apoyo de la teoría de los procesos oponentes en la percepción de los colores. Parecen cumplirse los pares blanco-negro, rojo-verde y amarillo-azul y además establecen un patrón evolutivo que resulta gratificante para los neurofisiólogos. Quedaría probada así la tesis de la unión entre visión, categorización y biología²¹. De hecho, cuando Kay y McDaniel propusieron su nuevo esquema lo hicieron intentando que fuera coherente con el modelo de percepción del color de procesos oponentes. También incluyeron la constatación en distintas lenguas de que el gris aparece antes de donde le habían asignado en 1969 y añaden una nueva categoría teniendo en cuenta el número de lenguas que poseen un mismo término para el azul y el verde y a la que denominaron *grue*, uniendo *green* (verde) y *blue* (azul).

21 Aunque autores como Mach y Hering ya defendieron en el siglo XIX que la ontogenia de los nombres de colores refleja la neurofisiología de proceso oponente, estudios sobre el desarrollo cognitivo de los niños han dado nuevos argumentos a la teoría. Por ejemplo Bartlett (1977) encontró que hasta que los niños no poseían el nombre de los cuatro colores oponentes (rojo-verde, amarillo-azul) no los usaban con acierto.

Ilustración: Nuevo modelo evolutivo de los términos de colores básicos (Kay y McDaniel, 1978)²².

Aunque este nuevo modelo intentaba corregir las carencias de la investigación de 1969, incluida la explicación de por qué existe un conjunto de colores focales de carácter universal o por qué están asociados los términos básicos del color a esos colores y no a otros, sus argumentos fueron duramente criticados por Wierzbicka (1990), especialmente por el intento de aplicar un modelo matemático, el uso de terminología y conclusiones procedentes de la neurofisiología, junto con el uso confuso e inadecuado de distintos términos fundamentales como son "percepción" y "conceptualización". Para esta autora es fundamental el estudio del proceso de conceptualización de los colores en diferentes culturas, no su percepción en el campo de la fisiología. Ella propone que en realidad son las experiencias universales del ser humano con su entorno los modelos para la conceptualización del color (el fuego, el cielo, el sol, la vegetación, etc.) y que son esos conceptos universales los que se reflejan en las lenguas.

Otros han subrayado que algunas lenguas incluyen términos que parecen violar la secuencia evolutiva (Moss, 1989 y MacLaury, 1997). Aún mayor ha sido la crítica a las supuestas bases fisiológicas de los universales del color (Bornstein, 1997; Sandhofer y Smith, 2001).

Por otra parte, en su propio test de color entre distintas culturas, Davies (1998) encontró un evidente patrón de similitudes entre hablantes de inglés (que de acuerdo al modelo Berlin-Kay tienen once colores básicos), de ruso (que tienen doce, porque lingüísticamente distinguen dos azules) y de un idioma hablado en algunas áreas de Botswana y Suráfrica, el setswana (que sólo tienen cinco), lo que le llevó a considerar que los datos mostraban un argumento fuerte a favor del universalismo.

2.4.3 El World Color Survey

Tras las críticas y contracríticas, en 1976 Kay y sus colaboradores invitaron a voluntarios a que participaran en un nuevo trabajo de campo que denominaron *World Color Survey* (WCS). Debían llevar un muestrario a lugares remotos, enseñarlo a los habitantes (preferentemente monolingües), y pedirles que nombraran los colores. Se trataba de una muestra de 330 colores extraídos de la carta de colores de Munsell. Por fin, en julio del 2003, Kay y Regier publicaron los resultados del WCS. Habían recolectado *in situ* datos sobre nombres de colores en 110 idiomas no escritos, hablados en sociedades pequeñas

22 V - blanco, P - rojo, K - amarillo, S - azul, M - negro, R - verde, H - gris, O - naranja, Pr - marrón, Ro - rosa, L - púrpura, v - o las categorías compuestas V, P, K significan que en ese lenguaje en particular el dominio del color de la luz y el calor es denotado por la palabra blanco, rojo o amarillo + la categoría derivada. K + M (Pr) significa la aparición de la palabra marrón, que ha sido incluida para indicar el estado de transición entre el amarillo y el negro.

no industrializadas, con una media de 24 parlantes nativos por cada idioma.

Ilustración: Carta de colores del WCS.

La aplicación de pruebas estadísticas a los datos obtenidos ha permitido a los autores concluir que existen claras tendencias translingüísticas para determinadas categorías cromáticas, que suelen coincidir en ciertos puntos preferentes del espacio cromático perceptivo; estos puntos preferentes son similares para las sociedades industrializadas y las no industrializadas. Suelen situarse cerca de los colores denominados rojo, amarillo, verde, azul, púrpura, marrón, naranja, rosa, negro, blanco y gris, las 11 categorías cromáticas que ya mencionaban Berlin y Kay en 1969. Así, tales investigaciones parecen indicar la existencia de fuertes tendencias universales en la denominación de los colores entre las lenguas de ambos tipos de sociedades. Lamentablemente, los críticos siguen firmes en sus posiciones y han vuelto a desestimar los resultados, apoyados en estos momentos por varias pruebas de laboratorio. Aunque el alcance de estos experimentos puede ser de momento meramente empírico, el seguimiento de la actividad de las áreas corticales implicadas en un

Estudios recientes continúan aportando datos al debate, como la dificultad en la categorización de lenguas con varios términos para un color (Winawer et al., 2007) o las implicaciones “whorfianas” de el estudio de la lateralización hemisférica cerebral en la percepción de los colores (Drivonikou et al., 2007). Estas investigaciones muestran que la cuestión, a día de hoy, dista mucho de alcanzar un consenso, pero al mismo tiempo evidencian que tras muchas décadas de antagonismo entre la explicación biológica y la explicación cultural a la capacidad humana de diferenciar los colores, se está trazando una línea de confluencia entre los estudios acerca de la naturaleza del color, la percepción del color en los campos fisiológico y neural y la influencia del lenguaje en todos estos procesos.

2.5 CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL COLOR

Cabría preguntarse llegados a este punto si no hubiera sido más conveniente y adecuado al tema principal de la investigación una somera historia de pigmentos y colorantes, especialmente del extraordinario desarrollo industrial que en el siglo XIX experimentó la química de los tintes. También se podían haber tocado los principios básicos de la colorimetría o un capítulo acerca del uso del color en las bellas artes. Todos estos elementos en mayor o menor medida se puede decir que han sido importantes en la aparición de las imágenes cinematográficas en color. Del mismo modo se podía haber centrado la introducción exclusivamente en la noción, cambiante a lo largo de la Historia, de “color primario” y el desarrollo de la teoría por la que es posible reproducir todo el espectro visible con un número muy li-

mitado de tintes, pigmentos o luces coloreadas. Pero he considerado necesario en un estudio de rango académico serio alcanzar las bases teóricas sobre las que se asientan todos los desarrollos posteriores tanto prácticos como intelectuales acerca del color en la actualidad. Siendo un tema en sí inagotable, creo haber delimitado de manera muy básica las dificultades de su estudio.

3 | EL CINEFOTOCOLOR

En este capítulo se trata del tema de esta investigación en todos sus aspectos.

3.1 ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

Es necesario subrayar como punto principal imprescindible antes de continuar este estudio que su tema y objeto es no sólo evanescente: se puede decir con honestidad que ya se ha desvanecido. Es imposible para nosotros que conozcamos la experiencia original de aquellos espectadores que en el festival de Cannes de 1951 aplaudieron emocionados tras la proyección de *Debla, la virgen gitana*. Aquellos colores ya no existen:

1. El material positivo se ha transformado con el tiempo de manera irreversible.
2. El material negativo o de interposición a pesar de poseer características físicas y químicas que permiten un mejor estado de conservación, nunca producirán positivos similares a los originales: el soporte fílmico (la película positiva actualmente en el mercado) es diferente, las emulsiones han cambiado y los procesos de laboratorio son distintos.
3. Las posibles nuevas copias en nuevos soportes (por ejemplo, digitales), sólo producirán a su vez las aproximaciones que las propias posibilidades de color de estos sistemas permitan, algo que no coincide necesariamente ni con las copias fotoquímicas actuales ni con las de hace más de medio siglo.

3.2 CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO

Desde que José María García Escudero, el que fuera Director General de Cinematografía y Teatro, denominó en 1954 al cine español de posguerra como "de castañuelas y smoking" y "de gola y levita"¹ hasta que a finales del pasado siglo González Requena (1990) lo

¹ «Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el smoking. Sobre los intentos de cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad...» (García Escudero, 1954).

describió como «entre el cartón-piedra y los coros y danzas» se han sumado las condenas sobre este período de la corta historia del cine en España.

3.2.1 *Propaganda*

Siendo muy pocas las obras estrictamente propagandísticas del período franquista y vinculadas directamente con la persona del general Franco (Berthier, 1998), parece perfectamente razonable la idea de que «no ha habido cine franquista» (Seguin, 1995, p. 33). Sin embargo, la idea muy generalizada de que el cine de los años 40 en España era fundamentalmente un cine delimitado exclusivamente por la propaganda y la censura tiene valedores, aún hoy, muy vehementes:

El envaramiento manierista, la retórica (tanto plástica como escenográfica) y el acartonamiento estético de estas películas son consecuencia directa del anquilosamiento ideológico, de la hipertrofia dramática y del aliento xenófobo que las alimenta. (Herederó, 2003, p. 71).

Esta opinión de Carlos F. Herederó referida al cine de género histórico español de los años cuarenta bien puede extenderse a la percepción que durante mucho tiempo se ha tenido de todo el cine de este período. Probablemente las raíces recientes de este prejuicio paralizante están en la herencia del ambiente del primer posfranquismo, cuando no se dudaba en definir así al cine de posguerra:

un cine apologético que, en conjunto, responde fielmente a los aspectos y puntos de colisión de la ideología fascista: *culto de lo arbitrario (la única regla es la impuesta por la jerarquía militar), fetichismo idolátrico del poder, ideología moral como forma privilegiada de la ideología pequeño-burguesa (el "deber" y el "honor" por encima de todo), culto exacerbado de la mística (el "héroe", la "violencia", la "Nación", etc) y, por supuesto, un anticomunismo a flor de piel.* (Font, 1976, p. 64).

Cursivas en el original

Se alude con frecuencia a las «razones que puedan justificar el descrédito que arrastra nuestro cinema desde época inmemorial» (Julio Pérez Perucha en Castro de Paz y Pérez Perucha, 1995, p. 15), pero es más difícil dilucidarlas. Si es cierto que se intentó desde las autoridades franquistas hacer del cine de posguerra un instrumento propagandístico al servicio del régimen y se le intentó modelar a imagen del mito heroico del momento, los resultados no fueron los esperados. Las películas épicas producidas no fueron ni mucho menos las más numerosas, ni las preferidas por los espectadores. Aunque desde luego estaban los entusiastas de este tipo de cine, tal vez más interesados en lo que para ellos representaba que en sus valores cinematográficos

como parece indicar una carta de agradecimiento de un lector al director Antonio Román tras el estreno de *Los últimos de Filipinas*: «Te damos las más efusivas gracias, Antonio Román, por habernos brindado un film valiente, de gran estilo: ¡Español!» (*Cinema*, 15 de abril de 1946, 2 (7): 12).

Ilustración: *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945).

Por supuesto tampoco faltan los críticos cinematográficos que ven una necesidad de heroísmo patriótico en las pantallas que oponer al heroísmo brindado por la propaganda soviética:

Entre las cintas que desearían hacer nuestros directores, dos títulos danzan [sic] ante nosotros por su gran significación. Se trata de "Fuenteovejuna" y "Lepanto". La primera podría ser nuestro "Potemkin", si se contara con sensibilidad para ello – que yo creo que sí; la otra puede ser la justificación social de aquel movimiento, la defensa individual y colectiva del mismo, puesto a una causa superior que es la de la cristiandad. "Fuenteovejuna" y "Lepanto" son dos maneras de ver [sic] muy españolas y, por serlo, universales siempre y que justifican nuestra misión en el Tiempo y en el Espacio. (Febrerillo, "Postal de la quincena", en *Cinema*, 15 de septiembre de 1946, p. 11)

Aunque se estrenó una adaptación de *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947), quizá no fue del gusto del crítico retórico (Antonio Román no ha trascendido como el Eisenstein de Orense), y del otro título tuvo que conformarse con ver cómo seguía "danzando" ante los ojos de su imaginación ².

Los críticos ejercían desde las páginas de la prensa diaria, pero sobre todo desde las revistas cinematográficas. Interrumpidas todas al final del conflicto, aparece en 1940 la revista *Primer Plano*³, con

2 Usando un tono de exaltación triunfalista propio del régimen, parece más bien tratar de congraciarse con su entorno, sólo así parecen explicarse los bandazos ideológicos de sus críticas, que a principios de 1947 deplora el uso indiscriminado de la censura: «las voces corren y película de que [sic] haya desaparecido esta o aquella escena, lo sabe el público a los dos días. Entonces, la medida resulta totalmente contraproducente. Y la gente, que anda más escamada que un besugo, se hastía de que se le trate como a niños pequeños.» ("Postal de la quincena", *Cinema*, 1 de enero de 1947, 18: 6); para pocos meses después arremeter vehementemente contra el estreno de *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944): «morbo, inmoral y francamente repugnante (...) no comprendemos que pueda proyectarse en un país en el que la lectura de Stendhal es motivo de graves discusiones (...) la selva, en donde mejor estarían los protagonistas de esta historia de amor y de crimen condimentada al peor gusto del folletín más abusivo.» ("Postal de la quincena", *Cinema*, 15 de mayo de 1947, 28: 6).

3 El director de la revista era Manuel Augusto García Viñolas, entonces Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. En los cinco primeros números de la revista se incluyó un Manifiesto a la Cinematografía Española que buscaba promover el cine antes que ideologizarlo alegando que "no podemos hablar de que nuestro cine sea español, cuando todavía no tenemos hecho nuestro cine" (*Primer Plano*, 10 de noviembre de 1940, 4: 3). Pronto los buenos deseos se diluyen en la exaltación de la consigna, como veremos más adelante.

el evidente propósito de servir al régimen en la difusión del nuevo ordenamiento político y cultural de España (Minguet Batllori, 1998). Posteriormente aparecerían *Cámara* (1941), *Cine Experimental*⁴ (1944), *Imágenes* (1945), *Celuloide, Cinema, Fotogramas* (1946) y *Revista Internacional del Cine* (1949). Por su parte se seguía editando en Nueva York una revista en español para su distribución por toda Iberoamérica, *Cine Mundial*, financiada por las grandes productoras norteamericanas. Esta revista criticaba abiertamente la situación política de España por antidemocrática y sus producciones cinematográficas por fraudulentas, especialmente a partir de 1945, en que las medidas arancelarias restrictivas llegaron a producir un enfrentamiento directo con los intereses de las productoras y distribuidoras norteamericanas, el famoso conflicto con la poderosa MPEAA (Motion Picture Export Association of America). Esto trajo consecuencias graves para la producción española, como luego se verá.

3.2.2 *Proteccionismo*

Si durante la Segunda República existió una total libertad a la importación de películas norteamericanas (como no existía en ninguno de los países del entorno inmediato), poco después de terminar la guerra civil se toman una serie de medidas destinadas a la protección económica de los filmes, al tiempo que asegurasen su tutela ideológica.

El control y la censura, que nunca habían dejado de existir en mayor o menor medida desde los orígenes del cinematógrafo en España, se convierten en instrumento de control ideológico en el nuevo régimen, como conscientemente se expresa en la creación de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda:

La gran influencia que en la vida de los pueblos tiene el empleo de la propaganda (...) y el envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación, causado por las perniciosas campañas difusoras de doctrinas disolventes llevadas a cabo en los últimos años... aconsejan reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción Nacional que el

⁴ La revista *Cine Experimental*, que se editó irregularmente entre diciembre de 1944 y noviembre de 1946 resulta especialmente interesante para este estudio, por tratarse de la única publicación del período comprometida en la divulgación de aspectos técnicos del medio cinematográfico. En su irregular y corta existencia la revista publicó diversos artículos sobre color cinematográfico, por ejemplo: Gutiérrez del Campo, J. L. "Ordenación de los colores", diciembre de 1944, 1: 33-38; o Zapater Artigas, F. "La película en color Dufay", enero de 1945, 2: 75-78. Entre sus fundadores y colaboradores se encontraba José Luis Fernández Encinas, el ingeniero industrial que editó la que durante muchos años ha sido única descripción técnica del proceso Cinefotocolor. (Más información acerca de esta revista en Romaguera i Ramió, 1991).

nuevo Estado ha emprendido. (*Decreto 180/1937 de 14 de enero*, B.O.E. 17-01-1937)

Esta "reconstrucción" está al servicio de una particular batalla, como queda expuesto claramente por el mismo general Franco en el *Discurso de Unificación* del 19 de abril de 1937: una Cruzada secular contra la «España bastarda, afrancesada y europeizante de los liberales» (*Fundamentos del Nuevo Estado*, p. 13) en el pasado y contra la «democracia verbalista y formal del Estado liberal, en todas partes fracasada» (*Fundamentos del Nuevo Estado*, p. 15) en el presente. El control de los medios incluye al cine de manera muy consciente al publicarse el 27 de marzo del mismo año en el BOE la constitución de la Junta de Censura como organismo independiente «cuya misión será (...) revisar o censurar debidamente todas las proyecciones o cintas cinematográficas que tengan entrada o se impresionen en nuestra Nación, expidiendo el correspondiente certificado de las que a su juicio puedan proyectarse» (Orden de 21 de marzo). No será sin embargo hasta noviembre de 1938 que se regulen más claramente estas actividades con una orden firmada por Ramón Serrano Suñer en la que establece la doble tutela por parte del Estado de la censura cinematográfica a través de una Comisión de Censura Cinematográfica y de una Junta Superior de Censura Cinematográfica (Orden de 2 de noviembre, B.O.E. 5-11-1938). Esta organización en la que deben estar representados a través de Vocales Defensa Nacional, Educación Nacional, Servicio Nacional de Propaganda y la Jerarquía Eclesiástica, muestra desde su mismo origen las contradicciones propias de la heterogénea composición del Estado franquista (Tusell, 1984; Ferrary, 1993; y más directamente estudiado en relación con el cine en Castaño Fernández, 2001). Si al fundarse el 1 de abril de 1938 el Departamento Nacional de Cinematografía los profesionales que lo componen «formaban parte o eran simpatizantes de Falange» (Tranche y Sánchez-Biosca, 2001, p. 38), tras la destitución de Serrano Suñer en 1942 este grupo pierde gran parte de su capacidad de maniobra política dentro del régimen.

Así se irá gestando un cine marcado a la vez por un autoritario dirigismo institucional y una imprevisible censura administrativa que siempre estará en permanente debate (la restricción de las libertades no permite más) entre los "pilares ideológicos" del régimen (el ejército, la Falange, ideológicamente diluida dentro del llamado Movimiento Nacional, y la Iglesia Católica) y los empresarios del sector (Díez Puertas, 2002, p. 163).

Estos son los elementos implicados en la principal traba a los contenidos cinematográficos de la época, que se ejerce por varios medios: por un lado los guiones cinematográficos deben sufrir una revisión previa al rodaje que "expurgue" cualquier aspecto sospechoso, posteriormente, tras el montaje de la película, una nueva revisión del

material eliminará los fotogramas inadecuados (González Ballesteros, 1981; Avila, 1997).

Ilustración: La marquesona (Eusebio Fernández Ardavín, 1940).

Pero aún después de que las películas hayan alcanzado su montaje final definitivo, las quedaba pasar aún un último escalón: las Comisiones de Clasificación. La clasificación de las películas en categorías está vinculada a su viabilidad económica. Para García Fernández (1985, p. 201), el sistema de ayudas implica una forma más de censura, quizá la más insidiosa, la que por encima de los deseos de agradar a crítica o público, se autoimpone para no disgustar a las juntas clasificadoras, ante el temor de los profesionales a privarse de la seguridad de cobrar por su trabajo y de los productores de encontrarse sin posibilidades de recuperar la inversión con las rentables licencias de importación.

Desde que es creada la Comisión, Gabriel Arias Salgado, en su condición de Vicesecretario de Educación Popular (en aquél momento era también y simultáneamente Delegado Nacional de Prensa y Propaganda y Consejero Nacional durante la I Legislatura de las Cortes Españolas) firma el 15 de junio de 1944 la normativa para la protección de películas españolas (B.O.E. 23-06-1944) en la que se establece la categoría de película de Interés Nacional ⁵, que garantizaba condiciones especiales para su estreno y exhibición posterior a toda película que contuviera «muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o en enseñanzas de nuestros principios morales y políticos.»

Posteriormente, tras su fundación en 1946, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica tuvo bajo su responsabilidad a todos los organismos de la censura cinematográfica, desde el juicio previo a los guiones a la censura de las películas ya finalizadas y, lo más importante para los productores del momento, la clasificación. El sistema de ayudas al fomento de la cinematografía del régimen franquista implicaba una clasificación según el cual cada producción cinematográfica obtenía un distinto grado de protección. Esta protección o ayuda se establecía por dos medios: ayudas en metálico y otorgamiento de licencias de importación y de doblaje. El dictamen de la Junta sobre una película clasificándola como de Interés Nacional suponía una mayor cantidad económica (el 50 % de los costes de producción, pero los costes estimados por la Junta, no los presentados por los productores, más cinco licencias de importación) y la máxima cantidad de licencias

⁵ La Ley de 24 de octubre de 1939 (B.O.E. 25-10-1939) instituía la declaración de "Industria de Interés Nacional" y su protección con una reducción de impuestos de hasta el 50 %, posibilidad de expropiación de terrenos para su instalación cuando se estimase necesario, garantía del capital por parte del Estado y una reducción de aranceles para la importación de maquinaria. A cambio el Estado se reservaba la supervisión a través de un Interventor y un Consejero-Delegado. En el Decreto de 14 de marzo de 1947 (B.O.E. 2-4-1947) se especifica una reducción del 50 % de los impuestos y la exención total del pago de aranceles aduaneros para la importación de maquinaria y utillería. Es fácil suponer que todas las ramas de la cinematografía, desde los productores a los laboratorios estuvieron interesados en recibir, también ellos, un trato tan ventajoso.

de importación, mientras que el resto de las clasificaciones reducían la protección en orden decreciente hasta llegar a la tercera categoría (sin protección alguna).

Finalmente se intenta reordenar todos estos organismos desde el nuevo Ministerio de Información y Turismo primero creando el Instituto de Orientación cinematográfica, en febrero de 1952, y después, en sendos Decretos de 21 de marzo de 1952, B.O.E. 31-3-1952), con la creación del Consejo Coordinador de la Cinematografía, la Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas (que pretende dividir en dos ramas bien definidas las funciones de Censura y las de Clasificación) y el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía⁶. Expediente, permisos, burocracia e intervencionismo habrían extinguido la posibilidad de un cine más libre y de contenidos más serios.

Si el sistema de protección a través de los dictámenes de las comisiones y las correspondientes ayudas escondía un instrumento más de control ideológico, el resultado no parece que fuera el planteado con tal empeño legislativo. La normativa parece querer desarrollar un cine protagonizado por adalides de la moralidad, las buenas costumbres, la corrección política y el decoro social y en el que todos los personajes fueran tradicionalistas castizos, militares valientes o campeones del más acendrado patriotismo. Aunque los que durante mucho tiempo fueron considerados los títulos más representativos del período son obras de exaltación militarista como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), o patriótico-mítico-imperial como *Reina Santa*⁷ (Rafael Gil, 1946), la mayor parte de la producción cinematográfica de la época no se puede incluir en este esquema, por no hablar de dónde quedarían obras de difícil clasificación como *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Vida en sombras* (Lorenzo Llovet Gràcia, 1948) o *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1951), así como parte de la filmografía de Edgar Neville.

Ilustración: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).

En un cine en el que hasta los militares representados (supuesto bastión inmovible del régimen) sufren la extraña transformación que va de los ambiguos protagonistas de *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942), al veterano de las trincheras metido a misionero de

6 El S. O. E. C. dependía directamente de los ministerios de Industria y de Comercio y su función era la revisión de los costes de las películas. En la medida en que, como veremos más adelante en varios títulos analizados, revisaba y ponía en entredicho las evaluaciones económicas de la Junta de Clasificación y Censura fue un instrumento, no atendido por el régimen, de denuncia de la corrupción en la que los organismos rectores de la cinematografía estaban enlodados.

7 Ya hemos visto que el deseo de convertir el cine histórico en cine básico para la propaganda del régimen es antiguo: «La altura y responsabilidad del cine histórico es tal que con ningún otro género puede compararse (...) La importancia del género histórico en la pantalla alcanza, pues, a la formación misma del espíritu nacional.» *Primer Plano*, 9 de agosto de 1942, 95: 3.

Balarrasa (José Antonio Nieves Conde, 1951), es difícil encontrar entre el final de la guerra y los años 50 ese supuesto monolitismo ideológico. Es cierto que el cine español de aquella época no es violento ni verbal ni visualmente, no es erótico ni políticamente reivindicativo (ni tan siquiera al estilo en que se suele considerar al cine neo-realista italiano, por ejemplo), ni hace memoria crítica del pasado reciente, ni clama contra la situación circundante. Y sin embargo, muchos títulos muestran el pesar, la culpa, el silencio, la frustración, la nostalgia, las ansias de otros horizontes, y nos hablan de cuáles son los temas recurrentes en el imaginario colectivo de una época de represión y miseria.

La industria cinematográfica era considerado un sector más de este proyecto de reconstrucción nacional y afianzamiento político, que podía del mismo modo contribuir al engrandecimiento económico y al equilibrio de la balanza comercial como demostró la creación mediante la Orden de 20 de octubre de 1939 (B.O.E. 21-10-1939) de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía con la misión de regular todas las actividades cinematográficas divididas en Producción (subdividida en tres ramas: Estudios, Laboratorios y Fotografía) y Comercio. Bajo estos dos epígrafes prácticamente se encontraban todas las actividades relacionadas con la cinematografía, desde la concesión de créditos y ayudas a la gestión de derechos, de la supervisión y control de las copias a la exportación e importación de películas y celuloide virgen. La posterior creación de otros organismos rectores hicieron que se solaparan con la Subcomisión.

Cuadro: Costes de películas y protección obtenida.

Desde el final de la guerra se establecieron distintos estímulos a la producción cinematográfica: préstamos sin intereses (los llamados Créditos Sindicales), premios, becas, cuota de pantalla (1 película española cada 5 extranjeras), lo que produjo el consiguiente dirigismo estatal, pero además se instituyó muy pronto la regulación del doblaje. Se ha escrito mucho sobre la tutela que habría impuesto primero el doblaje en castellano de todas las películas extranjeras. Según la Orden de 31 de diciembre de 1946 (B.O.E. 25-1-1947) que regula el doblaje de películas, habría existido una prohibición de exhibir películas extranjeras rotuladas en castellano en el apartado octavo de una Orden de 23 de abril de 1941. En la medida en que esta última Orden no aparece publicada en el B.O.E. y sólo fue publicada por la revista *Primer Plano* el 27 de abril de 1941, se ha especulado acerca de la posibilidad de que tal vez esta legislación no pasara de proyecto nunca aprobado y que la imposición del doblaje de las películas extranjeras con perjuicio de la producción del país fuera una iniciativa de distribuidores y exhibidores interesados en materiales de otros países de

*Los detalles en
Vallés Copeiro del
Villar (1992), pp. 57
y ss.*

buena calidad, a buen precio, con éxito de público asegurado y por ello más rentables⁸.

Como ya hemos visto, en 1943 se estableció la Comisión de Clasificación que según la categoría a la que cada película era adscrita, otorgaba el derecho a una cantidad en metálico y a un determinado número de licencias de importación y doblaje de películas extranjeras. Así, se estableció una vinculación perenne entre la producción propia y los títulos importados. Aunque se establecía la posibilidad de que el distribuidor extranjero participase en producciones españolas, esta posibilidad no les resultaba económicamente rentable. El negocio para los productores españoles se convirtió en la acumulación de permisos de importación que luego podían ser negociados, lo que fomentó la corrupción "comprando" a los encargados de la clasificación (León Aguinaga, 2006, p. 283 y Díez Puertas, 1996, p. 14). Se llegó así al despropósito por el cual no sólo se podía amortizar sino rentabilizar mucho una película aunque su resultado en taquilla no fuese bueno o incluso apenas estuviera un día en los cines: los Créditos Sindicales eran devueltos mediante el dinero recibido por la Clasificación y los permisos eran vendidos a distribuidores españoles o (más frecuentemente) a representantes de las *majors* norteamericanas. Si no se podía influir directamente sobre los encargados de la clasificación se recurría a toda una picaresca de guiones distintos y materiales con distinto montaje al que se pensaba distribuir presentados a la Comisión con el único interés de ser encuadrado en una categoría "rentable". Desde la revista *Primer Plano* se criticó este defecto del sistema en una fecha muy temprana:

Basta ya de probadores de fortuna que sin pena ni riesgo llevan de desastre en desastre a buena parte de la producción nacional (...) Basta ya de quienes no les guía otro móvil que los permisos de importación, sin importarles un adarme el que sus películas, por tacañerías presupuestarias, resulten ciertamente intolerables. (David Jato Miranda, "¿Qué derroteros deberá seguir el cine español?". *Primer Plano*, 17 de septiembre de 1944, 205: 3).

La protección de la que se benefició el Cinefotocolor no alcanzó a menudo las expectativas de los productores de las películas. Si el primer título producido, *En un rincón de España*, levantó el entusiasmo de los miembros de la Comisión ante su novedoso y muy prometededor sistema y su temática de defensa política del orden establecido, el balance general de toda la producción no fue tan positivo. De los dieciocho largometrajes que se realizaron total o parcialmente en Cinefotocolor tan solo cuatro obtuvieron la máxima protección siendo clasificadas de Interés Nacional.

Ver cuadro de clasificaciones.

⁸ La Orden de 1946 claramente regula la posibilidad de "rotular", esto es, lo que hoy denominamos subtítular, películas extranjeras.

A menudo, los informes de los miembros de las juntas clasificadores expresan con toda claridad el trato preferente que conceden como "voto de confianza" al procedimiento en contra de su propio criterio acerca de la calidad de lo presentado. Así, un comentario sin firmar que consta en el expediente de *Muchachas de Bagdad* dice:

Película de color muy desigual y deficiente (...) trama infantil y atropellada (...) muy cuidada en lo que se refiere a vestuario y decorados (...) guión equivocado pretendiendo ser gracioso sin conseguirlo (...) interpretación buena en general (...) puede ser considerada una película española puesto que se ha rodado totalmente en España e implica una difusión mundial del sistema de color español. Por esta razón debe considerarse en primera categoría. La película, en sí misma, es como máximo de segunda... (16 de diciembre de 1952).

Cuadro: Clasificaciones de las películas en Cinefotocolor.

Pero cuando se trataba de alcanzar el Interés Nacional, no parece que tuvieran mucho peso las cartas a las Comisiones de los productores o del mismo promotor del sistema, Daniel Aragonés, intentando que se subiera a la máxima categoría un título. Pese a que muchas de las películas solían recibir comentarios bien de apoyo paternalista hacia un sistema todavía en desarrollo, bien de solidaridad patriótica con un sistema que siempre subrayaba el tratarse del único sistema español de color, los miembros de las distintas Comisiones mantenían sus propios criterios. Así, durante el año 1950 en el que fueron producidos cuatro títulos en Cinefotocolor, sólo uno de ellos, *Erase una vez...*, consiguió el Interés Nacional⁹, mientras que los otros cuatro fueron clasificadas como de Segunda. Sólo después del gran éxito de crítica y público que *Debla, la virgen gitana* obtuvo en el Festival de Cannes la carta del productor Daniel Mangrané a la Comisión consiguió su elevación a Primera. Los otros dos títulos (*Rumbo* y *Un soltero difícil*) tuvieron que conformarse con la Segunda.

Del mismo modo, el año en que se produce el mayor número de películas en Cinefotocolor hasta un total de seis, 1952, sólo uno de los títulos consigue el Interés Nacional¹⁰: *Doña Francisquita*. Esta distinción en lugar de mover al elogio de la crítica sólo genera recelos: el crítico del diario ABC Miguel Pérez Ferrero ("Donald") busca razones para su clasificación:

¿Por qué el haber sido declarada de interés nacional la película? Sus valores puramente estéticos son estimables pero no extraordinarios; y otros patrióticos, morales, sociales, etc., no están en la intención de la empresa. ¿Quizá

Ver Comentarios
de cada título.

9 Un total de cinco producciones de un total de cuarenta y nueve consiguieron ese año esa clasificación.

10 De ocho que lo consiguieron ese año de un total de cuarenta y una películas.

para premiar un esfuerzo cinematográfico de rendir digno homenaje a la zarzuela, género nuestro? (*ABC*, 3 de febrero de 1953, p.39).

El resto de las cintas de ese año consiguieron todas la clasificación de Primera, aunque en los expedientes muchos miembros de la Comisión votan a favor de la Segunda, moviéndose a la subida por considerar necesaria una ayuda al color. Es pues el proteccionismo, que como parte del intervencionismo estatalista controla el desarrollo de la producción cinematográfica en España, uno de los más importantes soportes de la producción en Cinefotocolor.

3.2.3 Escasez

Un problema no menor que se encuentra al investigar la producción cinematográfica en Cinefotocolor es la dificultad para encontrar copias de calidad uniforme. Una razón por la que estas películas variaban tanto de plano a plano puede estar en las distintas remesas de material cinematográfico con las que toda la pequeña industria cinematográfica española se vio obligada a trabajar durante los años cuarenta y principios de los cincuenta. Razones económicas y políticas que es preciso reseñar fueron las causantes de esta escasez.

La economía de la inmediata posguerra se edificó sobre la base del intervencionismo estatal y un principio fundamental, el de la autarquía. Este principio ideológico se encontraba ya entre teóricos de la regeneración española de décadas anteriores a la llegada del franquismo (Buesa Blanco y Braña, 1983, pp. 4-28), pero con las condiciones del país y su entorno al comienzo de la década de los años cuarenta se convirtió en una vía de desarrollo económico que el régimen franquista consideró imprescindible. Con fuerte influencia de similares ideas desarrolladas por los regímenes antidemocráticos del momento¹¹, se propugnaba desarrollar una industria propia a toda costa como motor de la economía¹², que, esperaban, llevase a la desaparición de las importaciones y por tanto pudiese asegurar el pleno abastecimiento interno a la vez que generaba riqueza con las ventas de excedentes en el exterior. La ausencia de capital para invertir, de materias primas, de fuentes de energía, de maquinaria y utillaje modernos¹³ no

11 especialmente del fascismo de Italia, donde en 1933 se había fundado el Istituto per la Ricostruzione Italiana, IRI.

12 Algunas de las puerilidades vertidas en los primeros tiempos de la autarquía sobre las ventajas de la industrialización a ultranza y sus posibilidades de rápida expansión y mejora del producto en Velasco Murviedro (1984).

13 El discurso voluntarista del régimen no ocultaba la realidad ante los expertos cuando se les preguntaba: en el *Informe sobre la situación económica española* que el Servicio de Estudios del Banco de España presenta en febrero de 1946 (BESE, D-6480) se apunta con toda claridad: «de toda nuestra industria y de nuestros transportes (ferrocarriles y barcos) puede decirse que se encuentran en la actualidad con su equipo-capital en peores condiciones que hace diez años». Citado en Martín Aceña (2003), p. 274.

hicieron mella en un ideario que en su fondo ideológico estaba empeñado en salvar al país de las "conjuras" de los enemigos exteriores por medio de un aislamiento autosuficiente (Viñas et al., 1979, p. 303) y en garantizar el orden social y eliminar la lucha de clases (Viñas, 1984, pp. 216 y ss). Se ha definido como característica principal de la autarquía el «desprecio profundo por la racionalidad en la gestión económica y una ignorancia crasa sobre las interrelaciones fundamentales de la economía» (Viñas, 1980a, p. 65), pero la industrialización a toda costa impulsada en la posguerra española no sólo imitaba los peores errores de las detestadas por el régimen repúblicas de economía planificada de aquellos años¹⁴, sino que se sumaba a un fuerte proteccionismo arancelario, un régimen cambiario disparatado (en el que se mantenía sobrevaluada la peseta y, para aliviar los problemas de comercio exterior que eso generaba, usaba cambios múltiples¹⁵), y un ordenancismo lleno de arbitrariedades, abusos e improvisaciones.

Este marco fundamental restrictivo (Buesa Blanco, 1984), fue regulado inicialmente por la Ley de 24 de octubre de 1939 (ya mencionada anteriormente) y la creación del Instituto Nacional de Industria con la Ley de 30 de septiembre de 1941 (B.O.E. 7-10-1941). Los principales problemas de este proyecto, rígido y cerrado, fueron la aparición de industrias públicas que producían fuera de los costes y fuera de los precios del mercado, en directa competencia con industrias privadas que no disponían de medios comparables¹⁶ (Torres Villanueva, 2003), la aparición de industrias totalmente ineficientes¹⁷ sufragadas con dinero público y plagadas de cargos políticos entre sus responsables (Gómez Mendoza (ed.), 2000, p. 152), la extensión de la corrupción empresarial en busca de arbitrajes y permisos de cualquier tipo («las importaciones: un coto para los leales» Viñas et al., 1979, p. 258; y

14 «Numerosas opciones tácticas fueron sacrificadas al peso de los prejuicios políticos e ideológicos de las más altas instancias del régimen.» (Viñas, 1980b, p. 179). Son numerosos los investigadores que encuentran la organización económica de la posguerra como una herramienta más de consolidación del régimen político (Clavera et al., 1978, p. 107). Una extensa exposición de los obstáculos ideológicos en la economía de los primeros años 40 y su evolución siguiendo los acontecimientos de la guerra mundial en Catalán (1995).

15 En 1948 existían nueve tipos de cambio para importaciones y quince para exportaciones.

16 Durante los años del franquismo y posteriormente algunos investigadores se ha justificado la creación del INI por la falta de iniciativa privada (Comín y Martín Aceña, 1996, p. 101), porque «faltaban los empresarios con visión y amor al riesgo que se lanzasen a inversiones de larga maduración y beneficios inseguros y reducidos» (Schwartz y González, 1978, p. 41). Cierta investigación actual sitúa claramente la idea primera de creación del INI durante la guerra y con un claro contenido ideológico (Gómez Mendoza ed., 2000, pp. 53-66). El profesor Francisco Comín ha contestado a ese revisionismo de su historia del INI, ratificándose en todos sus puntos y recordando la salvación por parte del INI de algunas empresas privadas (Comín, 2001, p. 184).

17 El ejemplo más notorio fue el esfuerzo que durante años realizó el I.N.I. para la extracción de combustible de pizarras bituminosas y lignitos con el fin de sustituir la dependencia del petróleo exterior (San Román, 1999, pp. 189-226).

«repartiendo premios entre personas y empresarios que no siempre creaban valor económico, simplemente tenían amigos en los Ministerios.» González González, 1989-1990, p. 25), y finalmente la economía sumergida y el mercado negro (lo que constituiría «la otra cara de la intervención», Clavera, 1976, p. 91).

Si los profesionales se encuentran con que el nuevo ordenamiento político no permite desviaciones ideológicas se verán a continuación ante un problema de mayor importancia: la imposibilidad material de rodar¹⁸. En España casi no se produce película cinematográfica y la restricción a las importaciones genera un conflicto con las distribuidoras norteamericanas de graves consecuencias. Resulta sorprendente que en condiciones tan precarias se lleguen a producir entre 1939 y 1954 un total de 604 películas de largometraje en España además de 35 coproducciones (Cuevas, 1957, p. 36).

Después de que las Naciones Unidas y otros organismos internacionales negaran el acceso a España mientras no se produjera una apertura del régimen, y de que la economía autárquica redujera el acceso a muchos productos de consumo, tras meses de negociaciones infructuosas, la MPEAA amenaza con dejar sin película virgen a España. Siendo los principales productores mundiales de película virgen, en cuanto se rescinden los acuerdos comerciales con la Alemania nazi que desde la guerra civil había sido la principal suministradora de celuloide, los norteamericanos se convierten en los proveedores de casi las tres cuartas partes de la película sin impresionar que se importa a España. Esta situación se había tornado inevitable desde que tras el final del conflicto en Europa, las fábricas se hallasen destruidas o en plena reorganización y con la fabricación en España de alrededor de tres millones de metros de película al año, cantidad claramente insuficiente si se tienen en cuenta las necesidades de película negativa y positiva incluso para la exigua producción de la época (año 1945: 31 películas españolas producidas frente a 289 importadas, de las cuales 192 estadounidenses). Esto provocó otra curiosa situación:

en 1940 se importó película de AGFA, Kodak y Ferrania, en 1941 se amplía la importación a DuPont y al año siguiente a Gevaert y a Ilford; en los años siguientes en la tabla resumen donde se reseña el consumo, no solo figuran las partidas importadas sino las incautadas, y en 1949, dicha tabla está encabezada con el título de «importada, incautada y producida». (Carrero de Dios, 2001, p. 89).

A pesar de que la normativa impuesta en la inmediata posguerra restringió el uso de película mediante limitaciones estrictas¹⁹, la falta de

¹⁸ Como un secreto a voces, las publicaciones de la época se hacía eco de estas deficiencias (ver, por ejemplo, el artículo "Predicar en el desierto" de Jordán, en *Triunfo*, 24 de enero de 1951, 258: 4).

¹⁹ Se limita por ejemplo a cinco el número de copias de explotación de las películas extranjeras y a veinte el de las películas españolas, pero incluso así se consumen en

material suficiente lleva a situaciones sorprendentes: uso de película positiva o de internegativo como negativo, uso de rollos de películas de diferente fabricante y densidad para una misma producción, mezcla de partidas de material de muy distinta fecha, recuperación de material usado mediante reemulsión, aprovechamiento de las colas. Ante este desolador panorama los empresarios del sector acuden al mercado negro²⁰. En Barcelona se tiene la ventaja de la proximidad a la frontera francesa y, como solía ocurrir en toda ciudad portuaria, alguna facilidad para el contrabando (Díez Puertas, 2002, p. 68). Además está el material asignado a los productores que a veces no es utilizado totalmente, por lo que las sobras son también negociables. Se intenta regular la escasez estableciendo un sistema de cartillas, a menudo insuficiente dada la demanda siempre en aumento: las copias que llegaban en tiempos de la II República positivadas son importadas después de la guerra como negativos y se tiran las copias en España «con el fin de dar trabajo a los laboratorios» (Díez Puertas, 2002, p. 70). Esto se irá corrigiendo muy tardíamente, con los acuerdos alcanzados en 1949, en 1952, y sobre todo con la firma de los acuerdos hispano-norteamericanos de 1953 (con los que León Aguinaga, 2008, p. 354, indica que llegó la «pax cinematográfica»).

3.2.4 "Folclorismo" y "Españolada"²¹

De los dieciocho largometrajes producidos total o parcialmente en Cinefotocolor, trece de ellos incluyen números musicales de cante y baile, y fueron calificados peyorativamente por parte de la prensa de la época como "españoladas"²² y la producción en Cinefotocolor.

"No hay color sin Paquita Rico, ni Paquita Rico sin Cinefotocolor." Con esta declaración publicada en la revista *Triunfo* el 16 de julio de 1952, la cantante se mostraba emocionada ante la posibilidad de protagonizar todavía muchos largometrajes en el novedoso nuevo sistema

el año 1940 casi doce millones de metros de película virgen (*Índice Cinematográfico*, 1941, p. 477). Para la evolución de las cuotas y los consumos en los años siguientes ver León Aguinaga, 2008, pp. 152 y ss.

20 «Al volver a España, en 1940, me puse a dirigir. Era un gran contraste con Hollywood. Evidentemente aquí faltaban muchos elementos, pero sobre todo no había película virgen. Era difícilísima de encontrar. Sólo había de estraperlo en el bar La Calesera, junto al cine Callao. En seguida me convencí de que sólo podía hacer películas de guerra, de folclore andaluz o de historia.» (José López Rubio en Torres, 2000, p. 108).

21 «españolada f. Cualquier cosa, por ejemplo un espectáculo, una fiesta, etc., en que se falsean, por exageración o por limitación al aspecto más espectacular, las cosas típicas de España.» Moliner, M. (2001). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, p. 1196.

22 Es pues necesario precisar la relación entre este concepto, intentando la delimitación aunque sea burda a través de la historia del uso del término, de lo que ha sido definido como «el intangible concepto de la españolada» (Palacio, 1997, p. 348).

de color²³. Con apenas veintitrés años Paquita había obtenido algunos de los éxitos más importantes de su carrera tanto dentro como fuera de España, y de la mano del Cinefotocolor. En el mes de abril de 1951 se celebró en Cannes la cuarta edición de su festival internacional de cinematografía. Aquél año se llevarían la Palma de Oro dos películas: la fábula aparentemente ingenua pero amarga *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, 1950) y *La señorita Julia* (*Fronken Julie*, Alf Sjöberg, 1950), una producción sueca adaptación de la obra de Strindberg. A esta misma edición se presentaron también la ácida reflexión sobre el oficio teatral *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), la producción soviética sobre un héroe koljosiano *Miasto Nieujarzmione* (Iuli Raizman, 1950), la adaptación de la ópera de Offenbach *Los cuentos de Hoffmann* (*Tales of Hoffman*, M. Powell y E. Pressburger, 1950), la argentina *Marihuana* (León Klimovsky, 1950) y la mexicana *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), entre otras. Por su parte la delegación española concurreó con una apuesta singular: la vida de un crápula que tras su conversión religiosa marcha a las misiones católicas en Alaska, *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950); la adaptación de la obra teatral de Jacinto Benavente *La honradez de la cerradura* (Luis Escobar, 1950); y, fuera de concurso, dos obras de Ramón Torrado de ambiente andaluz protagonizadas por Paquita Rico: *Rumbo* (estrenada en diciembre de 1949) y *Debla, la virgen gitana* (1950), ambas rodadas en Cinefotocolor. Según el crítico de la revista española de cine *Primer Plano*, José Luis Gómez Tello, sólo dos títulos consiguieron levantar el entusiasmo popular durante toda la duración del Festival, *Milagro en Milán* y *Debla, la virgen gitana*. Según este crítico, tras la proyección de *Debla* se sucedieron las ovaciones y la solicitud entusiasta de autógrafos a su protagonista femenina, Paquita Rico, mientras en el vestíbulo del Palacio del Festival se oían los gritos de «¡Viva Paquita!» (*Primer plano*, 29 de abril de 1951, 550). Recogidas durante esos días en los salones y mentideros del festival, las declaraciones a la prensa de los miembros de la delegación española fueron unánimes en su entusiasmo por aquella revelación: Jesús Suevos, presidente del momento del Sindicato Nacional del Espectáculo no tenía duda: «Aquí, una vez que he visto reaccionar al público, hay que mandar españoladas, pero españoladas muy bien hechas. Con música, con toros, con Andalucía...» (*Triunfo*, 18 de abril de 1951, 270).

Apenas una semana después y todavía en Cannes, el mismo Suevos reconocía que «la sugestión de lo andaluz es irresistible para los extranjeros» (*Triunfo*, 25 de abril de 1951, 271: 12), Tono sentenciaba «nada, nada: hay que hacer españoladas», Antonio Román reflexionaba «ahora me doy cuenta de que *El amor brujo* [Antonio Román,

Un fragmento de este capítulo, en una redacción anterior, ha sido publicado en Herrero Herrezuelo (2012).

23 Paquita fue la protagonista finalmente de cuatro largometrajes realizados en Cinefotocolor, mientras que Lola Flores lo fue de dos y Carmen Sevilla sólo protagonizó uno aunque participó como secundaria en otro.

1949] hubiese ocasionado aquí alteraciones de orden público» mientras el distribuidor y coproductor de la cinta Daniel Mangrané se lucía: «pues en España me decían que no debía traer la película, es más, pensaron en retirarla, ¿qué les parece?» (*Triunfo*, 271: 7). Tras el regreso todos estaban dispuestos a hacer su propio balance crítico. Primero la prensa especializada en artículos como «¡Tararí! ¡A españolada tocan!», publicado por la revista *Triunfo* (2 de mayo de 1951, 272: 3). Después los productores, entre los que destacaba Cesáreo González: «Voy a hacer folklore²⁴, pero folklore del bueno, porque tampoco es cierto que las películas malas, sólo porque tengan palmitas, jipíos y toreros se acepten por esos mundos». A continuación anuncia la inmediata producción de una película con Manolo Caracol y Lola Flores, que sería *Estrella de Sierra Morena*, y otra con Paquita Rico, que no llegó a realizarse. (*Triunfo*, 272: 4). Y por fin, los directores. Neville volvía convencido: «Creo que todos hemos aprendido mucho (...) De lo que no hay duda es de que lo que quieren ver de España fuera de aquí son lo que nosotros mismos llamamos españoladas (...) voy a hacer rápidamente dos (...) Yo he visto en Cannes no sólo lo que interesa a un jurado internacional, sino lo que vale más, lo que gusta a los posibles compradores de nuestro celuloide. Y voy a hacerlo» (*Triunfo*, 272: 5). Por el contrario, Vicente Escrivá, que acudió al festival como guionista de *Balarrasa*, se mostraba despectivo: «Ellos quieren de nosotros la navaja en la liga. Los toreadores y el baile español. A mí, personalmente, ese cine me da náuseas (...) Pero no se puede negar que tiene un gran éxito fuera». (*Triunfo*, 272: 11). También el crítico y guionista Angel Jordán²⁵ se previene ante lo que está por venir, sin ilusión pero sin prejuicio:

No me asusta que nuestros productores vuelvan al camino que ya siguieron con estupendo éxito muchos de nuestros veteranos, desde José Buchs y Florián Rey, vivos aún, al pobre Fernando Delgado, ya fallecido. No me asusta porque admito la calidad y la jerarquía en todo. Y si bien es cierto que tendremos que soportar demasiado tópico facilon y demasiada estupidez a color o en gris, no lo es menos que la españolada con talento, con sensibilidad, con fuerza, está por intentar aún. (*Triunfo*, 272: 10).

El gran derrotado en Cannes, José Antonio Nieves Conde, manifestaba su desprecio por ese repentino entusiasmo pocos meses después, en una entrevista:

²⁴»A lo largo de toda la tesis he preferido la grafía reconocida por el Diccionario de la R. A. E. de *folclore* y *folclórico*, pero he respetado en todas las citas las grafías originales, también en los casos en los que escriben estos términos con k.

²⁵ Angel Jordán, nacido en Valencia en 1915, fue fundador y Redactor Jefe de la revista *Triunfo* y de Radio Mediterráneo. También escribió guiones entre los que se encuentran: *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), *La laguna negra* (Arturo Ruiz Castillo, 1952), *La chica del barrio* (Ricardo Núñez, 1955), *Operación embajada* (Fernando Palacios, 1963) Y *Mónica Stop* (Luis María Delgado, 1967).

Siempre que se suscita este tema me acuerdo de lo que me dijo en cierta ocasión José Antonio Primo de Rivera. Era esto: «El flamenco es algo que se ha inventado entre Madrid y San Martín de Valdeiglesias.» Ese cine que ahora se quiere galvanizar se ha hecho ya; la historia de nuestro cine está repleta de españoladas, y... ¿cómo no habíamos conquistado ya con ellas la atención del mundo y sus mercados...? Todo este tipismo que se quiere implantar es falso, no es nacional, y tiene menos de cien años de vida... Lo crean unos cuantos franceses que visitan España, la ven con sus ojos extraños, la recrean, la fabrican y luego nos la mandan. (*Triunfo*, 15 de agosto de 1951, 287:9).

Prejuicio y desconocimiento se han unido al menos desde hace dos siglos para generar una imagen que se convertiría en tónica de "lo español" en el extranjero. Cuando en el siglo XVIII la aristocracia británica impuso entre sus miembros más jóvenes la costumbre del llamado *Grand Tour* o gira por distintos países europeos (especialmente Italia) en busca de la cultura clásica, España fue intencionadamente dejada de lado. La rivalidad política sólo explica parcialmente un prejuicio que era en gran medida cultural.²⁶

Conocedores de las condiciones académicas y sociales del país en el siglo XVIII, distintos autores españoles producen obras literarias en las que se deplora el estado de la cultura en España, que se considera atrasada con respecto a otras naciones europeas. Dentro de esa reprobación de la situación española se encuentran los espectáculos. No por muy repetido puede olvidarse el fragmento de Gaspar Melchor de Jovellanos, de su *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas* del año 1790, en el que ataca a la música y a la danza españolas como populacheras, toscas y soeces:

¿Y qué diremos de la música y el baile, dos objetos tan atrasados entre nosotros, y capaces de ser llevados al mayor punto de mejoramiento y esplendor? ¿Qué otra cosa es en el día nuestra música teatral, que un conjunto de insípidas e incoherentes imitaciones, sin originalidad, sin carácter, sin gusto, y aplicadas casual y arbitrariamente a una necia e incoherente poesía? ¿Qué otra cosa nuestros bailes, que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas, nosotros los manolos y verduleras. (Jovellanos, 1831, p. 88)

Jovellanos es el intelectual que prefigura otros nombres del siglo XIX y XX en España, y que siente que el impulso modernizador de al-

²⁶ En 1752 Lord Chesterfield escribía a Lord Huntingdon: «España es seguramente el único país en Europa que se ha hecho cada día más y más bárbaro en la misma proporción en la que todos los demás países se han civilizado» (Chesterfield, 1923, p. 69).

gunas élites se ve contestado por una reivindicación de lo popular. Sienten, decepcionados, que su ideal de europeísmo y libertad es despreciado en favor de la cultura tradicional, de las costumbres y diversiones “de la ínfima plebe”.

Si en el siglo XVIII no se consideró a España digna de ser visitada como fuente de alta cultura, la llegada en el siglo XIX del romanticismo, con su cambio en la sensibilidad y los gustos de muchos europeos, hacen a España un lugar atractivo precisamente por su supuesta singularidad, su misterio “oriental”, que relacionan con otros destinos del sur y el este del mediterráneo²⁷. España será para los viajeros románticos un lugar exótico y colorista, lleno de fuertes contrastes: altivez y holgazanería, alegría sencilla y drama cruel, pasión irrefrenable y celos homicidas.

El 1 de octubre de 1845, la *Revue des Deux Mondes* inició la publicación de la novela *Carmen* escrita por Prosper Merimée, que estaba inspirada en una anécdota con final dramático sucedida entre una prostituta y su bravucón amante en la Málaga de principios del XIX que Merimée había escuchado en su viaje por tierras españolas en 1830. Inmediatamente fue considerado en España como el más odiado prontuario de un inaceptable prejuicio antiespañol que escritores extranjeros, ofensivamente, propagaban para escarnio nacional.

Es exactamente el primero de noviembre de ese mismo año cuando fecha el escritor español Wenceslao Ayguals de Izco²⁸ la carta que encabeza su novela folletinesca *María o la hija de un jornalero* en la que dice a su amigo Eugène Sue²⁹ cuánto deplora las obras de esos escritores extranjeros que se figuran

que en España no hay más que manolos y manolas; que desde la pobre verdulera hasta la marquesa más encopetada, llevan todas las mujeres en la liga su navaja de Albacete, que tanto en las tabernas de Lavapiés como en los salones de la aristocracia, no se baila más que el bolero, la cachucha y el fandango; que las señoras fuman su cigarrillo de papel, y que los hombres somos todos toreros

27 En 1828 Victor Hugo ofrecía una particular concepción geográfica en el prefacio de su libro de poesía *Les orientales*: «Los colores orientales crecen, impregnando todos sus pensamientos, todas sus fantasías; y sus fantasías y sus pensamientos aparecen sucesivamente, y casi sin querer, hebreos, turcos, griegos, persas, árabes, españoles incluso, porque España aún es el Oriente; España es medio africana y África es medio asiática.» (Hugo, 1829).

28 Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1875), natural de Vinaroz en Castellón fue escritor, editor y político. Fundó varias publicaciones satíricas, entre ellas *El fandango* (1844-1846) y tradujo distintas obras de autores extranjeros, entre otras las impresiones de su viaje por España de Alejandro Dumas padre.

29 Eugène Sue, amigo personal de Ayguals, se encargaría de traducir la novela al francés, del mismo modo que el autor español traduciría *El judío errante* de Sue, al español. Sue también fue considerado por muchos autores españoles como un autor que fomentaba en sus novelas una falsa imagen de España, junto a autores como Victor Hugo, Teophile Gautier y, por supuesto, Merimée.

y matachines de capa parda, trabuco y sombrero calañés.
(Ayguals de Izco, 1845, p. 6).

El éxito que a partir de ese año obtuvo la historia de Carmen no puede ser medido, porque parece crecer sin parar en las distintas adaptaciones que todavía son presentadas a día de hoy en escenarios teatrales y salas de cine de todo el mundo.

Cuando las evocaciones románticas de la literatura de viajeros y visitantes de distintas nacionalidades como George H. Borrow, Washington Irving, Richard Ford o Hans Christian Andersen parecía que iban a consumirse con el final del siglo XIX, una novela publicada en 1898 en Francia volverá a desatar las iras del mundo literario español: *La mujer y el pelele* (*La femme et le pantin*), de Pierre Louÿs, en la que una joven sevillana de quince años, Conchita Pérez, mantiene una relación de deseo sexual y enfermiza dominación con el cuarentón Don Mateo. El éxito fue inmediato y multitudinario, y si la obra de Merimée necesitó treinta años para que Bizet la transformara en ópera³⁰ en 1911 Riccardo Zandonai estrenaba su ópera *Conchita*, sobre la obra de Louÿs.

Pero ya era otro siglo y otro mundo, en el que se había presentado con fuerza un nuevo instrumento cultural: el cinematógrafo. La llegada del nuevo siglo y la aparición del cine hicieron que los teatros que inicialmente le habían dado la bienvenida como uno más entre sus espectáculos de variedades se sintieran alarmados. Valle-Inclán, maestro del insulto y la invectiva, al mismo tiempo que veía necesario combatir la creciente popularidad del cine, no dudaba en dirigir su desprecio hacia lo andaluz estereotipado en espectáculo teatral. En carta a Cipriano Rivas Cherif fechada el 12 de diciembre de 1922, aseveraba con firmeza y fiereza:

Querido Cipri: Tiempo hace que estoy para escribirle y responderle al tema del teatro que me propone en una de sus cartas.(...) Hay que luchar con el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria. Yo soy siempre un joven revolucionario, y poniéndome a decir la verdad, quisiera que toda reforma en el teatro comenzara por el fusilamiento de los Quintero. (Romera Castillo, 1982, pp. 40 y 41).

Quizá la idea más interesante que se desprende de sus palabras es la contraposición que Valle establece entre lo tópicamente andaluz que ve encarnado en el teatro de los hermanos Álvarez Quintero con la modernidad teatral en pugna con el cine de la que se considera adalid.

³⁰ Originalmente una *opera comique*, con alternancia de fragmentos cantados con fragmentos hablados, igual que en la zarzuela. Una segunda versión, que sustituye las partes dialogadas por recitativos, es la más representada actualmente.

También el espectáculo de músicas y danzas teatrales españolas, especialmente si se trataba de un espectáculo flamenco o de raigambre andaluza, en ese momento ya arrastraba tras de sí el prejuicio de toda una época.

Firmemente asentada en la literatura de todo el siglo anterior, se conformó en los ambientes culturales la opinión que veía en los espectáculos flamencos y folclóricos andaluces aquello que Ortega y Gasset denominó «el ser de los andaluces». En su ensayo *Teoría de Andalucía* publicado originalmente en el diario *El Sol* el 4 de abril de 1927, Ortega hilvana brochazos descriptivos de su "teoría": el andaluz está caracterizado por un «narcisismo colectivo» que «se complace en darse como espectáculo a los extraños», con «amaneramiento estético», y «gestualidad frívola», ya que posee una «vitalidad mínima» y «vive sumergido en la atmósfera como un vegetal», en un «ideal vegetativo de una raza primitiva» que para Ortega se asemeja al de los chinos. Ante sus más manidas exteriorizaciones se muestra enfático: «No hay probabilidad de que nos vuelva a conmover el cante hondo, ni el contrabandista, ni la presunta alegría del andaluz. Toda esta quincalla meridional nos enoja y fastidia.» (Ortega y Gasset, 1942, pp. 16-18). El tópico anti-andaluz con todas las características que perdurarán durante décadas, ya se había forjado, coincidiendo en el tiempo con el desarrollo y el éxito internacional en los años 20 de los espectáculos de raigambre folclórico-flamenca que Ortega y Valle deploran.

Ilustración: *La medalla del torero* (José Buchs, 1924)

La danza y la música teatral española se desarrollaron en las primeras décadas del siglo veinte en la confluencia de todas las formas de espectáculos verdaderamente populares en aquellos años: el flamenco que ya había comenzado su estilización en los cafés cantantes de las últimas décadas del siglo diecinueve, el cuplé de los escenarios de variedades con su tradición de sátira humorística y erótico desparpajo, la tonadilla escénica, la comedia musical, el sainete lírico, la zarzuela y la revista; pero también los espectáculos novedosos que agitaban el panorama cultural de la época, especialmente los ballets rusos. En 1925 los empresarios de Barcelona Giralt y Viñas montaron en la sala "La Cigale" de París un espectáculo llamado *Mujeres y flores de España*, sobre una selección de temas musicales orquestados por Conrado del Campo y José Fornés. La revista musical estaba compuesta por números de música y danza popular de toda España en veinticuatro cuadros divididos por regiones. El éxito multitudinario produce una encendida reacción de indignación en la prensa española, que a más de españolada la acusa de plagio:

La españolada de La Cigale está hecha de reflejos de baile ruso, de pintura rusa, de cantos rusos. Es un producto de la industria catalana, manufacturado con materias primas traídas del Norte. (...) Para luchar contra lo torero, contra lo gitano, han tratado de tejer una España más fina, más

europaea, con más gaitas que guitarras y más boinas que sombreros cordobeses. (...) Pero, o mucho me equivoco, o de seguir la españolada por el camino de la Pawlova y de Bakst, día llegará en que, viendo las revista "made in Tarrasa", tengamos todos que suspirar pensando en las que antes nos venían de Triana. (Enrique Gómez Carrillo en ABC, 11 de marzo de 1925)

Y todo esto se fue produciendo en directo enfrentamiento con el medio más moderno y vanguardista del momento: el cinematógrafo.

Ilustración: Anuncio de la película Amapola (José Martín, 1925).

El cine ya se había convertido en un espectáculo de masas adueñándose muy rápidamente de los argumentos dramáticos, incluso folletinescos, y entre ellos era inevitable que encontrara la obra de Merimée. Se sucedieron las adaptaciones de *Carmen* en la pantalla, tanto de la ópera de Bizet como de la novela: Arthur Gilbert (1907), Gerolamo Lo Savio (1909), Giovanni Doria y Augusto Turquina (1913) fueron los primeros, pero investigadores de la Universidad de Newcastle ya listaron hace diez años no menos de setenta películas que adaptaron la historia de la cigarrera, de las cuales cuarenta eran cine silente³¹. También aprovecharon la nueva mujer fatal, Conchita, y a su pelele: *The Woman and the Puppet* (Frank Lloyd, 1920); *La Femme et le pantin* (Jacques de Baroncelli, 1928), en la que baila como protagonista Conchita Montenegro; o *The Devil Is a Woman* (Josef von Sternberg, 1935) en la que se desenvuelve como inverosímil sevillana Marlene Dietrich³²; pero sin dejar de lado la búsqueda de nuevos argumentos de temática andaluza-folclórico-"española": *Sangre y arena* (*Blood and sand*, Fred Niblo, 1922)³³, *The siren of Seville* (Jerome Storm y Hunt Stromberg, 1924), *La bailarina española* (*The Spanish dancer*, Herbert Brenon, 1923), *Rosita, la cantante callejera* (*Rosita*, Ernst Lubitsch, 1923), *Valencia* (Dimitri Buchowetzky, 1926)³⁴; *A light woman* (también conocida como *Dolores*) (Adrian Brunel, 1928), *Sevilla de mis amores* (Ramón Novarro, 1930), *Le chanteur de Seville* (Ramón Novarro e Yvan Noe, 1931); *Violetas imperiales* (*Violettes Impériales*, Henry Roussell, 1923)³⁵, y las coproducciones, con directores españoles (que tampoco se salvan de las iras de la crítica española) como *El león de*

31 <http://www.ncl.ac.uk/press.office/press.release/item/1025081976>

32 A esta última, por ejemplo, la prensa española la calificó entre otras cosas de «españolada injuriosa e indigna» (ABC, 1 de octubre de 1935, p. 27).

33 «Sangre y arena es una españolada. (...) Porque lo más grave de esta película es el ridículo, no sólo es falsa, sino que es ridícula, peor, grotesca, peor, cursi. Es cursi, atrocamente cursi. (...) Y para colmo, todas las artistas que interpretan el film son feas, francamente feas.» Antonio de Hoyos y Vinent en ABC, 7 de marzo de 1928, p. 13.

34 Estas tres últimas películas tienen como personaje protagonista a una bailarina española, interpretadas por Pola Negri, Mary Pickford y Mae Murray respectivamente.

35 Un repaso a la recepción crítica en España de muchas de estas producciones extranjeras en García Carrión, 2013, pp. 167-187.

Sierra Morena (Miguel Contreras Torres y Louis de Carbonnat, 1928)³⁶; *La sin ventura* (*La malchanceuse*, E. B. Donatien y Benito Perojo, 1923), *El embrujo de Sevilla* (Benito Perojo, 1930)³⁷, o *La bodega* (Benito Perojo, 1930).

Este cine producido fundamentalmente en los Estados Unidos fue «uno de los argumentos esgrimidos con más frecuencia para defender la idea de que España necesitaba una cinematografía propia» (García Carrión, 2013, p. 165). Si hay ciertos intentos de legislar en beneficio de la producción cinematográfica española, no es menosc cierto que las temáticas y los contenidos se aproximan sospechosamente a los títulos más criticados de los que se producen en el extranjero. Así, incluso durante los años treinta «cuando los conflictos sociales en el campo comienzan a invadir la geografía andaluza (...) una parte importante de la población preferirá mantener esta figura del vago y perezoso andaluz que no la del revolucionario anarquista que colectiviza las tierras» (Claver Esteban, 2012, p. 486). Entre una población mayoritariamente rural y ampliamente analfabeta, los dramas y sobre todo las comedias llenas de personajes pintorescos, tipos populares, bailes y canciones³⁸, tuvieron una acogida extraordinaria desde la llegada del cinematógrafo³⁹.

En una revisión por géneros del cine producido entre 1932 y 1936, Román Gubern encontraba que de 109 películas producidas 18 son identificadas como "españoladas", pero reconocía la permeabilidad de géneros afines como las películas musicales (21 títulos) o las comedias (47 títulos). Gubern mantiene el término de "españolada" para referirse al cine ambientado en el folclorismo andalucista y la define:

Un género que instrumentalizó intensamente la novedad del sonoro fue la españolada, género de origen francés (espagnolade) que explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros,

36 Aunque fue publicitada durante su estreno en España como película española dirigida por Miguel Contreras Torres, durante su rodaje la prensa de la época la consideraba coproducción francoespañola dirigida por Carbonnat (*ABC*, 23 de mayo de 1928).

37 «Perojo ha tenido miedo a la españolada lícita y, queriendo evitarla, ha caído en la falsa españolada». Antonio Barbero en *ABC*, 5 de abril de 1931, p. 53.

38 La zarzuela, género especialmente popular a finales del siglo XIX y principios del XX, fue pronto llevado a la pantalla con adaptaciones como *Bohemios* o *El dúo de La Africana* (Ricardo de Baños, 1905), y la primera introducción acreditada de danzas españolas en una película de ficción fue en *La danza fatal* (José de Togados, 1914) con el protagonismo absoluto de Pastora Imperio.

39 Claver Esteban, 2012, ha catalogado 73 películas de costumbrismo andalucista producidas en España entre 1896 y 1939, demostrando con toda claridad una vez más que es en «la veta del costumbrismo populista, donde el "cine español" se mueve como pez en el agua» porque «incluso en sus peores películas, siempre tiene ese poso» (Zunzunegui, 2005. p. 17

con criterios atávicos, reaccionarios y machistas. (Gubern, 1995, p. 157).

Inmediatamente a continuación, intentando hacer un repaso del cine producido durante la Segunda República, se pregunta «si existió en el seno de la República reformista y modernizadora un cine que se hiciese eco de las cuestiones sociales y políticas más polémicas y palpitantes. La respuesta es muy descorazonadora» (p. 158).

Tras la guerra y teniendo en cuenta que la nueva censura dejó los dramas aligerados de sus componentes más naturalistas y conflictivos⁴⁰, las películas de ambiente andaluz (entendido como el tópico de Merimée incluyendo flamenco y toros⁴¹ o, más genéricamente, folclore) aderezadas con música y bailes, se convierte en un género tan despreciado como incomprendido, contra el que escribían los críticos más militantes en la línea del falangismo⁴², en plena sintonía con la opinión que más de tres lustros atrás ya expresara Ortega.

En 1976, Fernando Vizcaíno Casas (nada sospechoso de desafeción al régimen impuesto tras el conflicto) publica un repaso al cine español de las décadas anteriores y al llegar al cine de la inmediata posguerra no puede evitar una anotación irritada: «¿Nos damos cuenta del alcance de estos títulos? Resulta que para el cine español la guerra civil no ha existido. Continúa con sus temas de siempre: la zarzuela, la gitanada, el folletón.» (Vizcaíno Casas, 1976, p. 70). Zarzuelas, en efecto, se adaptan, como *La alegría de la huerta* (Ramón Quadreny, 1940) o *Entre barracas* (Luis Ligeró, 1949). También es posible que se refiera con "gitanadas" a títulos como *La marquesona* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940) protagonizada por Pastora Imperio, *Martingala* (Fernando Mignoni, 1940) con Carmen Amaya, e incluso la adaptación del original cervantino *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940). Todas ellas efectivamente podría decirse que enlazan con obras anteriores a la guerra⁴³ como *El gato montés* (Rosario Pi, 1935), adaptación de la zarzuela de Manuel Penella, o *El amor gitano* (Alfonso Benavides, 1936), protagonizada por Reyes Castizo "La Yankee". Pero

40 Un ejemplo de esta nueva situación es la película *La aldea maldita*, que en su versión de 1929 es un intenso drama rural con oscuras sombras naturalistas cercanas al cine de Von Stroheim y en su versión de 1942, también dirigida por Florián Rey, se transforma en un melodrama de pulcro decorativismo ornamental (ver González Requena, 1988, p. 19; 1990, p. 25 y Castro de Paz, 2002, p. 71). Para un juicio diverso del que acabo de exponer, en el que se califica esta segunda versión de: «complejo marco de soluciones narrativas inexistentes en la primera versión», ver Benet, 2012, p. 210

41 Ver Giménez Caballero, 1931.

42 «No toleraremos la vuelta de los gitanos porque son invención más exógena que propia y ya nos han llenado bastante de ridículo y de confusión... alerta, pues, quien crea que a estas alturas es posible volver a aquello, volver a las sangrientas y aparatosas españoladas...» "Alerta contra la españolada". *Primer Plano*, 30 de mayo de 1943, p. 137.

43 Suspendida entre los dos extremos de la guerra se encuentra *Maria de la O*, dirigida por Francisco Elías, que fue rodada en 1936 pero no pudo estrenarse en toda España hasta 1939.

Más detalles en *Díez Puertas* (1999) y *Nicolás Meseguer* (2004).

Vizcaíno Casas no incluye en su clasificación por géneros a algunas de las producciones hispano-alemanas que se rodaron en Berlín durante el conflicto: *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938) o *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1938) (esta última, adaptación de la obra de los Quintero⁴⁴) y que pondrían en duda la supuesta cesura: indicarían más bien que no hubo un antes y un después de la guerra, sino que no dejaron nunca de producirse y verse películas en España con cantes y bailes de España, aunque con el paso del tiempo las que incluían números folclórico-andaluces-flamencos parecían ser las más recordadas, y se habían convertido sin duda en las más denostadas.

El lugar común que define al cine lleno de tópicos flamenco-andaluces como orientado y fomentado por las más altas instancias del régimen durante la posguerra española ya fue puesto en duda hace algunos años⁴⁵. Aunque resulta natural pensar que una búsqueda de esencialismo patrio en los espectáculos populares gustase al régimen como expresión de la idea de que la sociedad del país es fruto sólo de sentimientos nacionales inherentes a su naturaleza en lugar de construcción política y cultural impuesta, es notorio que excepto el trabajo de los Coros y Danzas de la Sección Femenina⁴⁶ del partido único, no existe prueba de instrumentalización directa por parte del régimen. Lo que sí ocurre es que, intentando rentabilizar esta búsqueda de esencialismos promovida ideológicamente desde el Estado en los años de la posguerra, son numerosos los títulos que incluyen amplia representación de música y danza folclórica de diversas regiones de los que se puede entresacar entre otras: *Jai Alai* (Ricardo R. Quintana, 1940) y *Cancha vasca* (Aselo Plaza y Alfredo Hurtado, 1954) que incluyen muestras de folclore vasco⁴⁷; *Julieta y Romeo* (Xavier Castellví, 1940), basada en una obra de José María Pemán, que incluye danzas charras de Salamanca; *La esfinge maragata* (Antonio de Obregón, 1948) con bailes tradicionales de la Maragatería⁴⁸; *Niebla y sol* (José María Forqué, 1951) y *Sabela de Cambados* (Ramón Torrado, 1949) de Galicia; *Bajo el cielo de Asturias* (Gonzalo P. Delgrás, 1951) y *Pachín* (Arturo

44 No queda claro si el celo clasificador de Vizcaíno Casas incluye también entre los géneros denostados las adaptaciones de los hermanos Alvarez Quintero (al menos diez películas basadas en sus obras se producen en España entre 1939 y 1949).

45 «Otra apresurada afirmación – ésta totalmente falsa en lo que a los años cuarenta se refiere – es la que vincula un cierto cine folklórico y/o sainetesco con los intereses y los gustos cinematográficos del régimen franquista. Si en efecto, y por otro lado, el nuevo Estado fracasó en su intento de poner en pie un cine fascista (...) no menos lo hizo en su interés por alejar de la pantalla cualquier elemento folklórico o proveniente del sainete fílmico republicano que recordase los éxitos (y la libertad) del inmediato pasado.» En Castro de Paz y Pérez Perucha (1995), p. 26.

46 El director de origen húngaro afincado en España Ladislao Vajda dirigió una película protagonizada por los Coros y Danzas en 1952: *Ronda española*.

47 No incluyo documentales como *Sinfonía vasca* (Adolf Trotz, 1936) o *Elai Alai* (Nemesio Manuel Sobrevila, 1938) ni melodramas sin números musicales como *El emigrado* (Ramón Torrado, 1946).

48 <http://www.youtube.com/watch?v=YlNa3hVZfac>. Recuperado el 8 de julio de 2011.

Ruiz Castillo, 1960)⁴⁹ de Asturias; *Tormenta de almas* (también conocida como *Costa Brava*) (Julio de Fleischner, 1947) y *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948), canciones y danzas folclóricas catalanas.

También se produjeron películas con canciones y bailes aragoneses, género especialmente cultivado por Florián Rey⁵⁰: *Nobleza baturra* (1935), *La Dolores* (1940), *Orosia* (1943). Quedó sitio incluso para el casticismo madrileñista en obras como *Schottis* (Eduardo García Maroto, 1942)⁵¹.

Esta división territorial, reconocida inmediatamente por el público como convencional⁵², además se muestra permeable: se producen títulos que mezclan ejemplos dispares de canciones y bailes populares: por ejemplo *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), que relata las peripecias de dos grupos folclóricos que se encuentran juntos abandonados en París, uno sevillano (liderado por el personaje que interpreta Estrellita Castro) y otro aragonés (liderado por el personaje que interpreta Pedro Terol); o *Torbellino* (Luis Marquina, 1941) en la que una cantante andaluza interpretada de nuevo por Estrellita Castro, empeñada en salvar una emisora de radio de su declive artístico, no sólo canta ella misma sino que también cede los micrófonos a un orfeón vasco para que cante un zorrico.

49 <http://www.youtube.com/watch?v=LhGVSj0iKRc&feature=related>). Recuperado el 8 de julio de 2011.

50 De nombre legal Antonio Martínez del Castillo, nacido en 1894 en La Almunia de Doña Godina, provincia de Zaragoza, siempre se sintió profundamente aragonés (en su película *La Dolores*, hace que el personaje interpretado por Niño de Marchena bromee con el nombre de su localidad natal), pero también dirigió las exitosas *La hermana San Sulpicio* (1934), *Morena Clara* (1936) y *Carmen la de Triana* (1938), de ambiente andaluz, protagonizadas por Imperio Argentina. Mantuvo siempre una actitud clara sobre las películas de contenido folclórico: «Rechazo la palabra "españolada" aplicada al costumbrismo y al folklore españoles. (...) 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.» (p. 81). Vértice nº 71, febrero de 1944, pp. 45-46 y 81-82. Y también: «... si queremos mantener nuestras películas en el mercado extranjero no hay otra receta posible que volver a un tipo de películas de ambiente español, sin miedo a utilizar el costumbrismo y el folklore. Ya se vio el éxito de *Carmen la de Triana*. . . ahora se sufre el fracaso de esta nueva tendencia de hacer películas frívolas de corte norteamericano. Nosotros no somos norteamericanos, ni contamos con todos esos recursos que posee la cinematografía yanqui. Convencido de esto y de que un español no puede hacer españoladas aunque se lo proponga, estoy decidido por la película de asunto genuinamente español. . . ». Primer Plano, 10 de septiembre de 1944, 204.

51 Hay una curiosa crítica de prensa de esta película en la línea de los intelectuales de las décadas anteriores, que opone casticismo a "flamenquería": «Al "schottis" lo han devorado las danzas exóticas de ritmo y convulsiones negroides, de igual manera que con el casticismo de auténtica solera acabó el entrometimiento de una flamenquería chabacana, provocativa y soez, causante en el fondo de tanto daño.» (Rodenas en *ABC*, 8 de octubre de 1943, p. 16).

52 Imperio Argentina, por ejemplo, es una muy salerosa andaluza en *La hermana San Sulpicio* (1934), una muy baturra aragonesa en *Nobleza baturra* (1935) y de nuevo andaluza en *Morena Clara* (1936), obteniendo con todos estos títulos importantes éxitos artísticos y de público.

Los productores estaban interesados en un género que, junto con el cine religioso⁵³, no tenía a priori problemas con la censura y al que además consideraban comercial, dentro y fuera de nuestras fronteras. Al mismo tiempo, los datos económicos con las recaudaciones de las películas que intentaron hacer de las danzas y cantes “genuinamente españoles” su razón de ser, alcanzaron en España a menudo cifras muy bajas, en algunos casos incluso ínfimas, también entre los títulos dedicados al folclore andaluz o la copla a flamencada⁵⁴. Distintos críticos y profesionales del medio, intentando salvar la legitimidad del género, se quejaron de lo estereotipado de los contenidos de las películas, arguyendo que con buenos guiones y sin caer en tópicos eran capaces de ofrecer buenos espectáculos, pero tropezando de nuevo en qué es tópico y qué característica irrenunciable de este subgénero⁵⁵ cinematográfico. Muy significativa resulta como ejemplo de esto una entrevista al director Ladislao Vajda en la que deplora los tópicos, para a continuación reivindicarlos en beneficio propio:

Se cree que una película andaluza es tan sólo aquella en la que los personajes hablan en andaluz. Yo veo a veces películas que parece talmente que imitan lo andaluz, porque, desde luego, no lo recogen en su realidad. (...) Como actriz indiscutible para una película andaluza, Paquita Rico, cuyas posibilidades de fotogenia y temperamento todavía están por aprovechar íntegramente. (...) No cabe duda de que los toros son inseparables del tema andaluz. No he pensado aún en el argumento propiamente dicho; pero en él, desde luego, habrá toros y cante y esos extraordinarios paisajes del Sur de España. (Entrevista de F. C. a L. Vajda, *Triunfo*, 30 de julio de 1952, 337: 12).

Al mismo tiempo, las instancias oficiales⁵⁶ de control de la cinematografía mostraron una respuesta a estas producciones habitualmente muy crítica y despectiva, como se puede comprobar en documentos aún hoy accesibles: los expedientes de clasificación y censura cinematográfica que se conservan en el Archivo General de la Administra-

- 53 Sirva como ejemplo lo que se desprende del estudio de la obra de Ignacio Farrés Iquino, productor y director de títulos como *La pecadora* (1954) o *El Judas* (1952): «Podría pensarse que Iquino era un hombre religioso. Nada más lejos de la realidad.» (Comas, 2003, p. 234).
- 54 Sin duda el ejemplo más significativo es *Duende y misterio del flamenco*: Dirección de un autor muy respetado en los medios oficiales, clasificada como de Primera Categoría, recorrido internacional con Premio en Cannes incluido, diez días en cartel en Madrid, y un resultado deplorable en taquilla (ver detalles en el apartado dedicado a este título más adelante).
- 55 Utilizo el término **subgénero** sin ningún matiz peyorativo, sino taxonómico, recordando que el cine folclórico andalucista puede ser considerado como un subgénero más, entre otros, dentro del cine de género musical.
- 56 Entre la que se puede incluir la prensa del régimen. El crítico cinematográfico del diario *Arriba* hacía una llamada a un cine de España, que mostrase toda la diversidad del país, como alternativa al “cine español” (Gómez Mesa, 1949, p. 38).

ción (A.G.A.). Algunos de los juicios que se conservan en los expedientes de la Junta son incluso implacables. Juan Esplandín, lector de guiones, informa así sobre ciertos guiones de cortometrajes presentados el año 1952: “¡Olé, Olé!”: “nos pone en ridículo ante el público de habla inglesa” (exp. 211/49); *Bulerías*: «la española es imbécil, el bailar un cursi y majadero y el resto unos retrasados mentales tontos de remate. Mi opinión es la de rechazar el presente guión, por decoro.» (exp. 212/49); y finalmente *Jota*: «también en este guión salimos malparados los españoles. Basta de pintoresquismos y de folklores.» (exp. 213/49)⁵⁷.

Cuando tras el éxito de *María Morena* en Cannes los miembros de la Junta deciden elevar su categoría a Primera, se diría que el relato vuelve al origen, y no sin asombro se constata cómo el mismo tipo de cine que es sometido a cruel escarnio como estereotipado y falso, sin interés alguno, por los miembros de la Junta, recibe un premio en la forma de elevación de categoría cuando su selección para un festival internacional es un hecho. De nuevo, como si nada hubiera cambiado en un siglo, los gustos de la crítica foránea, especialmente la de Francia, influyeron incluso en las instituciones españolas a la hora de formarse un juicio sobre cante y baile flamenco-andaluz, también en el cine. Otros críticos hicieron patente la contradicción de combatir aparentemente aquello que se estaba produciendo, en gran medida reflejo de usos y costumbres todavía comunes de aquél momento en España:

Resulta, ahora, que las estrellas del cante jondo, los bailarines flamencos, campeones del salto y la patada, junto con la gracia quinteriana y demás gracias zarzueleras y aguardentosas, no deben ser tomados en cuenta. Si la radio nos vuelve locos con jipíos que recuerdan los lamentos bereberes de un desvencijado fonógrafo moruno; si en Sevilla se ponen de acuerdo sus habitantes para disfrazarse de cromo de almanaque durante una semana con la sana intención de hacerlo pagar caro a los turistas, eso es natural y no debe jamás ser parangonado con esas nefastas y deprimentes españoladas con que rebajan a la Madre Patria los extranjeros. (José Assás en *Cine Mundial*, marzo de 1947, p. 149.)

A lo largo de los años, una línea de orientación historiográfica, nos ha acostumbrado a un juicio duramente hostil al cine con números folclóricos producido en España durante los años de la inmediata posguerra y parte de los años 50. Se trataría de un cine nacido y producido

57 Ejemplos más detallados del trato otorgado por los órganos de Clasificación y Censura con títulos de folclorismo andaluz pueden verse más adelante en los Comentarios de *Debla, la virgen gitana* y de *María Morena*.

exclusivamente en Madrid⁵⁸ fomentado desde instancias oficiales por su capacidad alienante, firmemente asentado en el franquismo político, en la sumisión a los dictados de la censura ideológica y moral y que de manera inescrupulosa se benefició de las prebendas que la Administración del Estado, próxima en todos los terrenos (incluida la distancia física al Palacio de El Pardo) le ofrecía. Lamentablemente, como acabo de exponer, los hechos no parecen tan sencillos, sino claramente enmarcados en un devenir de la historia cultural, social y económica de España.

Lo que resulta más significativo en relación con el Cinefotocolor es la rapidez con la que el sistema es adscrito al subgénero del cine folclórico-andalucista o directamente de españolada. Mientras el Technicolor tuvo unos comienzos en los años 30 en los que se realizaron cortometrajes de animación de Disney, adaptaciones literarias (*La feria de la vanidad*, *Becky Sharp*, Rouben Mamoulian, 1935), películas del oeste (*Valley of the giants*, William Keighley, 1938; *Heart of the north*, Lewis Seiler, 1938), una comedia screwball (*Nothing sacred*, William Wellman, 1937), un drama ligero (*God's country and the woman*, William Keighley, 1937), un melodrama romántico (*El jardín de Allah*, *The garden of Allah*, Richard Boleslawsky, 1936), aventuras de capa y espada (*Robin de los bosques*, *The adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz y William Keighley, 1938), una fantasía musical (*El mago de Oz*, *Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), y hasta una comedia musical (*Vogues of 1938*, Irving Cummings, 1937), la adscripción del Technicolor a la comedia musical sólo se produjo a lo largo de los años cuarenta. La película que supuso la presentación del sistema ya incluía números de canto y baile regionalista (en ese caso, números catalanes), indicando que ya los promotores del sistema, y responsables también de algunas de las producciones, lo concebían como muy adecuado para presentar espectáculos de canciones y bailes tradicionales. Como hemos visto, el impacto en el exterior, hizo que todos los productores concibieran como una salida fácil y rentable la película folclórico-andaluza y su precipitada puesta en marcha de producciones a menudo de calidad dudosa.

Es posible concluir que las películas de este subgénero, como todas las demás películas producidas en esta época, traslucen las sombras de un régimen político que es fácil describir como: económicamente pobre, ideológicamente regresivo, internacionalmente aislado, culturalmente obsoleto y tecnológicamente inexistente. La sociedad española durante el franquismo se mueve a lo largo de los años cuarenta

⁵⁸ Como ejemplo de la inexactitud de este prejuicio baste recordar que de las trece películas realizadas en Cinefotocolor con temática folclórico-andalucista no menos de seis fueron producidas y rodadas en Barcelona (fundamentalmente en los Estudios Orpheo y el Pueblo Español de Montjuic) y todas ellas procesadas en los laboratorios Cinefoto de Barcelona.

desde el triunfalismo al arcadismo⁵⁹, de la exaltación patriótica en consigna arrogante y militarista a la gozosa proclama de la paz política y social y el cine con números folclóricos es para esta sociedad el reflejo de una añoranza, la última muestra de lo que fue la cultura popular española.

Probablemente haya sido Jean Claude Seguin el que mejor ha diseccionado el alcance del folclorismo de posguerra como refugio de un truncado proyecto nacional:

El cine realizado durante el franquismo, al no tener ya modelos ideológicos, se refugió en los costumbrismos - en el mejor de los casos - o en las españoladas que funcionaban como un continuo sustituto - desde los inicios del cine - de la cuestión nacional. Lo folklórico, o sea, lo ya muerto, las guitarras y las castañuelas, las charangas y las panderetas fueron los restos de un naufragio nacional, los simulacros de una ambición identitaria. (Seguin, 2007, p. 9)

Tendrá que aparecer el desarrollismo económico y un nuevo medio audiovisual, la televisión, para que se precipite la desaparición de la cultura rural y los géneros casticistas como el folclore y la zarzuela, después de décadas de éxito indiscutido, dejen de ser una opción estética atractiva para la sociedad española convirtiéndolos en objeto de investigación antropológica primero hasta hacerlos prácticamente desaparecer en el olvido poco después.

3.3 CONTEXTO TECNOLÓGICO: EL CINE EN COLOR

Si las primeras proyecciones cinematográficas públicas produjeron un efecto de pánico en algunos espectadores por el desacostumbrado realismo de las imágenes en movimiento, pronto se quiso aumentar ese realismo consiguiendo que la imagen tuviera color. Aunque a finales del siglo XIX no se había conseguido todavía un sistema de color fotoquímico que permitiera la reproducción más o menos cercana a la realidad a partir de la propia realidad, tal y como la fotografía ya había conseguido con las luces y las sombras, lo que inicialmente se hizo fue seguir con una ya larga tradición que situaba al cine junto a las linternas mágicas y los dioramas: colorear a mano y uno a

⁵⁹ Denomino con este término a la presentación ingenuista oficial de la vida social española como un oasis de paz en medio del tumulto de los tiempos, mientras amplios sectores de la sociedad se mantienen ajenos a la problemática social o política que el propio régimen propicia. Resulta significativa la aseveración de Fernán Gómez muchos años después acerca del deseo de los cineastas reunidos en Salamanca en 1955 de hacer un cine más sensible a la realidad del entorno: «Se insistía mucho en que se debía hacer un cine que reflejara las preocupaciones del español medio, y yo no creía de ninguna manera que esas preocupaciones coincidieran con las de aquellos señores que había reunidos en Salamanca.» (Brasó, 2002, p. 84). Para la visión oficial de España como oasis de paz ver más adelante *Comentarios* al título *En un rincón de España*.

uno los fotogramas cinematográficos. Los colores a base de anilinas se extendían sobre las áreas deseadas con pincel u otro instrumento.

Ilustración: La bailarina Loïe Fuller en una película Pathé de 1905 iluminada a mano.

Lo irregular del resultado pronto llevó a su mecanización mediante un sistema ingenioso y sorprendentemente efectivo: el estarcido con plantillas⁶⁰. Las películas pasaban por un mecanismo que sacaba siluetas de las áreas de similar densidad de cada fotograma, de las que posteriormente se generaban plantillas. Colocadas estas plantillas sobre la película los colores se aplicaban en pasadas sucesivas mediante rodillos, pudiendo incorporar hasta seis colores distintos en cada fotograma. Con el nombre comercial de Pathécolor este sistema se siguió explotando comercialmente hasta el año 1933.

Ilustración: Pathécolor. Fotogramas del documental “En el oasis de Gafsa”.

Estos colores “iluminados” como se conocían en su época producían copias únicas y de colores poco estables, pero las limitaciones no hicieron más que animar a numerosos investigadores, especialmente del campo de la química, a intentar superar esos problemas. Varios intentos a principios del siglo XX intentaron conseguir resultados polícromos con los negativos de blanco y negro de que se disponían. En aquél momento los negativos sólo eran ortocromáticos, es decir, insensibles a la luz roja, hasta la aparición de la película pancromática (sensible a todo tipo de luces) en los años 20.

El coloreado químico en el laboratorio se llevaba a cabo mediante varios procesos:

- Por teñido⁶¹. Al principio simplemente se aplicaba mediante rodillo un barniz de anilina al alcohol con la tonalidad deseada. Posteriormente se sumergía a las copias tras el revelado en un baño de anilina disuelta en agua y que permitía una distribución rápida y uniforme del colorante sobre toda la superficie. Dentro de esta categoría se encuentran también las películas pre-tintadas que los fabricantes comenzaron a ofertar en sus catálogos desde los años veinte. Estos colores se “añadían” a la superficie de la película, como una capa más sobre la emulsión.

Ilustración: Ejemplos de películas impresionadas sobre pre-tintados azul, ámbar y rosa.

- Por virado⁶². En el proceso de revelado unos baños hacen que las sales de plata que forman la imagen resulten sustituidas por un colo-

60 También conocido por los términos stencil y pochoir, inglés y francés respectivamente.

61 También denominado tintado, teinted (inglés) o teinte (francés). Se hace necesaria la mención porque el uso en los laboratorios españoles de anglicismos, galicismos y usos indebidos de términos extranjeros es constante. Actualmente algunos profesionales y estudiosos como Alfonso del Amo García están llevando a cabo un trabajo de concienciación para el abandono del uso innecesario de términos cinematográficos técnicos extranjeros.

62 También denominado entonado

rante, manteniendo su densidad. Estos colores reaccionaban químicamente con la emulsión haciéndola desaparecer total o parcialmente.

Ilustración: Virados. Muestras de virados al azufre, al cobre y al verde-azul.

- Por teñido y virado. Sobre una película teñida en laboratorio o directamente por el fabricante se realiza un virado químico que permite la combinación de dos matices distintos sobre una misma imagen.

Ilustración: Fotograma teñido de Amarillo y posteriormente virado al verde.

El uso de estos medios llevó incluso a la publicación de guías para orientar a los operadores sobre los posibles usos expresivos de estos medios limitados de coloración. Aunque estas guías eran prolijas, algo confusas y contradictorias, sí se llegó a usar una suerte de “código expresivo de los colores” que fuese intuitivamente comprendido por el espectador, como por ejemplo tintar de rojo las escenas con fuego o de azul las escenas nocturnas⁶³.

Ilustración: Luz apagada, luz encendida. Ejemplo de los primeros usos expresivos de los tintados cinematográficos.

Pero no parecían suficientes estos colores, y muchos⁶⁴ siguieron investigando. El deseo que les guiaba era la consecución de los soñados “colores naturales”.

Desde que en 1801 Thomas Young expusiera ante la Royal Society de Londres su teoría tricrómica de la percepción del color, muchos artistas o investigadores habían intentado reproducir el espectro visible por el ojo humano a partir de sólo tres colores que fueron denominados primarios. Aunque esta teoría de un número limitado de tonos de color que serían el fundamento de todas las variantes de tono y matiz que según hemos visto se remonta en la cultura occidental al menos hasta los filósofos de la Antigua Grecia, es en el siglo XIX cuando animados por el desarrollo de la teoría tricrómica de Hermann von Helmholtz y James Clerk Maxwell, parecía abrirse todo un campo nuevo de posibilidades de experimentación. Fue en 1868 cuando Louis Ducos de Hauron publicó su primer documento para la obtención de fotografías en color a partir de tres colores primarios (que él identificó erróneamente con el rojo, el amarillo y el azul) por medio de separación inicial por filtros para la obtención de un negativo (no necesariamente en tres soportes distintos) y luego su superposición en una sola placa para la imagen positiva (Romer y Delamoir, 1990; Coe, 1978).

A partir de este concepto de colores primarios fueron apareciendo en los años siguientes distintos sistemas de color cinematográfico que según cómo trabajasen sobre estos colores se pueden clasificar en sistemas de síntesis aditiva o de síntesis sustractiva. Por un lado los de

63 Más datos sobre el uso de esta paleta limitada de colores en el cine silente en Delpout, 1997.

64 Más de sesenta sistemas distintos de color cinematográfico fueron patentados entre 1895 y 1940.

síntesis aditiva usan la luz de color rojo, verde y azul para sumada producir luz blanca. Por otro lado la síntesis sustractiva trabaja sobre los colores llamados complementarios⁶⁵, el cyan, el magenta y el amarillo, para que actuando como filtros, superpuestos los tres no llegue ninguna luz a la emulsión cinematográfica.

Los primeros sistemas de color que se desarrollaron eran sistemas aditivos. El negativo de blanco y negro es expuesto a través de unos filtros de color y luego el positivo es proyectado a través de unos filtros también que permiten la reconstrucción de la imagen con colores similares al original. Existía la posibilidad de que la impresión del negativo se realizase sobre un mismo rollo en fotogramas sucesivos o sobre dos o tres rollos que corrían paralelos, lo que aumentaba las dificultades técnicas y las posibilidades de desincronización entre los distintos fotogramas y las posibilidades de fallo. Dentro de estos sistemas aditivos se destacó a principios de siglo el Gaumont Chromocrome, pero los resultados no fueron muy alentadores y el coste añadido de unas tomas triples con filtros rojo, verde y azul, no lo hicieron muy rentable. Pronto se dieron cuenta de que se conseguía una aceptable variedad de tonos (aunque con limitados matices) aplicando exclusivamente filtros rojos y verdes, lo que reducía el número de fotogramas para cada imagen final (de tres a dos), lo que abarataba considerablemente los costes.

Ninguno de estos sistemas (Biocolor, Colcim Color, Kinemacolor, etc) consiguió salvar las dificultades técnicas que suponía la impresión simultánea de varios fotogramas a través de objetivos distintos y filtros distintos y su proyección también a través de objetivos y filtros para hacer coincidir en la pantalla la imagen que se deseaba hacer llegar al espectador, por lo que empezaron a aparecer sistemas sustractivos de color.

El cambio fundamental de los sistemas sustractivos es que obtienen un solo positivo que es proyectado a través de un solo objetivo de un solo proyector. Esto supone que los mismos proyectores que se usaban para blanco y negro eran útiles para proyectar estas películas en color, con lo que suponía de ahorro económico y de simplificación de manejo de los equipos y las latas de película.

El primer sistema sustractivo de éxito fue el Kodachrome de dos colores de 1915. Como otros sistemas de la época, usaba una cámara con dos negativos para grabación, pero luego obtenían un solo positivo para la proyección.

Ilustración: Imágenes tomadas a través de filtro rojo y filtro verde y luego positivadas.

Después de fotografiar estos negativos se procedía a positivar las imágenes, que lógicamente obtenían colores complementarios, verde para el filtro rojo, y rojo-anaranjado para el filtro verde.

⁶⁵ También denominados secundarios o primarios sustractivos.

A continuación se obtenía un positivo único que llevaba emulsión por ambas caras: en una se imprimía la imagen roja y en la opuesta la imagen verde. Esto conllevaba varias dificultades, entre ellas que el uso de únicamente dos colores obtenía imágenes casi sin tonos azules y con un resultado muy poco realista.

Ilustración: Positivo final listo para su proyección.

Además había un problema técnico: al llevar emulsión por las dos caras, los soportes eran más delicados para su manejo y más susceptibles de rayarse lo que provocaba que la imagen proyectada pudiera tener extraños efectos monocromos (si el rayado estaba sólo en una cara afectaba sólo a un color).

Posteriormente llegó el Cinecolor, con cierta difusión, pero que fuera de su uso en dibujos animados, nunca consiguió imponerse en la imagen real debido al limitado número de colores que se reproducían y su aspecto particularmente irreal con dominante azul.

Fue el momento en el que una empresa que llevaba veinte años intentando desarrollar un sistema de color cinematográfico de calidad puso en el mercado un sistema sustractivo de color de tres negativos que cambió la apreciación que sobre el uso del color se tenía hasta el momento: Technicolor. Fundada en 1915 por Herbert T. Kalmus, la empresa Technicolor comenzó instalando un laboratorio en el interior de un viejo vagón de tren. Comienzos tan poco prometedores no preveían que la constancia ininterrumpida pudieran dar tan importantes resultados. Comenzaron sus investigaciones con un sistema aditivo (el llamado Technicolor 1) y luego uno sustractivo de dos colores (el llamado Technicolor 2), que tuvo cierto éxito tras el rodaje de *El tributo del mar* (*The toll of the sea*, Chester M. Franklin, 1922) y en el que se rodaron algunas secuencias de grandes producciones como *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. De Mille, 1923), *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925), y *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925).

Ilustración: *El fantasma de la ópera* (*The phantom of the opera*, Rupert Julian, 1925).

En 1926 se produjo una película completa con este sistema, *El pirata negro* (*The black pirate*, Albert Parker, 1926). Aunque supuso un éxito para la compañía, descubrieron problemas muy graves: al ser un positivo obtenido a partir de dos películas con la imagen roja y la imagen verde, unidas por el lado del soporte y con emulsión por las dos caras (Cemented Print), la cara que estaba frente a las lámparas de los proyectores se dilataba más que la otra, lo que provocaba que luego las dos imágenes roja y verde no coincidieran perfectamente en la pantalla. Son los años finales de la década de los 20 y aparece el sonido. El público parece más contento con esta nueva posibilidad que con un color que no resulta verosímil. Pero continuando con sus investigaciones, Kalmus y sus socios consiguieron obtener siguiendo con el sistema sustractivo de dos colores que habían elaborado, un so-

lo positivo emulsionado por una sola cara de la película (Technicolor 3), lo que aumentó la calidad de la imagen proyectada y en el que se rodó *Mystery of the wax museum* (Michael Curtiz, 1933)⁶⁶.

Ilustración: *Mystery of the wax museum* (1933).

Pero es a partir de 1932 cuando Technicolor cambia decisivamente con el desarrollo de un sistema de tres negativos, sensibles a los tres colores primarios rojo, verde y azul, y con un positivo de tres capas de emulsión, que convierte la pantalla de cine por primera vez en un auténtico ventanal polícromo.

Ilustración: Esquema del funcionamiento de una cámara Technicolor de tres negativos.

La separación de la luz gracias a unos prismas y un espejo en dos haces diferentes que impresionaban por un lado una imagen verde (la luz pasa por un filtro verde) y por otro dos imágenes en azul y en rojo (tras el paso de la luz por un filtro magenta). Esto triplicaba la cantidad de negativo usado con respecto a la misma secuencia rodada en blanco y negro. Aunque la primera producción que usó este sistema fue *Los tres cerditos* (*Three little pigs*, 1933), de Walt Disney, pronto se comprobó que sus posibilidades eran demasiadas para desaprovecharlas, así que en 1934 se rodó *La cucaracha* (Lloyd Corrigan, 1934), un musical de ambiente mexicano y colores estridentes que no tuvo el éxito que esperaban y algunas críticas mordaces. A continuación se probó con una adaptación literaria: *La feria de la vanidad* (*Becky Sharp*, Rouben Mamoulian, 1935)⁶⁷. Esta obra incluía logros estéticos evidentes pero la crítica fue dura con el melodramatismo y los altisonantes diálogos.

Ilustración: Fotografía del rodaje de *La feria de la vanidad* y resultado en pantalla.

Una cámara que tenía que rodar con tres rollos de película producía mucho ruido, y en aquél entonces se rodaba con sonido directo, así que se encerró la cámara en un gigantesco chasis para atenuarlo. Esto era un motivo más de inquietud para los actores y actrices, algunos de los cuales se negaron a participar en estas producciones porque podían perjudicar su imagen. Algunos directores manifestaron públicamente su aversión a un sistema que les remitía a otros campos del arte en lugar de al propio de la cinematografía o que, según ellos, no les permitía un uso dramático adecuado de la fotografía⁶⁸, en un

66 Una muy interesante explicación del proceso de recuperación de este film se encuentra en Koszarski (1979); y sobre todo el rodaje y detalles de la producción en MacQueen (1990).

67 Un excelente relato de todo el proceso de restauración de esta película en Gitt y Dayton, 1984.

68 «El blanco y negro es verdadera fotografía» dijo John Ford, mientras Fritz Lang se quejaba de que era imposible presentar un callejón sucio en pantalla si se filmaba en Technicolor. Citados en Finler, 1988, p. 24.

ideal que más recuerda polémicas estéticas de dos siglos atrás que consideraciones cinematográficas⁶⁹

Ilustración: Anuncio a toda página en la revista *Films selectos*, 1936.

Pero lo más importante es que con *La feria de la vanidad* se daba por alcanzada la perseguida meta: el llamado "color natural", y con este calificativo fue promocionada la película por todo el mundo, también en España.

«El artista debe aprovechar las implicaciones mentales y emocionales del color y usarlas en la pantalla para aumentar el poder y la efectividad de una escena, situación o personaje» (Mamoulian, 1976 [1935], p. 291). Así reflexionaba Mamoulian, convertido en el primer director que usaba el nuevo sistema, poco después de dirigir *La feria de la vanidad*. Sin embargo, terminaba su exposición con una lacónica llamada a la moderación: «Color no significa estridencia. Restricción y selectividad son la esencia del arte» (Mamoulian, 1976 [1935], p. 293). Esta última afirmación, que parece contradecir la primera, es casi una cita literal de lo que Natalie Kalmus⁷⁰, intentó imponer en todos los plató del momento. Citando la obra de Goya y Rembrandt, la señora Kalmus reclamaba en sus escritos la adecuación del color a la situación: «el rojo nos sugiere la idea del peligro, nos hace estar alertas, mientras que el negro tiene un efecto siempre negativo y destructor» (Kalmus, 1935, p. 140), según un psicologismo tosco pero culturalmente admitido en toda la historia de la pintura de los últimos siglos en occidente, permitiendo sólo un uso limitado de colores saturados en una secuencia. Su lema era: «No puedes convertir una historia floja en buena por el uso del color o el sonido o cualquier otro instrumento de embellecimiento, pero puedes hacer mejor una buena historia» (citado en Ettinger, 1948, p. 90). Sin embargo, era inevitable que directores y fotógrafos con personalidad propia y cultura visual diferente estuvieran en contra de este reduccionismo anticuado que olvidaba los semanarios gráficos, las historietas, y toda la historia de la pintura de los anteriores cincuenta años desde los impresionistas hasta el arte abstracto pasando por los fauves. Algunos admiraban estos trabajos gráficos y pictóricos y pronto quisieron aplicar sus enseñanzas a la pantalla cinematográfica. Esta libertad se la proporcionará por

69 Estas opiniones nos remiten a discusiones estéticas en el siglo XVIII, como cuando Schiller comentaba las pinturas de la galería de Dresde «muy bien, si no fuera porque los cartones estaban llenos de color», o cuando Kant afirmaba en su *Critica del Juicio* que el contorno de un objeto bastaba para su representación verdadera y que el color era superfluo (ver Honour, 1982, pp. 147-148). También a polémicas artísticas entre los pintores del siglo XVII: el color superior entre los "partidarios de Rubens" o el dibujo triunfante entre los "partidarios de Poussin" (ver Teyssèdre, 1957). E incluso a una profunda discusión disciplinar y teológica dentro de la iglesia cristiana del siglo XII en el enfrentamiento entre Bernardo de Claraval y el abad Suger por el uso del color en la decoración de las iglesias (ver Panofsky, 2004).

70 Natalie Kalmus, ex-esposa del fundador y presidente de la compañía Technicolor era, por contrato, supervisora artística para el color (Color consultant) de todas las películas que se realizaran con el sistema, lo que la convirtió en la persona presente en más títulos de crédito de su época.

fin un sistema más sencillo de manejar, de un solo negativo y un solo positivo, más rápido de procesar y más económico: el Eastman Color. Pero el sistema consiguió logros aún hoy sorprendentes, especialmente ahora que gracias a nuevos procesos de laboratorio y digitales se han conseguido nuevas copias restauradas que permiten comprobar la calidad del sistema y sus posibilidades de conservación.

Ilustración: *La cucaracha* (Lloyd Corrigan, 1934) y *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939). Ilustración: *El cisne negro* (*The black swan*, Henry King, 1942). Ilustración: *Moulin Rouge* (John Huston, 1952). Ilustración: *Niágara* (Henry Hathaway, 1953). Ilustración: *La senda de los elefantes* (*Elephant Walk*, William Dieterle, 1954).

Si los años inmediatamente posteriores al desarrollo del Technicolor de tres negativos (Technicolor 4) fueron los de la gloria del sistema y los de la riqueza de los estudios, pronto esta gloria efímera se vería destronada por una casa amiga: Eastman.

En los años treinta la empresa Eastman Kodak y la empresa Technicolor habían llegado a un acuerdo para producir conjuntamente un negativo en color de 35 mm. Pero en 1947 una demanda por prácticas monopolísticas contra las dos compañías dio por concluido su intercambio de patentes. Cuando en 1950 Eastman sacó al mercado su nueva película Eastman Color Negative film 5247 y su nueva película positiva, el Eastman Color Print film 5381 se estaba produciendo un cambio que ya no tendría vuelta atrás. Sólo dos años después, en 1952 consiguieron mejorar el producto con el negativo Eastman Color Negative film 5248 (que obtuvo el Oscar Científico-técnico⁷¹) y en 1953 el también mejorado positivo Eastman Color Print film 5382. El uso de una sola película que incluía en sus capas de emulsión sustancias reactivas a los tres colores primarios hizo que la libertad, simplicidad y economía que la industria reclamaba parecieran, por fin, haber llegado. En apenas dos años, el Eastmancolor prácticamente fue adoptado por toda la industria y otros muchos procesos que nunca pasaron del campo teórico o experimental, o que conocieron una corta explotación comercial, desaparecieron para siempre. Fue tan rápida la aceptación internacional que por ejemplo de los 17 largometrajes rodados en color en Francia en 1954 uno fue realizado en Gevacolor, uno en Agfacolor, uno en Technicolor y catorce en Eastmancolor.

Lamentablemente las películas positivas Eastman Color tienden a perder el color y se deterioran al cabo de pocos años muy notablemente. Vincente Minelli recordaba así en sus memorias su peripecia y desilusión con la fotoquímica del color en su película *El loco del pelo rojo* (*Lust for life*, 1956):

⁷¹ Ese mismo año también recibió el mismo premio la Ansco Film Division de General Aniline and Film Corporation, por la introducción del *Ansco color negative* y del *Ansco color print film*.

Había advertido que los negativos Eastman, que se usaba en las películas en color Metro-Goldwyn-Mayer que se rodaban por entonces [1955], no ofrecían los amortiguados matices que harían falta en una película sobre Van Gogh. Este sistema de color había sido puesto a punto para el rodaje de *La túnica sagrada* en 1953 por Twentieth Century Fox, y su paleta procedía de las cajas de dulces: una mezcla brillante de azules, rojos y amarillos que no tenían nada que ver ni con la vida ni con el arte. (...) Insistí en que fuera rodada con negativo Ansco⁷², pero esta compañía, rindiéndose al criterio popular de que lo mejor era lo más brillante, había cesado de producir negativo color. Fastidiamos, adulamos, engatusamos y amenazamos, y al final Metro Goldwyn Mayer nos dio la razón. La productora adquirió 300.000 pies de negativo color Ansco, el último lote que quedaba, y persuadió a la compañía de que abriera un laboratorio especial para revelar lo que rodáramos. El positivo Eastman del negativo Ansco tiene tendencia a volverse pardo – como creo que hace toda película Eastman – y no se mantiene tan bien como el Technicolor, así que en la actualidad una copia perfecta de color de *El loco del pelo rojo* es una rareza. Es una de mis películas que creo que debe perdurar, y sin embargo la cualidad que le dio categoría se ha descolorido. (Minelli, 1991, pp. 421 y 434).

Algunos ejemplos de títulos realizados por el sistema Eastman Color restaurados recientemente (como aquellos de los que se han extraído las siguientes imágenes) han intentado sin embargo alejar esa leyenda de fragilidad del color de estos materiales⁷³.

Ilustración: Ejemplos de Eastmancolor. *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955) y *Austerlitz* (Abel Gance, 1960).

72 El Ansco Color era en realidad una marca subsidiaria para Estados Unidos de AGFA Color. AGFA había pasado a dominio público tras el final de la guerra como parte de las compensaciones en concepto de reparación de guerra. Es preciso hacer aquí un apunte técnico que Minelli parece no conocer: «La información del color no está totalmente contenida en el negativo. Las luces de reproducción, las características de los baños y las del propio material virgen utilizado para la obtención de las copias, pueden modificar el color finalmente reproducido», (Amo García, 2006, p. 41).

73 «Todos los tintes se degradan (aunque unos más que otros) y lo hacen irregularmente.» (Amo García, 2006, p. 32). Esta característica técnica parece no haber sido conocida por Minelli. En 1980 el director Martin Scorsese avivó una polémica asegurando que sólo las películas conservadas en triple negativo de blanco y negro Technicolor mantenían los tonos fieles al original. Sobre los problemas de conservación del color, con mención expresa de la polémica desarrollada en EE UU ver Wilhlem (1993), pp. 299-366.

3.4 EL SISTEMA DE COLOR CINEMATográfico CINEFOTOCOLOR

El Cinefotocolor es un sistema de color cinematográfico bicrómico sustractivo patentado el 30 de Enero de 1948 a nombre de Daniel Aragonés Puig. Este sistema se mantuvo en constante evolución en busca de mejoras que lo convirtiesen en un sistema en competencia directa con otros sistemas del momento. Aunque existen pruebas documentales de que ya en 1947 Daniel Aragonés intentaba que se produjeran películas en color con su nuevo sistema, los materiales cinematográficos que se conservan son de los títulos que se rodaron a partir de 1948 y hasta 1954, y aún de estos títulos hay varios que se dan en estos momentos por perdidos.

Siendo un proyecto no sólo original sino verdaderamente único en el campo de la cinematografía en España, no carece sin embargo de base técnica entre varios sistemas del pasado. El primero que podemos considerar inspirador del Cinefotocolor es un sistema bicrómico desarrollado en 1906 con el nombre de Kinemacolor.

Ilustración: Cámara y proyector de Kinemacolor.

Utilizando un disco que actuaba como obturador frente al objetivo se impresionaban de manera sucesiva los fotogramas, uno tras el filtro verde, el siguiente tras el filtro rojo. Posteriormente la copia procesada era proyectada también interponiendo delante de la lente del proyector los filtros correspondientes. Este sistema ofrecía la desventaja de que cualquier movimiento producía una molesta doble silueta de dos colores distintos.

Otro sistema que pudo inspirar la aparición del Cinefotocolor, afín incluso en el nombre, fue el sistema denominado Cinecolor. Este fue un sistema sustractivo bicrómico que se rodaba en bipack. El bipack consistía en dos negativos: primero uno ortocromático para impresionar los azules-verdes de la escena, y detrás uno pancromático para los rojos. Las distintas correcciones eran necesarias en el proceso de positivado para intentar conseguir un espectro de colores lo más amplio posible, pero los resultados tendían a ser indefectiblemente limitados a tonos rojos y azules⁷⁴.

Ver Glosario.

Ilustración: Flight to mars (Lesley Selander, 1951).

Finalmente entre los descubrimientos previos se encuentra la separación de color en cámara a través de un prisma desarrollado en las décadas anteriores por distintos sistemas y que parecía haber alcanzado un grado de complejidad y calidad superiores en el sistema Technicolor 4.

⁷⁴ Un buen repaso por el sistema, su origen, desarrollo industrial y filmografía se encuentran en Belton, 2000.

3.4.1 *La Mecánica*

Aunque el invento del Cinefotocolor es a menudo caracterizado como un sistema simplemente fotoquímico, suele olvidarse que es también un sistema de toma de vistas a través de cámaras adaptadas al efecto. Las cámaras, imprescindibles para la impresión del negativo con las características necesarias del sistema, fueron inicialmente una simple cámara preexistente adaptada. «Lo importante, entendí yo que era tomar la imagen negativa sin tener ninguna otra película encima y hacer las copias en un solo lado del material positivo.» Así comienza el relato de la aparición del Cinefotocolor su promotor y técnico principal: Daniel Aragonés Puig.

La primera opción fue adaptar una cámara Super Parvo Debrie 300, con un chasis para 300 metros de película. Era muy necesario poder montar un chasis de máxima longitud debido a que se trataba de un sistema inicial a 48 imágenes por segundo, alternando la impresión de fotogramas primero tras un filtro azul y el siguiente tras un filtro anaranjado. El consumo doble de película no fue el mayor problema de este sistema ya que al haber un ligero intervalo temporal entre el paso de un fotograma y el siguiente producía curiosos efectos en pantalla cuando algo tenía un movimiento especialmente rápido, no coincidiendo el fotograma rojo con el azul y ofreciendo una suerte de sombras espectrales. De esta manera fueron rodadas *En un rincón de España* y *Rumbo*.

Ilustración: Cámara Cinefotocolor

Viendo que los defectos de este procedimiento de fotograma sucesivo eran apreciados negativamente por crítica y público, Aragonés se embarcó en la fabricación de otro dispositivo de toma de vistas con un sistema diferente.

Así, en lugar de los fotogramas sucesivos decidió fabricar un tomavistas con ciertas semejanzas con el Technicolor y el Cinecolor, con la impresión simultánea de dos negativos en blanco y negro, uno pancromático y otro ortocromático, que recibían la luz a través de un prisma semirreflectante que dividía la luz en dos haces de similar intensidad que alcanzaban cada uno una ventanilla con filtro diferente, tras las que discurrían dos rollos de película en blanco y negro. En la cámara se montaban dos rollos de película que giraban a la vez. Según distintos testimonios, de esta cámara Daniel Aragonés habría construido dos ejemplares. Se alquilaba una a la productora que hubiera contratado una película con el sistema Cinefotocolor y la otra se dejaba en reserva por si sucedía alguna avería. Aunque este sistema sin duda corrige el efecto denominado de "filage" o desplazamiento de siluetas dentro de un mismo fotograma positivo, los problemas de desajustes eran constantes, tal y como se quejaron los profesionales que lo usaron. «La película se rodó en Cinefotocolor, un siniestro sistema de color de doble negativo, que podía dar y de hecho hacía imágenes inesperadas. (...) La luz se volcaba sobre los decorados y

Ver documento completo en Anexos.

Entrevista a Antonio Isasi-Isasmendi en Anexos.

actores. Cuando empezaba a salir humo del pelo se podía rodar. Como es lógico, la paleta de color era muy limitada». José María Forqué describió así los problemas que implicaron rodar en Cinefotocolor la película *María Morena* (Cebollada, 1993, p. 60). Manuel Berenguer, que fue uno de los más importantes operadores de cámara del cine hecho en España en aquél momento y que trabajó en cinco títulos de Cinefotocolor (*Debla, la virgen gitana, Vértigo, La niña de la venta, María Morena* y *La estrella de Sierra Morena*) dejó un testimonio acerca de las cámaras mientras hablaba de su participación en *La niña de la venta*: «las máquinas funcionaban sólo a ratos y por culpa de las ventanillas llegó a darse el caso de que en un traje de gitana los lunares bailaban (...) porque el arrastre no era bueno. [Durante el rodaje] el mecánico que había construido la máquina estuvo a mi lado todo el tiempo.» (en Llinás (ed.), 1989, p. 187). El propio Aragonés reconocía que «requerían una vigilancia del ajuste de los prismas en las dos ventanillas, el cual tenía que ser de suma precisión» lo que provocó que el personal mecánico de Cinefoto acompañase a las dos cámaras en todos los rodajes y supervisaban no sólo su uso sino también su transporte y carga de película.

3.4.2 *La Fotoquímica*

Al tratarse de un sistema que ya se encontraba en proceso de experimentación antes de ser patentado y que dejó de ser utilizado cuando aún estaba en fase de investigación, resulta difícil marcar etapas en la elaboración de los procesos de rodaje y revelado. Nos quedan, eso sí, los resultados en forma de películas cinematográficas que muestran importantes diferencias, según se traten de títulos del primer momento de desarrollo del sistema o posteriores.

Ilustración: El Cinefotocolor inicial tal y como lo explica José Luis Fernández Encinas.

Los primeros trabajos filmados son acordes con los datos del sistema de color cinematográfico Cinefotocolor, tal y como figuran en el documento de patente (ver Anexo 1) y en la explicación que de él dio José Luis Fernández Encinas (1949, p. 233-240). Según estos datos el sistema constaba de una cámara para impresionar los negativos en blanco y negro con filtros rojo y azul sucesivamente a través de un obturador, de modo similar a como ya se hacía en el Kinemacolor. La película pasaba delante de la ventanilla al doble de velocidad, 48 fotogramas por segundo, utilizando una película pancromática.

Aparentemente, y tal como explica Fernández Encinas «los [fotogramas] monocromos son más nítidos que los que se obtienen en los sistemas bicrómicos que utilizan bipack, en los cuales, debido a los fenómenos de dispersión de la luz en la película anterior del bipack, la

película posterior pierde nitidez⁷⁵.» (1949, p. 235). En realidad, el problema salvado por no usar la película bipack era sustituido por otro, a veces más grave: al tratarse de dos fotogramas sucesivos y no simultáneos cualquier movimiento de los personajes u objetos en la pantalla o cualquier desplazamiento de la cámara producirá por fuerza una diferencia entre los fotogramas rojos y los fotogramas "azules" que a la hora de impresionar las copias superponiendo los dos creará un efecto de "contorno" de otro color de las figuras o incluso, en los casos más graves, de dobles imágenes.

Ilustración: Fotograma de *Rumbo* en el que se aprecia lo que críticos y profesionales denominaron "filage".

Posteriormente se procede al revelado. Alfonso del Amo, atendiendo a su experiencia con material examinado en el laboratorio, considera que se iniciaba el proceso "tirando" la copia primero sólo con los fotogramas obtenidos con el filtro rojo-naranja, para luego revelar y tras el lavado teñir con anilinas azul-violeta. Posteriormente se secaba, se reemulsionaba la película por el lado del soporte y se procedía al segundo tiraje con los fotogramas obtenidos con el filtro azul-verde. Después se revelaba y finalmente se teñía en magenta (Amo García, 1996, p. 40).

Sin embargo el documento de patente presenta un proceso que Alfonso del Amo describe como una segunda y definitiva versión. Según consta allí el proceso sería: lo primero se teñía de amarillo la película positiva, una vez seca se impresionaba con el negativo correspondiente a las imágenes de color azul, tras haber hecho pasar la luz por un filtro azul; se revelaba y lavaba. Se viraba al azul la impresión revelada y si se consideraba necesario se volvía a teñir de amarillo; se dejaba secar. Se procedía después a impresionar, por el lado de la emulsión, el negativo color rojo-anaranjado, y si se había teñido de nuevo antes, se empleaba un filtro violeta o azul. Se revelaba, fijaba y lavaba. Se bañaba de nuevo la película en un mordiente. Se sumergía en un baño de colorante de anilina rojo, se lavaba y se secaba. Se aplicarían pues las dos capas sobre el mismo lado del soporte, y no por los dos.

Ilustración: Cámara de Cinefotocolor conservada en Filmoteca Española.

Teniendo en cuenta que el procedimiento patentado con el nombre de Cinefotocolor lleva el subtítulo de "un procedimiento para la obtención de copias en colores de films cinematográficos" y se trata exclusivamente de un sistema de revelado en laboratorio que explícitamente se presenta como una alternativa que permita el uso de materiales diversos (negativos, internegativos, interpositivos, etc.) co-

75» Estos problemas de pérdidas de luz y fenómenos indeseados de transferencias de colores se producen en todos los sistemas en los que distintas capas se interponen entre la luz que entra por el objetivo y las emulsiones sensibles de la película, aunque las capas sean sólo de emulsión (como en los monopack) y no de soporte (como en los Cemented o en los bipack).

mo material para copias de proyección, se produce aquí un cambio cualitativo que es característico del trabajo de Aragonés. Por un lado el trabajo de desarrollo y perfeccionamiento técnicos, por el otro el desarrollo industrial.

Ilustración: Explicación simple del proceso bicrómico del Cinefotocolor sobre un fotograma de la película *Muchachas de Bagdad*.

Aquí se impresionan dos fotogramas simultáneos que al superponerse deben producir una sola imagen homogénea. Según el testimonio de Ramón Martos, última persona que preparó unas copias positivas junto a Daniel Aragonés de películas en sistema Cinefotocolor, en realidad el proceso era mucho más complejo, artesanal e impreciso, debiendo repetir todo en numerosas ocasiones, con el consiguiente gasto de tiempo y película. Aparte consideraciones económicas, el poco éxito de este sistema de color, como el de otros muchos de la época se cifró en la imposibilidad de ofrecer procesos de rodaje y revelado simples, homogéneos, rápidos y económicos, todo lo que terminó ofreciendo el sistema Eastman Color.

Del mismo modo que con las cámaras, el mismo director de fotografía Manuel Berenguer, que en la misma entrevista arriba mencionada se quejaba de la bajísima sensibilidad de la película, no dudó en dar un juicio muy negativo sobre los procesos de laboratorio en una entrevista:

Este procedimiento [Cinefotocolor] no es bueno; en primer lugar le falta un color, y, en segundo – que podría ocupar el primero – no tiene estabilidad de manejo en el laboratorio. Los baños de tinte y tiraje son muy difíciles de conservar estables y, por tanto, este sistema, mientras los inventores no consigan equilibrarlos, el tiraje de copias tendrá grandes desigualdades. (Espectáculo, marzo-abril de 1954, 82: 9).

César Fernández Ardavín, todavía recordaba, poco tiempo antes de fallecer, los irregulares resultados que producía el sistema y que no podían ser atribuidos al trabajo de cámara: «Un día se rodaba y los matices del color se conseguían y al día siguiente no. No eran fallos del operador, que era el mismo. Con la misma mano, unas veces se lograba y otras no.»

*Entrevista completa
en Anexos.*

3.4.3 *Mecánica y Fotoquímica: el Cinefotocolor 3D*

El procesamiento de la información visual, también la que conduce a la percepción de la profundidad, se produce como ya hemos visto en las células corticales fundamentalmente del área V1⁷⁶.

Ver supra: 2.3

⁷⁶ Aunque no exclusivamente ahí: Backus et al. (2001) investigando las respuestas de las áreas V1, V2, V3 y V5 demostraron que las disparidades mínima y máxima que provocan una percepción de dos planos de profundidad tienen una determinante psi-

La disparidad en la detección en esta área de la energía proveniente de cada uno de los dos ojos sería procesada como nuestra visión llamada estereoscópica. Estas disparidades entre lo percibido por cada uno de los dos ojos fueron ya anotadas por Euclides y por Galeno, pero fue Charles Wheatstone quien después de años investigando el fenómeno de la disparidad visual presentó en 1838 ante la Royal Society de Londres su artículo científico "On some remarkable, and hitherto unobserved, Phenomena of Binocular Vision"⁷⁷ en el que probaba experimentalmente los principios de la estereoscopia.

Aunque distintos espectáculos de variedades habían probado desde comienzos del siglo XX efectos estereoscópicos, en las "Follies" de Ziegfield se incluía en los años 20 un "Shadow Act" en el que la audiencia veía sombras a través de gafas con un cristal rojo y otro azul. La novedad era la ilusión de la aparición de objetos en la pantalla que salían hacia la cara del espectador (Crespinel, 2000, p. 65)⁷⁸. En opinión de Crespinel, después de algunos minutos con gafas rojo-azules viendo películas estereoscópicas la audiencia tenía cansancio ocular, vista borrosa, dolor de cabeza y náuseas, «porque el ojo era sometido a una visión antinatural de mirar a través de lentes con colores complementarios y enfocar los ojos sobre objetos distantes que en un segundo son arrojados a pocos centímetros» (Crespinel, 2000, p. 68).

En los años posteriores se siguieron realizando pruebas experimentales de métodos con desiguales resultados, incluyendo una nueva versión de su *Tren entrando en la estación* en formato estereoscópico con el que Louis Lumière quiso conmemorar los cuarenta años de su primera proyección de una película cinematográfica en público⁷⁹.

El campo de experimentación pareció abrirse definitivamente gracias al uso de gafas polarizadas. John Norling, pionero del cine en 3D y empeñado en hacer que saltara a la producción generalista dirige en mayo de 1941 un escrito a la SMPE impreso en el JSMPE de Noviembre (vol. XXXVII). En este artículo Norling presenta 4 sistemas básicos de toma de vistas tridimensional.

El que denomina «composición ["arrangement"] de cámaras 2» sería el más aproximado al sistema de Aragonés. Este sistema de doble cámara implica que están con sus ópticas enfrentadas sobre un mismo eje pero cada una filmando lo que se refleja en un espejo ubicado en ángulo de 45° que refleja la escena. Norling asegura haber probado este sistema en 1931 pero haberlo descartado inmediatamente.

cofísica y que la relación entre medidas psicofísicas y fisiológicas fue especialmente fuerte en el área V3A.

77 Edición en línea: <http://www.stereoscopy.com/library/wheatstone-paper1838.html>

78 El mismo Crespinel fue un pionero del cine estereoscópico con su cortometraje *Plastigrams* (Michael Thomas Crespinel, 1922) que incluía: «una pelota de beisbol, un chorro de agua, una lanza, arrojados a la cara» (Crespinel, 2000, p. 66)

79 Incluso la prensa española se hizo eco del evento: en su número de marzo de 1935, la revista *Cine Español* publicó un suelto sobre cómo Louis Lumière acababa de estrenar su primera película "en relieve".

Este sistema era el equivalente también al Natural Vision, que llegó sin duda a ser el más importante y extendido por su sencillez, ya que constaba de dos cámaras ordinarias Mitchell de 35 mm. montadas sobre una plataforma con sus ópticas enfrentadas perfectamente ajustadas sobre unos espejos que se ajustaban para una correcta convergencia [de paralaje] antes de cada toma. Con este sistema se filmó *Bwana Devil*, y fue también montado por Paramount en lo que denominó "Paravision" y que usó en sus producciones *Sangaree* (1953), *Those redheads from Seattle* (1953) y *Jivaro* (1954) (Zone, 2004, p.224). Asimismo fue el sistema utilizado por Metro Goldwyn Mayer, aunque montando en lugar de cámaras Mitchell dos cámaras ordinarias Bell and Howell con óptica especial de lentes Bausch and Lomb (Zone, 2004, p. 219)⁸⁰.

Con la industria cinematográfica de principios de los años cincuenta cada vez más preocupada por la competencia de la televisión⁸¹ (el número de espectadores en salas estadounidenses descendió de los 90 millones de 1948 a 46 millones en 1951), todo parecía favorecer el estreno de una película en 3-D⁸². Sin embargo, nadie fue capaz de prever el gran impacto comercial: en los Estados Unidos la película *Bwana* consiguió un resultado en taquilla de 95.000 dólares en una semana de proyección⁸³. Fue entonces cuando muchos pensaron que, del mismo modo que se abandonó el cine silente por el sonoro y se estaba abandonando rápidamente el blanco y negro por el color, llegaba el momento de convertir las salas de proyección de cine a las tres dimensiones.

Ilustración: Anuncio de la película aparecido en la prensa.

Y asombro es lo que parece emanar de los elogios de la prensa del momento ante la llegada a España del cine en relieve: «Con orgullo puede proclamar Barcelona que, a través de la pantalla del suntuoso

80 Otras grandes productoras siguieron posibilidades diferentes, y así Columbia primero licenció Natural Vision para la producción de *Fort Ti* (1953) pero luego desarrolló su propio sistema de cámaras una junto a otra.

81 Para ver el alcance de estos temores también en España ver Ruiz del Olmo, 2011. Un tema sorprendente no investigado por no haber encontrado ni el más leve vestigio es la respuesta de Rovira Beleta al entrevistador de Triunfo acerca de que el cortometraje era parte «de una serie de cortes que me fueron encargados por Aragonés, Pujol y Arquer para televisión». Texto completo de esta entrevista en Anexos.

82 La investigación para conseguir la visión de imágenes en movimiento con sensación de tridimensionalidad llevaban realizándose décadas como prueba que la primera publicación sobre el tema fuera publicada por la revista de la SMPE en el año 1919 (Francis Jenkins, 1919), pero las publicaciones técnicas acerca del tema dentro de esta sociedad se multiplicaron exponencialmente en los años 1952 y 1953. Una recopilación de artículos, incluyendo estos, en Smith, Ludé y Hogan (eds.) (2011).

83 Aunque no fueran capaces de preverlo, los más activos productores de la industria no quisieron quedarse atrás: tan sólo dos días después del estreno, Jack Warner licenció el sistema y se puso manos a la obra para la producción de la primera película de cine en tres dimensiones de Warner Brothers: *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*, André De Toth, 1953). Se trata de un remake de *Mystery of the wax museum* (Michael Curtiz, 1933), película también pionera, aunque en el uso del sistema Technicolor de dos colores.

Windsor Palace, ha sido la primera ciudad española en conocer esta nueva y prodigiosa conquista del cine». (*El noticiario universal*, 20 de mayo de 1953, p. 33). Se trataba del estreno de la película *Bwana, el diablo de la selva* (*Bwana Devil*, Arch Oboler, 1952)⁸⁴. A pesar de lo novedoso del sistema y del impacto que provocó en el público (con su correspondiente traducción en taquilla), la crítica no fue benevolente: «Sin su marco de papel, las gafas polarizadas Natural Vision parecen una imagen televisiva fantasmal. Mientras se contempla el 3-D, los espectadores son constantemente forzados a reenfocar su visión cuando el foco de la película cambia, obligando a un fatigoso trabajo al ojo. (...) Con un diálogo banal, secuencias pomposas e intérpretes imposibles de dirigir, Oboler cuenta una historia basada, de hecho, en cómo dos leones detienen la construcción de una vía férrea en el Este del Africa Británica.» (*Variety*, 1 de enero de 1952)..

La película era el primer largometraje en tres dimensiones que se estrenaba comercialmente. El sistema con el que se filmó es el *Natural Vision*, que consiste básicamente en dos cámaras Mitchell frente a frente, situadas horizontalmente ante la escena a rodar, con dos espejos situados a 45 grados delante de los objetivos (Zone, 2007, p. 185).

«¿Secretos?... ¡Ninguno!» Según un reportaje publicado en la revista *Triunfo* y que se reproduce íntegro en los Anexos por su interés, éstas fueron las palabras que pronunció Daniel Aragonés ante la primera proyección de la película realizada para profesionales del sector en Barcelona. Según esta misma fuente sería a raíz de esta visión que los hermanos Aragonés, su socio habitual Antonio Pujol y el empresario de la sala Windsor de Barcelona, José F. Arquer⁸⁵, acordarían la producción de una película en relieve y Cinefotocolor.

Demostrando una vez más un afán independiente, innovador y técnicamente documentado Daniel Aragonés no dudó en comenzar esta producción tan inusual como aislada en la historia del cine de la España de la época. Utilizando sus dos cámaras de Cinefotocolor montadas sobre un soporte al efecto y con la incorporación de unos espejos, consigue una sencilla plataforma de rodaje en Cinefotocolor-3-D y técnicamente similar al sistema Natural Vision de los hermanos Gunzberg⁸⁶. Como la similitud en el sistema es evidente, Aragonés elevó solicitud de patente de «un sistema de acoplamiento de dos cámaras de tomas de vistas a efectos de impresionar negativos para cinematografía en relieve», El rodaje se realizó en los estudios Orpheo en mayo de 1953, se reveló en los laboratorios de Cinefoto y fue estrenada en la sala Windsor el 12 de junio siguiente. En *Triunfo* de

Documento completo de patente en Anexos.

84 El trailer se puede ver en: http://www.sabucattrailers.com/expo2/Bwana_Devil_h.wmv

85 Había contratado la película *Bwana* y el mes siguiente proyectaría *El hombre de las tinieblas* (*Man in the dark*, Lew Landers, 1953), demostrando un especial interés por este nuevo sistema de películas.

86 Uno de ellos trabajó como guionista en Hollywood por un corto período de tiempo, el otro era oftalmólogo (Zone, 2005, p. 2).

10 de junio de 1953, (382: 3-5), se publicaba un extenso artículo sobre el cine en 3D.

No repitieron los productores con el sistema a pesar de que los hermanos Gunzburg reconocieron decepcionados que su solicitud de patente había sido desestimada y su sistema Natural Vision era de dominio público⁸⁷ pero parece que eso se debió al hundimiento del interés del público en el cine estereoscópico.

El estreno de *Crimen Perfecto (Dial M for Murder)* de Alfred Hitchcock en 1954, supuso prácticamente el último de los intentos de los grandes estudios de producir para este nuevo sistema. Al parecer el éxito fulminante de *Bwana Devil* significó también la condena a la extinción del cine en 3D al tratarse de una producción independiente de bajo presupuesto que con pobres dirección, puesta en escena y guión que consiguió un gran resultado en taquilla (Mitchell, 2004, p. 209). Una explosión de producciones estereoscópicas fueron producidas entre 1952 y 1954: *Gun Fury* (Raoul Walsh, 1953), *Miss Sadie Thompson* (1953), *Inferno* (1953), *The Maze* (1953), *Los crímenes del museo de cera (House of wax)*, André de Toth⁸⁸, 1953), *Hondo* (1953), *Kiss me Kate* (1954), *The French line* (1954), *Gog* (Herbert L. Strock, 1954). Los cineastas se dedicaron a

arrojar sillas, lámparas, cuerpos, escupitajos y cualquier cosa que se les ocurriera a la audiencia, especialmente en las películas de la primera ola [del 3D]. (...) Con los ingresos en taquilla cayendo todos los años desde 1947, cualquier cosa que llevara a la gente a los cines era considerada merecedora de ser adquirida, tan rápido como fuera posible. Como resultado, las películas producidas inicialmente en 3D eran títulos de bajo presupuesto con una duración de rodaje entre 11 y 18 días (...) El proceso nunca ha escapado de su asociación con títulos pobremente realizados de consumo rápido. (Mitchell, 2004, p. 210)

"Exploitation" en el original

Fue tal la avalancha de títulos, muchos de ellos totalmente irrelevantes que «para el verano de 1954 se consideraba que el 3D estaba muerto» (Mitchell, 2004, p. 215). Aunque se suele mencionar el rechazo del

87 En diciembre de 1953 Julian Gunzburg concluía: «al comienzo de nuestro trabajo estábamos convencidos de que hacíamos algo único y una contribución inventiva al arte de la fotografía estereográfica. La Oficina de Patentes de los Estados Unidos recientemente ha dictaminado otras cosa. Al parecer, en estas fechas hay poco que sea patentable en el terreno de la óptica, y de hecho mucho está ahora en dominio público, incluyendo nuestro sistema Natural Vision, que está por tanto abierto y disponible para todos aquellos que quieran utilizarlo.» (Gunzburg, Dic. 1953, p. 616), citado en Zone, 2004, p. 224).

88 André de Toth, se convirtió en adelantado de un sistema cinematográfico del que él mismo no podía disfrutar por haber perdido un ojo. A pesar de esta discapacidad ocular, llevaba años interesado en el 3D y rodó el western *Man in the Saddle*, en 1951 con una puesta en escena y planificación como si se tratara de una producción en 3D (Mitchell, 2004, p. 211). No deja de ser una anécdota curiosa que Raoul Walsh y Herbert L. Strock también fueran tuertos

público a usar gafas como uno de los principales problemas del cine 3D, parece que la crítica más importante del momento fueron las lamentables proyecciones. Cualquier fallo en la superposición de las dos imágenes hacía perder el efecto estereoscópico: si se desenfocaba una de las imágenes, si se desalineaba con la otra, si tenía menor iluminación, etc. (Mitchell, 2004, p. 208).

Lamentablemente el único material impresionado por este sistema en Cinefotocolor fue el cortometraje *El lago de los cisnes*, hoy desaparecido. Al no conservarse copia no es posible apreciar si estos defectos también se producían.

A pesar de que Francisco Rovira Beleta, director del corto, no ahorró elogios a la competencia técnica de Aragonés (en Benpar, 2000, p. 112), el hecho es que no se volvió a realizar ningún otro intento de cine en 3-D, lo que deja la obra en un lugar de privilegio y rareza para la historia del cine en España.

3.5 EL DESARROLLO INDUSTRIAL

3.5.1 *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1.948)

Productora: Emisora Films

Jefe de producción: Miguel Grau

Argumento: Cecilia A. Mantua⁸⁹

Guión: Manuel Tamayo y Salvador Cerdán

Ayudantes de dirección: Julio Salvador, Jesús Castro Blanco y Cecilia A. Mantua

Secretario de dirección: Francisco Pérez Riba

Fotografía en Cinefotocolor: Isidoro Goldberger

Segundo operador: Pablo Ripoll

Ayudante de Cámara: Mario Bistagne

Montaje: Antonio Isasi Isasmendi

Música: Ramón Ferrés Mausolas

Números especiales: *Les flors de Maig*, de Anselmo Clavé; *Marinada*, de Antonio Pérez Moya; *La taponera* y *Las tres*, populares.

Decorados: Emilio Ferrer y Francisco Fontanals

Atrezzo: Ramón Miró

Vestuario: De la Rosa y Herederos de Peñalva

Maquillaje: Antonio Turell

Peluquería: Miguel Faló

Intérpretes: Blanca de Silos (Lida), Adriano Ramoldi (Vladimir - Enrique), Mery Martín (Rosa María), Pepe Isbert (tío Tomás), Juan de Landa (Alcalde), Carlos Agosti (Pablo), Conrado San Martín (Ian), Osvaldo Genazzani (Stanis), José Bruguera (Padre Luis), Aníbal Vela (Don Carlos), Soriano (Oficial de Marina), Jesús Castro Blanco (Médico), Arturo Cámara (Comisario).

Estudios: Trilla-Pecsa

Rodaje: 16 de agosto al 16 de noviembre de 1948 en la Costa Brava: Tamariu - Tossa de Mar.

Duración: 109 minutos

Estreno en Barcelona en el cine Kursaal el 22 de diciembre de 1948 y en Madrid en el cine Callao el 21 de noviembre del 49, permaneciendo 7 días en cartel.

Subvencionada con un crédito sindical de 1.480.000 pts.

Clasificación: Interés Nacional y Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo de 250.000 pts.

Censura: Tolerada

⁸⁹ Pseudónimo de la escritora Cecilia Alonso i Bozzo (Barcelona, 1905-1974).

Sinopsis⁹⁰

En un pueblo de la Costa Brava catalana, unos pescadores, encuentran un balandro a la deriva. El patrón de la barca Rosa María, llamado Pablo, es el primero en ver el balandro, y tras abordarlo descubren unos extranjeros completamente exánimes. En el balandro van, Wanda Lubomirski, una mujer polaca (que ha fallecido horas antes de abordarlo), y Lyda, otra joven polaca, casada con Estanislao, ex-oficial del ejército, el Conde Ian Eminovickz, antiguo oficial del estado mayor polaco, y Wladimir Voltickjz, un joven yugoeslavo. Los pescadores les auxilian y desembarcan. Rosa María la maestra del pueblo, reconoce en Wladimir a un antiguo oficial de la marina mercante, español, que huyó de España en 1939, y con el que había tenido relaciones amorosas. Wladimir se llama en realidad Enrique Alvear y, como sus compañeros, huía de un pueblo yugoeslavo hacia Marsella, para conseguir pasaporte y poder marchar hacia Iberoamérica. Wladimir vive aterrorizado, temiendo que al descubrirle le encarcelen. Rosa María, que es actualmente novia de Pablo, esperaba el regreso de su antiguo novio y al verle, procura convencerle para que se quede en España, pero él no cree en la generosidad ni en el perdón de la patria. Ian, ama a Lyda, a la que conoció en Polonia, antes de casarse con Stanis, que es ciego a consecuencia de la guerra. En aquél rincón de España, encuentran el cariño de todos, y la protección especialmente de D. Carlos, dueño de "Roca Rubia", que junto con el alcalde y el cura del pueblo les ayudan en cuanto pueden. Las responsabilidades civiles de Wladimir - Enrique no tienen gravedad alguna, y el joven queda libre para volver a ejercer su carrera. El conde Ian se da cuenta de que Stanis y Lyda se aman en realidad y no tiene derecho a perturbar su vida. El cadáver de Wanda, encuentra cristiana sepultura en el cementerio de aquél pueblo sencillo, y sus compatriotas, hallan en la residencia de niñas polacas de Barcelona, a la hija de Wanda, muchachita que adopta Carlos, hombre solo e inmensamente rico. Los extranjeros que llegaron a la deriva con el balandro destrozado, ven ahora su embarcación reparada, pero ya no tiene para ellos aquél gran interés. Ian se marcha renunciando a Lyda, y el feliz matrimonio se queda para siempre en España. Rosa María se casa con Pablo, Enrique ha comprendido también que el más sincero amor une a los dos jóvenes, y se resigna a separarse de Rosa María, y agradecer con su noble actitud el perdón y la buena acogida que a todos siempre dispensa la patria.

Ilustración: Programa de mano de la película.

Comentarios Si como he apuntado anteriormente no se puede de-

⁹⁰ Dado que no se conserva copia de la película, esta sinopsis ha sido realizada siguiendo la información aparecida en la prensa de la época y la sinopsis que se encuentra en el expediente de Clasificación conservado en el A. G. A. (exp. número 8749).

cir que el cine durante la posguerra española abundara como cine político o propagandístico, sí se pueden contar varios títulos que explotan dramas con contenido de defensa del régimen como *La patrulla* (Pedro Lazaga, 1954) o *La espera* (Vicente Lluch, 1956), pero sobre todo lo que se producen son títulos abiertamente anticomunistas como *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), *El canto del gallo* (Rafael Gil, 1955), *La legión del silencio* (José Antonio Nieves Conde, 1955), *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956) o *Suspense de comunismo* (Eduardo Manzanos, 1956). *En un rincón de España* puede considerarse afín, pero sólo parcialmente a estos títulos, ya que se encontraría entre otros que fomentan las virtudes de la resignación y el trabajo como *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953), en la que dos luchadores republicanos adoptan dos vías al final de la guerra, la del que se exilia para continuar con la lucha y la del que se resigna y continúa viviendo y trabajando en la España franquista, y entre los que fomentan el arcadismo como la película *Paz* (José Díaz Morales, 1949), que defiende la singularidad política española desde una clara simpatía ideológica por las tropas del Eje, en una historia que Carlos F. Heredero denomina «belicosa y desafiante, nostálgica de la Alemania hitleriana» (Heredero, 2004, p. 67). En ella, el protagonista después de huir de los soviéticos y sentirse envilecido por las democracias occidentales descubre que «en el hogar cristiano está la felicidad» y que ese hogar es «un rincón de paz» en España. Esta búsqueda de paz en España es también uno de los temas principales de *En un rincón de España*. Sus protagonistas se enfrentan con sus propios prejuicios al descubrir un lugar muy distinto al que habían imaginado. Aunque no se puede decir que es idéntica en sus planteamientos a las posteriores películas realizadas en Cinefotocolor, sí hay semejanzas en ciertos aspectos de la puesta en escena, incluyendo la búsqueda de proyección internacional de la película con el recurso al folclorismo, la singularidad y la alegría españolas.

Aunque puedan parecer rarezas, este tipo de producciones son el reflejo del ambiente de la época en España, que aún se prolongará varios años. Hasta bien entrados los años cincuenta la prensa no sólo dedicaba su discurso oficial, triunfalista y épico, a exaltar la figura del general Franco como un líder mesiánico (imagen que ya por aquél entonces él mismo se encargaba de propagar⁹¹), y a la presentación triunfalista del régimen⁹², sino también a incluir extensas reivindicaciones

91 «Aquél amanecer en que toqué diana con la corneta y surgió el Movimiento Nacional» Francisco Franco, discurso pronunciado en Las Palmas de Gran Canaria el 26 de octubre de 1950 y reproducido en el diario Pueblo el 27 de octubre de 1950, p. 1.

92 «La gigantesca manifestación del 9 de diciembre ante el Caudillo y el aplastante plebiscito del referéndum infligieron el primer golpe mortal a la conjura», Arriba, 15 de diciembre de 1950, p. 1. El titular se refiere a la manifestación del 6 de diciembre de 1946 en la que, según los organizadores, cientos de miles de personas gritaron su apoyo a Franco frente al Palacio Real de Madrid. El referéndum, primero celebrado durante el franquismo el 6 de julio de 1947 para la aprobación de la Ley de Sucesión, según cifras oficiales fue aprobado con el 93 por ciento de los votos.

ciones de figuras como Rodolfo Graziani⁹³ («Réquiem urgente a un mariscal de Italia», *Arriba*, 12 de enero de 1955, p. 5) o al fundador de la Action Française, Charles Maurras («Dreyfus y Maurras», *ABC*, 25 de marzo de 1952, p. 41) al tiempo que se hacía eco durante años de las carencias de las democracias liberales al subrayar por ejemplo la «angustiosa escasez de patatas» en EE UU o cómo se agravaba «la incesante lucha del trabajador [norteamericano] por alimentar y vestir a su familia» (*Pueblo*, 24 de noviembre de 1952, p.1); sin abandonar por ello sus temas predilectos de la «amenaza roja» desde todos sus frentes, como «los millones de fugitivos» que provocaban una «emigración de Alemania comunista de proporciones catastróficas» (*Pueblo*, 30 de enero de 1953, p.1)⁹⁴.

El final de los años 40, políticamente era todavía una época de aislamiento y condena internacionales, pero la posguerra mundial estaba dando un giro inesperado favorable al régimen del General Franco con el avance de la Guerra Fría y el creciente anticomunismo, que consiguieron que este tipo de producciones cinematográficas menudeasen también en EE UU, con títulos como *Fugitivos del terror rojo* (*Man on a tightrope*, Elia Kazan, 1952). En aquellos años⁹⁵, también en España se producen películas de huidas del «terror rojo» como la ya citada *Paz*, a la que se sumaron *Perseguidos* (José Luis Gamboa, 1952), *Persecución en Madrid* (Enrique Gómez, 1952) o incluso *Los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz Castillo, 1954). *En un rincón de España* fue promocionada inmodestamente, como el evento más importante del cine español junto a otros hitos de la historia del cine universal⁹⁶.

Los participantes en la producción cambiaron impresiones con la prensa sobre la novedad que suponía y terminado el rodaje, su director Jerónimo Mihura declaraba a *Imágenes*: «técnicamente - de verdad - no encontré ninguna pega de consideración⁹⁷. Eso sí: mi

93 Rodolfo Graziani (1882 - 1955). General italiano Jefe del Estado Mayor, Virrey de Etiopía (donde por su dura represión de la insurgencia fue conocido como "el carnicero de Etiopía") y luego Ministro de la Guerra de la República de Saló.

94 Por supuesto, ya se habían abandonado los titulares abiertamente nazis que menudearon en cierta prensa durante la Segunda Guerra Mundial: «Charlot ante la justicia o el nuevo judío Süß», *Primer Plano*, 14 de mayo de 1944, 187: 3.

95 En el cine español se habían prodigado en años anteriores títulos que pretendían atraer la atención de las instituciones por su contenido político, pero que si es que llegaron a tener simpatías oficiales curiosamente cosecharon muy desigual, y en algunos casos nulo, éxito de público. La investigación realizada por Alberto Elena sobre el mítico título *Rojo y Negro*, parecen desmentir la leyenda de su prohibición dos días después de su estreno por el mismo Franco debido a que retrataba el amor entre un comunista y una falangista. El resultado de los datos obtenidos por el profesor Elena es que en las tres semanas que estuvo proyectándose fue simplemente un mediocre título que obtuvo ciertas críticas amables y muy tibia respuesta de público (*Secuencias*, octubre de 1997, 7: 61-78).

96 «1895: por vez primera, el cine. 1929: por vez primera el cine sonoro. 1948: por vez primera el cine español produce una película en color». Anuncio a toda página en *Triunfo*, 3 de noviembre de 1948, 142: 26.

97»Años después, la memoria que conservaba Jerónimo Mihura de las dificultades técnicas con el Cinefotocolor no era tan positiva (ver Testimonios de este título).

principal interés fue lograr una armonía suave de colores, huir siempre del color chillón y desagradable (...) la película no ha sido una excusa para acumular bellos exteriores, sino que éstos sirven siempre a un argumento sólido que podía haberse rodado perfectamente sin color.» En realidad, las reticencias al uso de este nuevo proceso existían entre todo el equipo técnico que por primera vez se encontraban trabajando en color. Nuevos medios teniendo en cuenta que en entrevista aparecida también en *Imágenes* en octubre de 1948 el director reconocía que «el color, tal y como lo conocemos, es verdad que supedita en parte el temario cinematográfico; sin embargo, cuando el color consiga su perfeccionamiento, ese inconveniente desaparecerá.» (40: 29).

Durante el rodaje también manifestaron su opinión otros técnicos que tenían que solucionar los problemas que por primera vez les ocasionaba el Cinefotocolor. Así lo demuestra el amplio reportaje de la revista *Imágenes* en su número de octubre de 1948, en el que Angel G. Gauna paseándose por el rodaje recaba las opiniones del director (con el color «no varía nada. Lo único que existe es un mayor campo de acción para el director» ; «el procedimiento Cinefotocolor es bueno y confío obtener resultados artísticos satisfactorios»), del maquillador Turell:

En España carecíamos de la experiencia necesaria y hemos tenido que improvisar nosotros el maquillaje de fondo. Las revistas extranjeras no eran lo suficientemente explícitas para orientarnos eficazmente(...) Estas pruebas fueron ímprobas, acompañadas de fracasos, hasta encontrar la solución. En mi labor han sido muy útiles los consejos del señor Aragonés, el cual me dio una pauta de lo que venía a ser su procedimiento Cinefotocolor (40: 29)⁸

y del cámara Isodoro Goldberger:

En el blanco y negro la exposición tiene una cierta tolerancia; en el cine en color, en absoluto. Si se incurre en exceso de exposición, los colores salen más rosados y pálidos; y al contrario, por bajo de exposición [sic], con una tendencia al azul violeta. Por esta causa, para nosotros, el trabajo en el cine en color debe ser más meticuloso.

También recaba opiniones del ayudante de dirección Julio Salvador («el trabajo que proporciona el blanco y negro pero cuadruplicado»), del decorador Ferrer (para el que todo se reduce a «realizar los decorados con los colores adecuados») y la del jefe de producción Miguel Grau, para el que todo se resume en que es una película «mucho más costosa que en blanco y negro». Luego especifica que el costo es tan alto por:

el rodaje más lento (...) el empleo de luces, en intensidad es doble y requiere, por tanto, más número de operarios electricistas; doble igualmente es el consumo de celuloide al rodarse a 48 fotogramas por segundo. Para el rodaje de esta película empleamos simultáneamente dos estudios: Trilla-Emisora y Orfea, para poder construir los grandes decorados de la película con más holgura de espacio (40: 31)

Por último da un dato muy significativo: *En un rincón de España* «es producida conjuntamente por Emisora Films y Procisa, esta última como inventora del procedimiento y cuya colaboración puede, en el futuro, extenderse a la producción de otras películas»⁹⁸. En la revista editada en Barcelona *Cinema*, se había publicado ya en marzo de 1947 que «en el mes de mayo» comenzaría el rodaje en los estudios Orphea «del primer film en cinecolor [sic] realizado por Antonio Román» (*Cinema*, 15 de marzo de 1947, 23: 12). Un mes después en la misma publicación ya se corrige el nombre del sistema de color y se da el título de la producción en marcha: *Agustina de Aragón*. Es buena muestra de cómo incluso antes de patentar el sistema, Aragonés y sus socios intentaban desarrollar un proyecto con amplias posibilidades artísticas e industriales. Estaba por tanto siguiendo la senda marcada por la empresa Technicolor: producir un título que sirviera como modelo de utilidad y carta de presentación de su nuevo sistema de color cinematográfico.

En febrero del año siguiente, 1948, la revista *Primer Plano* publica que Iquino dirigirá la primera película «por el procedimiento español Cinefotocolor», con otro dato que confirma el número de marzo de *Cinema*: «*En un rincón de España*, primera película nacional en colores, que dirigirá Iquino⁹⁹, será producida por Emisora Films, asociada con Producciones Cinecolor [sic], entidad en la que figuran los señores Ramón Balet, J. M^a. Blay¹⁰⁰, Daniel Aragonés y Antonio Pujol.»

No consta que en la siguiente película producida por Emisora en Cinefotocolor (*Un soltero difícil*) existiese también esta participación. Finalmente el reportero de *Imágenes* realizó una entrevista a Daniel Aragonés que por su interés se ha incluido en los anexos. La crítica tanto en prensa como en las revistas especializadas es generalmente optimista, aunque suele mencionar las imperfecciones del color¹⁰¹,

98 No consta en ningún otro documento al que haya podido tener acceso esta atribución de invención ni de propiedad a Procisa.

99»Sobre por qué no fue dirigida por Iquino y cómo fue elegido Jerónimo Mihura como director, ver Testimonios de este título.

100»Balet y Blay habían producido y dirigido el primer largometraje español de animación, además en color: *Garbancito de la Mancha* (J. M. Blay, 1945). Este film se realizó con el sistema británico de color Dufaycolor, aunque consta que parte del revelado de la película se realizó en los laboratorios Cinefoto. No he encontrado prueba documental de otra posible vinculación empresarial con Daniel Aragonés.

101 Las diferencias tan llamativas entre las opiniones de los críticos podrían hacernos pensar en que, dado lo artesanal del proceso Cinefotocolor, se estaban obteniendo

mientras otros se entusiasman con los resultados, como el crítico Gómez Tello en Primer plano:

la localización en la luminosa región del Mediterráneo catalán, como fondo, hubiera podido resultar incluso más peligrosa por el contraste entre la riqueza de matices de los exteriores con el colorido, siempre más apagado, de los interiores. No es así, y justo es decir que si la perfección del procedimiento es casi total en las escenas del mar y del pueblecito, lo conseguido en las habitaciones también indica que el cinefotocolor, con las mejoras naturales después de esta brillante prueba, es susceptible de un gran desarrollo. (*Primer Plano*, 27 de noviembre de 1949).

Después, Angel G. Gauna escribe un texto de exaltación:

Cuando se escriba la historia del cine español, un capítulo muy importante tendrá que ser concedido a la primera película en color *En un rincón de España*, con la que nuestro país inicia, por sus propios medios, la introducción al campo más avanzado de la cinematografía mundial. En ese capítulo, además de dedicarse la extensión precisa a explicar en lo que consistió, técnicamente, el procedimiento Cinefotocolor, deberá mencionarse el lado heroico de la empresa realizada, llena de dificultades — un continente nuevo que abre su horizonte a los ojos atónitos del navegante —, y de la que se salió airoso, cabalmente, sólo con nuestra propia iniciativa y nuestros propios recursos. Magnífico capítulo que se abre bajo el arco triunfal del color. (40: 32)

El guión original localizaba la acción en Galicia. El cambio de localización puede sugerirnos motivos económicos, pero los promotores del título justificaron el cambio por motivos artísticos, tal y como Jerónimo Mihura apuntó en una entrevista:

Sí, primero se pensó en Galicia. Pero luego nuestros ojos se volvieron a la maravillosa Costa Brava, cinematográficamente inédita (...) Nuestro cuartel general lo instalamos en Tossa de Mar. Una maravilla de pueblo de pescadores (...) perfectamente encajado en el paisaje, sin una nota discordante (...) ¿Y qué decir de su luz? ¿Y de su mar eternamente azul? (*Triunfo*, 134: 8)

resultados muy distintos entre diferentes copias de un mismo título. Sin embargo, atendiendo a la constante animadversión hacia el sistema mostrada por algunos críticos y el constante paternalismo comprensivo de otros, más parecen opiniones personales intencionadas que juicios objetivos.

En el Archivo General de la Administración (A.G.A.) se conservan dos expedientes de este título¹⁰².

Primero el expediente número 8.749. En este expediente se conserva la sinopsis del argumento previa al rodaje, con importantes variantes respecto a la historia filmada: se trataba de un pueblo costero de Galicia adonde arriba «forzosamente» un balandro de matrícula polaca en el que viajan cinco expatriados de la Europa Central en su huida hacia la Argentina. Debido a su estado son atendidos por un rico hacendado gallego «que simboliza la tradicional hidalguía española». Todos los habitantes del pueblo rivalizan en su ayuda para atender a los fugitivos que «bajan a tierra atemorizados por la propaganda antiespañola que les hace suponer que el país está bajo el terror y la opresión». Finalmente descubren que «la realidad española está en contradicción con las falsas propagandas que desde el extranjero propalan sus enemigos.»

Asimismo, esta primera "versión" tiene en su elenco a Ana Mariscal, Alfredo Mayo y Rafael Durán, que no llegaron a participar en la película. Incluye cartón de rodaje con fecha de 1 de junio de 1948, según instancia solicitada el 10 de mayo anterior, rodándose finalmente entre el 16 de agosto y el 16 de diciembre de 1948, con un permiso de doblaje del 14 de febrero de 1949. Para el 29 de octubre de 1951 se acredita declaración de tiraje de la 22ª copia standard de la película en Fotofilm S.A.E., lo que supone una circulación de la película de cierta entidad. También incluye los documentos de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica: Gabriel García Espina¹⁰³, Presidente; Guillermo de Reyna¹⁰⁴, Vicepresidente; Rvdo. Padre Antonio Garau Planas, Vocal eclesiástico. Vocales: Fernando de Galainena¹⁰⁵, Gusta-

-
- 102 Como era obligatorio en aquella época, también se conservan los expedientes que se abrían para la edición y tiraje de copias de los tráiler, todavía denominados *avances* (el de este título por ejemplo es el expediente número 8.867). Tras su consulta, dado que no contienen datos significativos, no los menciono en ninguno de los títulos.
- 103 Gabriel García Espina (1905 - 1972). Funcionario del Banco de España, secretario de redacción de la revista *Vértice*, ejerció la crítica teatral en Radio Madrid, y los diarios *Informaciones*, *La Tarde*, *La Hoja del Lunes* y *ABC*. Fue Director General de Cinematografía y Teatro entre 1945 y 1951.
- 104 Nacido en Las Palmas en 1915, Guillermo de Reyna fue Vicepresidente de la Confederación de Estudiantes Católicos de España y miembro de Comunión Tradicionalista. Al final de la guerra fue nombrado Delegado Provincial de Prensa y Propaganda de Madrid. Combatiente en la División Azul, Consejero Nacional del SEU y fundador y primer Jefe de la Formación Profesional del Frente de Juventudes. Colaboró en la formación de los primeros centros de Formación Profesional y fue miembro del Consejo Técnico de las Universidades Laborales. Finalmente nombrado Director General de Enseñanza Profesional y Técnica a finales de los años 50.
- 105 Fernando Galainena y Herreros de Tejada. Oficial Comercial del Estado por oposición desde junio de 1936, alcanzó la presidencia de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía. «Durante su gestión (1946-1951), la especulación y la corrupción en torno a la importación de cintas estadounidenses superaron todas las cotas imaginables.» (León Aguinaga, 2008, p. 238). Posteriormente ejerció como Agregado Comercial a la Embajada de España en Roma.

vo Navarro¹⁰⁶, Pío García Escudero¹⁰⁷, Pedro Mourlane Michelena¹⁰⁸, David Jato¹⁰⁹, Joaquín Soriano¹¹⁰, Luis Fernando de Igoa¹¹¹. Secretario: Santos Alcocer¹¹². Los juicios son en general elogiosos con el tema y argumento, pero no tanto con su técnica de color: «Estimable, interesante y digna, realizada en un color, quizás de poco porvenir, pero siempre digno de apoyo. El tema interesante y discretamente patriótico» (de Reyna); «¡Lástima de color defectuosamente realizado! Verdad de España prudentemente proclamada.» (Garau Planas)¹¹³; «el

106 Gustavo Navarro y Alonso de Celada, Director General de Aduanas.

107 Pío García-Escudero y Fernández de Urrutia (1887 - 1977). Segundo Conde de Badarán, Doctor Ingeniero de Montes, desde el año 1939 desempeñó diversos cargos públicos, tanto dentro de su ámbito profesional (Director de la Escuela Especial de Ingenieros de Montes, Inspector General del Cuerpo de Ingenieros de Montes, Presidente de la Asociación de Ingenieros de Montes) como políticos (Consejero Nacional del Ministerio de Educación, Director General de Enseñanzas Técnicas). Fue nombrado primer Rector de la Universidad Politécnica de Madrid en 1971, permaneciendo en el cargo sólo unos meses.

108 Pedro Mourlane Michelena (1888–1955). Nacido en Irún, estudió Medicina, Letras e Historia en la Universidad de Valladolid, y pronto comenzó a colaborar con la prensa. Fue director del semanario *La Semana de Bilbao* y luego director del diario vespertino *La Noche*. Cronista de Irún, marchó a Madrid donde practicó la crítica literaria en el diario *El Sol*. Se afilió a Falange Española y participó en la redacción de su himno, el *Cara al sol*. Tras la guerra fue el primer subdirector del diario *Arriba* y dirigió las revistas *Vértice* y *Escorial*. Fue vicepresidente de la Asociación de Prensa de Madrid y miembro del Patronato Menéndez y Pelayo, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de la Junta General de Cronistas de España.

109 David Jato Miranda (1915–1978). Político afiliado a Falange Española a través del SEU (Sindicato Español Universitario) desde 1933. Nombrado Delegado Nacional de Propaganda y de Información e Investigación en la posguerra, combatió en la División Azul y fue condecorado con una Cruz de Hierro por las autoridades del Tercer Reich por su actuación en el sitio de Leningrado. Procurador en Cortes entre los años 1943 y 1951. Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo desde 1946 hasta 1951, posteriormente abandonaría el partido único y las actividades políticas públicas hasta que tras la muerte del dictador participó en distintos encuentros de veteranos falangistas que pretendieron, sin éxito, refundar una Falange “joseantoniana”.

110 Joaquín Soriano Roeset (1906–1952). Licenciado en Derecho y jefe de Administración del Cuerpo Técnico del Ministerio de Comercio, dirigió la revista cinematográfica *Imágenes* y el noticiario cinematográfico NO-DO desde su fundación en 1942 hasta su muerte diez años después. Asimismo fue Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía entre los años 1940 y 1945.

111 Luis Fernando de Igoa. Nacido en Bilbao en 1899. Traductor y guionista, es recordado fundamentalmente como coguionista de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955).

112 Santos Alcocer Badenas (1907–1987). Licenciado en Derecho, ejerció como periodista en *Ya*, *Arriba* y la Agencia EFE. Publicó los libros *Y Madrid dejó de retr*, *Fusilado en las tapias del cementerio* y *La quinta columna* en los que relató sus experiencias e impresiones como detenido, preso y después fugado del Madrid de la guerra. Dirigió, entre otros largometrajes cinematográficos *La novia de Juan Lucero* (1959), *Pachín almirante* (1961), *El enigma del ataúd* (1966) y *El coleccionista de cadáveres* (1967).

113 Desde que se instituyó a través de la Orden de 28 de junio de 1946, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, eran mantenidos criterios indiscernibles entre sus miembros sobre el cómo o el porqué de sus juicios sobre el contenido moral o cinematográfico de las obras expuestas a su consideración. Así, se suelen encontrar juicios críticos sobre aspectos cinematográficos o sobre la belleza de las actrices de

color, si bien supone un esfuerzo digno de loa y encomio, no resulta bien por los defectos casi insufribles del sistema de superposición de dos colores solamente.» (Galainena); «película española en un tecticolor [sic.] muy deficiente. De asunto interesante y bien conducida, es de primera calidad y representa un esfuerzo en la realización del tecticolor si bien hay que reconocer que no se ha logrado. El tema político español está muy acertadamente presentado y merece la cinta por tal concepto la mayor clasificación.» (García Escudero); «la película interesa y está bien realizada. El color... ha resultado lo mejor que podía dentro de un sistema que según creo, no puede dar resultado. Creo que la película, sinceramente, sería mejor en blanco y negro» (Soriano) que añade al dar la media como 1ª B «incluso A por la película (no por el color)». En el segundo expediente, número 158-48, consta cómo fue calificada a efectos de protección como de 1ª A el 21 de diciembre de 1948, con cuatro permisos de doblaje. Pero con fecha de 2 de febrero de 1949 es revisada esa clasificación y se la eleva de categoría otorgándosele otro permiso de doblaje más¹¹⁴.

También incluye el presupuesto previo en el que entre otros aparecen los emolumentos previstos para Fernando Fernán Gómez (50.000 pts.), Alfredo Mayo (100.000 pts.), Ana Mariscal (100.000 pts.) o Rafael Durán (125.000 pts.). Ninguno de ellos llegó a formar parte del elenco de la película. Más significativo resulta el hecho de que en los gastos de estudios (331.000 pts.), coste de la película virgen (139.850 pts.) o de laboratorio (196.000 pts.) no aparece mencionado ningún gasto específico por el Cinefotocolor. Es bastante significativo dado que en el expediente anteriormente comentado se incluye un aminoramiento del coste de la película entre este presupuesto previo (3.434.525 pts.) y el coste final (3.167.734,87 pts.), lo que excluye que no se hubiera tenido en cuenta inicialmente y luego fuera necesario incluirlo. También se conserva copia de las notas que se pasaron a la prensa y la radio, casi idénticas, en las que se informa de la concesión de «Interés Nacional en consideración a que a una decorosa realización y a un tema enaltecedor de valores sociales y políticos une un importante esfuerzo en pro de la cinematografía española al introducir en la misma la modalidad de un procedimiento nacional de cine en color que, conseguido ya en este primer intento y aún susceptible de mejoramiento, la hace acreedora a la protección oficial en razón al esfuerzo y deseo de superación que supone» (febrero de 1949).

los vocales eclesiásticos (ver más adelante) y juicios morales sobre los argumentos o guiones de otros vocales que no lo eran. Esto se trató de corregir instituyendo en 1952 la Junta de Clasificación y Censura con dos subcomisiones separadas y que debían opinar cada una sobre el ámbito que le había sido atribuido, aunque esto nunca se logró del todo.

¹¹⁴ Estos permisos fueron transferidos a Hispano FoxFilm, que los sustanció en los títulos *A la Habana me voy* (*Weekend in Havana*, Walter Lang, 1941), *Cielo amarillo* (*Yellow sky*, William Wellman, 1948), *De ilusión también se vive* (*The miracle of 34th street*, George Seaton, 1947), *Nido de víboras* (*The snake pit*, Anatole Litvak, 1948) a lo largo de 1949 y *Serenata argentina* (*Down Argentina way*, Irving Cummings, 1940), ya en 1950.

Se incluyen también las canciones catalanas que aparecen en la película, junto a su traducción castellana: *Marinada (Viento marinero)*, *Las flores de mayo (Les flors de maig)*, *Los pescadores (Els pescadors)*, y una *Caramella Castellana* por el coro "La Taponera". Por último están recogidos los informes que en aquél entonces también era obligatorio que remitieran las Delegaciones Provinciales de la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, que actuaban tanto como informadores de la respuesta popular (tanto en su aspecto comercial, como cinematográfico y político) como en calidad de críticos cinematográficos aficionados: «Mereció reprobación del público por su escasa calidad cinematográfica» (Badajoz, 21 de enero de 1951); «Buena acogida del público (...) el carácter marcadamente propagandístico de esta película le resta interés en algunos momentos, por la reiteración de algunas escenas(...) el color aunque de tonos débiles en algunos pasajes, está magníficamente conseguido, particularmente en vistas panorámicas (...) pertenecían al sector de descontentos aquellos elementos que mostraron siempre una oposición a la actual política española.» (Álava, 19 de febrero de 1949); «muy del agrado del público (...) el colorido de la cinta es solamente regular.» (Granada, 10 de marzo de 1949); «en general fue bien acogida, aunque hubo también un sector importante de indiferentes» (Soria, 2 de abril de 1949); «acogida con aceptación» (Palma, 4 de abril de 1949); «puede decirse que aceptada» (Cádiz, 9 de julio de 1949); «el público la ha acogido con cierto interés» (Castellón, 18 de enero de 1950); «indiferencia y desagrado por razones de tipo técnico (...) francamente mal logrado con unos contrastes de color en algunos casos absurdos» (Ávila, 24 de marzo de 1951). Los informes de las delegaciones: «el público la acogió en general con complacencia» (Castellón, 6 de septiembre de 1950); «la película ha sido bien acogida» (Huelva, 24 de octubre de 1951); «aceptación» (Ávila, 6 de octubre de 1951); «buena aceptación por el común de los espectadores, no así por el sector de personas mejor formadas intelectualmente» (Cuenca, 13 de abril de 1951). Las delegaciones provinciales tan dispares como Granada, Palma de Mallorca o Castellón del Plana transmiten el «poco entusiasmo» o incluso «frialdad» con que se acogió el estreno en esas ciudades.

Las críticas de la prensa¹¹⁵ siguen un recorrido pendular entre la condena indignada de las deficiencias nunca resueltas del sistema y el excusar comprensivo con un algo paternalista comentario de estímulo hacia la meta soñada: la "perfección" del Cinefotocolor.

115 En un país en el que la libertad de prensa no sólo era inexistente sino que el dirigismo político era ley la alusión a las críticas de los medios escritos de la época podría parecer un ejercicio de ingenuismo poco acorde con una investigación rigurosa. Por el contrario opino que un análisis, contando siempre con la suficiente distancia y sentido crítico, permite obtener información relevante de la época, teniendo siempre a la vista la venalidad personal de cada crítico y la circunstancia en que desarrolla su trabajo.

En el caso de esta primera película, las críticas subrayan la expectación creada por el nuevo sistema de color, su carácter aún experimental y su halagüeño porvenir. Comienza el recuento de detalles defectuosos el crítico del diario *Arriba*¹¹⁶: «Como experimento y como comienzo . . . es preciso resaltar su importancia, aunque, como es natural, sin ocultar las imperfecciones que todavía tiene, hasta el punto de que en cuanto la cámara hace una panorámica un poco rápida, los actores se levantan bruscamente o mueven las manos, el color se descompone. Y en cuanto a los rostros, tampoco se ha conseguido la naturalidad en el colorido.» Pero inmediatamente le sigue la crítica de *ABC*: «las tintas no estriden, sino que se amortiguan. Y, generalmente, se embarran. En toda la acepción del vocablo; o sea, que perdura y domina, un tono barroso inequívoco. Y allí, como aquí, los matices no se delimitan y las perspectivas no se aclaran. En ocasiones, el reflejo de los focos, sin duda, subvierte el color simple y le arranca, pervirtiendo la imagen, extraños tornasoles, y, a veces, un gris perla, tirando a blanco, que detona»; para a continuación animar a los desarrolladores del Cinefotocolor con un optimista: «Estas lógicas deficiencias pueden ser anuladas en sucesivos experimentos.» En la misma línea se sitúa la crítica de *La Vanguardia Española* que comienza jaleando «el principio de un nuevo capítulo del cine español (. . .) lo consignamos con profunda satisfacción», «los matices cromáticos de la película se distinguen por su suavidad, por su finura», una delicadeza más cerca del Agfacolor que del Technicolor «con evidentes desigualdades de calidad» entre exteriores «con gracia pictórica» «contornos visuales casi poemáticos frente a interiores en los que «los tonos se diluyen en una palidez aguada», dicho esto sin «valor negativo» sino presentando lo que «es preciso pulir para que la obra adquiera un sentido de mayor perfección». Al mismo tiempo que se pretende mantener el tono elogioso general se hace responsable al sistema de color de distintos problemas de narración fílmica o puesta en escena: «acaso por el pie forzado que impone el procedimiento del color, la cinta tiene un ritmo lento y grávido», y las actrices «salen adelante pese a perjudicarles la fotografía». A pesar de no tener conocimientos técnicos incluso el crítico del diario *Pueblo* anotó: «los colores resultan desvaídos y desenfocados en muchos momentos, sobre todo al iniciar los movimientos» pero asevera que «se ha conseguido un bello realce cromático y plausible en las partes panorámicas, especialmente en los exteriores que reproducen parajes de las costas catalanas.» Incluso una crítica tan decididamente elogiosa como la de la revista *Dígame* tiene que incluir la mención de detalles defectuosos: «Perfectamente armonizados los fotogramas, componen muchos de ellos bellas sinfonías colorísticas, en las que los tonos están diestramente

¹¹⁶ Las críticas completas que son mencionadas en los Comentarios se encuentran reproducidas en su integridad en los Anexos, así como todos los detalles de su publicación.

combinados. Señalemos las escenas de mar y aquella de la serenata en la que las barretinas ponen una valiente nota encarnada. (...) Tal vez en algún cambio de plano haya ciertas diferencias en la entonación de las carnes, principalmente, pero este reparo es leve teniendo en cuenta las bondades que abundan en la cinta.»

No hay noticia de la conservación de ninguna copia de este título.

3.5.2 *Rumbo* (Ramón Torrado, 1949)

Productoras: C. M. (Cinematográfica Madrileña S. A.) y Selecciones Huguet S.A.

Productor ejecutivo: Juan N. Solórzano.

Productor asociado: Fernando Granada

Director general de producción: Heriberto Santaballa Valdés

Guión y diálogos: Pascual Guillén

Argumento: Ramón Torrado y Heriberto Santaballa Valdés

Basado en la comedia de: Antonio Quintero y Rafael de León

Director de fotografía: Andrés Pérez Cubero

Segundo operador: José Luis Pérez de Rozas

Ayudante de cámara: Ricardo González

Ayudante de dirección: Victor L. Iglesias

Secretario de dirección: Pedro L. Ramírez

Ayudante de Producción: José Villapranca

Secretaria de Producción: María Amorós

Música: Manuel López Quiroga

Registro musical: Estudios C. E. A.

Sonido: Acústica S. A.

Decorados: Enrique Alarcón

Construcción de decorados: Ramón Matheu

Ambientación: R. Miró

Montador: Gaby Peñalba

Vestuario: Monic

Sastrerías: Vargas y Peris Hermanos

Maquillaje: Antonio Florido

Peluquería: Elisa Espach

Intérpretes: Fernando Granada (*Rumbo*), Paquita Rico (*Dulce Nombre*), Fernando Fernández de Córdoba (*Gabriel Hurtado*), Julia Lajos (*Doña Lola*), Eloísa Muro (*Doña Gloria*), Rosita Valero (*Piluchi*), Manuel Arbó (*Don Manuel*), Miguel Gómez (*El Mayoral*), Tino G. Ferry (*Salvador*), José Riesgo (*Federico*), Guillermo Cereceda (*Cocheo*). Intervención de pareja de baile: Vilches y Mancilla

Laboratorios: Fotofilm y Cinefoto

Estudios: Orphea Film S. A.

Registro de sonido: Estudios C. E. A.

Lugares de rodaje de exteriores: Sevilla

Rodaje: del 23 de abril de 1949 al 19 de octubre de 1949

Duración: 80 minutos

Estreno en Barcelona en los cines Capitol y Metropol el 26 de diciembre de 1949 y en Madrid en el cine Palacio de la Música el 20 de febrero de 1950, permaneciendo 7 días en cartel en cada ciudad.

Clasificación: Segunda

Censura: Tolerada

Empresa distribuidora: Selecciones Huguet S.A.

Espectadores: 7.056

Recaudación: 71.335 ptas.¹¹⁷

Acogida a un crédito sindical de 1.200.000 ptas.

Sinopsis

«Lo que gana con una mano lo regala con la otra, por eso le llaman *Rumbo*». Así es presentado el protagonista de esta historia en un barco que sube el río Guadalquivir lleno de flamencos bailando. Se trata de un joven gitano, brillante médico que estudió en París y cuenta con una clientela adinerada, pero que se ha hecho famoso por su desprecio del dinero. El médico se pasea a caballo por el Real de la Feria de Sevilla y se tropieza con Dulce Nombre, una joven a la que requiebra pero ella le rechaza con brío. Después Rumbo va a los toros y allí se entera de que el millonario Gabriel Hurtado acaba de regresar de Buenos Aires. Ya es de noche y Hurtado se encuentra que el médico gitano le espera durmiendo en las escaleras de su Banco. Cuando le reconoce recuerda emocionado que gracias a que Rumbo le prestó dinero en un momento difícil en París ahora sigue con vida. Unos familiares de Hurtado le invitan a su cortijo, pero el banquero sabe que sólo se interesan por su fortuna. Como Hurtado está urgido por otro compromiso, Rumbo se ofrece a presentarse en el cortijo en nombre de su amigo. Una vez allí los familiares le toman por el propio banquero que quiere ir de incógnito y le agasajan, interesados en casarle con alguna de las jóvenes de la familia. La hija de la familia no es otra que Dulce Nombre, pero cada vez que se encuentran discuten, llegando Rumbo a tirarla a un pilón. Ella está convencida de que Rumbo no puede ser Hurtado, como creen sus padres, y para desenmascararlo contrata a un actor para que se haga pasar por el banquero en una fiesta en el cortijo. Allí por azar coincide también el verdadero Hurtado y todo se aclara. Dulce Nombre termina declarándose a Rumbo pero él la rechaza alegando que no tiene nada que

¹¹⁷ Es necesario precisar que las cifras de ingresos en taquilla incluidos en esta tesis en las fichas de algunos de los títulos no son exactas al no existir durante estas décadas control de taquilla. Son sin embargo incluidas aquí de modo orientativo debido a que el Ministerio de Cultura las conserva en sus archivos como referencia y puede suponer una aproximación a la respuesta real del público. Como datos reales verificables sólo disponemos de los días de permanencia de cada título en cartel después de su estreno, teniendo en cuenta que no reflejan el recorrido comercial completo de una película: dejando aparte las ventas internacionales estaba un importante circuito de salas de reestreno. Así, *Tres eran tres*, una de las películas de menor éxito de las estudiadas en relación con el Cinefotocolor, que efectivamente no duró más de una semana en cartel en su estreno en Barcelona y dos en su estreno en Madrid, siguió explotándose de manera ininterrumpida durante todo el año 1955, 1956 y parte de 1957 en sesiones matinales y programas dobles en muchas salas de Barcelona y Madrid. Después de esto, tal y como se puede ver en los informes remitidos por las diferentes Delegaciones Provinciales de la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional se dilataba en el tiempo todavía más la recepción de las películas en las capitales de provincia. El último escalón eran sin duda los proyeccionistas ambulantes que iban por pequeños pueblos con un proyector y algunas películas, normalmente muy deterioradas por el uso.

ofrecerle. Al fin Hurtado trama que se encuentren en la ermita del Rocío. Allí, tiernos y enamorados se pierden entre canciones, subidos a una carreta que se recorta contra la luz del atardecer, mientras Hurtado, sentencioso, se despide: «Adiós, Rumbo. Tú me dista la vida y yo te doy un querer. El dinero y la simpatía, por fin están en paz.»

Ilustración: Fotograma de Rumbo.

Comentarios

«Se necesita españolada a todo color». Con este titular un crítico de la entonces influyente revista *Triunfo* presentaba sus opiniones sobre las posibilidades que el color abría en la producción de cine en España. Tras el reciente estreno de *En un rincón de España*, su veredicto es claro: «nuestro cine en color va a ser difícilmente exportable si todo su secreto reside tan sólo en comprobar que Mery Martín es rubia, que los pinos son verdes y el mar azul.» Rememorando el exitoso renacimiento de la revista musical que ha supuesto en el cine norteamericano la aparición del Technicolor no duda en afirmar:

España, con su cine coloreado recién descubierto, debe aprovechar la lección. Creo que lo mejor para abrir las fronteras a la exportación de nuestras cintas cromáticas es – no se alarmen ustedes – la Buena Españolada. Sí, eso que llaman folklore. No la españolada cochambrosa y sucia, ni ese intento tímido y pacatito de “comercializar” una película sacando algún gitano que diga “Ojú” y hable de la Giralda. La españolada auténtica, con gracia, caricaturizándonos nosotros mismos, estilizando el folklore, las faldas de lunares y los Siete Niños de Écija. Y organizando un reparto sensacional, con las mejores estrellas de las mejores “Zambras”, “Tablaos”, “Soleras” y “Soles”, numerados o sin numerar, que circulan por ahí. Y buscando nuestro Goldwyn para la elección de caras bonitas. Y, desde luego, poniéndolo todo en solfa al maestro Quiroga.

Como salido de la pluma del mismo crítico, el guión de Rumbo pretende conseguir que las riberas del Guadalquivir, la Feria de Sevilla y las marismas del Rocío sirvan de marco incomparable a una comedia romántica con canto y baile folclórico andaluz, y con mucho colorido, adaptación de una comedia teatral homónima de Rafael de León y Antonio Quintero. El director Ramón Torrado poco después de terminar el rodaje declaraba en una entrevista que el Cinefotocolor le había parecido «muy bueno (...) un empaste delicado y fino» pero que consideraba que el color se debía utilizar «para aquellos asuntos que lo piden», 7 de septiembre de 1949, 186: 10). Apenas tres meses más tarde, el mismo Torrado, incluso antes del estreno de *Rumbo* ya se encontraba en la preproducción de la película *Debla, la virgen gitana*, y

al ser preguntado sobre si con esta película de gitanos del Sacromonte pretende conseguir un buen documental en colores de Granada confesaba:

Ese es mi intento. En Rumbo hice el documental de la Feria de Sevilla tal como es, sin retocado ni preparación alguna. Creo que el color debe servir para realzar en su nueva dimensión las bellezas españolas ¿no? Y tengo en preparación otra, que dará a conocer una de las regiones más hermosas de España: la Maragatería. «Ya están trabajando en el guión. Calcule los efectos que se pueden obtener del traje charro y de su paisaje...», 14 de diciembre de 1949, 200: 8)¹¹⁸

Aquí se aprecia cómo se estaba forjando ya esa identificación entre el cine en color (y especialmente en Cinefotocolor) con un cine “colorista”, ligero de intención y contenidos, espectacular (sin rehuir el efectismo) y con música y baile. Si el crítico cinematográfico antes citado señalaba que se podía producir en España un cine de proyección internacional simplemente con color (fílmico), Andalucía, folclore y chicas bonitas, los productores y directores también tenían sus propias ideas. Teniendo en cuenta que el variado folclore (o folclores) de España, en aquella época estaban siendo dados a conocer internacionalmente por el grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina, era natural que se pensase en la viabilidad de otros cantos y otros bailes: la Galicia que originalmente iba a servir de escenario para *En un rincón de España*, la Maragatería colorista con la que soñaba Ramón Torrado o incluso el más exótico y más colorista Sahara con el que soñaba Daniel Mangrané¹¹⁹. Él mismo, como productor de Rumbo, fue responsable también de una decisión para el montaje final que produjo una reacción vehemente del actor Fernando Fernández de Córdoba y que recogió la prensa del momento:

Ya sabe que intervine en el reparto de la película. Rodamos en Barcelona y vinimos después a sincronizar a C. R. A. Los mismos actores que habíamos intervenido en la película doblamos después aquí la cinta. Ahora, imagínese, amigo, la sorpresa tan desagradable que nos llevamos todos al ver la película y comprobar que nadie conservaba su propia voz: nos habían vuelto a doblar en Barcelona. (...) Nadie sabía nada del asunto. Ni el mismo Ramón Torrado, que es el director de la película. Por lo visto ha sido

118 En abril de ese mismo año había sido estrenada en Barcelona la adaptación cinematográfica de la entonces muy famosa novela de Concha Espina *La esfinge maragata* (Antonio de Obregón, 1948)

119 Sobre el proyecto de producir una película ambientada en el Sáhara Español ver Comentarios a *El duende de Jerez*.

una ocurrencia del señor Mangrané, que ni siquiera ha tenido la delicadeza de comunicarnos esa "suplantación de voz". (...) Por mi parte, no estoy dispuesto a tolerar este atropello. Máxime, cuando las voces que nos han puesto a todos en la película corresponden a unos andaluces de la Barceloneta, que ya comprenderá usted lo "ajustados" que resultan. . .

En los expedientes de Clasificación y Censura conservados de este título se encuentra por primera vez un dato económico muy significativo en lo que al coste de estas producciones Cinefotocolor (expedientes número 58-49 y 9.439). Si en un principio el coste estimado fue de 3.944.245 pesetas¹²⁰, el coste final que se acredita ante la Junta es de 3.565.884 pesetas. En los detalles de salarios presentados por la productora se encuentran los sueldos de los miembros del equipo técnico y artístico y los artistas mejor pagados son Julia Lajos (30.000 pts.), Fernando Fernández de Córdoba (50.000 pts.) y Paquita Rico (107.142,50 pts.) aparte del protagonista absoluto Fernando Granada (150.000 pts.). Junto a esto la parte de material virgen (120.713 pts.), Laboratorios (236.000 pts.) y el denominado Canon de Cinefotocolor (400.000 pts.) son sin duda la partida de costes más importante de la producción.

Heriberto Santaballa, en su condición de Consejero Delegado de Cinematográfica Madrileña solicitó permiso de rodaje el 23 de marzo de 1949. Los encargados de leer el guión presentaron entonces informes claramente desfavorables: «Carece de los valores mínimos exigibles, por lo cual proponemos su prohibición.» (José Luis García Velasco). «Sevillanismo, andalucismo, cortijos, tientas, flamenco, bailes, gitanos, la Giralda y la monda. Valor literario: nulo. Valor cinematográfico: ninguno. (...) Su proyectado éxito estrictamente comercial y para la exportación según se ha comprobado en las últimas versiones de este tipo de films es, más que hipotético y problemático, difícil, imposible y justamente combatido a la hora de las distintas clasificaciones. PROHIBIDO EN ABSOLUTO.» (Francisco Fernández y González). En una segunda lectura del mismo crítico, éste insiste: «por la deleznable condición del asunto es muy alto el riesgo de que la clasificación no otorgue las compensaciones protectoras. (...) Carece de consistencia cinematográfica, argumental y espectacular.» En el cartón de rodaje fechado el 21 de abril de 1949 se trasladan estas reticencias incluyendo una nota en forma de aviso «por la probablemente desfavorable calificación y consiguiente falta de protección oficial que en su día pueda haber y corresponder a la misma como consecuencia de la absoluta falta de calidad cinematográfica, literaria y argumental que se advierte en el guión de referencia y que permite prever la realización

¹²⁰ Esta cifra no corresponde con las 3.644.000 pesetas que aparecen como coste estimado en el expediente 58-49 junto con el guión y demás datos previos a la obtención del permiso de rodaje.

de una película carente de toda originalidad temática y de los valores mínimos exigibles».

Finalmente el rodaje se llevó a cabo entre el 23 de abril y el 19 de octubre de 1949. Como había sido pronosticado, la proyección del filme terminado ante la Junta el 2 de diciembre de ese mismo año recoge una unánime condena: «Costumbrismo andaluz con transfusión de sangre gitana. Folclore no filtrado ni depurado convenientemente. La fábula es más o menos la de siempre sin la añadidura de invención y de buen gusto. Hay sí, algún pasaje discreto con cante y su parte de danza. El tecnicolor es deficiente.» (Pedro Mourlane Michelena). «La intolerable calidad del color, la vulgaridad del argumento, la pésima dirección, aconsejaría declararla de quinta clase si tal clasificación existiera. Debe en todo caso prohibirse su exportación. Sería vergonzosa la exhibición de esta birria en países extranjeros. Ciertas cosas no deben salir de la familia. 3ª.» (Xavier de Echarri)¹²¹. «Andalucía: música, canto, baile, toros y por final la romería del Rocío. Para mí, con eso, entrelazado con amoríos, tiene suficiente para hacer pasar un rato agradable, que es la finalidad del cine intrascendente. Lástima del colorido, que es francamente defectuoso. 2ª.» (Gustavo Navarro). Y los lacónicos comentarios: «Mala argumentalmente y mala de color.» (Francisco Fernández y González); «un color peor que mediano» (Pío García Escudero); «Rumbo a 3ª» (David Jato) y el último aldabonazo que asesta el presbítero Antonio Garau Planas: «La preferiría en negro».

Entre las críticas de prensa de la época se encuentran las que serán habituales descripciones de fallos que perseguirán al cinefotocolor durante toda su vida: «Por ignorancia o por exceso de seguridad, en esta cinta no se escatiman los riesgos del color. Se repite en los fotogramas lo que nosotros, en impresión tipográfica, llamamos “fallos de registro”, y en las manos de los personajes se observa, al moverse, esa falta de coincidencia sostenida de colores primarios a que la tricromía “mal tirada” nos tiene tan acostumbrados (...) Y siguiendo esta línea sincera diré que hay fotogramas donde un color primario – el rojo, por ejemplo – cubre y malogra gamas y matices. En cambio, cuando la secuencia no tiene gran movilidad en las figuras, el color se sostiene igual y rinde estampas verdaderamente notables.» (*Solidaridad Nacional*; «El “color por tecnicolor” [sic] es, por el momento, deficiente, borroso en sus segundos términos y difuso al adquirir movilidad las figuras» (*ABC*)). También la habitual reseña de desperfectos que termina como misiva de confianza en el futuro: «En “Rumbo” se sigue el buen camino, y si es cierto que el colorido es muy desigual y

¹²¹ Xavier de Echarri y Gamundi (1913 – 1969). Estudió Derecho en la Universidad Central y muy pronto comenzó sus colaboraciones periodísticas. Fue director del diario *Arriba* entre 1939 y 1949. Ese año es nombrado Consejero de Prensa de la Embajada de España en Lisboa, cargo que compaginó con la corresponsalía para el diario *ABC* bajo el pseudónimo de Ignacio de Echalar. Se encargó de la dirección del diario *La Vanguardia Española* desde el año 1963 hasta su muerte.

que hay secuencias dominadas por pigmentos de la escala encarnada y de la escala azul – amén insuficiencias fotográficas, también es cierto que tiene planos muy bien compuestos que revelan una técnica en vías de rápida maduración» (*La Vanguardia Española*).

También se encuentran en el expediente conservado en el A.G.A. las críticas aparecidas en la prensa de provincias que se hacían llegar desde las Delegaciones Provinciales de la Subsecretaría de Educación Popular y que evidencian a veces detalles que parecen haber sido pasados por alto por los críticos de publicaciones de tirada nacional: «Cuando las figuras se mueven o son fuertes los contrastes, parece como si la imagen se destiñera» (MOLNAR en *La Gaceta Regional de Salamanca*, 16 de abril de 1950¹²²); «todavía no resulta [el Cinefotocolor] una cosa totalmente lograda, pues el tono azul y el de las carnes salen fuertes y hasta fatigan algo.» (*Pensamiento Alavés*, 6 de febrero de 1950); «hacer a estas alturas una película española para largar las canciones íntegras de la protagonista, con tal recalcitrante insistencia que hasta el beso final no es el beso final, porque tras él hay todavía una copla que se eterniza metros y metros, nos parece una prueba de antigüedad digna de un museo» (EL ESPECTADOR en el diario *Hoy de Badajoz*, 22 de julio de 1951); «ofrece Rumbo muchos errores, pero el mayor de todos es el de la fotografía, en cinefotocolor, que echa por tierra todas las ilusiones que su anuncio nos había hecho concebir». (Q en *Patria* de Granada, sin fecha).

122 Se incluyen aquí los datos de estas críticas y no en los Anexos en los que constan las demás críticas de prensa porque a menudo éstas se encuentran en el A.G.A. en forma de recortes en los que falta la información completa

3.5.3 *Un soltero difícil* (Manuel Tamayo, 1950)

Productora: Emisora Films

Jefe de producción: Miguel Grau Cester

Guión: Manuel Tamayo y Julio Coll

Basado en la novela de Juan Aguilar Catena.

Ayudantes de dirección: Julio Salvador, Jesús Castro Blanco

Secretario de dirección: Francisco Pérez Riba

Director de fotografía: Jules Kruger

Segundo operador: Mario Bistagne

Montaje: Antonio Isasi-Isasmendi

Música: Ramón Ferres Mausolas

Decorados: Juan Alberto Soler

Atrezzo: Ramón Miró

Vestuario femenino: Ninette Couture

Sombreros: Pilar Rabasa

Maquillaje: Antonio Burell

Peluquería: Elisa Aspachs

Intérpretes: Conrado San Martín (Ramón), Elena Espejo (Charito), Ángel Picazo (Antonio), Mercedes Castellanos (Elena), Silvia Morgan (Alicia), Luis Pérez de León (Jacinto), Pepe Isbert (Doctor Olmos), Eugenio Testa (Duque de Almiñate), Consuelo Nieva (Duquesa de Almiñate), José Ramón Giner (Morales), Rafael Navarro (Arturo), Joaquín Pareja Obregón (Rejoneador).

Estudios: Trilla – Emisora

Laboratorios: Cinefoto

Empresa distribuidora: Hispano Fox Film

Acogida a un Crédito Sindical de 1.100.000 pts.

Estrenada en Madrid en los cines Callao el 21 de agosto de 1950, permaneciendo 7 días en cartel.

Clasificación: Segunda

Censura: Autorizada para mayores

2.950 metros en diez rollos.

Duración: 90 minutos

Sinopsis

Ramón, el hijo de los duques de Almiñate, cuando se encuentra a punto de casarse con Alicia huye de la iglesia y se refugia en una finca familiar en Andalucía que administra su primo Antonio. Allí conoce a Charito, de la que se enamora y a la que pide que se case con él. Entre los dos primos surge la rivalidad por el amor de Charito y Antonio llega a avisar a Alicia del paradero de su prometido. Cuando ella se presenta a reclamar sus derechos ante Ramón, éste la hace ver que todo ha terminado entre ellos, propiciando que Alicia se vaya con Antonio. Finalmente Charito admite a Ramón y acepta casarse con él, a pesar de las reticencias de todos. El día de la boda le vuelven a

asaltar las dudas a Ramón, pero su amor por Charito es mayor y al final se casa, dejando de ser “un soltero difícil”.

Ilustración: Programa de mano de *Un soltero difícil*.

Comentarios

En los expedientes de Clasificación y Censura (expediente número 9.660), consta cartón de rodaje con fecha de 8 de septiembre de 1949.

Presentado un presupuesto estimativo de 3.983.000 pesetas, se acredita finalmente un costo total de producción de 4.144.444,24 pesetas. En los gastos finales aparece apunte de 500.000 pesetas en concepto de “Canon Color”.

Asimismo se conservan los juicios de clasificación de una Junta inmisericorde: “Si fuera en blanco y negro, 2ª. Si en color, ya veremos...”¹²³(García Escudero); “Españoladita con pretensión de comedia moderna. Muy floja y sin ningún valor cinematográfico. Si el color es bueno puede ganar.” (Soriano); “El argumento algo insulso está desarrollado con poca animación, la interpretación es mediana y la ambientación regular. Quizá las escenas de toros, procesión y otros exteriores mejoren con el color.” (Galainena); “Carece de originalidad e interés” (Zabala); “Sobre una novela de Aguilar Catena de una vulgaridad aplastante se ha realizado una película “folklórica” - ¡una más! - que a la vulgaridad añade un pintoresquismo mediocre, tan hábilmente que consigue el tedio químicamente puro. Como me temo que el color no mejorará nada -probablemente lo contrario - clasifico en segunda categoría llevado de una infinita benevolencia” (Xavier de Echarri); “Otra vez Andalucía. Nuevamente toreros, patio sevillano, romería, canto y baile. Folklore, más folklore, aún y todavía y siempre folklore. ¿Y el asunto? El de siempre, ni mejor ni peor que el de siempre.” (Mourlane Michelena).

El expediente número 162-49 incluye clasificación final de primera categoría con dos permisos de doblaje¹²⁴, y cartón de doblaje con fecha 12 de abril de 1950.

Sólo ha sido posible encontrar dos críticas en prensa y las dos negativas, especialmente con el sistema de color: «el defecto del color impide apreciar en toda su panorámica las citadas calidades de la película: porque, preocupados por la palidez de los intérpretes, por ejemplo, nos resulta también pálido su trabajo; o contemplando el colorido, a veces imperfecto, de los fondos, no calibramos con justicia

¹²³ Por las notas, parece que a la Junta se le pasó un copión en blanco y negro para su evaluación, algo que podía estar motivado por el laborioso y caro proceso de laboratorio para obtener las copias en color o al temor de los productores de presentar un material de calidad insuficiente.

¹²⁴ Servirán para que Femi Films importe los títulos *Ambiciosa* (*Forever amber*, Otto Preminger, 1947) y *Pánico en las calles* (*Panic in the streets*, Elia Kazan, 1950) para ser distribuidos por Hispano Fox Films.

el buen trabajo del decorador» (*Dígame*). Y la del diario *ABC*: «Los tonos se embarullan de manera desconcertante y a la par estridente, al punto de herir los ojos, y de adoptar unas gamas de ensaladilla rusa y unos desplazamientos en los contornos de las figuras, que evidencian el ensayo y no la apetecida meta.»

Segundo y último título que Emisora Films realizó en Cinefotocolor: la productora cesó su actividad poco después. Este título se considera actualmente desaparecido.

A título anecdótico se puede mencionar que los exteriores andaluces fueron rodados en Benacazón, Sanlúcar la Mayor, Alcalá de Guadaíra y Dos Hermanas, dándose la curiosa circunstancia de aprovechar una romería en esta última localidad, rodando en medio de la auténtica hermandad del pueblo que saca una venerada imagen de la Virgen María “cuando los membrillos están dorados”. El sol radiante que alumbró aquel día de rodaje, en una fecha famosa entre los lugareños por sus abundantes lluvias, hizo que el director diese públicamente las gracias a la Virgen, tal y como recogió la prensa de la época.

3.5.4 *Erase una vez...* (Dirección artística: Alejandro Cirici-Pellicer -
Dirección de animación: José Escobar, 1950.)

Adaptación en dibujos animados del cuento "La Cenicienta" de Charles Perrault.

Distribuidora: Cibeles Films

Productora: Estela Films, S.A.

Productor: José Benet Morell

Jefe de producción: José María Aragay

Adaptación y guión: José María Aragay, A. González Álvarez, A. Cirici Pellicer, Flora Monteys, Rafael Ferrer, José Escobar

Fotografía: Jaime de Ferrater (toma directa), Jaime Piquer (cámara) y Manuel Díaz (fotografía dibujos)

Montaje: Rosa Roig

Música: Rafael Ferrer i Fitó

Orquesta: Orquesta de Radio Nacional de España en Barcelona

Canciones interpretadas por: Cobla de Barcelona, Cobla de Molins, Capilla Clásica Polifónica del F. A. D., Cuarteto vocal Orpheus, Lina Richarte (Soprano) y Fernando Cachadiña (Barítono)

Animación: Juan Ferrándiz, Francisco Tur, Guillermo Fresquet, Enrique Ferrán "Dibán" y Federico Sevillano.

Ayudantes de animación: José Amat, Constanza Armengol, Edit Frank, José G. Espulga, Manuel G. Arnalot, Francisco Jordá, Encarnita Paz, Francisco Pérez, José Radalga, Isabel Rasal, J. Luis Sagasti, A. Diego Sánchez, Carlos Sánchez, M^a Alegría Serra.

Decorados: Diseños de A. Cirici-Pellicer, realizados por Enrique Ferrán "Dibán" con Melchor Niubó, Enrique Sanchís, Enrique Pinet, Jaime Planas Gallés, Ramón de Batlle y Miguel Titchs.

Intérpretes: Dibujos animados y el "Ballet Esbart Verdaguer" (Dirección coreográfica: Manuel Cubeles; Dirección musical: J. L. Moreno-Pallí; Asesor de Plástica: J. Picas Guiu).

Voces: Rosita Valero (Cenicienta), Emilio Fábregas (Scariot), Juan M. Soriano (Narrador), Carmen Contreras (Raúl), Esperanza del Balorero (Madrasta), Maribel Casals (Rebeca), María Victoria Durá (Clorinda), Camino Garrigó (Madrina), Fernando Ulloa (Príncipe), J. A. Eulate (Conde de Aubanel), Jesús Puche (Mago Murgo), José Casín (Bertoldo), Miguel Ángel Puche (Gualterio), José Vidal (Lisardo), Miguel Valdivieso (Heraldo), María Dolores Gisper (Amor). Juan A. Busquets, José Vidal y Leopoldo Gil Nebot (Efectos especiales de voz).

Director de Doblaje: Marta Fábregas

Sonido: Acústica

Sistema de sonido: British Acoustic

Estudios: Estela Films, S.A. (animación) y Orpheus Films S. A. (toma directa)

Duración: 75 minutos

Laboratorios: Cinefoto S. L. y Fotofilm S. A. E.

Rodaje: Desde noviembre de 1948 hasta junio de 1950.

Empresa distribuidora: Universal Films Española S.A.

Espectadores: 3.929

Estreno en Barcelona el 18 de diciembre de 1950 y en Madrid en el cine Actualidades el 21 de diciembre de 1950, permaneciendo 25 días en cartel.

Clasificación: Interés Nacional.

Censura: Tolerada.

Galardonada en la Mostra Internacional de Cine de Venecia de 1950.

Mención de Honor.

Sinopsis

La joven condesa de Aubanel vive feliz en el castillo del conde, su padre, rodeada de sus pajes Raúl, Lisardo, Gualterio y Bertoldo, su perro Chao y su gato Ulises. Antes de emprender un largo viaje, el conde contrae matrimonio con la viuda Doña Facunda que va a vivir al castillo con sus hijas Clorinda y Rebeca. Tras la marcha del conde, el castillo queda en manos de la malvada madrastra, las malvadas hermanastras, y el gordo intendente del castillo, Scariot, que obligan a trabajar y maltratan a la pobre condesita. Los pajes amigos de la condesa la ven convertida en fregona e intentan asustar a Scariot y las perversas mujeres disfrazándose de fantasmas. Llega entonces una invitación del Rey para un baile en Palacio. Uno de los pajes intenta de nuevo ayudar a Cenicienta visitando al Mago Murgo para que le de un bebedizo que haga bailar locamente a las hermanastras. Luego el paje se equivoca y da la pócima a los caballos, que se ponen a bailar. Mientras, el Hada Madrina se aparece a Cenicienta y la transforma para el baile. Durante la fiesta regia el Príncipe protagoniza una alegoría intentando rendir la fortaleza del Amor, que no se rinde a la fuerza sino a la belleza de la "Princesa Desconocida" (Cenicienta). Después el Mago Murgo distrae a todos con una cobla (interpretada por personajes reales que bailan vestidos "de época" con caballos de cartón. Huyendo a medianoche, Cenicienta deja atrás su zapato, y al llegar al castillo de su padre, con el hechizo ya roto, canta su desdicha mientras evoca lo que acaba de vivir, sus anhelos y sus sueños. El príncipe visita la calle de los zapateros al día siguiente en busca de alguna pista, pero no pueden ayudarle y así lo cantan y bailan a ritmo de jazz. Al final decide probar el zapato a todas las jóvenes hasta que le encaja a Cenicienta para sorpresa de los malos del cuento. Al fin la condesita se casa con el Príncipe y juntos se van "al palacio de Lohengrin".

Ilustración: Imagen de *Erase una vez...*

Comentarios

«Para nosotros fue como como un mazazo en la cabeza (...) pues representaba el final de muchas ilusiones y sacrificios» (Candel, 1993,

p. 43). Así recordaba muchos años después José Escobar la noticia del Decreto que declaraba la obligatoriedad de la proyección del NO-DO antes de cada sesión de cine en todas las salas de España. Ese "nosotros" al que se refiere es el equipo que formaba los Dibujos Animados Chamartín, una ambiciosa empresa fundada en Barcelona en 1941, tras la fusión de Hispano Grafic Films y Dibsono Films. En los años siguientes, Chamartín produjo toda una serie de cortometrajes animados con claras influencias de Disney y especialmente de las Silly Symphonies, con personajes que se hicieron muy populares: Don Cleque, Pituco, el ratón Zapirón y sobre todo el torito Civilón, que llegó a protagonizar seis títulos entre 1942 y 1945, y que con su pareja la vaca Civilona aspiraban a convertirse en los equivalentes patrios de Mickey y Minnie Mouse.

Con el mercado del cortometraje dañado por el NO-DO, y el poco desarrollo de la animación publicitaria o educativa los estudios de animación Chamartín cierran en 1949. Entonces José Benet Morell y los hermanos José María y Jaime Baguñá fundan Estela Films como una productora de largometrajes de animación, y consiguen mantener a casi todo el equipo que se había formado en Dibujos Animados Chamartín. Entre los principales dibujantes se encontraba José Escobar¹²⁵.

Para su primer proyecto, se asignó la parte de animación y realización a Escobar y se buscó a alguien de prestigio en la persona del crítico de arte Alejandro Cirici-Pellicer. Presentado en la prensa como titulado en arqueología y filosofía además de en Arte «en sus diversas ramas» en varias universidades extranjeras. También se mencionaba su trabajo como arquitecto en Francia y como pintor muralista (*Triunfo*, 20 de diciembre de 1950, 253: 31). En la entrevista a continuación, tras denominar a Walt Disney «un honrado fabricante de corbatas», Cirici-Pellicer aseguraba haber usado «el tema más vulgar de todos: el de la Cenicienta, que es el tema de todas las novelas rosa del mundo» para después volcar sobre él «la visión que del mundo tenían los grandes artistas del siglo XV y del XVI, desde las angélicas miniaturas de Foucquet y las alegres tablas de Carpaccio hasta el terrible mundo diabólico de El Bosco» para que se encargase de la dirección artística.

Aunque inicialmente se había pensado en el título original del cuento de Perrault *La Cenicienta*, la empresa Disney envió rápidamente un requerimiento legal de no utilización de esa cabecera: el título había sido registrado para todo el mundo por el gigante del dibujo animado. Así el título quedó como *Erase una vez...*, aunque acompañó a

125 José Escobar Saliente (1908-1994) ha sido uno de los dibujantes más populares durante décadas en la historieta española gracias a personajes como Carpanta o Zipi y Zape. Además fue un pionero del dibujo animado español con la invención de un sencillo proyector infantil de películas dibujadas sobre rollos de papel que denominó Cine Skob (Candel, p. 72 y ss.).

toda la publicidad de la película el añadido «basada en el cuento de La Cenicienta».

Ilustración: Programa de mano de *Erase una vez...*

Cirici-Pellicer hizo los bocetos generales de los decorados situando el cuento en un Renacimiento documentado y respetuoso con el ambiente cultural y artístico de aquella época (llegando a incluir una reproducción de un cuadro de Piero Della Francesca sobre una pared del castillo). Los fondos eran realizados por Enrique Ferrán "Dibán" y Escobar diseñó casi todos los personajes (la madrastra, sus hijas, Scariot, los pajes, el perro Chao, el gato Ulises) excepto al Príncipe y a Cenicienta que fueron dibujados por Juan Ferrándiz. Escobar presenta unos personajes y unas situaciones cómicas muy cercanas al resto de su obra, con un malvado intendente del castillo (Scariot) que tiene gran parecido con Pantuflo Zapatilla, el padre de Zipi y Zape, y un Mago Murgo que se diría un trasunto con barbas de Carpanta.

Comentarios en las revistas cinematográficas del momento no dejaron de encomiar el hecho de que se tratase de una producción totalmente española¹²⁶, como solía ocurrir con el resto de las películas producidas en Cinefotocolor.

Ilustración: El malvado Scariot y el Mago Murgo

Revisada una copia en video en muy mal estado de Filmoteca Española (y además en blanco y negro) no permite comentario sobre el uso de los colores, pero la crítica de la época no dejó de mencionar lo defectuoso del procedimiento de color: «deficiencia del colorido, siempre borroso» (el siempre muy crítico "Donald" de *ABC*, aunque algunos se mostraban comprensivos con el hecho de que la perfección del colorido "sólo es accesible a los estudios plenamente dotados de recursos técnicos" ("Commentator" en *El Noticiero Universal*). El propio Escobar recordaba que al tratarse el Cinefotocolor de un proceso básicamente bicrómico ellos se adaptaron, usando los colores para los dibujos según los «iban valorando», usando por ejemplo naranjas para obtener en la copia positiva final, amarillos (Candel, p. 69). La animación es estimada como notable por los críticos, y así se puede apreciar al menos en las secuencias del baile de los caballos y del canto de los zapateros, ambas animadas a partir de imagen real con la ayuda de rotoscopio, utilizado ya en años anteriores, especialmente y con muy buenos resultados por la factoría Disney en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937). Los músicos que sirvieron de modelo al rotoscopio pertenecían a la Orquesta de Jazz de Barcelona, mientras que los bailarines que sirvieron de modelo al baile de los caballos pertenecían al ballet folclórico catalán Esbart Verdaguer. Este grupo de baile tenía dos secuencias de imagen real que habían sido incluidas también en la película: al prin-

Ver Glosario.

126 «Todo autárquico, todo nacional en esta Cenicienta nuestra: el capital, los realizadores, los dibujantes, los artistas. Hasta el procedimiento cromático, que es el cinefotocolor». *Triunfo*, 23 de noviembre de 1949, 197: 15.

cipio como si fueran figuritas dentro de una caja de música y en la casa del mago Murgo donde el hechicero los hace aparecer por encantamiento. Al parecer la inclusión de esta imagen real no tuvo buena acogida entre el público (Candel, p. 68) y ralentiza innecesariamente la acción aparte de crear un notable salto diegético y estilístico con el resto de la película.

Ilustración: Proceso de animación sobre imagen real con la ayuda de rotoscopio.

A pesar de no tener que competir en taquilla con la producción de Disney (que no se estrenaría hasta dos años después), según Porter y Moix (1997, p. 269), en opinión que también recoge y corrobora Candel (p. 70), el fracaso en taquilla de la cinta impidió a Estela Films llevar a cabo su siguiente proyecto (*Viaje Fantástico*), debiendo dismantelar sus estudios de animación en Barcelona.

Todo esto queda atestiguado en los expedientes que se conservan de este título en el A. G. A. En un primer expediente (número 369-48) se presenta a Jaime Baguñá Gili como director y a José Escobar como operador, se estima un presupuesto total de producción de 2.013.510 pesetas y se otorga un permiso de rodaje con fecha de 22 de diciembre de 1948. Hay una carta de Jaime Baguñá fechada el 25 de marzo de 1949 informando del “principio de los trabajos y producción de la misma”. Sin embargo, el 23 de enero de 1950 Baguñá remite nuevo escrito solicitando transferencia de la película a la productora Estela Films. El 9 de febrero Estela Films envía escrito solicitando el cambio de nombre de *La Cenicienta* a *Erase una vez*, por la concurrencia de derechos de Disney ya mencionada, al mismo tiempo que informa de que esperan «dar por terminada nuestra producción el próximo mes de marzo». Finalmente no es hasta el 8 de julio de 1950 que la J. S. O. C. la juzga, clasificándola de 1ª con dos permisos de doblaje. El 13 de julio Estela Films solicita mejora de la calificación y la propia Dirección General de Cinematografía y Teatro eleva escrito el 5 de octubre de 1950 al Subsecretario de Educación Popular solicitando su declaración como película de Interés Nacional, lo que es firmado al día siguiente, otorgándosele un permiso de doblaje más.¹²⁷

Un segundo expediente (número 9.833) aclara bastante el largo proceso de producción, explicado por la propia empresa productora en lo que titula «Presupuesto total de la película *Erase una vez*... en dibujos animados y Cinefotocolor» y que es todo un informe destinado a obtener la máxima protección por parte de la Junta. Entre los gastos incluidos está «laboratorios y canon color» por 524.000 pesetas, desglosándolo en 67.000 para Fotofilm, 57.000 para Cinefoto y sala de montaje y 400.000 por Canon Cinefotocolor. También se incluye una partida como “Direcciones” por un total de 520.000 pesetas,

¹²⁷ Los permisos son transferidos: uno a Universal Films Española S. A. que lo sustancia en la película *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950); otro a C. B. Films S. A. que lo utilizará para *El vals del emperador* (*The Emperor waltz*, Billy Wilder, 1948), y el permiso extra a Pecsá Films, que lo usará para el título *Jezabel* (William Wyler, 1938).

Ver supra.

incluyendo una nota al pie en el que especifica «Don Jaime Baguñá no aparece en la ficha técnico-artística por haber dimitido de su cargo durante el curso de la producción». Se detallan los dos años de trabajo para la realización del filme, una preproducción «lenta y laboriosa» que «vino aumentada por el hecho de aplicarse por primera vez el sistema de color nacional, el Cinefotocolor, a una película de dibujos». Asimismo alega dificultades «por las restricciones eléctricas». Incluyen un apartado nada común en este tipo de documentos titulada "Autocrítica" en la que intentan justificar los defectos técnicos por diversos motivos: «a causa de las vacaciones los laboratorios cinematográficos», por tratarse de una película rodada en unos nuevos estudios de animación «que carecen de los medios técnicos que poseen los extranjeros» o a que «la totalidad de los celuloideos empleados no son de idéntico tipo». También desean subrayar la importante experiencia conseguida y cómo los principales defectos podrán ser resueltos en una próxima producción "si se cuenta con una pequeña ayuda". Termina el escrito con una patética declaración de intenciones asegurando que Estela Films ha invertido la práctica totalidad de su capital y que espera que el equipo reunido no se deshaga y pueda aprovechar la experiencia adquirida «en una segunda producción, que superando la primera, logre para el dibujo animado español un lugar entre los primeros del mundo».

Pero es sin duda el apartado dedicado específicamente al color el más interesante del informe, y documento único entre todos los textos consultados relacionados con el Cinefotocolor. Primero intentan demostrar su opción como muestra de patriotismo: «no vacilamos en contratarlo a pesar de su coste, para lograr con ello la producción de la primera película española de largo metraje en dibujos animados realizada totalmente por procedimientos técnicos y personal nacional». Después aluden a las mejoras técnicas introducidas: «El sistema de fotografía que usamos evitaba el problema del "filage" que tenía preocupados a los técnicos de Cinefotocolor, y la pátina especial que presta el sistema, la utilizamos para la ambientación y estilo del siglo XV». Finalmente establece un código de expresión simbólica («significación moral» la denominan) en el uso de los colores: «el azul para la tristeza, el verde para la ternura, el rojo para la comicidad, el negro para el miedo y el dorado para el esplendor».

Las críticas de prensa son variadas, desde la más elogiosa «un jalón considerable del cine español, del que todos hemos de sentirnos satisfechos, por cuanto representa como realidad ya muy halagüeña y como estimulante augurio de más cuajadas y completas creaciones» (*El noticiario universal*; a la más crítica en el diario *ABC* «"Érase una vez" es puro mimetismo balbuciente. Se evidencia en la cinta la torpeza de los dibujos, la deficiencia del colorido, siempre borroso, la falta de perspectivas en los paisajes, a más de que cada animalito, y cada personaje son reminiscentes a todas luces. Por añadidura se incrus-

tan, como en aquella maravilla titulada "Los tres caballeros", figuras humanas, reales, en la fábula dibujada, pero el "ballet", que aquí se introduce más valiera que hubiese brillado por su ausencia.»; pasando por una muy elogiosa aparecida en el diario *Arriba* que no puede dejar de mencionar comprensivamente ciertos defectos: «Compensan los defectos –de índole técnica y, por ello, corregibles en sucesivas producciones- el tono elevado, de suave lirismo, que predomina en la película.».

3.5.5 *Debla, la virgen gitana* (Ramón Torrado. 1950)

Productoras: Saturnino Huguet S.A. y Selecciones Capitolio

Productores asociados: Daniel Mangrané y Fernando Granada

Jefe de producción: Juan N. Solórzano

Guión: Ramón Torrado

Argumento y diálogos: Francisco Naranjo Calder

Fotografía en Cinefotocolor: Manuel Berenguer

Segundo operador: Félix Mirón

Ayudantes de cámara: Alfredo Burmann y Ricardo González

Ayudante de dirección: Víctor López Iglesias

Secretaria de dirección: Pepita Pruna

Montaje: Antonio Cánovas

Música: Jesús García Leoz, con canciones del maestro Juan Solano

Sonido: Acústica S. A.

Decorados: Enrique Alarcón

Construcción de decorados: Ramón Matheu

Atrezzo: Ramón Miró

Figurines: Manuel Comba

Maquillaje: Antonio Florido

Peluquería: Elisa Aspach y A. Alcaraz

Intérpretes: Paquita Rico (Carmela), Alfredo Mayo (Eduardo), Lina Yegros (Cristina), Lola Ramos (Reyes), Alfonso Estela (Vicente), Félix Fernández (Miguel), Modesto Cid (Agustín), María Severini (Antonia)

3.000 metros; diez rollos.

Duración: 92 minutos

Estudios: Orphea Films S. A.

Rodaje: Del 26 de enero a 10 de agosto de 1950

Laboratorios: Cinefoto y Fotofilm S. A.

Empresa distribuidora: Selecciones Capitolio

Estreno en Madrid en el cine Coliseum el 24 de marzo del 1951, permaneciendo 12 días en cartel.

Clasificación: Primera categoría

Censura: Autorizada

Sinopsis

Siguiendo a su perro el pintor Eduardo Miranda se encuentra en medio de un pueblo de gitanos que habitan en cuevas. Entre cantes y bailes acierta a ver a una bella joven que sola sobre una roca canta lo que le explican que es una debla, "la reina de los cantes". Encantado con esa visión le pide a la joven que pose para él. La joven se llama Carmen, pero en la imaginación del pintor es Debla, una figura romántica y evocadora que quiere pintar. Cristina, la esposa del pintor, conoce a la gitana y empieza a tener celos de la fascinación que su marido muestra por la retratada. Las habladurías de las vecinas hacen

aumentar la tensión. Llega el cumpleaños de Cristina y lo celebran en su casa, entre cantes y bailes, los gitanos que ha llevado Carmen. Una gitana maliciosa echa la buenaventura a la esposa y le anuncia desgracias. Ella va al pueblo al día siguiente, y comprueba que las habladurías corren. Discute en casa con su marido. El sale de noche rumiando sus pensamientos y se encuentra casualmente con Carmen que le recomienda que se reconcilie con su esposa. La gitana maliciosa le dice a Carmen que los gitanos la consideran amante del pintor. El pintor discute de nuevo con su esposa porque se niega a renunciar al cuadro que está pintando. Ella, furiosa, empuña un abrecartas y se arroja a cortar el lienzo pero antes de conseguirlo lanza un grito en la penumbra y cae al suelo con un cuchillo clavado en la espalda. Carmen, que ha ido a la casa lo ve y huye gritando. Se acusa entonces a Carmen y a Eduardo del asesinato. Al final, el gitano Vicente, que pretendía a Carmen, se confiesa autor del crimen. El pintor y la gitana vuelven a encontrarse, pero ella, que padece del corazón, se desmaya. El la lleva en brazos a su cueva donde, rodeada de los suyos, muere.

Comentarios

Debla, la virgen gitana se diría una nueva muestra de un tópico que ya se encontraba en la secuencia de arranque de la película *María de la O* (Francisco Elías, 1939): una gitana enamorada de un pintor que muere presa de los celos. Pero su desarrollo argumental, muy diferente, presenta más bien claras concomitancias o un no confesado homenaje a un éxito en lengua española que tuvo una gran acogida internacional unos años antes: la película mejicana *María Candelaria*. Esta película, dirigida en 1943 por Emilio "Indio" Fernández representa un drama rural en el ambiente de los jardines flotantes de Xochimilco, donde una muchacha indígena, proscrita de su entorno por el pasado de su madre se convierte en modelo de un artista, lo que desembocará en un violento final de celos, violencia y crimen. Si la similitud argumental no parece tan importante, el hecho de que la película mejicana se convirtiese en un referente para el cine español de aquella época se puede comprobar con la mención explícita que se hace en los medios escritos de aquellos años de la obra de Emilio Fernández como un modelo a imitar. Así, por ejemplo, ya en la primavera de 1950 la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 14) dedicó un amplio apartado a la figura del cineasta mejicano titulado «México en el cine del Indio Fernández». Aún más explícito fue un año más tarde, en la primavera de 1951, Cesáreo González en Cannes ante el crítico de cine Alfredo Tocildo cuando le dice: «Aquí, una vez que he visto reaccionar al público, hay que mandar españoladas; pero españoladas muy bien hechas. Con música, con toros, con Andalucía... , con todo eso que el "Indio", en otro sentido, logró hacer en Méjico.» (*Triunfo*, 270, 18 de abril de 1951, p. 14). Si bien todo este interés parece calar en los propósitos que llevan a la realización de *Debla*, no

así en sus resultados. El "Indio" consigue convertir al paisaje en un personaje más, dotado de una fuerza dramática mucho más allá de la postal descriptiva o del decorado vistoso; y consigue también unas interpretaciones notables de sus actores. El extraordinario trabajo con la cámara de Gabriel Figueroa, influido por Eisenstein y los pintores paisajistas americanos, ofrece toda su poesía convirtiendo una trama algo simple en una sublime obra de arte cinematográfico. Esto lo habían notado y admirado también todos los buenos aficionados al cine de aquí, y muchos intentaban aplicarlo al cine folclórico, en un intento de demostración del ya mencionado axioma de color más Andalucía igual a mayor exportación. El nada sospechoso de aventuras vanguardistas José María García Escudero reaccionaba también molesto y escéptico ante ese entusiasmo de público y responsables cinematográficos en el festival de Cannes de 1951 donde se presentó *Debla*, al tiempo que explícitamente la comparaba con el cine de el "Indio":

Hay quienes se refieren a una españolada "digna" y dicen que se trata de esto. De acuerdo; estaré con ustedes cuando me presenten al Emilio Fernández de casa, capaz de hacer un cine que sea con relación al que, si no, se hará, lo que los Coros y Danzas son con relación a los "greñúos" y las gitanas que pululan por ahí; ¡y para eso el cine de nuestro Emilio Fernández no sería comercial! (García Escudero, 1954, p. 33)

Probablemente al año siguiente la decepción de García Escudero aumentó si tenemos en cuenta que en el Festival de Cannes de 1952 la representación española promocionó junto a títulos de mucho aparato escenográfico como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1951), *El gran Galeoto* (Rafael Gil, 1951), *Don Juan Tenorio*¹²⁸ (Alejandro Perla, 1951) y *Parsifal* (Daniel Mangrané, 1951), y películas de preocupación social como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) o *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), otras obras de clara vinculación con las desaprobadas por él: *María Morena*, *Estrella de Sierra Morena*, *La niña de la venta*, *Lola la piconera* (Luis Lucia, 1951), y *Niebla y sol* (José María Forqué, 1951). A pesar de su advertencia de que «los premios se los llevan los italianos con unas películas en las que no hay gondoleros venecianos ni canciones sicilianas»¹²⁹. Poco después volvió a reaccionar con poco humor:

Otra vez, alegrías de la huerta, tontas del bote, almas de Dios, huéspedes del sevillano, Dolores y suspiros de Espa-

¹²⁸ Se trata de la versión teatral con decorados de Salvador Dalí que previamente había estrenado Luis Escobar en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 1 de noviembre de 1949.

¹²⁹ Aquél año ganaron el Grand Prix de Cannes el *Otelo* de Orson Welles y las desventuras de un desempleado italiano: *Due soldi di speranza* de Renato Castellani.

ña. La corriente se eclipsará relativamente; pero como era de prever, reaparece a partir de *La Lola se va a los puertos* (Orduña, 1947), en las niñas de las ventas, Lolas piconeras, Marías morenas, estrellas de Sierra ídem y nuevas hermanas de San Sulpicio, en "tomatecolor", según la estupenda denominación de Arroita¹³⁰. A Imperio Argentina y Estrellita Castro suceden Juanita Reina, Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico. . . ¡Pero nuestro Emilio Fernández, que haga categoría de tanta anécdota folclórica, sin aparecer! (García Escudero, 1954, p. 15)

Todavía en agosto de 1954 la Revista Internacional del cine (nº 6), le dedicó un extenso apartado al director mejicano con su filmografía completa, reproducción de imágenes de sus películas y distintos comentarios.

La película *Debla* sin embargo, aun teniendo en cuenta sus referentes, presenta una anodina (por casi inexistente) dirección de Ramón Torrado, al parecer más preocupado por rodar postales coloristas de Granada y los jardines del Generalife que en cuidar del aspecto dramático que un flojo guión (del mismo Torrado y de Francisco Naranjo) no ayuda a construir.

La película incluye una secuencia onírica en la que la joven Carmen – Debla, que ha descubierto un mundo desconocido junto al pintor, sueña que es una princesa mora presa en la Alhambra, que es salvada por un aguerrido caballero cristiano que no es otro que el pintor Eduardo. Con una puesta en escena de guardarropía y unos diálogos de astracanada se trata de una curiosa parodia del cine heroico - historicista que en aquellos años se estaba produciendo, con un resultado de teatrillo de "moros y cristianos" que, más que preludiar la puesta en escena de *Muchachas de Bagdad*, se aproxima a la versión cinematográfica de *La venganza de Don Mendo* (Fernando Fernán Gómez, 1961).

Ilustración: El sueño de Debla.

Debla no sólo será un éxito sino que su innegable triunfo en Cannes la convierte en una muestra perfecta de aquello que el crítico de *Triunfo* había pronosticado: el cine español en color exportable debe incluir folclore andaluz, caras bonitas y humor. El personaje de Debla interpretado por Paquita Rico intenta aportar los tres elementos de la receta y la película se convierte, como algún comentario de la

¹³⁰ Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso (1922-1992). Escritor perteneciente al grupo formado en torno a la revista literaria *Proel*, ejerció la crítica cinematográfica en *El Alcázar*, realizó labores de ayudante de dirección y producción en distintas películas como por ejemplo *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) perteneció a la Junta de Clasificación y Censura de Películas, y trabajó como actor en distintas producciones dirigidas por Jesús Franco como *El secreto del doctor Orloff* (1964) o *Fu Manchú y el beso de la muerte* (1968). García Escudero le atribuye la "invención" del término probablemente refiriéndose a la crítica de Arroita a la película *Todo es posible en Granada* (ver en Críticas de prensa de este título en Anexos).

época apuntó, no en un éxito del cine español, sino en un triunfo personal de Paquita como cantante. Cannes la consagró en una súbita e inesperada apoteosis¹³¹: tras una fiesta por todo lo alto el día anterior en la que los cantes y los bailes de Paquita Rico y Ana Esmeralda, la comida y el vino hicieron recogerse a muchos a altas horas de la madrugada, la presentación de Debla fue acogida con ovaciones en la sala después de cada canción y centenares de aficionados pidiendo autógrafos a Paquita a la salida del cine, como ya he mencionado en el capítulo dedicado a la española cinematográfica.

Los expedientes que se conservan en el A. G. A. muestran desde el comienzo la oposición con que este título se encontró en la J. S. O. C. En el expediente número 214-49 se encuentran los comentarios de los lectores de guión, que ya en ese temprano momento de la pre-producción fueron muy contrarios: «Es una de tantas películas sosas, sin alma, que se escriben actualmente para el cine español. (...) El lector, que no gusta de esta literatura de gitanerías y andaluzadas de pandereta, tampoco se cree autorizado para censurar duramente los gustos de las multitudes que hacen de esta clase de películas su espectáculo favorito que constituye para los productores cinematográficos un gran negocio financiero.» (Juan Esplandín, 14 de enero de 1950). «Valor cinematográfico del guión: brilla por su ausencia. Se pretende alcanzar altura de tragedia y en realidad apenas se llega al melodrama. Todo es muy falso, abusándose de cuantos tópicos pueda imaginarse. (...) La gitanería es fuente inagotable de temas. Los poetas en un esfuerzo de imaginación que les hace dignos de admiración y alabanzas despojan a los gitanos de su característica suciedad y racanería. (...) El guión que tratamos es tan poco original y carece tan en absoluto de valores que estamos seguros que si Debla llegara a realizarse, de una vez para siempre terminaría de cubrirse de gloria el cinefotocolor. Proponemos su PROHIBICIÓN.» (José Luis García Velasco, 31 de diciembre de 1949). Finalmente Fermín del Amo en su informe de lectura fechado el 9 de enero de 1950 apela a algo que parece inusual en un organismo censor: «El sueño de la gitana, plano 202 a 220, es de una ingenuidad inadmisibile.» Para finalmente cargar la crítica sobre el color: «Su realización en color no está justificada ya que su elevado coste exige guiones de más trascendencia y por otra parte (y este es un criterio particular), no aconsejaríamos el rodaje de películas en color hasta tanto que dispusiésemos en España de medios materiales adecuados, ya que las dos que hemos visto últimamente *En un rincón de España* y *Rumbo* son de una técnica fotográfica inferior a la que recordamos del cine extranjero, doloroso es confesarlo, de hace más de veinte años.» Finalmente se adjunta hoja aparte para la productora en la que se indica: «queda advertida la entidad productora de la falta de calidad temática, argumental y cinematográfica»

131 En la revista *Primer Plano* se acuñó el titular «el terremoto de Cannes», 29 de abril de 1951, 550: 5.

fica del guión a que se refiere el presente documento», autorizando el rodaje «ante la insistencia de dicha entidad», advirtiendo de una posterior clasificación adversa de la película.

La Junta en su reunión de 17 de enero de 1951 (según consta en el expediente 10.181) la juzgó con comentarios entre paternalistas y despectivos: «Lo que el film tiene de folklórico está más filtrado y depurado que en otras películas.» (Mourlane Michelena); «La película en sí es inocente e ingenua, con poco movimiento dramático. Tiene buenas canciones y bonitas fotografías que en muchos casos se malogran por el color que no acaba de ser bueno.» (Galainena); «El guión de Torrado y una actriz guapa y graciosa es lo único de la película. El color dentro de lo habitual en España.» (García Escudero); «El guión malo, la dirección peor, Paquita Rico excelente, guapísima, muy viva y graciosa, puede ser, bien dirigida, una figura extraordinaria. La película me parece una 2ª clara. Pero la mejoría del color, evidente respecto a *Vértigo*, creo que merece la concesión de primera como estímulo y premio del esfuerzo realizado.» (Echarri). Finalmente la Junta la clasifica como de 2ª. Poco después la empresa Huguet presenta recurso de apelación señalando entre otros méritos «el avance extraordinario que señalaba en el procedimiento en color español Cinefotocolor», contestado de nuevo por la Junta con un unánime «no procede» el 25 de octubre de 1951.

El coste inicial estimado en cuatro millones de pesetas aparece finalmente como de 4.956.216,35 pesetas.

Las críticas de prensa no fueron muy positivas en relación con el color: «el "cinefotocolor" adolece de claras limitaciones, tanto en lo que se refiere a la pureza de sus tonos como a su distribución y al pie forzado de que impone al ritmo de la realización. Particularizando, los exteriores son siempre de mejor calidad que los interiores - en aquel aspecto hay momentos acertadísimos - y los primeros planos vienen siempre defectuosamente definidos.» (*La Vanguardia Española*); «En esta cinta todo parece haberse concitado bajo el signo de la mala fortuna artística: el vacuo argumento, lleno de melodramatismo inútil; la dirección, inhábil; el juego interpretativo, burdo y desorbitado, y el confuso fotocolor, que daña la vista, y donde los ocre se desbocan en auténtica orgía (...) los hermosos paisajes de la ciudad de la Alambra [sic] se desvalorizan con los chafarrinones de la desordenada paleta que los muestra.» (*ABC*); «A pesar de ser realizada en Cinefotocolor, nuevo procedimiento todavía poco madurado en los laboratorios españoles, la cinta da impresión de vejez» (*Ya*). Como es habitual en todos los títulos realizados con el sistema, siempre queda espacio para la licencia comprensiva, la reprimenda paternalista: «Seamos justos señalando que hay buenos efectos al lado de otros malos, y que el film acusa un gran deseo de superación sobre todo. En general, la segunda mitad es mejor que la primera, llena de irregularidades y con una violencia de azules molesta. En cambio, los

primeros planos de Paquita Rico y la danza de los gitanos tiene un colorido conseguido y agradable. También se ha mejorado el color de los interiores» (*Primer Plano*) y «Si se considera que estamos ante la tercera película en colores realizada en España, puede pasarse por alto la desigualdad del colorido, menos efectivo allí donde todo parecía favorecerle, como en los exteriores de la Alambra [sic] o sobre fondos de jardines floridos.» (*Pueblo*).

Se intentó subrayar también el uso del color con indicadores elocuentes en el mismo guión, como cuando el personaje de Debla le dice al pintor: «Tú eres un retratista. A mí me gu'ta musho retratarme, ¿sabe'? Anda, mientras' tú va' a por la máquina yo voy a peinarme y a ponerme el otro ve'tio que tengo. Verá' qué bonito é'. Rosa geranio con flore' colorá' y verde' y un laso amariyo aquí atrá' colgando que é' una presiosidá'.»

El tiempo, algo inmisericorde, no permite contemplar en las copias conservadas actualmente si esta exhibición de colores era tan llamativa sobre la pantalla original.

3.5.6 *Vértigo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1950)

Productoras: Saturnino Huguet. S.A. y Selecciones Capitolio
 Productores Asociados: Daniel Mangrané y Fernando Granada
 Jefe de producción: Juan N. Solórzano
 Argumento: Antonio Guzmán Merino (adaptación de César Fernández Ardavín)
 Ayudantes de dirección: César Fernández Ardavín y Víctor L. Iglesias
 Director de fotografía en Cinefotocolor: Manuel Berenguer, Andrés Pérez Cubero y José Luis Pérez de Rozas
 Segundos operadores: Salvador Torres y Félix Mirón
 Ayudantes de cámara: Ricardo González y Eduardo Burmann
 Montaje: Antonio Cánovas
 Ayudante de dirección: César Fernández Ardavín Ruiz y Víctor L. Iglesias
 Música: Jesús García Leoz
 Sonido: Acústica S. A.
 Dirección Artística: Fernando Granada
 Decorados: Enrique Alarcón
 Atrezzo: Ramón Miró y Ramón Matheu
 Figurines: Manuel Comba y Eduardo de la Torre
 Sastrería: Humberto Cornejo
 Maquillaje: Antonio Florido
 Peluquería: Elisa Aspach
 Intérpretes: Fernando Granada (Duque Alvaro), Ana Mariscal (Blanca), Lina Yegros (Duquesa María Isabel), Lola Ramos (Carmela), Alfonso Estela (Manuel), Félix Fernández (Don Cosme), María Severini (Doña Irene), Carlos Pérez de Roza (Alvarito)
 Estudios: Orphea Film S. A.
 Rodaje: Del 11 de septiembre de 1949 al 17 de junio de 1950
 Laboratorios: Fotofilm y Cinefoto
 Estreno en Madrid en el Cine Rex el día 28 de mayo de 1951, permaneciendo 11 días en cartel.
 Clasificación: Primera Categoría
 Censura: Autorizada
 Empresa distribuidora: Selecciones Capitolio
 3.000 metros en diez rollos
 Duración: 91 minutos
 Acogida al Crédito Sindical

*En la copia
 examinada el título
 rotulado es Casta
 Andaluza.*

Sinopsis

En un cortijo de las cercanías de Jerez viven el Duque Alvaro y la Duquesa María Isabel, pero una sombra se dibuja entre ellos: tras una grave caída del caballo de la esposa no pueden tener hijos. Agriado por esta circunstancia el duque pasa su tiempo en las dehesas. Su prima Blanca, enamorada de él desde niña y habitante también del

cortijo, se le insinúa. Alvaro prefiere buscar compañía en una mujer menos comprometida y visita a la desenvuelta Carmela. María Isabel se enfrenta con Blanca pero ésta sabe que la falta de hijos ha minado la convivencia del matrimonio y así se lo dice. Cuando Blanca se entera de la salida de Alvaro empuja a María en una loca carrera en su coche de caballos hacia la casa de Carmela para evitar que caiga en brazos de Alvaro o, si los descubre juntos, destruir su matrimonio. María Isabel no se deja avasallar y comprende que deberá reconquistar a su marido. Para ello le dice a Alvaro, mintiendo, que el médico le ha asegurado que ya puede tener hijos. Cumpliendo una promesa durante una procesión, María Isabel se desvanece y se descubre su embarazo verdadero. Aunque el médico le advierte de los riesgos, ella persiste en su determinación de hacer feliz a su marido y poco después de dar a luz, muere. Amargado por la pérdida de su esposa, Alvaro se desentiende de su hijo hasta que un día lleno de amargura le lleva a caballo a un barranco y le expone a un grave riesgo, asegurándole que “quien herede este pequeño reino que Dios me ha dado ha de tener el corazón grande y el pulso fuerte”. Cuando al fin el niño consigue bajar el barranco a caballo, sólo por agradar a su padre, Alvaro comprende que ha estado ciego y lo mucho que le quiere, al tiempo que, herido él mismo en una caída fatal, muere.

Comentarios

En la copia vista en Filmoteca Española se aprecia la falta de definición de muchos planos, la inestabilidad de los colores, los “flashes” de fotogramas sólo rojos o sólo azules en cambios de plano (especialmente abundantes en los fundidos encadenados) y “siluetas fantasma” rodeando las figuras propiamente dichas. En general se aprecian bien los rojos brillantes y los azules oscuros, y los verdes y grises tienden a aparecer siempre como pardos y azulados. También se aprecian bordes blancos cuando un objeto rojo se superpone en la imagen a otro azul. Como siempre, lo mejor son los exteriores, como una fiesta de “pisa de la aceituna” que incluye un número de baile goyesco, así como una secuencia especialmente lograda de cabalgada por valles y quebradas en la que el jinete y el caballo se recortan contra el sol poniente.

Ilustración: Fotograma positivo, con Lina Yegros y Ana Mariscal.

En el expediente de la J. S. O. C. número 9.851 se conserva el cartón de rodaje con fecha de 31 de octubre de 1949. Asimismo se conservan los documentos de proceso de clasificación a efectos de protección. Reunida la Junta el 17 de julio de 1950 estuvo presidida por Gabriel García Espina, vicepresidente Guillermo de Reyna y vocal eclesiástico Juan Fernández. Vocales: Pío García Escudero, Joaquín Soriano, Manuel Torres López¹³², Fernando Galainena, Luis F. Domínguez de

¹³² Catedrático de Historia General del Derecho Español en la Universidad de Salamanca (1926 - 1940), de la Universidad de Granada (1940 - 41) y de Literatura Jurídica

Igoa, Pedro Murlane Michelena y Javier de Echarri. Secretario Francisco Fernández y González.

Los informes mantienen la línea de crítica negativa sin ambages: «película de ambiente andaluz; de duques, cortijeras, niños y caballos, realizada en color nacional, no muy afortunado, pero mejor que el visto hasta ahora. El tema manido y cuajado de tópicos está llevado con más nobleza de la acostumbrada en estos casos, y aunque se refiere a un tipo folletinesco ya superado, es probable que resulte sumamente popular. El ambiente y la presentación están bien logradas y la dirección parece discreta.» (Guillermo de Reina); «Un folletón pesado y medianamente realizado. Color peor que mediano. 2ª» (Pío García Escudero); «Salvo algunos planos este color es contraproducente» (Soriano); «El argumento es un terrible folletín. Tiene fotografías estimables y vistas y paisajes bonitos. La presentación es discreta y la interpretación mediana. Hay algo adelantado en el color, salvo el color humano, muy terrosos y empastado.» (Galainena); «Un guión lleno de tópicos, pero con una cierta nobleza en algunos momentos. Dirección e interpretación regulares; color, deficiente excepto en algunos momentos.» (Igoa); «La belleza deseable se impone al juicio y nos exime de rigor. El color tiene que mejorar mucho. Primera.» (Murlane Michelena). Es el único en pedir 1ª junto con el vocal eclesiástico Juan Fernández, que ve en algunas escenas como la de la procesión del Viernes Santo «que son conmovedoras piadosamente». Finalmente obtiene la clasificación de 2ª, autorizada a mayores.

El 1 de marzo de 1951, Daniel Mangrané Mangrané, en calidad de Consejero Delegado de la casa S. Huguet S. A. interpone recurso de apelación en el que expone entre otras razones «haber dado al cine español con la película VERTIGO la oportunidad de haber presentado la única producción en color (con personajes) del continente, habiendo constituido un notable éxito según demuestran las críticas internacionales, que además resaltan el interés despertado por el procedimiento español de color» y que «Conocidos los esfuerzos de esta empresa en el estudio y perfeccionamiento del único procedimiento español de color. Este respetable Organismo ha podido comprobar recientemente los avances conseguidos. Tales esfuerzos tienen la finalidad de que nuestro cine nacional llegue a poseer un sistema de color que pueda competir con los mejores sistemas extranjeros y para ello no regatea ningún sacrificio. Una favorable acogida a esta petición representaría un estímulo para todos los elementos técnicos y artísticos que colaboran en la mejora del procedimiento.»

Reunida de nuevo la Junta el 2 de abril de 1951 todos ratifican su primera opinión de mantenerla en Segunda Categoría «aunque

en la Universidad Central (1941-1970). Procurador en Cortes entre 1943 y 1946, Consejero Nacional de Educación, Consejero de Economía Nacional, ejerció el cargo de Director General de Cinematografía y Teatro entre el 25 de febrero de 1955 y el 27 de abril de 1956

la Comisión Clasificadora de Películas Nacionales ha clasificado esta película en 1ª categoría».

En el expediente número 175-49 se hace constar un presupuesto de 3.875.000 pesetas, que en escrito con fecha de 10 de julio de 1950 se contabiliza como de 4.806.704 pesetas, incluyendo en los gastos un apartado sin desglosar de 512.855 pesetas en concepto de «Varios incluido canon de color y seguros». Aparece nuevo documento de la Junta clasificando definitivamente el 17 de julio de 1950 de Segunda Categoría, con un permiso de doblaje¹³³.

Las críticas de prensa no se mostraron tan comprensivas con los defectos de color como en otras ocasiones: «Eusebio Fernández Ardavín ha procurado obtener los mejores resultados de lo que pudiéramos llamar "visualidad española en su pintoresquismo campestre andaluz", una visualidad, deteriorada por el confuso colorido; que nosotros nunca recomendaríamos como producto de exportación.» (ABC); «"Vértigo", prematura y precipitada por varias razones, entre ellas una fundamental: el cinefotocolor dista mucho de una aceptable perfección (...) un toque de color excesivo, un maquillaje defectuosamente captado bastan para liquidar irremisiblemente cualquier tipo de sugestión emotiva. Los desiguales cromatismos de la película convierten en artificiosas y falsas situaciones y actitudes importantes. Exactamente todo lo contrario de lo que ocurre cuando la cámara, muy discretamente manejada, recoge con fortuna extraordinaria las bellezas de unos panoramas y de unos contraluces de mucho carácter y gracia, pese a los tonos verdes que se prenden del cielo, casi constantemente.» (*La Vanguardia Española*). La crítica vertida en la revista *Dígame*, habitualmente fustigadora de las características del Cinefotocolor, es la cita discordante con unos comentarios abiertamente positivos: «encontramos en ella, aparte de sus méritos argumentales e interpretativos, aciertos plásticos de primer orden. Y en el orden del color, acordes muy bien logrados, sobre todo en algunos pasajes y encuadres, como el de la sementera, en que los tonos están repartidos en amplias masas, en un excelente juego de azul, ocre, gris y bermellón».

Fernando Granada, actor al que ya he mencionado al hablar de *Rumbo* con cuyo personaje había conseguido cierto éxito en todo el país, acababa de rodar la anodina *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), con Concha Piquer, obra al servicio del lucimiento de la diva de la copla. En *Vértigo*, Granada intenta repetir su éxito anterior con otro personaje a su medida: la del aristócrata caballista andaluz que sólo quiere un hijo para correr por las dehesas en su compañía y al que su falta le amarga la vida entera.

133 Saturnino Huguet transfiere el permiso de doblaje en diciembre de 1950 a Metro Goldwyn Mayer I. S.A. que lo usa para la película *La dinastía de los Forsyte* (*The Forsyte woman*, Compton Bennet, 1949). Como dato curioso en la solicitud de la transferencia a la Dirección General de Cinematografía y Teatro se indica que la película está clasificada de 1ª A, no teniendo en realidad más que 2ª.

Como coproductor de la cinta parece haber intervenido en decisiones artísticas (aparece en los créditos como “Director Artístico”) sobre todo teniendo en cuenta que abundan las secuencias para su lucimiento personal como jinete y protagonista absoluto. Lamentablemente la cinta no cosechó el éxito de la primera y dio por terminada la relación de Fernando Granada con el cine.

3.5.7 *La niña de la venta* (Ramón Torrado, 1951)

Productora: Suevia Films

Productor: Cesáreo González

Jefe de Producción : Juan N. Solórzano

Asunto, diálogos y canciones: Ramón Perelló y José Palma

Guión: Ramón Torrado

Fotografía en Cinefotocolor: Manuel Berenguer

Segundo operador: Félix Mirón

Montaje: Gaby Peñalba

Ayudantes de dirección: Víctor López Iglesias, Luis Barraquero y José Luis Laserna

Ayudante de producción: Rafael Vázquez

Música: Maestro Monreal

Dirección musical: Francisco Ruiz Arquelladas

Sonido: Ramón Arnal

Decorados: Enrique Alarcón

Constructor de decorados: Francisco Asensio

Mobiliario y Atrezzo: Vázquez, Mengíbar y Luna

Figurines y vestuario: Yolanda

Sastrería: Humberto Cornejo

Maquillaje: Antonio Florido

Ayudante de Maquillaje: Fernando Florido

Intérpretes: Lola Flores (Reyes), Manolo Caracol (Catite), Rubén Rojo (Juan Luis), Xan Das Bolas (Dimas), Erika Morgan (Raquel), José Nieto (Tiburón), Raúl Cancio (Sargento), Rafael Ortega (Chiringuito), Félix Briones (Repeluco), Manuel Requena (Mirlo), José Arroyo (Tragaplatos), Juan José (Mediacopa), Manuel Ortega (Palosanto), Concha López Silva (Cachucha), Luis Domínguez Luna (Secretario de Carabineros), Ángel Sevillano (Cabo de Carabineros), Carmen Flores (Pastora), Francisco Aguilera y "Moraíto" (guitarristas), Ballet de la Compañía de Lola Flores y Manolo Caracol (primeros bailarines: Pepita, Ortega y Goyo).

Duración: 80 minutos

Estudios: C.E.A.

Ingeniero director: L. Lucas de la Peña

Rodaje: 9 de julio a 11 de agosto de 1951

Laboratorios: Cinefoto - Fotofilm

Estreno en Bilbao en el cine Buenos Aires el 10 de noviembre de 1951; en Madrid en el cine Capitol el 12 de noviembre de 1951, permaneciendo 14 días en cartel; en Barcelona en el cine Kursaal el 1 de febrero de 1952.

Clasificación: Primera Categoría

Censura: Autorizada solamente para mayores

Empresa distribuidora: Suevia Films - Cesáreo González S.A.

Espectadores: 24.201

Recaudación: 283.858 ptas.

Sinopsis

En las cercanías de Cádiz tiene una venta “El Catite” en la que vive junto a una joven que adoptó cuando era niña llamada Reyes. Allí llega aparentemente en busca de fortuna un joven forastero llamado Juan Luis acompañado de un hombre de mediana edad llamado Dimas. En la venta, Juan Luis se hace respetar ante un matón que intenta golpear a Dimas y Reyes, interesada por el joven valiente, le consigue trabajo en la almadraba. “El Catite” se dedica al contrabando junto con su amigo “El Tiburón” y a la vez manipulan la almadraba para que parezca que el negocio no rinde y poder quedarse con él a bajo precio. Finalmente se descubre que Juan Luis es en realidad el sobrino del propietario de la almadraba que ha usado esa estratagema para averiguar la razón de los malos resultados del negocio. Al saberlo, Reyes se refugia en un campamento gitano a donde la va a buscar Juan Luis y donde se prometen en medio de una fiesta flamenca.

Ilustración: Lola Flores y Manolo Caracol en *La niña de la venta*.

Comentarios

En plena pre-producción de esta película, Cesáreo González declaraba que la haría en color porque “la policromía del exterior de Andalucía, la belleza de los trajes, forzosamente ha de ir en color”, para puntualizar después: “Cinefotocolor, naturalmente. Es español, y esto es bastante” (*Primer Plano*, 27 de mayo de 1951, 554: 14). Tras el estreno, la crítica lamentó el poco aprovechamiento de las bellas imágenes de la pesca de la almadraba, al tiempo que elogiaba “la creciente justeza en los pigmentos de los rostros y decorados” o cómo “el procedimiento técnico que anima con sus tonalidades la cinta ha mejorado sensiblemente en comparación con anteriores ensayos”.

La copia de este título que pude visionar en Filmoteca Española proviene del interpositivo que el mismo Daniel Aragonés preparó en 1990¹³⁴. Se trata pues de un material positivo “tirado” a partir de un material intermedio actual y que por tanto no ha sufrido tanto el deterioro cromático debido al paso del tiempo y a las muchas veces irregulares calidades de emulsiones y soportes del cine de la época de la filmación.

Aunque el color es mejor que los títulos cronológicamente anteriores a los que he tenido acceso, se aprecian, como en anteriores películas, inestabilidad de imagen y dobles siluetas sobre casi todas las figuras. Abundan los rojos y los azules, bien de brillo y saturación, pero los matices son totalmente irreales. Se siguen observando la dominante azul de varios fotogramas en los cambios de planos¹³⁵.

¹³⁴ Ver Anexo con la entrevista a Ramón Martos.

¹³⁵ Estos “fogonazos” de fotogramas rojos o azules son los que detalla Ramón Martos (ver Anexos) que se producen en los cambios de plano cuando un fotograma quedaba desplazado en alguna de las dos pasadas a las que era sometida la película durante el proceso de positivado.

Hay secuencias en las que los lunares de la camisa de Manolo Caracol se resisten a permanecer quietos en la pantalla y en el plano nocturno en el que los guardias civiles van a detener a los contrabandistas los botones de sus guerreras se convierten en dos puntos contiguos: uno rojo y otro azul que les adornan de manera insólita. En la secuencia final en el campamento de los gitanos hay un primer plano en el que una de las gitanas tiene el pelo azulado y otra el pelo rojizo. El operador de cámara de esta película, Manuel Berenguer, describió cómo el rodaje tuvo sus dificultades por el irregular funcionamiento de la cámara y por el sistema de rodaje de doble negativo.

Ver Testimonios.

En cuanto a la información que se guarda en los expedientes del A. G. A. (expediente número 77-51), el juicio de los lectores de la Junta al guión es según costumbre, abiertamente hostil: «Guión sin gracia cómica y sin arte cinematográfico. Huele a falso y postizo andalucismo. Excesivo diálogo, lo que hace que el argumento sea más propio de una comedia bufa que de una película.» (Bartolomé Mostaza, 27 de mayo de 1951).

En el expediente número 10.635 se conserva el permiso de rodaje expedido el 30 de mayo de 1951. En el propio cartón de rodaje se especifican: “MODIFICACIONES Y SUPRESIONES: Para evitar ulteriores dificultades cuídese la realización de la escena de Juan Luis y Reyes, cuando ambos se encuentran debajo del almendro y aquellas otras que se desarrollan en una taberna de bajos fondos.” y “OBSERVACIONES: El guión, tal como ha sido presentado, posee escasos valores cinematográficos. En general resulta prolijo en diálogos, parco en acción y con un argumento, teatralmente desarrollado, que trasciende a andalucismo postizo y falso. Sería conveniente revisar dicho guión al objeto de eliminar los citados inconvenientes.” Con estas observaciones la Junta más que censurar parece intentar advertir y asesorar tanto en el aspecto moral como en el artístico.

Se calcula el coste de la película en cinco millones trescientas una mil cuatrocientas cuarenta y cuatro pesetas.

El 10 de octubre de 1951 se reúne la Junta Superior de Orientación cinematográfica y resuelve calificarla para mayores, clasificada de 2ª categoría con 1 permiso de doblaje. Joaquín Argamasilla¹³⁶ como vicepresidente; vocal eclesiástico Antonio Garau Planas («Ningún inconveniente desde el punto de vista moral. Guión mediocre. Color malo. Fotografía muy deficiente»). Y el resto de vocales: Pedro Mourlane Michelena («Costumbrismo y folklore aún y todavía: española desde dentro con buena caracterización y bailaora de rumbo, de las muy primeras como es Lola Flores. Cante con Caracol, cante flamenco

¹³⁶ Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elío, Marqués de Santa Clara. Director General de Cinematografía y Teatro entre los años 1952 y 1955. Durante su mandato se cambió la escala de calificación a efectos de protección de las películas y se creó la cuota de pantalla que obligaba a los exhibidores a una semana de cine español exhibido por cada seis semanas de cine extranjero. Firmó el acuerdo hispano-norteamericano del área de cinematografía de 1953 (León Aguinaga, 2008, pp. 512 y ss.)

con gotas de cante jondo, mezcla impura sobre la que el maestro Falla dejó caer con rigor su entredicho. Al fondo almadrabas con la pesca del atún en las costeras de Cádiz. Contrabando, el rufián de turno, su poco de hampa y amor de la bailaora con el caballero que ha venido del otro lado del mar. La acción no mal llevada. En la película se ha ensayado con escasa fortuna el tecnicolor, que o es muy bueno o no es tecnicolor. En *La niña de la venta* daba origen a series de tricromías movibles que hasta como ilustraciones se han amanerado más de la cuenta. Como los "films" de este género son para la exportación, hay que tenerlo en cuenta.»; Vicente Llorente («Película de pobre argumento, muy mal de color y nada buena interpretación. Parece más bien hecha para la exportación, como folklórica, pero no deja a buena altura al cine español, viendo lo único aceptable el arte de Lola Flores que resulta empañado por el acompañamiento de las danzas de grupos gitanos que hacen el conjunto algo ridículo. No presenta problema de orden moral.»); Pío García Escudero («Esta cinta española es un pretexto para que Lola Flores y Manolo Caracol exhiban su arte cañí. El guión es mediano y la interpretación peor, pero lo que es fatal es el color. Moralmente no ofrece reparos, pero es apropiada solamente para mayores.»); Luis F. Domínguez de Igoa («Españolada en mal tecnicolor, tónica y de poco gusto. Argumento, interpretación, técnica, etc, todo de poquísima calidad.»). Como secretario Francisco Fernández y González («En todos sus aspectos – artístico, técnico, guión, interpretación, color – es de 3ª categoría.»). Con fecha de 3 de noviembre de 1952, a petición de Cesáreo González el presidente de la junta hace llegar un documento certificando que «la citada clasificación fue hecha sin tener en cuenta que la referida película había sido realizada por el sistema español cinefotocolor». Junto con la clasificación, se adjunta el permiso de doblaje asignado¹³⁷

Las críticas de prensa fueron en general bastante amables y optimistas: «el procedimiento cromático nacional "cinefotocolor", cada día más progresivo en sus aplicaciones, como aquí lo demuestra la fina matización de los exteriores y la creciente justeza en los pigmentos de los rostros y decorados, donde el colorido se aparta de las estridencias que aún observamos en otras fórmulas extranjeras» (*El noticiario universal*); «Tenemos como ejemplo bien pimpante esta película (...) mejor construida que lo habitual (...) hay que elogiar como se debe las virtudes de la cámara tencolor [sic], aprovechando hasta el máximo y con raro virtuosismo estético el paisaje, la vivacidad de la vida de los pescadores, el colorismo a lo Morcillo de los grupos gitanos en las fiestas y "ballets".» (*Primer Plano*) y «el procedimiento técnico que anima con sus tonalidades la cinta ha mejorado sensiblemente en comparación con anteriores ensayos, y que, por lo tanto, si no se

¹³⁷ Cesáreo González transfiere el 3 de noviembre ese permiso a Metro Golwyn Mayer Ibérica que lo aplica al título *Kim de la India* (*Kim*, Victor Saville, 1951).

estaciona en lo ya conseguido, se halla en vías de indudable y rápido perfeccionamiento» (ABC).

3.5.8 *María Morena* (José María Forqué y Pedro Lazaga, 1951)

Productora: Producciones Ariel Films

Director general de producción: Isidro Esteba Sanahuja.

Jefe de producción: Juan N. Solórzano

Guión: Francisco Naranjo, José María Forqué y Pedro Lazaga

Fotografía en Cinefotocolor: Manuel Berenguer

Operador: Félix Mirón

Ayudante de cámara: E. Noel Burmann

Montaje: María Rosa Ester

Ayudante de dirección: J. Romero Marchent

Secretario de Rodaje: Ignacio Grau

Música: Jesús García Leoz

Canciones y bailes: Juan Solano

Letras de las canciones: Francisco Naranjo

Coreografía: Emma Maleras

Sonido: Miguel Sitges

Decorados: Juan Frexé

Construcción de decorados: Enrique Bronchalo

Ambientación: Francisco Naranjo

Atrezzo: Miró

Figurines: Viuda de Peñalva

Vestuario de Paquita Rico: Raffran

Maquillaje: Antonio Florido

Ayudante de maquillaje: Elisa Aspach

Peluquería: Amparo Primo

Intérpretes: Paquita Rico (María Morena), José María Mompín (Fernando), Rafael Luis Calvo (Cristóbal), Alfonso Muñoz (Don Chirle), Félix de Pomés (Juan), Consuelo de Nieva (María Pastora), Francisco Rabal ("Sevillano"), Julio Riscal ("Relámpago"), Purita Alonso (Frasquita), Carlos Ronda (Sargento), Modesto Cid (Pregonero).

Estudios: Orphea Film

Laboratorios: Fotofilm - Cinefoto

Rodaje: Del 11 de septiembre al 30 de noviembre de 1951.

Estreno en Madrid en los cines Pompeya y Palace el 2 de junio de 1952, permaneciendo 14 días en cartel en cada cine.

2.700 metros - 9 rollos

Duración: 82 minutos

Empresa distribuidora: Selecciones Aparicio

Espectadores: 63.299

Recaudación: 594.134 ptas.

Clasificación: Segunda categoría

Censura: Autorizada solamente para mayores

Sinopsis

En la Nochebuena de 1860 un matrimonio es atacado en un pequeño pueblo andaluz. Los paisanos creen que el asesino es "El Sevillano" y a su casa se dirigen en tumulto, linchándole allí mismo, en presencia de su familia. La esposa y su hijo de corta edad huyen y la casa queda quemada y abandonada. Veinte años después llega al pueblo un joven desconocido y se instala en la negra casa que todos los del pueblo temen. La joven María Morena que vive entre risas y cantes mientras vende sus cazuelas por el pueblo se siente intrigada y atraída por el joven forastero que al fin se descubrirá como el hijo de "El Sevillano". Decidido a vengar a su padre, termina hallando al verdadero asesino que había actuado por celos y no por una riña de juego como aparentaba, pero antes de ser detenido mata al padre de María Morena, que había sido su cómplice.

Comentarios

En el A. G. A. se encuentra el expediente número 10.901, en el que se incluye el gasto estimado (4.527.000 pesetas) y el costo final declarado (5.850.124,95 pesetas), y un permiso de rodaje con fecha de 5 de octubre de 1951 para una filmación que se extendió entre el 8 de octubre de 1951 y el 28 de diciembre de 1951. En el mismo permiso se incluyen "MODIFICACIONES Y SUPRESIONES: Para evitar ulteriores inconvenientes debe cuidarse la realización de los planos que se refieren a María Morena bañándose y los besos de ésta con Cristóbal y Fernando. En el plano 495 pudiera entenderse que el sargento de la guardia civil se deja sobornar por un vaso de vino: evítese esta impresión."

Ilustración: De nuevo un relato articulado en torno a cante, baile y tipismo andaluz.

En la reunión de 15 de enero de 1952 la J. S. O. C. la clasifica como de 2ª en informes más precisos del Presidente J. Argamasilla («Con un argumento de cierto interés se desenvuelve esta película en Andalucía dando motivo a cuadros folklóricos acetados, que unido a la interpretación de la protagonista, que estimo en extremo acertada, la hace agradable y entretenida. El color responde a la clase de material utilizado. La música buena.»), el eclesiástico Garau Planas («Paquita rico, en su papel de María Morena da gran valor, con su gracia a esta película, que a pesar de su buena calidad fotográfica, pierde mucho por su defectuoso sonido, principalmente en los primeros rollos, y por el cinefotocolor al que deberían renunciar definitivamente por no admitir comparación con el tecnicolor [sic.]. La dirección, en general, es buena, pero sobra pandereta y el final es absolutamente frío. Fernando no está en situación. Moralmente es aceptable para mayores, habiendo admitido, por lo general, las indicaciones hechas en el guión.»), y los vocales Mourlane («En la Andalucía solar la ascendencia romana es más viva que la árabe. En cuanto al pretendido toque gitano en la sangre se diluye tanto que es la pura nada. Un costum-

brismo que vive de inyecciones de folklore y de reminiscencias de zarzuela trata de probar lo contrario. Lo más genuino del pueblo andaluz escapa a estas reiteraciones típicas. Esta vez es una tragedia la que se desarrolla dentro de ese ambiente convencional. Paquita rico es una excelente actriz y canta bien los números de buena música de Leoz¹³⁸. Reconocemos que más de una escena alcanza soltura y gracia de movimiento. Alguna de las danzas es discreta pero el género no se salva. Es terrible que la españolada y en cierto modo también la leyenda negra partan de dentro. El technicolor es mediano.»), Igoa («Folklore para la simpática Paquita Rico. Ni más ni menos que otras del mismo estilo.»), Torres López («El melodramático asunto es de gran pobreza. La protagonista representa su papel con acierto. Los demás, y todo lo demás, vulgar. En resumen, no tiene especial valor y cuando sería necesaria, carece de toda fuerza y emoción. 2ª.»), García Escudero («La eterna película gitana, con el propósito de exhibir a una artista graciosa y cantarina, que es toda la cinta. En color muy mediano, carece de interés pero hay planos buenos y canciones bonitas. 2ª categoría.»), Vicente Llorente («La buena actuación de la estrella Paquita Rico hace de esta película, de argumento no muy acertado, atractiva en su mayor parte, si bien el final de de gran frialdad. Algunos aciertos en el color, al lado de otros detestables. Lamentable que se abuse de la españolada.») y secretario Fernández y González («La característica españolada, aunque a ésta no le falten aciertos. El color está empastelado en muchos planos. Sigue sin matizar el verde, pero en general ha mejorado considerablemente en relación con películas anteriores realizadas por el mismo sistema. La interpretación de Paquita Rico sobresale entre los aciertos de esta película. No constituye, por cierto, ni por la realización ni por nada, ninguna aportación a la cinematografía nacional, pero quizás las consabidas razones del "esfuerzo económico" aconsejen otorgarla 1ª categoría. Mas como esa es una consideración que sólo atañe discernir a la superioridad la justa clasificación es 2ª.»). Queda como autorizada para mayores [de 14 años], 2ª categoría y con un permiso de doblaje¹³⁹ Reunida de nuevo la J. S. O. C. el 29 de marzo de 1952 resuelve clasificar como de Primera Categoría y dando un permiso de doblaje más. El cambio de actitud está relacionado presumiblemente con el éxito internacional en Cannes y también con el escrito que envía Miguel Herrero Ortigosa, propietario de la productora Ariel al Presidente del consejo Coordinador de la Cinematografía con fecha de 16 de mayo de 1952 en el que expone: «Que la película "María Morena" fue realizada en color por el sistema español Cinefotocolor, al que habitualmente se le viene concediendo un permiso extraordinario americano a todas las películas realizadas por dicho procedimiento, con el fin de propulsar

138»Las canciones son de Juan Solano.

139 El permiso se ejecuta por Hispano FoxFilm S. A. E. con el título *La mujer Pirata* (Jacques Tourner, 1951).

la producción de películas por el referido sistema. Que a juicio del que suscribe, la película "María Morena" ha resultado con las suficientes cualidades técnicas y artísticas para que pueda ser considerada de 1ª categoría, creencia que ha sido ratificada por el público de todas las capitales en las que la misma se ha exhibido, y, en definitiva, por el asistente al reciente Certamen Internacional de Cannes, en el que obtuvo un éxito verdaderamente clamoroso.» Sin embargo no es mencionado en ningún momento el escrito del productor ni su éxito en Cannes por ninguno de los miembros de la Junta: el Presidente Joaquín Argamasilla: «Revisada esta película puede elevarse la categoría a Primera»; vocal eclesiástico Antonio Garau Planas («Concedida la primera categoría»); vocales Manuel Torres López («Puede elevarse la categoría a 1ª»); Vicente Llorente («No hay inconveniente en la modificación de categoría. Primera Categoría»); Luis F. Domínguez de Igoa («Puede concedérsele 1ª categoría»); Pío García Escudero («En vista del éxito logrado por esa película, puede mejorarse la calificación y declararla de 1ª categoría»); Pedro Mourlane Michelena («En vista del éxito muy lisonjero de María Morena puede elevarse la categoría a primera»); Joaquín Soriano («En consideración a su esfuerzo técnico en lo que a color se refiere puede clasificarse de 1ª») y el secretario Francisco Fernández y González («Se acuerda, en consideración a que ha sido elegida para la Bienal, elevar la categoría»).

Obtenida la 1ª categoría de la Junta, el Director General de Cinematografía y Teatro concede también la protección especial en forma de «un permiso de importación adicional americano».

También se encuentra el expediente número 136-51, en donde se incluyen, además de múltiples críticas de la prensa del momento, las cifras económicas presupuestadas y que incluyen entres sus partidas las 75.000 pesetas por la partitura y la dirección musical para Jesús García Leoz, las 250.000 pesetas para Lazaga y Forqué y las 600.000 pesetas para Paquita Rico¹⁴⁰. También se especifican en el apartado laboratorios 147.212,25 pesetas en concepto de gastos de revelado, positivado y truca, y 500.000 en concepto de "Canon Cinefotocolor".

Presentada en Cannes en 1952, significó la confirmación del triunfo personal de Paquita Rico en este festival: «Ha estado a punto de morir en el tumulto, aprisionada por sus miles de admiradores (...) Este año, como el pasado, Paquita Rico ha sido la bomba de Cannes.» (*Triunfo*, 14 de mayo de 1952, 326: 7). Sin embargo esto no mejoró las críticas que iban de las más amables a las más demoledoras: amables las de el crítico de *ABC* («el colorido – un "cinefotocolor" -, en diversos pasajes es de calidad muy superior al que hemos visto en otras películas nacionales, lo que supone un notable avance que no quiero dejar de subrayar.») o del crítico de *Ya* («Lo más elogiabile de esta cinta española, que se puede calificar como de romance amoroso con folklore

¹⁴⁰ Muy lejos quedan los emolumentos recibidos por el actor mejor pagado después de la estrella: José María Mompín sólo recibió 90.000 pesetas.

andaluz, es su color, que nos demuestra que los técnicos encargados de él van acertando cada vez más en sus tonalidades, acercándose a las condiciones cromáticas que se ven en las producciones extranjeras») y los más duros desde la revista *Dígame* («Los más resobados tópicos de las viejas historias de ambiente gitano, con traiciones, navajazos, superstición, crimen impune y tricornos de la guardia imponiendo el orden final, (...) la cámara de Berenguer ha tomado muy buenos encuadres de exteriores e interiores. Pero esto no logra salvar la película de su mediocridad ni consigue que nos dejemos de fijar en el colorido desigualísimo con que fue filmada esta producción, que, indudablemente, estaría mucho mejor en blanco y negro»), el diario *Arriba* («Paquita Rico, que es ciertamente guapísima, se merece concurrir a todos los Festivales Internacionales Cinematográficos. Pero no estas películas de "españolade", de unas falsas notas tipistas, ya descoloridas como los vestidos de esas mugrientas gitanas callejeras y que inútilmente se pretenden embellecer con un cromatismo bastante desigual») y el habitualmente más comprensivo de *La Vanguardia Española* («Con todos los aplausos que pudo tener "María Morena" en Cannes, no es ni más ni menos que otra producción tremendamente convencional y absurda (...) El cinefotocolor continúa donde estaba. No se observan adelantos perceptibles respecto a las producciones anteriores del mismo procedimiento.»). Sorprende la crítica del diario *Pueblo*: «La actuación de Paquita Rico, excepcional en su género, contribuye al interés de esta cinta. El color – cinefotocolor – es excelente en ocasiones. Algunos metros de la cinta nada tienen que envidiar – en lo que al empleo de las tonalidades se refiere – a cualquier producción extranjera.» Un balance sobrio y positivo en cierta medida se encuentra, en contra de lo que es habitual, en una crítica francesa: «Esta obra dramática en un cuadro folclórico se beneficia de un tornasolado proceso de color Ciné-Photo-Color que da un vigoroso relieve a los personajes, decorados y vestuario. El conjunto de la producción denota un gran esfuerzo para presentar una obra de clase internacional. Imágenes bien estudiadas y compuestas, partitura musical pintoresca.» (*La cinematographie française*).

La copia que he podido visionar en Filmoteca Española adolecía de una pérdida considerable de tonalidad amarilla lo que dejaba los verdes impresionados de un oscuro tono marrón¹⁴¹ (en el primer rollo) o azulado (en el segundo y el quinto), muy notable en verdes de árboles y arbustos en tomas exteriores¹⁴². Al mismo tiempo los rojos, como el del vestido que María Morena exhibe en el primer rollo, las hojas

La longitud total de la película es de 2.700 metros.

141 La dominante marrón en toda la cinta puede deberse a defectos de la copia original o, más probable, a la pérdida del amarillo de la copia, un hecho común en todas las películas con el paso del tiempo. Ver entrevista a Ramón Martos en los Anexos.

142 Teniendo en cuenta que estos «verdes defectuosos» también aparecen mencionados con ese nombre en los comentarios de algún miembro de la Junta (Fernández y González), queda la duda de si se trata de un defecto producido por el paso del tiempo o por el contrario ya se encontraba así en las primeras copias.

secas de una vid que enmarcan su rostro en una secuencia del segundo o el traje de un brillante rojo del bailar flamenco del quinto rollo, mantienen bien el brillo y la nitidez. Al mismo tiempo se aprecian los mismos defectos que persiguieron al sistema siempre: en los cambios de plano (especialmente en fundidos encadenados) se aprecia la existencia de unos fotogramas exclusivamente azules que producen un efecto de flash (hay uno verdaderamente notable en el quinto rollo) y en determinadas secuencias se aprecian claramente dos siluetas alrededor de las figuras (especialmente visible en la secuencia de la comitiva del bautizo en el tercer rollo).

Su director, José María Forqué, guardó un recuerdo muy negativo de los aspectos técnicos del Cinefotocolor como ya ha sido visto en la descripción de las cámaras del sistema, pero también tuvo hacia el final de su carrera un recuerdo más positivo de su trabajo en esta película: «La película era mala pero tuvo cierto éxito popular. A nosotros nos sirvió para seguir aprendiendo y nos permitió pagar la mala pensión en que vivíamos.» (Soria, 1990, p. 30).

3.5.9 *La estrella de Sierra Morena* (Ramón Torrado, 1952)

Productora: Suevia Films

Jefe de producción: Juan N. Solórzano

Guión: Ramón Torrado

Adaptación: Ramón Perelló y Víctor López Iglesias

Argumento: Ramón Perelló y José Palma

Fotografía en Cinefotocolor: Manuel Berenguer

Segundo operador: Félix Miró

Ayudantes de cámara: Eduardo Noe y Raúl P. Cubero

Ayudantes de dirección: Víctor L. Iglesias, Rafael Vázquez y Vicente Fayos

Ayudante de producción: Luis Barraquero

Montaje: Gaby Peñalba

Ayudante de montaje: Lolita San Mateo

Música: Maestro Monreal

Dirección orquestal: Francisco Ruiz Arquelladas

Solista de guitarra: Paco Aguilera

Coreografía: Goyo Reyes

Sonido: Antonio Alonso

Decorados: Enrique Alarcón

Construcción de decorados: Francisco Asensio

Atrezzo: Vázquez, Mengíbar y Luna

Figurines: Sanpedro y Cortezo

Sastrería: Humberto Cornejo

Modista de Lola Flores: Rosina

Maquillaje: Antonio Florido

Peinados: Isabel Mellado

Intérpretes: Lola Flores (Estrella), Rubén Rojo (Carlos), José Nieto (Juan María), Raúl Cancio (Curro), Manolo Moran ("Ladeao"), Fernando Fernández de Córdoba (Corregidor), Félix Fernández (Padre Francisco), Fernando Sancho (Rafael), María Luisa Ponte (Alicia), Juan Vázquez (Don Periquito), José Isbert (Labriego), Antoñita Ariel (Rocío), Juanita Manso (Chacha Dolores), Félix Briones (Manuel), Casimiro Hurtado (Joseílo), Arturo Marín (Marchenero), Manuel Requena (Alcalde), Carmen Flores (Gitanilla), Fernando Aguirre (Don Plutarco), Pilar Gómez Ferrer (Doña Tecla), Francisco Bernal (Truhán), Beni Deus (Sargento), Manuel Guitián (Sacristán), Manrique Gil (Médico), Rosario Royo (Ventera).

Coreografía: Goyo Reyes

Estudios: C.E.A.

Laboratorios: Cinefoto - Fotofilm

Rodaje: Del 17 de diciembre de 1951 al 14 de marzo de 1952.

Estreno en Madrid en el cine Avenida el 22 de septiembre de 1952, permaneciendo 21 días en cartel.

3.000 metros, 10 rollos.

Duración: 96 minutos

Empresa distribuidora: Suevia Films

Espectadores: 65.418

Recaudación: 678.471 ptas.

Clasificación: Primera categoría

Censura: Autorizada

Sinopsis

Una diligencia llega a una venta y allí una viajera da a luz una niña. Luego siguen viaje, vigilados por unos bandoleros. Al fin la diligencia es asaltada y la mujer muere. Los bandoleros deciden quedarse entonces con la pequeña y en una escena de ternurismo desbordado todos se declaran sus padres protectores mientras la hacen bautizar y le dan el nombre de Estrella. La niña ya ha crecido y canta y baila con soltura y gracejo. El corregidor publica un bando para dar muerte a todos los bandoleros no arrepentidos. Uno de los bandoleros, Rafael, empieza a descubrir los atractivos de Estrella y la acosa violentamente. Entonces su padrino, el jefe de los bandoleros Juan María, decide que ya no es una niña y debe ir a la escuela. La hacen pasar por la sobrina del corregidor, secuestrando a la verdadera. En la escuela Estrella con su desparpajo revoluciona a los niños y al maestro. Los acontecimientos se precipitan por la traición de Rafael y aunque Estrella intenta salvarle, su padrino Juan María al fin muere. Luego una sortija desvela que Estrella es en verdad la hija del corregidor.

Comentarios

Otro tipismo parece intentarse en Cinefotocolor con este nuevo título: el de la majeza goyesca de los bandoleros. Con un guión pobrísimo y una gran cantidad del metraje rodado en estudio, la sensación de irrealidad y distanciamiento del espectador, se multiplica.

En el expediente conservado en el A. G. A. (número 11.159) se conserva permiso de rodaje con fecha 19 de diciembre de 1951 (aunque en otros documentos consultados figura el comienzo del rodaje el 17) y su finalización el 14 de marzo de 1952. Se presenta un coste estimado inicial de 4.995.675 pesetas y un coste real al finalizar la película de 5.724.659 pesetas, incluyendo 400.000 pesetas en concepto de "Canon Cinefotocolor".

En los informes que elaboró la Junta reunida el 6 de junio de 1952 no todos sus miembros se mostraron tan inmisericordes como en ocasiones anteriores: «El sistema español de color dista mucho, por ser más perfecto, de aquellas películas primeras de matices borrosos y con "filage". Argumentalmente es floja y la española clásica de bandidos generosos no presenta ningún motivo de interés. La interpretación de Lola Flores, ajustada a su papel. Por sus valores en general, y sobre todo, por el esfuerzo que significa estimular un procedimiento de color nacional, merece una clasificación en 1ª categoría, según

normas antiguas, y en normas futuras, 1ª B.» (Francisco Fernández y González); “Bien de realización y en su conjunto de decorados, escenarios, etc. Mal guión o por lo menos nada bueno. La protagonista no dudo sea comercial, pero es poco cinematográfica. Diálogos regulares. El color, mejor, pero desigual. Normas antiguas 1ª, normas posibles, 1ª B.” (Joaquín Soriano); “Si consideramos Estrella de Sierra Morena como pintura romántica de gran dramatismo no negaremos que contiene calidades y valores en la composición y en el trazado de figuras, del ambiente y de las caracterizaciones de época. Dar la película en tinte color [sic] es empresa laudable y buen servicio al cine nacional.” (Pedro Mourlane Michelena); “Película realizada en el sistema español Cinefotocolor con bastante acierto, consiguiendo bellos fotogramas y artísticos encuadres. Técnicamente un poco desigual, pero se nota un gran avance en el sistema de color, pudiendo esperarse en un día próximo un mayor perfeccionamiento para nuestra producción en color.” (José María Alonso Pesquera).

Fotofilm acredita tiraje de la primera copia en Cinefotocolor el 26 de mayo de 1952 y a continuación Cesáreo González envía nota a la Junta para que “no considere como definitivos los pequeños defectos que se advierten en esta primera copia, así como la desigualdad del color. Nuestro deseo de no demorar su presentación a Censura y debido a que durante estos días ha sido media fiesta diaria en Barcelona con motivo del Congreso Eucarístico, los Laboratorios retrasaban el tiraje de una segunda copia corregida en la cual y sucesivas se eliminarán los defectos apuntados.” Se conservan también los comentarios negativos que sin firma aparecen en el cartón de rodaje, junto con una muestra más de la vigilancia, en ocasiones puntillosa, de la censura:

El guión cuyo rodaje se autoriza por el presente documento carece de interés y de calidad temática. Es un folletín pseudo-folklórico en el que se reúnen los tópicos de las ya pasadas obras de bandoleros generosos. Es de prever que salvo los valores puramente cinematográficos que el director consiga imprimir al film, este carecerá de todo otro estimable [sic]. Los productores tendrán en cuenta en la realización de la película, para evvitar ulteriores dificultades de censura, las siguientes observaciones: Los bandoleros se presentarán como tales; es decir, no han de resultar simpáticos al espectador ni mucho menos heroicos o enaltecidos. Deberán sufrir sanción por sus desmanes. La justicia o sus representantes, que deberán ser tratados con el debido respeto, no se presentarán de forma antipñatica o repelente. Asimismo se cuidará la realización de los planos correspondientes a las páginas 21, 39 y 40 entre Rafael y Estrella y la administración del bautismo deberá hacerse de forma litúrgica.

La crítica de prensa es en esta ocasión poco amable con el color («Hubiera sido preferible realizar el "film" en blanco y negro, porque el colorido, en el que los rojos y los azules son chillones, es por demás borroso y se antoja que, en lugar de haber progresado en cuanto a limpidez y claridad, ha perdido en calidades. Hay momentos en que las imágenes parecen verse a través de una neblina de manchas indeterminadas de colorido.» *ABC*) pero inmisericorde con la película en general:

De un tema viejísimo, como el pésimo empleo de nuestro pintoresquismo, solo pueden derivarse disquisiciones muy conocidas. . . . No es que no nos guste nuestro tipismo, sea de la región que sea. Nos conmueve y nos entusiasma, y en los momentos precisos somos tan castizos como los que más; pero, la verdad, dedicarle horas y horas, películas y películas, es concederle demasiada importancia, desquiciar las cosas. Y dejemos a un lado el asunto de su falseamiento. Este es un aspecto muy bonito, apropiadísimo para el "cinefotocolor" – todavía muy desigual, mejor en los paisajes que en las figuras y en las caras de nuestra variada y recia originalidad. . . . tramas pueriles, con ramificaciones tontísimas, aprendidas del peor cine hollywoodense que, según afirman sus productores, "son, en todos los casos, de ganancias seguras". La historietita, que es vulgarísima, está desarrollada sin una elemental habilidad. En resumen: Lola Flores es de primera; pero la película de tercera subclase. (*Arriba*)

Ilustración: Cartel publicitario de la película.

3.5.10 *La Hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952)

Productora: Producciones Benito Perojo S.A.

Jefe de Producción: Miguel Tudela

Guión: Luis Lucia

Adaptación: José Luis Colina, Manuel Tamayo y Luis Lucia

Basado en la novela homónima de Armando Palacio Valdés

Fotografía en Cinefotocolor: Antonio López Ballesteros

Segundos operadores: Alejandro Ulloa y Antonio Macasoli

Montaje: Antonio Ramírez de Loaysa

Ayudantes de dirección: Ricardo Blasco y Carlos Pageo

Secretaria de dirección: Carmen Pageo

Ayudantes de producción: I. Gutiérrez y A. Tudela

Sonido: Ramón Arnal

Música y canciones: Juan Quintero

Decorados: Sigfredo Burmann

Construcción de decorados: Francisco Rodríguez Asensio

Mobiliario: Luna

Vestuario: Monic y Humberto Cornejo

Maquillaje: Carmen Martín

Intérpretes: Carmen Sevilla (Hermana San Sulpicio), Jorge Mistral (Ceferino), Manuel Luna (Don Sabino), Julia Caba Alba (Hermana Guadalupe), Manuel Gómez Bur (Daniel). Casimiro Hurtado (Martínez), Rosario Royo (Madre superiora), Ana de Leyva, Antonio Riquelme, Juanita Manso, Milagros Carrión, Juana Guíazo, María Cuevas, Arturo Marín, María Cañete, Mercedes Cora, Francisco Bernal y Manuel Guitián.

Estudios: C.E.A.

Estreno en Madrid en los cines Rialto y Roxy "A" el 6 de octubre de 1952, permaneciendo 35 días en cartel en cada sala.

2.496 metros en 9 rollos

Duración: 88 minutos

Empresa distribuidora: Distribuidora Cinematográficas Rosa Films S.A.

Espectadores: 362.287

Recaudación: 4.076.608 ptas.

Clasificación: Primera categoría y Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Censura: Autorizada para todos los públicos

Sinopsis

Gloria Alvargonzález es una joven alegre que torea, canta, baila y disfruta de considerable fortuna. Cuando decide ingresar en un convento el sacerdote amigo de la familia intenta disuadirla pero ella está firme en su propósito. Es enviada por su superiora a un hospital, donde conoce al director, el doctor Sanjurjo, con el que inicialmente tiene

un fuerte desencuentro. Pronto todo el hospital está encandilado con el buen humor, la alegría y las canciones de la Hermana San Sulpicio, y hasta el director del hospital empieza a sentirse más interesado. Al fin los dos se declaran su amor y la Hermana San Sulpicio vuelve al mundo para casarse con el médico.

Comentarios

Ilustración: Torera una vez, torera para siempre.

Muchos títulos cinematográficos tuvieron en aquella época como protagonistas a religiosos católicos. Primero los misioneros, entre los que destacó el cura exlegionario que misiona en Alaska: *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), aunque había sido preludiado por los personajes de *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946), *La manigua sin Dios* (Antonio Díaz Castillo, 1947), *Aquellas palabras* (Luis de Arroyo, 1948), o *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948)¹⁴³. Pero luego saltaron en tropel, a la pantalla de diversos países *Don Camilo* (Julian Duvivier, 1951) (ya para siempre internacionalmente conocido con el rostro de Fernandel), *el Padre Polanco* (Cerca del cielo, Domingo Viladomat y Mariano Pombo, 1951), *el Don José de Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1951), *la exuberante Ana* (Alberto Lattuada, 1951), *la convencida Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952), *las canonizadas María Goretti* (Cielo sobre el pantano, Cielo sulla palude, Augusto Gennina, 1949) y *Bernardita Subirous* (*La canción de Bernadette*, *The Song of Bernadette*, Henry King, 1943), *Sor Angélica* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1954)... Por no mencionar títulos como *La túnica sagrada*, *La Señora de Fátima*, *Tierra Santa*, *El Judas*, más títulos de contenido piadoso como *Marcelino pan y vino*, *Angelito negro*, *Pepino y Violeta*, o *Tres huchas para oriente* (sobre las aventuras de tres niños en la cuestación del Domund). Tal es la avalancha que llega a crear cierto malestar entre los propios católicos. Por ejemplo un artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* (marzo-abril de 1951, 20: 328-329) reacciona ante el éxito de *Balarrasa* con un contundente: "Por favor, no confundamos las cosas. No vaya a ser que (...) llevemos ahora al cine católico de la gazmoñería (...) a la intriga policíaca sin ton ni son"; mientras García Escudero hace una llamada para diferenciar entre "cine católico" y "cine con sotanas" (García Escudero, 1954, pp. 50-51). Lo que hace pensar este nuevo fervor, al que ni tan siquiera los más militantes católicos como era García Escudero ven bien, es que otra vez los productores intentan sacar una rentabilidad rápida a una moda que en ese momento parece contar con el apoyo del público.

Entre toda esta larga lista se sitúa esta musical y torera Hermana San Sulpicio. Subrayo *esta*, teniendo en cuenta que se trata de la terce-

¹⁴³ Fernando Fernán Gómez, protagonista de *Balarrasa* y *La mies es mucha*, recordaba muchos años después aquella época de esta manera: «Creo que ha habido unos años, en España, en que las películas de curas tenían mucha más aceptación que las películas de seglares. A no ser que los seglares fueran andaluces». (Brasó, p. 82).

ra adaptación en el cine español de la historia original de Armando Palacio Valdés, tras las anteriores de 1927 (silente) y de 1934 (hablada), realizadas ambas por Florián Rey.

A pesar de ser considerada una película más del género folclórico-andalucista, se puede entender que la amplia contestación intelectual y de la crítica a estas producciones ya acusaba el agotamiento del público por las pobres historias y rutinarias direcciones y se juega a una revisión irónica de los tópicos. Una suerte de asumido ejercicio autorreferencial por la cual se acepta una convención establecida décadas atrás para completar un producto sin muchas pretensiones, para el entretenimiento, que además sea exportable.

Esto implica una acumulación de postales, tal y como ya se venía haciendo desde Debla: imágenes de tentadero, de toros en la dehesa, de bailaoras en el cortijo y de la Alhambra. Ahora se le añaden imágenes de monjas intentando aprender a bailar sevillanas o a la alegre Hermana San Sulpicio cantando para los enfermos o dándoles clases de toreo de salón. Si a esto se suma un Jorge Mistral sin ninguna capacidad para la comedia y un personaje de pequeño "angelito" que desde el cielo decide los amoríos de los mortales (con un sospechoso parecido con Harpo Marx), el resultado es ciertamente desalentador.

Otro detalle que parece mostrar una "mala conciencia" a la hora de realizar una historia de ambiente folclórico-andaluz es el hecho de intentar contraponer la gracia andaluza del personaje de Carmen Sevilla con la austeridad del personaje de Jorge Mistral, pero sólo consigue una suerte de "comedia de las regiones" que recuerda a *La Patria Chica* (Fernando Delgado, 1943).

Finalmente, mientras se celebra una fiesta flamenca en el cortijo de la joven Gloria (en un patio andaluz con surtidores que más parece una fantasía califal) los guionistas tuvieron el detalle jocoso de que un personaje diga «Si parese de película folclórica» y otro personaje le replique «¡Pue' vaya una alabansa, hijo!»

En el A. G. A. se conserva el expediente 11.354, donde se conserva el cartón de rodaje con fecha del 24 de abril de 1952 para una producción que se extendió desde el 19 de mayo al 8 de agosto. También se encuentra el certificado de Fotofilm de tiraje de la primera copia el 22 de noviembre de ese año. En contra de lo que era costumbre, se cuantifica un coste estimado de 5.684.234 pesetas y un coste final efectivo de 5.340.747,37 pesetas.

También se conserva el expediente 46-52 en el que se indica en documento remitido a la Junta que el rodaje se extendió entre el 19 de mayo y el 27 de agosto (fechas que no coinciden con las anteriormente facilitadas), especificando el rodaje de exteriores en Sevilla, Granada y El Escorial¹⁴⁴. En el cartón de rodaje se incluye una anotación de acuerdo a la opinión que el lector de guiones Fray Mauricio de Be-

Con un hábito rojo, azul y blanco, un verdadero hábito Cinefotocolor.

Escrita sobre una zarzuela de los hermanos Álvarez Quintero de 1907.

¹⁴⁴ Estos detalles hacen pensar en un deseo de obtener una clasificación más favorable y con ella un mayor grado de protección económica.

goña ya había expresado en su informe: «los realizadores habrán de cuidar, matizando debidamente, aquellas escenas en las que intervienen personajes religiosos, a fin de que las mismas no seas impropias de la condición de los citados personajes». Reunida la Junta el 30 de noviembre, le otorgan Primera Categoría con dos permisos de doblaje.

Entre otros datos también se detallan los gastos donde aparece un pago de 345.000 pesetas a Luis Lucia por la dirección, de 96.000 pesetas a López Ballesteros por la dirección de fotografía y de 540.000 a Sigfrido Burman por la dirección artística (no queda claro si incluye la construcción de los decorados). De entre el personal artístico destaca la diferencia entre el pago a Carmen Sevilla, 375.000 pesetas, y el de Jorge Mistral, 650.000 pesetas.

En este mismo expediente se guardan los informes de algunos delegados provinciales que opinan como en ocasiones anteriores sobre la calidad del color: «El Cinefotocolor que anima la película, no pasa de discreto; un ensayo más en el largo camino para alcanzar la perfección técnica que a no dudar ha de lograrse» (Valladolid, 12 de noviembre de 1952); «Se criticó por muchos lo chillón del colorido (...) Estima esta Delegación (...) la interpretación y fotografía son aceptables, excepto el color, mal logrado y de tonos siempre inadecuados» (Castellón, 15 de diciembre de 1952); «El color por fotocinecolor [sic] es más suave que en anteriores ocasiones.» (Avila, 14 de enero de 1953); «Discreto el color, la fotografía buena sin llegar a lo extraordinario.» (Cuenca, 24 de agosto de 1953).

Las críticas de prensa demuestran cierto amable asentimiento al uso del cinefotocolor en esta ocasión: «Anima la película el fotocolor, que en la presente ocasión, aunque distante de la perfección, sí puede afirmarse que ha dado un paso hacia el feliz resultado que todos deseamos se consiga en plazo breve.» (*ABC*); « El color, por Cinefotocolor, si bien no está del todo logrado, presta a la cinta una alegría de matices plásticos y una claridad necesarios.» (*Pueblo*); «Destacan en la parte técnica la espléndida fotografía lograda por el operador Ballesteros» (*Dígame*). Pero algunas no pueden dejar de mencionar defectos: «El "cinefotocolor" ha sido utilizado esta vez con un detenido estudio de sus características y posibilidades, para su mejor empleo. Puesto que a ese procedimiento cromático no le convienen los tonos fuertes –para evitar malísimos efectos de calcomanías estridentes-, se ha seguido ese criterio, al aplicarse más el azul –que se refleja casi de un modo perfecto- que el rojo, que se transforma en un enfadoso naranja.» (); «El color mejora en relación con las muestras anteriores, pero todavía está crudo y duro. No decimos que "está verde" porque eso es precisamente lo que le falta: diríamos mejor que está rojo y azul, pero aún así tiene planos muy logrados.» (*Informaciones*). Hay que encontrar alguna crítica extranjera para encontrar los peores términos

referidos a la película y su color: «El color, bastante débil, aporta sin embargo fondos faltos de nitidez.» (*La cinématographie française*).

Ilustración: Bailes, devoción y Cupido.

3.5.11 *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952)

Productor: Edgar Neville
 Jefe de producción: José Martín
 Argumento, guión y comentario: Edgar Neville
 Fotografía: Enrique Guerner
 Segundo operador: Ricardo G. de Navarrete
 Ayudante de cámara: Jesús Rosellón
 Montaje: Sara Ontañón y Mercedes Alonso
 Sonido: Jaime Torrens y Conejo
 Música: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Federico Chueca, Padre Soler y flamenco popular.
 Dirección musical: José María Franco
 Pianistas: Ángel Curras, Julián Perera
 Decorados: Sigfredo Burmann
 Maquillaje: Fernando Florido
 Intérpretes: Antonio, Pilar López y su Ballet Español, R. Ximénez, Alejandro Vega, Manolo Vargas, Alberto Lorca, Elvira Real, Dorita Ruiz, Rosario Escudero, Pacita Tomás y María Luz Galicia; con la colaboración de Juan Belmonte y Conchita Montes.
 Locutor: Fernando Rey
 Bailaoras: Juanita Acevedo, Mely Jardines, Merceditas Broco, Juana Loreto, Carmen Bernal y Rosarito Arriaza
 Bailaores: Manuel Romero, Juan Ángel y Roque de Jerez
 Cantaoras: Lola de Triana, Bernarda y Fernanda de Utrera y Carmen Ruiz
 Cantaores: Almadén, Aurelio de Cádiz, Antonio Mairena, El "Pili", Niño de la Cantera, Manzanilla
 Lugares de rodaje: Córdoba, Granada, Dos Hermanas (Sevilla), Morón (Sevilla), Utrera (Sevilla), Sevilla, Algodonales (Cádiz), Vejer de la Frontera (Cádiz), Jerez de la Frontera (Cádiz), Cádiz, Madrid, El Escorial (Madrid), Ronda (Málaga), Málaga.
 Estudios: Sevilla Films
 Estreno en Madrid en el cine Coliseum el 15 de diciembre de 1952, permaneciendo 10 días en cartel.
 3.000 metros en diez rollos
 Duración: 75 minutos
 Distribución: Suevia Films
 Espectadores: 5.360
 Recaudación: 15.466 ptas.
 Clasificación: Primera categoría
 Censura: Autorizada para todos los públicos
 Mención de Honor en el Festival Internacional de Cine de Cannes (1953), Mención Mejor Película de Danza, y Premio al color del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Siempre registrado con este título, en todas las copias conservadas el título que aparece en pantalla es
 FLAMENCO

Sinopsis

Se repasan uno a uno distintos palos del cante y el baile flamenco a través de “cuadros” comentados por la voz en *off* de Fernando Rey, que es el único nexo narrativo. Así, junto a las imágenes de cantaores como Fernanda y Bernarda de Utrera y bailaores como Antonio Ruiz Soler, Pilar López o María Luz Galicia se yuxtaponen imágenes de Juan Belmonte toreando, de las famosas “tapadas” del pueblo gaditano de Véjer o de un entierro en las cuevas del Sacromonte, en el que sobre un ataúd llevado a hombros por los gitanos se amontonan lo claveles junto con una guitarra rota. Después se pasa a Córdoba y la petenera, las alegrías de Cádiz, un número goyesco de caracoles, y luego un bolero clásico. Después hay una danza española (*Los Panaderos*) de un hombre con dos mujeres de gran plasticidad que se rueda sobre un fondo de la ciudad de Madrid. Antonio baila una obra del Padre Soler ante el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, entre insertos de enanos velazqueños riendo, Albéniz, Granados, zapateado, verdiales de Málaga, granadinas y por fin el apoteósico final con Antonio bailando un martinete ante el tajo (“La Taja”) de Ronda.

Comentarios

Hasta ahora, las películas folklóricas se limitaron a tener quince o veinte minutos de cante y baile; lo demás era contarnos tristes historias de gitanillas seducidas, niños abandonados, bandoleros caritativos, torerillos principiantes... En mi película no hay nada de esto, ni folletón ni folletín. Sólo hay danza, cante, pasión y arte. Es decir, no es una española, una falsa española; es, simplemente, España. *Triunfo*, 2 de julio de 1952, 333: 10.

Con esta clara declaración de intenciones, Neville parece querer distanciarse de otras películas de temática folclórico-andalucista y, más concretamente, tomar distancia de las producciones realizadas hasta el momento en Cinefotocolor. El director era un habitual de los tablaos y según él mismo declaró en diversas ocasiones, muy aficionado al flamenco desde que siendo estudiante asistiera al Concurso de Cante Jondo en plena Plaza de los Aljibes de la Alhambra, en 1922. En la larga entrevista anteriormente citada, un Neville pletórico y en plena producción del largometraje asegura estar incluyendo «lo mejor de lo mejor (...) intentando encontrar la raíz de lo popular, de lo auténtico, de lo racial...» (*Triunfo*, 333: 11) e incluso comenta secuencias que luego finalmente no llegó a rodar, como un baile «encima de los montones de sal de las salinas de Cádiz».

Aunque sin un verdadero hilo narrativo ni acción dramática, en esta película tan personal como desusada, Edgar Neville presenta siempre a los artistas intentando potenciar al máximo el efecto plástico, en escenarios teatrales o naturales.

El expediente conservado en el A. G. A. número 60-52 incluye un comentario desconfiado del lector de guiones Bartolomé Mostaza: «Con el guión cabe hacer una gran película si se escoge el elenco coreográfico adecuado. En otro caso, será una española más.»¹⁴⁵ Asimismo se conserva documentación económica con un coste estimado de 3.708.447 pesetas y un coste final de 5.515.737 pesetas. La parte más elevada de los costes aparte de las 300.000 pesetas de Edgar Neville y las 175.000 de Enrique Guerner son las 450.000 que aparecen pagadas a Pilar López y su ballet y las 150.000 a Antonio Ruiz Soler. En el expediente número 11.486 se encuentran los juicios vertidos por la Junta el 9 de diciembre de 1952. La rama de clasificación parece mostrarse más benevolente que en ocasiones anteriores: «Es una realización importante porque expone valores españoles auténticos sin deformaciones de pandereta. El color es estimable y supone un mejoramiento en el procedimiento español de Cinefotocolor.» (Manuel Casanova); «La película encierra indudablemente un valor para archivo folklórico. Rodada en exteriores casi toda la película. Contrariamente a lo que se pueda creer su comercialidad real en el extranjero es limitada. Significa un esfuerzo, desde luego. Es película rodada en el único color español. 1ª.» (Joaquín Agusti). Por otra parte, los miembros de la rama de censura, no se acostumbran al parecer al antiguo sistema con división de funciones y opinan claramente de aspectos cinematográficos¹⁴⁶: «Bastante mediocre a pesar de un buen reparto, en decorados y en composición.» (Mariano Daranas); «En color una bien urdida serie de canciones y bailes flamencos en cuadros artísticos muchos de ellos. La película tiene nivel y categoría aunque resulte lenta y quizá poco cinematográfica. Nada censurable.» (Pío García Escudero).

Una nota de la que no se conserva la firma aparece dirigida a Edgar Neville, advirtiéndole en términos cordialísimos de que se prevenga ante la posibilidad de que sea considerada una película documental y esto le prive de la protección. A continuación se conserva nota sin fecha de Edgar Neville dirigida a la Junta en la que pide «que consideren a *Duende y misterio del flamenco* como una película corriente de largo metraje y reciba, dada su altruística [sic] ambición, el mismo apoyo que las demás producciones españolas.»

Se acredita en documento del laboratorio la tirada de al menos catorce copias en Cinefotocolor. La copia positiva de 35 milímetros visionada en Filmoteca Española se reconstruyó a partir de tres copias conservadas en el Department of Film del MOMA bajo la supervisión del propio Daniel Aragonés y mantiene una buena calidad en cuanto a nitidez de colores y siluetas, casi siempre. En algunos planos (un jinete cabalga junto al Guadalquivir) se puede apreciar una sombra

145 Resulta difícil tal apreciación viendo las características del guión (más bien escueta sinopsis) presentado a la Junta y que también se conserva (expediente 21/05244).

146 Sobre el pintoresco modo de ejercer la censura cinematográfica durante la inmediata posguerra ver detalles en Estivill, 1997.

gris verdosa tras él verdaderamente extraña o el bolero bailado frente al Palacio Real que queda deslucido por los grises azulados y marrones en que se diluye la vegetación del parque.

Ver supra.

Las críticas en la prensa son en general amables¹⁴⁷: «la experiencia y la destreza de Enrique Guerner¹⁴⁸, que en este su primer trabajo en “cinefotocolor” demuestra, como en cuantos efectúa, su dominio de la plasticidad fílmica. Su labor es uno de los aspectos mejores de la película.» (*Arriba*); «Contribuye a avalorar la película la fotografía, siempre bien compuesta, de Guerner, aunque el fotocolor es un tanto desigual.» (*ABC*). Es necesario recordar que esta película surge de la reacción en Cannes a la presentación de *Debla, la virgen gitana* del propio Neville que saludó su éxito como el descubrimiento de «lo que quieren ver de España». Al parecer la intención de Neville no tuvo la acogida esperada si nos atenemos simplemente a la crítica francesa: quote el procedimiento español de color empleado, el “Cinematocolor” [sic] es el peor de todos, sin duda bicrómico y retrasado respecto al que ya se hacía hace veinte años: la pantalla está dividida en la misma imagen, en zonas verdes o amarillas, y cuando un personaje pasa de una a otra, cambia de color; de tal modo que creeríamos que cuando un actor se mueve está rodeado por una especie de franja rojo anaranjada, lo cual es bastante molesto en una película de baile y que hizo que los espectadores en la sala comentaran irrespetuosos: “Estos españoles tienen todos fuego alrededor”. La magia de las danzas y los cantos de más allá de los Pirineos había sido más fuerte que todo lo demás. Más fuerte que la sala impertinente, el color infame y la hora y media de película mal hecha, sin construir, y que en el fondo no merecía el premio que le habían otorgado. la película no merece su verdadero título, *Fastination et Mystère du Flamenco*. (*L’Observateur*) Puede parecer dura pero es acorde con la de *Les belles lettres françaises*: «la película está empañada por un color deplorable, una puesta en escena más que indigente y numerosos números mediocres.»; y con la aparecida en *Cinemonde*: «La violencia de los colores, la rudeza de los contrastes que hieren los ojos, se añade a la belleza furiosa de las imágenes vertidas como un licor fuerte.»

Ilustración: Fotograma del film.

147 Neville era uno de los cineastas más valorados entre los que podríamos denominar “del régimen” como se desprende del trato recibido por las Comisiones de Clasificación y por la crítica durante buena parte de su carrera

148» Quizá influyese en el trabajo del director de fotografía su propia experiencia con el tema a tratar: *El Guadalquivir, vena lírica del Cante Jondo* es un cortometraje dirigido por Enrique Guerner en 1935 en el que recorriendo el curso del río se oían músicas originarias de las comarcas presentadas.

3.5.12 *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952)

Productora: Producciones Benito Perojo S.A.

Director de Producción: Miguel Tudela López

Guión: José Luis Colina, José Santugini y Ladislao Vajda

Basado en la zarzuela de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw

Fotografía en Cinefotocolor: Antonio López Ballesteros

Segundos operadores: Alejandro Ulloa y Antonio Macasoli

Montaje: Antonio Ramírez

Ayudantes de dirección: Fernando Palacios, J. Robles y C. Pageo

Ayudantes de producción: L. Gutiérrez y A. Tudela

Sonido: Luis Lucas de la Peña y Antonio Alonso

Música: Amadeo Vives

Arreglo musical: Jesús G. Leoz

Decorados: Sigfredo Burmann

Mobiliario: Luna

Construcción de decorados: F. Rodríguez Asensio

Figurinista: Emilio Burgos

Sastrería: Cornejo.

Maquillaje: Carmen Martín

Peluquería: Carmen Sánchez

Intérpretes: Mirtha Legrand (*Doña Francisquita*), Armando Calvo (*Fernando*), Emma Penella (*Aurora "La Beltrana"*), Antonio Casal (*Cardona*), Manolo Moran (*Lorenzo*), Jesús Tordesillas (*D. Matías*), Julia Lajos (*Doña Francisca*), Antonio Riquelme, Marimí del Pozo (canta el papel de "*Francisquita*"), Lily Bergman (canta el papel de "*Aurora*") y el ballet de Marianela de Montijo.

Estudios: CEA

Laboratorio: Cinefoto - Fotofilm

Estreno en Madrid en el cine Rialto el 2 de febrero de 1953, permaneciendo 21 días en cartel.

Clasificación: Interés Nacional

Censura: Autorizada para todos los públicos

2.868 metros en 9 rollos

Duración: 88 minutos

Empresa distribuidora: Compañía Industrial Film Española CIFE-SA S.A.

Premio al color del Sindicato Nacional del Espectáculo

Presentada en el Festival Internacional de Cannes

Sinopsis

A finales del siglo XIX, una joven que regenta junto a su madre una pastelería en el viejo Madrid, recibe clases de canto mientras sueña con el amor. Con otros alumnos de canto preparan la representación de la zarzuela *Doña Francisquita*, que está ambientada en el Madrid

de 1840. Poco a poco la joven se va metiendo en un juego de representación y engaño en el que quiere ella no sólo ser la protagonista de la zarzuela, sino que la zarzuela se haga realidad con ella como protagonista. Del mismo modo que la Francisquita de la zarzuela, ella intenta preparar situaciones que se asemejen a los de la obra lírica para que el hombre en el que se ha fijado se enamore de ella: Fernando (también homónimo al personaje correspondiente). Pero el apuesto caballero es un joven calavera que ya tiene plaza fija en el camerino de la famosa cantante de variedades "La Beltrana". Al fin, con la ayuda del mejor amigo del galán y algunas vicisitudes (que incluyen engañar al padre del joven para hacerle creer que se quiere casar en realidad con él), la zarzuela sólo se representa en la imaginación de la muchacha pero consigue el amor del joven.

Ilustración: La aspirante a cantante (Mirtha Legrand) y la profesional de las tablas (Emma Penella).

Comentarios

Esta fue la segunda¹⁴⁹ adaptación cinematográfica española de la zarzuela escrita por Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. En ella, quizá fascinado por sus propios recuerdos, el director de origen húngaro Vajda concibe un personaje con interesantes matices, que se diría con raíces en comedias musicales de época vienesas del período de entreguerras más que en la zarzuela española. A ello contribuye una muy rubia y algo atildada Mirtha Legrand que parece más salida de una obra centroeuropea como *Operetta* (Willy Forst, 1940)¹⁵⁰ Aunque las partes cantadas signifiquen huidas de la protagonista desde la realidad a su mundo de ensueño, son sin duda las menos logradas, por su puesta en escena algo grandilocuente (como la aparición fantasmal de Fernando en lo alto de la escalera o el ballet que termina aterrorizándola). Además, habiendo rodado todo su metraje en estudio, se remarca el juego que por el desarrollo del guión parece totalmente intencionado, por el que no se distingue entre los sucesos actuales y los de la zarzuela, en un juego de intencionado distanciamiento que como muy bien apunta José Luis Téllez «anticipa ya

149 La primera fue dirigida por Hans Behrendt (1889 – 1942). Actor, guionista y director berlinés de origen judío al que la llegada del Tercer Reich obligó a emigrar. Primero a España, donde codirigió *Miguelón o el último contrabandista* en 1933 junto a Adolfo Aznar, y esta versión de la zarzuela de Amadeo Vives *Doña Francisquita* en 1934. Posteriormente marchó a Viena donde retomó su carrera como actor y en 1938 a Bruselas. Allí fue detenido tras el comienzo de la guerra y posteriormente deportado a Auschwitz donde murió.

150 «Prueba difícil y experiencia interesante es para mí entrar en el terreno de la zarzuela, tan distinta de la opereta centroeuropea, que, esta sí, yo conozco bastante bien.» (*Triunfo*, 30 de julio de 1952, 337: 12). «La opereta es folletín, folletín alegre; la zarzuela es algo real, de la vida misma. Sus personajes los encuentras en la capital, en las ciudades y en los pueblos de España. Los de la opereta son prefabricados, irreales, literarios, sin vida alguna, sin realidad en ningún país.» (*Triunfo*, 7 de enero de 1953, 360: 53).

una deconstrucción del verosímil fílmico que el cine europeo tardaría aún una década y media en formular» (1997, p. 330). A este distanciamiento contribuye la actriz protagonista: cuando Mirtha Legrand monologa resulta artificial, algo pedante y con acento argentino. Quizá esto no le pareció importante al director teniendo en cuenta que las partes cantadas los actores las interpretan en play-back¹⁵¹, y son voces de cantantes profesionales las que se escuchan¹⁵²

Ilustración: La aspirante a cantante (Mirtha Legrand) y la profesional de las tablas (Emma Penella).

El personaje de Francisquita es más complejo que el de cualquier zarzuela (algo no muy difícil dado lo breve y poco elaborado de la mayoría de los libretos). A pesar del envaramiento almidonado que (quizá queriendo ser fiel a la época en que se sitúa la acción) se puede apreciar en los protagonistas, consiguen una interpretación coherente, y seguidora de una tradición larguísima en la historia de la escena: los enamorados de clase alta y algo distantes (los interpretados por Mirtha Legrand y Armando Calvo), frente a los comparsas de clases populares y gracejo natural (aquí estarían los personajes interpretados por Emma Penella, Manolo Morán y Antonio Casal). Francisquita es una damisela inocente (el color más habitual de sus vestidos es el blanco) que juega a seductora sin darse cuenta de que es precisamente la inocencia de su juego lo que seducirá al joven calavera y le hará olvidar a la explosiva vedette.

Francisquita sigue la zarzuela como un guión hasta el extremo de enojarse si la realidad no sucede con arreglo a la trama: cuando escucha que el padre de Fernando «Está dispuesto a llevarse a su hijo al fin del mundo», la respuesta de Francisquita es «¡Eso no está en la zarzuela!»: el teatro dentro del teatro, la representación dentro de la representación, el juego entre realidad y fantasía. La posibilidad de hacer realidad los sueños es el hilo que sostiene la historia, que parece finalizar en la materialización no de sus sueños románticos sino de sus pesadillas angustiosas de pérdida y confusión absoluta cuando se ve acosada por las máscaras de carnaval. Finalmente, cuando parece haber tocado fondo es cuando su amado Fernando expulsa a las caretas¹⁵³, la encuentra, la abraza y le promete su amor, y ella puede por fin cerrar el libreto de la zarzuela: «fin del tercer acto».

151 Según algunas informaciones de la prensa (ver anexos) el actor Armando Calvo fue el único que sí cantó personalmente las partes que correspondían a su personaje, pero su trabajo recibió en general críticas negativas por su estilo interpretativo.

152 Este doblaje de voces para las partes cantadas se realizaba en los musicales cinematográficos norteamericanos casi desde el origen del sonoro tal y como ironiza *Cantando bajo la lluvia*, (*Singin' in the rain*, Stanley Donen, 1952). En España fue uno de los elementos cómicos fundamentales de la más feroz sátira del género de la zarzuela realizada nunca: *Bruja, más que bruja* (Fernando Fernán-Gómez, 1977).

153 Las máscaras la acosan en una secuencia a medio camino entre las obras expresionistas de Fritz Lang y *Domingo de Carnaval* (Edgar Neville, 1945), aunque aquellas caretas están inspiradas en obras de Goya, frente a las de *Domingo de carnaval* que lo están en pinturas de Solana.

El productor Benito Perojo, que dirigía este proyecto con un presupuesto de seis millones de pesetas y dieciséis decorados, se sentía especialmente interesado en que se rodase en Cinefotocolor, tal y como declaraba al crítico Alfonso Sánchez:

España tiene un procedimiento que mejora por días. Se le debe conceder la máxima protección. Es de una espléndida rentabilidad en divisas para nuestro cine. En *Doña Francisquita* aumenta el presupuesto en un millón de pesetas. Vale la pena, y creo que con una protección adecuada puede ser muy valioso para el cine español.

Era precisamente en aquellos momentos cuando Daniel Aragonés reclamaba una subvención especial a su procedimiento y a todas las producciones que se realizaran con él.

A continuación Vajda daba su opinión al mismo crítico, también positiva, sobre este color cinematográfico:

Quizá obliga a un trabajo un poco más lento; pero está en continua mejora y será perfecto en cuanto tenga buenos medios. No he sentido en ningún instante la tiranía del color, no me ha frenado la cámara nunca. Creo que hemos conseguido una bella plástica. (*Triunfo*, 15 de octubre de 1952, 348: 11).

La copia visionada en Filmoteca Española consigue transmitir una mejor impresión de los avances del sistema de color. Se han reducido mucho las inestabilidades de imagen, pero se mantienen unos matices irreales y poco nítidos, con tendencia a los marrones.

Sin duda es una de las obras más interesantes entre las que se produjeron en aquella época y especialmente de entre todas las que se hicieron con el procedimiento Cinefotocolor, pero además hoy puede ser vista como un fantasmagórico ejercicio brechtiano por parte de uno de los más inclasificables de todos los directores de cine que hayan trabajado nunca en España.

Los informes conservados en el A. G. A. se encuentran en dos expedientes. Por un lado el número 81-52: en él se incluyen los informes de los lectores de guiones, que no encuentran impedimento en el guión excepto Juan Esplandín: «Actualmente no tiene interés cinematográfico llevar una zarzuela al cine. (...) Sólo el afán comercial puede ser el pretexto para intentarlo. (...) El presente guión resulta confuso por la dualidad de papeles de la zarzuela y de la vida real. Está plagado de anacronismos y de situaciones carentes de gracia y de valores cinematográficos, así como literarios.» O el mucho más moderado Fraguas Saavedra: «El guión está bien visto y es posible que resulte una producción no pesada, pese a que las zarzuelas ofrecen muchas dificultades para pasar al cine con agilidad.» Expedido cartón de rodaje con fecha de 23 de julio de 1952, se acredita su realización entre los días

8 de agosto y 25 de septiembre. Asimismo está incluido detalle de los gastos de la película, entre los que destacan, como es habitual, los honorarios del director (375.000 pesetas) y los del personal artístico. Este sin embargo sorprende por su desigualdad: las 35.000 pesetas de Emma Penella, las 50.000 de Julia Lajos, las 70.000 de Manolo Morán o incluso las 225.000 de Armando Calvo distan mucho de las 460.833 pesetas que constan como pago a Mirtha Legrand. Aún más lejos del salario de Mirtha se encuentran las 42.000 pesetas para los ballets de Marianela de Montijo y las 60.000 para Jesús García Leoz en concepto de composición, instrumentación y adaptaciones.

También se incluyen informes de delegados provinciales que como suele ser habitual no dudan en ofrecer críticas francas y con detalles que no acostumbran a mencionar los críticos profesionales, como el delegado de Castellón, que en su informe de 11 de marzo de 1953 expone: «La interpretación es bastante acertada; el sonido, mediano, con defectos en la sincronización de las voces dobladas; y el color, demasiado chillón en toda la cinta.»

En el expediente número 11.518 se encuentran los costes totales. El estimado, de 5.860.000, y el definitivo, evaluado en 6.342.847 pesetas. Entre ellos se encuentran 500.000 pesetas en concepto de "Royalty color".

La Junta reunida el 18 de diciembre, parece encontrar el color menos reprehensible que en ocasiones anteriores: «Es un tecnicolor sin precedentes en el cine nacional.» (Mariano Daranas¹⁵⁴); «El cinefotocolor, sin ser perfecto, mejora lo habitual.» (Pedro Mourlane Michelena); «El sistema de color ha mejorado mucho y en muchos momentos está plenamente conseguido.» (Alberto Reig Gozalbes¹⁵⁵); «El color, dentro de los inconvenientes del método, resulta bien por lo teatral del asunto.» (Antonio Reus Cid¹⁵⁶). La Junta finalmente la clasifica como de Primera Categoría y eleva escrito para la concesión del Interés Na-

154 Mariano Daranas Romero (1898 - 1994). Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, llegó con 16 años a Madrid como corresponsal del diario *La Región*. Abandonó sus estudios universitarios y se incorporó a la redacción del diario *La Nación*, del que fue crítico teatral desde el año 1918. Entró en 1924 en la redacción del diario *El Debate* como redactor político primero y como corresponsal en París después. Allí permaneció como corresponsal de distintas cabeceras españolas hasta el año 1944. Jefe de Prensa del Ministerio de la Gobernación desde el año 1946.

155 Alberto Reig Gozalbes (1912 - 1998). Primer subdirector (entre 1942 y 1953) y segundo director (entre 1953 y 1962) de NO-DO. Socio fundador de la productora UNINCI junto a Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Ricardo Muñoz Suay, entre otros. El 3 de marzo de 1994 el diario *El País* publicó una carta al director firmada por él bajo el título "No soy censor", en la que especificaba: «Fui vocal de la Junta de Clasificación y Censura dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, pero mi función, junto a mis compañeros de la misma rama, estribaba en clasificar las películas, no en censurarlas, tarea de la otra rama.»

156 Antonio Reus Cid (1914 - 1994). Doctor ingeniero agrónomo, Delegado del SEU y falangista, fue voluntario de la División Azul. Como Presidente del Sindicato Nacional de Cereales, fue Procurador en Cortes entre los años 1953 y 1977.

cional, cosa que el Ministro de Información y Turismo concede el 24 del mismo mes.

La prensa de la época se muestra en algunos casos muy elogiosa, como la de *Arriba*: «La película está revestida con finísimo gusto y realizada por el sistema español de "cinefocolor", destella algunos momentos de un bello cromatismo.» O la de la revista *Dígame*: «La interpretación, muy buena por parte de las bellas Mirtha Legrand y Emma Penella, realizadas en sus respectivas hermosuras por el excelente colorido que ostenta la película y que le ha valido a ésta, justamente, un premio del Sindicato.» Sin embargo, en *ABC* se pone en cuestión por primera vez en la prensa diaria el montante otorgado a unas películas por el uso de un sistema de color todavía imperfecto, pero de una ambigua manera, deplorando simplemente la calificación de "premios" al dinero otorgado: «El colorido de la película "Doña Francisquita", estrenada en Rialto, no es bueno; los fondos, con frecuencia, resultan empastados, y hay demasiadas tonalidades agrias, y, a las claras, imperfectas. Puesto que existe un deseo, patentizado por los hechos, de proteger los trabajos de perfeccionamiento de los coloridos de nuestras películas, esas protecciones en metálico, cuantiosas, deberían llamarse, por ejemplo, "ayudas", pero no premios, pues si bien el color de la cinta que suscita mi comentario supone un avance, el avance no llega, ni mucho menos, a lo premiable.» Las críticas en el extranjero parecen sumarse a la crítica menos entusiasta de aquí cuando desde *La cinematographie française* se dice: «El color es empleado sin discreción en los decorados, sin marcar ninguna transición entre las composiciones artificiales de una pieza de teatro y las escenas que cuentan la vida de los protagonistas. Esto parece intencionado y mantiene a lo largo de la película una aureola de fantasía. La calidad es desigual.»

Ilustración: La realidad de Francisquita y sus ensueños románticos.

3.5.13 *Muchachas de Bagdad* (Jerónimo Mihura, 1952) - (Versión norteamericana: *Babes in Bagdad* (Edgar G. Ulmer, 1952)

Producción Hispano - Norteamericana

Productora: Orpheo Films – Fritzi (Danziger Bros.). Producción para United Artists

Productores: Daniel Aragonés, Antonio Pujol, Edward y Harry Danziger

Jefe de producción: Antonio Sau

Guión: Félix Feist, Joe Ansen, John Roeburt y Reuben Levy

Argumento: Joe Anson, Félix Feist

Fotografía en Cinefotocolor: Georges Périnal, Jack Cox y José Luis Pérez de Rozas

Operadores: José Luis Pérez de Rozas y Alejandro Ulloa

Montaje: Teresa Alcocer y Edith Lenny

Ayudantes de dirección: Leon Lenoir y Jesús Castro Balcon

Ayudante de producción: Enrique Sau

Secretarías de rodaje: Doreen Francis y Pepita Pruna

Música: Jesús García Leoz

Letras de las canciones: Francisco Naranjo

Decorados: Juan Frexe

Construcción de decorados: Enrique Bronchalo

Mobiliario: Miró

Figurines: Richard

Vestuario: Llorens y Raffran

Maquillaje: Rodrigo Gurrucharri y Miss Hamilton

Intérpretes: Paulette Godard (Kira), Gypsy Rose Lee (Zohara), Carmen Sevilla (Marjanah), Rafael Duran (Sharkan), Richard Ney (Ezar), John Boles (Hassan), José Calvo (Mamud), Julia Lajos (Celica), Antonio Riquelme (Omar), Luis Pérez de León (Mercader de Esclavas), Luis Induni (Jefe de guardia), José Luis Pinillo (Jefe de la Guardia), Juana Solé, Maruja Coral, María del Amor, Laura Donoso, Carmen Mercader, María Rosa Palomar, Pilar Pérez Rivón (Esposas del Cadí), Maruja Pagán (Esclava Primera), Mari Sol Trigo (Esclava Segunda).

Estudios: Orpheo Films

Rodaje: Desde el 19 de diciembre de 1951 al 11 de marzo de 1952

Laboratorios: Cinefoto

Estreno en EE.UU. el 3 de diciembre de 1952, y en Madrid en el cine Rialto el 16 de marzo de 1953; permaneciendo 16 días en cartel en Madrid.

Clasificación: Primera Categoría

Premio al color del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Censura: Autorizada para mayores

3.000 metros en diez rollos.

Duración: 79 minutos

Empresa distribuidora: CIFESA, S.A.

Espectadores: 2.346

Recaudación: 15.410 ptas.

Sinopsis

Hassan, Cadí de Bagdad, tiene una docena de mujeres en su harén, aunque su favorita es Zohara. Kira, una nueva belleza, se une al grupo y en seguida organiza a las mujeres en rebeldía. Encontrará un aliado en Ezar, el ahijado del cadí, con el que apuesta que si Zohara no consigue demostrar la igualdad de las mujeres antes de diez días, él tendrá que casarse con su propio harén. Después de algunas aventuras y números “exóticos” y de la intervención del malvado recaudador Sharkan, el joven Ezar consigue engañar al cadí y casarse con la bella Kira.

Comentarios

La fascinación de Hollywood por las fantasías orientales data de las películas de cine silente, en una época en la que se buscaba la evasión a través de cualquier tipo de exotismo, y que consiguió su mejor obra con *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924). Posteriormente, en pleno conflicto bélico a comienzos de los cuarenta, reapareció como subgénero de comedia y aventuras, ya sonoro y a todo color. Fue la época en la que se produjeron entre otros títulos la nueva versión de *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, Michael Powell, 1940), *Las mil y una noches* (*Arabian nights*, John Rawlins, 1942), *El príncipe mendigo* (*Kismet*, William Dieterle, 1944), *Ali Baba y los cuarenta ladrones* (*Ali Baba and the forty thieves*, Arthur Lubin, 1944), *Simbad el marino* (*Sinbad the sailor*, Richard Wallace, 1947) y *Bagdad* (Charles Lamont, 1949).

Parecería entonces natural pensar en la realización de una película con aventuras de ambiente “oriental” y un leve reclamo anatómico. Pero el hecho de que quienes pongan en marcha el proyecto sean los hermanos Danziger, especializados en producciones de bajo presupuesto y series, como *Devil girl from Mars* (David MacDonald, 1954) o *Satellite in the sky* (Paul Dickson, 1956), sólo podía preludear lo inevitable: una mezcolanza de atributos dispersos que, al menos en la versión española, se convierte en amalgama de zarzuela, farsa, serie B, fantasía y género folclórico-andalucista, todo en uno.

Es uno de los títulos en los que la sociedad de Aragonés y Pujol participó como coproductora bajo la denominación “Estudios Cinematográficos Orphea Film”. Así se acredita en la carta de Daniel Aragonés que se conserva en el A. G. A. (número de expediente 130-51) fechada el 6 de septiembre de 1951 y con fecha de entrada en la Dirección de Cinematografía el 9 de octubre. En ella expone haber “decidido emprender por nuestra cuenta, y sin petición de créditos oficiales, la producción de una película que recoja todas las posibilidades de nuestro sistema, y al mismo tiempo sirva de modelo y muestra, tanto

para España como para el mundo entero, de las cualidades de este sistema español de color”

Como ya sucediera con el temor de Edgar Neville a que *Duende y misterio del flamenco* fuera considerada una película documental, en este caso la carta intenta confirmar que la autoridad competente considerará la película “como producción española, con todas sus ventajas y derechos”, para lo que proclama que puede ser “la consagración mundial de nuestro procedimiento totalmente español” y alude a los beneficios económicos que en concepto de divisas puede traer al país, ya que se reservan el 10 % de los beneficios de la recaudación en todo el mundo. Para ello incluye los datos de su participación material, en la que incluye, aparte del director y del director de fotografía de la versión española, los protagonistas previstos de ésta: Paquita Rico, Mario Cabré, Enrique Guitart, José Nieto, Carmen de Lirio, Lola Ramos, ninguno de los cuales llegó a participar en la producción.

También se detallan las aportaciones de los coproductores Danziger: el guión, el director (Ulmer), el director de Fotografía (Jack Cox), el director de color (Georges Perinal) (“que han hecho varios films en technicolor”) y el maquillador Georges Claff (idem.), así como otros técnicos y un elenco de actores que incluye a Yvonne de Carlo, Dick Haymes, Melvyn Douglas y Peter Lorre, de los cuales ninguno llegó a participar.

Ilustración: Reseña en la prensa del peculiar “doble rodaje” de *Muchachas de Bagdad*.

Asimismo se aprovecha para solicitar el derecho de importación de material de sonido, película de negativo, película de sonido, bombillas, lámparas, gelatinas y «1 caja con material de maquillaje Max Factor».

En el otro expediente conservado (número 11.505) se conserva cartón de rodaje con fecha de 27 de noviembre de 1951. En él se detalla aquellos aspectos susceptibles de censura de lo que aparece en el guión¹⁵⁷

Finalmente el expediente 130-51 (Signatura 36/04727) confirma un presupuesto de 7.522.994 pesetas, detallando los emolumentos, destacando como los mejor pagados Jerónimo Mihura (300.000 pesetas) y Carmen Sevilla (350.000 pesetas). También se confirman fechas de rodaje entre el 19 de diciembre de 1951 y el 11 de marzo de 1952. Estu-

¹⁵⁷ «Pag. 1ª, suprimanse aquellos planos que se refieren a muchachas escasamente vestidas. Pag. 14: selección de mujeres en casa del Califa. Pag. 21. chicas a medio vestir en la piscina árabe. Pag. 98: es absolutamente inaceptable la frase de Hassán que hace alusión a su apetencia: En general deberán eludirse todas aquellas otras escenas de carácter análogo a las anteriormente indicadas», además de una seria advertencia sobre el modo en que se deben plasmar en la película las secuencias de harén, entendiéndose que puede llegar a ser prohibida tanto si la versión española como la norteamericana son rodadas sin acogerse «a normas que la hagan admisible dentro de un recto sentido ético y moral». Asimismo incluye una estimación previa del coste de la película en 5.250.000 y una declaración final de coste por un total de 7.522.994 pesetas.

dios Orphea, exteriores en Cataluña [sic.], laboratorio Cinefoto, 3.000 metros, distribuidora Suevia Films. Se solicita en documento que el título previsto inicialmente de “Dos muchachas de Bagdad” pueda ser cambiado a “Muchachas de Bagdad”. El reparto original de la película tal y como se planteaba originalmente en la documentación remitida incluía a Mario Cabré, Ivonne de Carlo, Charles Boyer, Peter Lorre (en el papel de Sharkan) y Paquita Rico.

Revisada por la Junta el 16 de diciembre de 1952, los juicios, a pesar de nacer como la gran apuesta de presentación internacional del Cinefotocolor, no son muy distintos a los de ocasiones anteriores: «Cuento oriental poco entretenido, presentado con cierto lujo, en un color mediocre pero quizá mejor que el de otras películas españolas.» (Pío García Escudero); «Teniendo en cuenta la calidad de la película y el gran coste que ha debido suponer, creo que debe de clasificarla en primera categoría, pero para ello tengo en cuenta que ha sido editada en sistema Cinefotocolor (...) por ella misma, de 2ª» (Joaquín Argamasilla); «Guión malo. Color el conocido, no perfecto» (Vicente Salgado¹⁵⁸); «La calificación Primera Categoría que se propone es teniendo en cuenta que está realizada en Cinefotocolor.» (Ramón Pedro Martín López¹⁵⁹); «La calidad del Cinefotocolor, aún contando con la colaboración de los técnicos y maquilladores norteamericanos, es imperfecta. La protección del color se supone incluida al considerársele de Primera Categoría.» (Antonio Reus Cid); «Está realizada en Cinefotocolor, que no es ni mejor ni peor que otras veces; el guión es confuso e incoherente y la interpretación - incluso de varios conocidos actores y actrices extranjeros - aparece desvaída por la falta de interés de la trama. Parece que se trata de una coproducción y por tanto no debe ser protegida como una película española.» (Francisco Fernández y González); finalmente un juicio de la rama de clasificación que ha quedado sin firma:

Película de color muy desigual y deficiente en muchos aspectos. La trama argumental es bastante infantil y atropellada pero está muy cuidada en lo que se refiere al vestuario y decorados lujosos y bien hechos. Significa un indudable esfuerzo muy meritorio desde el punto de vista económico. El guión equivocado pretende ser gracioso sin conseguirlo. La interpretación buena en general. Aunque es una co-producción puede ser considerada como película española puesto que se ha rodado totalmente en España e implica una difusión mundial del sistema de color español. Por esta razón debe considerarse en primera categoría.

158 Vicente Salgado Blanco. Presidente de los Estudios Cinematográficos CEA de Madrid desde 1946, fue Procurador en Cortes como representante del Sindicato Nacional del Espectáculo entre los años 1946 y 1949.

159 Ramón Pedro Martín López. Miembro del Cuerpo de Ingenieros Industriales al servicio del Ministerio de Industria.

La película en sí misma es como máximo de segunda categoría. La clasificación que se propone está sólo por ser rodada en color y por el esfuerzo económico.

La copia vista en Filmoteca Española está en buen estado, aunque con el segundo rollo con una parte en sepia y la segunda mitad de los rollos tercero y quinto en blanco y negro. Los colores muestran una nitidez superior a la de otros títulos peor conservados, con muy brillantes rojos y azules en las gasas de las odaliscas y en los decorados (muy notable en los planos del harén del primer rollo, especialmente en los rojos brillantísimos del atuendo del eunuco y el niño). Pero se siguen observando unos verdes azulados desvaído. A pesar del avance de la calidad del color, aún pueden verse imágenes en las que movimientos rápidos de figuras en la pantalla producen que rojos y azules no sólo no coincidan, sino que guarden las distancias (como en el primer plano del tercer rollo).

La llegada a España de estrellas de cierto renombre internacional provocó bastantes titulares en la prensa del momento y reportajes en las revistas especializadas. Pronto la disciplina centroeuropea que intentó imponer Edgar G. Ulmer en el plató de rodaje en los Estudios Orphea fue motivo de comentario y sarcasmo (“La ley de Edgar I” denominaron a las normas escritas que hizo llegar a todo el equipo cuando fueron publicadas, en varias entregas, en los números de enero de 1952 de la revista *Triunfo*), y los resultados poco acordes con la pretensión, enfriaron bastante las ilusiones.

Las críticas de prensa vieron en este título «un nuevo paso hacia adelante en el procedimiento de colorido en el que se está trabajando en España. Este no es, todavía, ni mucho menos, perfecto, y tampoco logra la perfección en la ocasión presente, si bien hay capítulos en la película de agradable vistosidad, y de un acierto no conseguido aquí, hasta el instante cuando las tonalidades son suaves [sic]. Tal afán de superación es indudablemente, plausible, y merece el aliento.» (*ABC*) o cómo «en “cinefotocolor” son muy superiores los pasajes de un cromatismo suave que los de signo contrario». La crítica de la versión norteamericana, teóricamente idéntica en sus aspectos técnicos, es menos condescendiente: «Las interpretaciones en general están por debajo de los estándares habituales, la dirección es de aficionado y el proceso de color – Exotic Color – parece como si su verdadero destino fuera el laboratorio de experimentación.» (*Variety*). La crítica en *El Correo* de 27 de junio de 1953: «En el diálogo se acusa ese matiz jocoso con frases a lo Chamberí que en labios de un cadí o de una belleza del harem forzosamente producen risa. El color ofrece algunas alternativas de irregularidades cromáticas. . . »

En medio de la historia, un inimitable Antonio Riquelme con turbante propone una receta que se diría una alusión a la del Cinefotocolor: “un cuartillo de vino tinto, dos de leche de cabra, sangre de

paloma, pétalos de ocho rosas... una fórmula secreta de mi invención, muy eficaz, que pienso patentar un día de estos”.

3.5.14 *Bronce y Luna* (Xavier Setó, 1952)

Productora: Producciones Iquino (I.F.I. España S.A)

Jefe de Producción: Valentín Sallent

Argumento y guión: Antonio Guzmán Merino

Fotografía en Cinefotocolor: Emilio Foriscot

Segundo operador: Pablo Ripoll

Ayudante de cámara: Pedro Rovira

Segundo ayudante de cámara: Antonio García

Montaje: Ramón Quadreny

Ayudante de montaje: Pilar Serrano

Ayudante de dirección: Luis García

Secretaria de rodaje: Julia S. de la Fuente

Ayudante de producción: Marcelino Riba

Música: Augusto Algueró

Solistas de guitarra: Antonio González y Antonio Serra

Técnico de sonido: Juan García

Dirección artística: Miguel Lluch

Decorados: Juan Frexé

Construcción de decorados: Antonio Eiza

Atrezzo: Isaac

Vestuario: Ojos Negros

Sastrería: Peris

Maquillaje: Antonio Burell

Ayudante de maquillaje: Gabriel Cumella

Intérpretes: Ana Esmeralda (Azucena), José Suárez (Rafael), Barta Barry (Rufo), Manuel Gas ("Temperamento"), María Victoria Dura (Soledad), Francisco Albiñana (Heredia primero), Isabel de Castro (La Condenada). Jesús Colomer (Gabrielillo). Cuerpo de baile de Teresita Abad y Paco Aguilera.

Estudios: Iquino

Laboratorios: Fotofilm y Cinefoto

Rodaje: Del 30 de junio al 7 de octubre de 1952

Estreno en Madrid en el cine Roxy " B" el 15 de junio de 1953, permaneciendo 14 días en cartel.

2.120 metros

Duración: 65 minutos

Empresa distribuidora: I.F.I.

Clasificación: Primera categoría

Censura: Autorizada para todos los públicos

Sinopsis

Rufo Carmona, el crañí [sic] del Sacromonte y Rafael Olmedo, el tratante de Medina se encuentran con sus caravanas y ganados en el camino de Sevilla y deciden seguir camino juntos. En la caravana va

Azucena, a la que Rafael ya había visto y por la que siente interés. Rafael se entera de que la llevan para casarla en Granada con Rufo y por la noche intenta enamorarla. Ella baila para su futuro esposo pero ante la vista de Rafael compone toda una nueva coreografía apasionada. Al darse cuenta, los hermanos de Azucena intentan coger a Rafael, pero él consigue huir con sus compañeros y ganados después de una trifulca. En medio de la noche aparece Azucena a caballo que quiere saber cómo se encuentra Rafael pero no le da esperanzas. Al día siguiente Rafael la sigue por Sevilla y por la noche hay fiesta en casa de Rufo con nuevos números de baile. Allí acude Rafael aun sabiendo que quieren matarle y consigue que Azucena, que le ama, huya con él. Planean escapar “por el camino del mar” hacia Gibraltar, pero los hermanos aparecen y les llevan ante Rufo a Granada. Hay una gran zambra en el Sacromonte mientras junto a la música y el baile los hermanos torturan a Rafael. Al fin los hermanos terminan matando a Rufo y los dos enamorados se van caminando al amanecer.

Comentarios

Entre mantones bordados y flores en el pelo, batas de flores y lunares con muchos volantes, los abundantes números de baile flamenco puntuados por la música de Augusto Algueró aproximan este título al musical dramático o al drama con números musicales. Sirven sin duda al lucimiento de su protagonista femenina, Ana Esmeralda¹⁶⁰

Las deslucidas postales de Sevilla y de las cuevas del Sacromonte (quizá por el mal estado general de la copia conservada en Filmoteca Española) ofrecen una de las peores películas en cuanto a técnica cinematográfica en Cinefotocolor y una de las más torpes en cuanto a guión. Quizá por eso fue estrenada en programa doble junto con la película de serie B *La muchacha de Trieste* (*La ragazza di Trieste*, AKA *Les loups chassent la nuit* AKA *Wolfs Hunt at night*, Bernard Borderie, 1952).

¹⁶⁰ Biografiada en la prensa de la época (*ABC*, 1 de mayo de 1949) como nacida en Tetuán en 1929, de «sangre árabe y gitana», habría aprendido a bailar en las cuevas del Sacromonte de Granada. Con catorce años comenzó su carrera profesional en el “ballet español” de Jorge de Montemar, del que llegaría a ser primera bailarina. En este grupo artístico también comenzaron su carrera Paquita Rico (como canzonista) y Carmen Sevilla (como bailarina). Pronto fue descubierta para el cine y participó en la adaptación cinematográfica del ballet de Falla *El amor brujo* (Antonio Román, 1949) o en *Lola la piconera* (Luis Lucia, 1951), entre otras películas, en las que solía interpretar el papel de bailaora temperamental. Conoció al productor brasileño Mario “Marinho” Audrá Junior, fundador de los Estudios Maristela de Sao Paulo, durante el rodaje en Brasil de la película *Quem matou Anabella* (D. A. Hamza, 1956) y poco después se casaron, instalándose en aquél país. Durante los años siguientes abrió una escuela de danza flamenca en Sao Paulo que aún funciona y siguió trabajando en el cine, participando en varias producciones españolas como *Llegaron dos hombres* (Eusebio Fernández Ardavín, 1959), *La casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959) o *Don José, Pepe y Pepito* (Clemente Pamplona, 1961). Como dato curioso puede mencionarse que su marido, Mario Audrá fue también el fundador del primer laboratorio para cine en color de Brasil al que llamó POLICROM (Ramos y Miranda, 1997, p. 35).

Ilustración: Anuncio en la prensa del estreno de *Bronce y Luna*.

En el expediente conservado en el A. G. A. número 32-52 se encuentra un presupuesto estimado en cuatro millones de pesetas. A pesar de contar con un permiso de rodaje desde el 12 de abril del año 1952, el rodaje se retrasó hasta el 30 de junio, para darlo por concluido el 7 de octubre.

En el expediente 11.654 se conservan los informes de la Junta formada en aquellos momentos por: presidente Joaquín Argamasilla, Vicepresidente Jose Maria Alonso-Pesquera, vocales de Censura Padre Juan Fernández, Pío García Escudero, Pedro Mourlane Michelena, Mariano Daranas y Rafael de Casenave; de la rama de Clasificación: José Antonio Jiménez Arnau, Manuel Casanova, Ramón Pedro Martín López, Alberto Reig Gozalbes, Fernando Luca de Tena¹⁶¹, Miguel Aguilera, y secretario Francisco Fernández y González. Es clasificada como autorizada para todos los públicos, y a efectos de protección, como de 1ª pero sin el Interés Nacional. El presidente Joaquín Argamasilla indica la supresión en el noveno rollo de una frase de Rufo "y guardar esas rosas a los Heredia como recuerdo" y el diálogo anterior en el que Rufo propone a su novia la libertad de Rafael a cambio de una noche. «Película folclórica en el procedimiento español de color "Cinefotocolor", de calidad mediana con una interpretación deficiente y con desarrollo lento y defectuoso, creo que no aporta nada bueno a nuestro cine nacional.» (Alonso Pesquera); «Resulta muy pesada. Moralmente puede autorizarse para todos.» (Padre Juan Fernández); «Gitanos y flamenco, meramente en un fotocolor que no progresa. El tema fuerte tiene momentos de emoción.» (Pío García Escudero); «Aunque el drama folclórico se decante, filtre y depure es como si un drama con que el españolismo al encajar con formas típicas se degrada. No regateamos a los autores rectitud en el propósito (el ambiente teatral se ha sobresaturado de elementos populares: potros, cante más que jondo, como moderadamente aflamencado, danzas y lo de siempre. Esta película con título tan de Lorca "Bronce y Luna" agitana además la obra, la sitúa en la leyenda negra desde dentro que por patriotismo elemental debe ser condenada. Técnica-mente es aceptable.» (Pedro Mourlane Michelena); «Folclore en color nacional. Con eso está dicho todo.» (Francisco Fernandez y González). Aguilera, Martín López y Elorza se inclinan por darle 1ª por el color. Reig Gozalbes también aunque puntualiza «aunque el color no sea demasiado bueno, por el esfuerzo que se ha realizado». También indica que «está evidentemente orientada hacia la exportación, bus-

161 Fernando Luca de Tena e Ita (1890 - 1982). Ingeniero industrial desde el año 1915, fue Diputado en Cortes en el año 1926 y Procurador en Cortes entre los años 1943 y 1949. Hermano del fundador de Prensa Española, Torcuato Luca de Tena, dirigió las revistas *Dyna*, de la Asociación de Ingenieros Industriales, y *Blanco y Negro*. Presidió el Banco Agrícola Comercial y la Sociedad Vascongada de Publicaciones, editora de *El Diario Vasco*. También presidió desde 1938, año en que la fundó, la productora cinematográfica Sevilla Films.

cando el éxito que este tipo de cine tiene fuera de España». Elorza corrobora: «españolada destinada a tener más éxito en el extranjero que aquí». Argamasilla: «película sin duda producida con vistas a la exportación»; Casenave: «El color es muy desigual, en general es malo y únicamente gana cuando se trata de interiores.»

También están los documentos que detallan el presupuesto de la producción, contabilizada al término en 5.485.609 pesetas. En los presupuestos se incluyen 90.000 pesetas para el director, 175.000 para el protagonista José Suárez y 200.000 para la protagonista Ana Esmeralda, así como un total de 748.900 en concepto de laboratorio, en el cual están incluido un apartado de "Royalty color" por 400.000 pesetas.

Las pocas críticas encontradas en la prensa de la época no dejan en ningún buen lugar ni a la película en general ni al color en particular, como cuando el crítico de *ABC* asevera: «Mejor que españolada llamaría yo a "Bronce y luna" – título de espectáculo folklórico de quinto orden – "gitanada", deshilvanada e incongruente. Las palabras – el diálogo, lo que se dice – son ridículas, de un lirismo lamentable, el color empasta las imágenes, los cuadros bailables, de deleznable "ballet"». Desde la revista *Dígame* se hace hincapié como en otras ocasiones en que el color «es de una gran monotonía, ya que siempre se desenvuelve entre dos gamas: el bermellón y el azul».

3.5.15 *Barcelona, Templo de Amor y de Paz (XXXV Congreso Eucarístico Internacional) (José Luis Pérez de Rozas, 1952)*

Productora: Orphea Film - Cinefoto

Fotografía y Dirección: José Luis Pérez de Rozas Comentaristas literarios: Rvdo. P. Dr. D. Cipriano Montserrat, Pbro. y José María Tavera

Asesor musical: Rvdo. P. D. Antonio Udina

Locutor: Juan Manuel Soriano

Ayudante de cámara: Ricardo González

Mecánico: José Aluja

Sonido: Acústica S. A.

Montaje: Teresa Alcocer

Laboratorios: Cinefoto Fotofilm

Empresa distribuidora: C. B. Films S. A.

600 metros, dos rollos.

Duración: 20' 42" (El audio colea sobre negro los últimos 19").

Sinopsis

Relato encomiástico del XXXV Congreso Eucarístico Internacional celebrado en la ciudad de Barcelona entre el 27 de mayo y el 1 de junio de 1952.

Comentarios

En carta privada remitida por Francisco Llinás a Filmoteca Española, fechada el 9 de abril de 1990 aseguraba recordar fragmentos de NO-DO en Cinefotocolor. Es cierto que se conserva un documental de NO-DO de la serie denominada *Imágenes, revista cinematográfica*, en su número 372, con el título *La eucaristía y la paz*. Se trata de un reportaje de diez minutos de duración con el estilo "de postal" habitual en estas producciones, centrado en este caso en Barcelona y en los preparativos del Congreso Eucarístico, en blanco y negro. Según los datos que se conservan, el primer material NO-DO en color proyectado al público se estrena en Madrid el mes de Abril de 1954 (*Primer Plano*, 25 de abril de 1954, 706: 21), y se desconoce su sistema de color. Lo que Francisco Llinás recordaba era probablemente este cortometraje documental.

Entre la escasa documentación que se conserva de este título en el A. G. A. (expediente número 11.215) la Junta de Clasificación y Censura apenas incluye comentarios excepto algunas críticas al color: «Reportaje en cinefotocolor, malo desde el punto de vista cromático» (Mariano Daranas); «su color es muy regular, así como su texto» (firma ilegible).

El guión está firmado por José María Tavera, colaborador en guiones cinematográficos, radiofónicos y libros biográficos de divulgación, y el canónigo Cipriano Montserrat, que figuró como asesor eclesiástico en películas como *El Judas* (Ignacio F. Iquino, 1952) o *La pecadora*

Ver completa en Anexos.

(Ignacio F. Iquino, 1956). Ambos tejen una crónica de exaltación: primero de la ciudad de Barcelona «eterna en el espíritu, en la tradición recoleta y perenne de su fe (...) que antes fue espejo de la Católica Isabel Primera de las Españas»; y después de los actos del Congreso presididos por las autoridades eclesiásticas (la más importante el Legado Pontificio, Cardenal Tedeschini, pero también el Arzobispo de Tarragona, el Cardenal Primado de Toledo y el Cardenal Spellman de Nueva York, entre otros) así como políticas: «como primer congresista, llega al puerto de Barcelona en la mañana clara y radiante de mayo el primer hombre de España, el Caudillo Franco», así como ministros y autoridades locales. Todo se entremezcla con aspectos sociales como la «magnífica promesa a punto de realidad de las Viviendas del Congreso» que en un discurso comenzado con la frase «queridísimos trabajadores» pronuncia el organizador del Congreso, Obispo de Barcelona y Procurador en Cortes, Gregorio Modrego Casaus «ante medio millón de productores». El guión, continúa con una ofrenda del Frente de Juventudes, la presencia de una imagen de la Virgen de Montserrat y la multitudinaria misa de pontifical celebrada para la clausura del Congreso con la presencia del Gobierno y demás autoridades y en la que se escuchó un mensaje radiado del Papa Pío XII.

Se conservan en la Filmoteca de Cataluña dos latas de acetato en 35 mm. Con un total de 573 metros de película. Durante el examen del material en la misma Filmoteca se han apreciado inmediatamente los amarillos perdidos y una buena conservación de los rojos, así como de la banda sonora.

3.5.16 *El seductor de Granada* (Lucas Demare, 1953)

Productor: Suevia Films – Cesáreo González S. A.

Productor asociado: Producciones Benito Perojo

Jefe de producción: Miguel Tudela

Guión: Sixto Pondal Ríos, Lucas Demare y José Santugini

Director de fotografía: Antonio L. Ballesteros

Segundo operador: Alejandro Ulloa

Ayudante de cámara: Antonio Macasoli

Ayudantes de dirección: A. Hurtado y Carlos Pageo

Ayudantes de producción: I. Gutiérrez, A. Tudela y F. Montero

Música: Juan Quintero

Sonido: Ramón Arnal

Montaje: Antonio Ramírez de Loaysa

Decorados: Sigfredo Burmann

Construcción de decorados: Francisco Asensio

Mobiliario: Luna

Sastrería: Humberto Cornejo

Maquillaje: Carmen Martín

Intérpretes: Luis Sandrini (Valentín), Malvina Pastorino (Maruja), Rubén Rojo (Carlos), Fernando Fernández de Córdoba (Altamira), Eloísa Muro (Condesa), Pepito Moratalla (Juanillo), Félix Dafauce (Juez), Antonio Marín (Secretario), Carlos Blanquet, Valeriano Andrés, Casimiro Hurtado, Concha López Silva, Juan Cazalilla, Carmen Pérez Gallo, Guillermo Méndez, Inocencio Barbán.

3.000 metros, diez rollos.

Duración: 90 minutos

Laboratorios: Cinefoto – Fotofilm

Rodaje: Del 20 de octubre de 1952 al 10 de enero de 1953

Estudios: C.E.A.

Estreno en Madrid en el cine Capitol el 29 de marzo de 1954, permaneciendo 7 días en cartel.

Clasificación: Primera B

Censura: Autorizada para mayores

Empresa distribuidora: Suevia Films – Cesáreo González S. A.

Espectadores: 16.077

Recaudación: 63.030 ptas.

Sinopsis

El gaucho Valentín Cardoso es un "petisero", un experto cuidador de caballos empleados en partidos de polo en Argentina. El capitán del equipo de polo, joven de la alta sociedad argentina, le odia, pero su hermana Maruja es también hermana de leche de Valentín y siempre le defiende, llevada de un cariño fraternal. Llegados a España para participar en una competición de polo, Maruja conoce a Carlos, un aristócrata de Granada que primero dice interesarse por los caballos

argentinos pero que en realidad se ha enamorado y quiere casarse con ella. Maruja llega a Granada junto con los caballos, y con su "hermano" Valentín. Aquí Valentín entabla amistad con un gitanillo (Juanillo), que quería robarle un par de caballos. Cuando la guardia civil detiene al chico y quiere llevarlo a un reformatorio Valentín asegura ser su padre. Tras algunas indagaciones el juez descubre que Valentín tiene catorce hijos reconocidos por toda América. Al fin Valentín confiesa que lo hace porque habiendo sido él mismo un niño sin padre, cuando encuentra un niño abandonado decide adoptarlo para que tenga uno. El señor Altamira, administrador de los condes, siente una gran animadversión hacia Valentín y le denuncia como autor de un robo de 300.000 pesetas que se produce en la hacienda. Valentín comprende que el robo lo han cometido una bailaora gitana de paso por el cortijo y su cómplice moro, y huye a Marruecos en su busca. Les encuentra, recupera el dinero y tras volver y demostrar ante el juez su inocencia, Altamira confiesa ser el verdadero padre de Juanillo. Valentín devuelve el dinero en medio de las celebraciones por la boda de Maruja y Carlos y encomienda al niño a su verdadero padre, para después, con el traje astroso por las peripecias y el alma encogida por las emociones, marcharse no se sabe a dónde.

Comentarios

El cómico bonaerense Luis Sandrini, disfrutaba en aquellos años de un enorme éxito que le llevó a protagonizar entre 1946 y 1955 diecinueve largometrajes que fueron proyectados en casi todos los países de habla hispana con desigual respuesta de crítica y gran respuesta de público. Con una nunca negada inspiración chaplinesca y sus orígenes artísticos como payaso de teatro, su tipo cómico habitual fue el de tristón tierno, inocente y de gran corazón¹⁶² Aunque en aquél entonces esto le supuso muchos aplausos, ha sido también la causa de que con el paso de los años haya sido relegado al olvido: cierta sensiblería en toda su producción no ha aguantado el cambio de los gustos de los espectadores.

Ilustración: Imagen del único positivo que se conserva.

Realizada copia recientemente en Filmoteca Española del único material conservado con restos de color ha sido posible constatar el deterioro, la dominante azul de todas las imágenes, con restos de rojo que dejan un marcado bicromatismo en todas las escenas. La irregularidad del color dominante no sólo es notable incluso entre distintos planos sucesivos, sino también dentro de un mismo plano. Además,

162 «Me gusta este papel muchísimo, porque está dentro del género que vengo haciendo desde hace muchos años.» (*Triunfo*, 22 de octubre de 1952, 349: 8). «Yo entiendo mi comicidad como una forma de la ternura, del sentimiento, por eso me agradan los personajes humanos, algo tristes y muy zurrados por la vida» (*Triunfo*, 24 de diciembre de 1952, 358: 24).

el desajuste producido entre las tomas de los dos negativos ha producido un positivo de dobles siluetas muy visibles en algunos puntos, no tanto en otros.

Entre los expedientes conservados en el A. G. A. se encuentra el número 129-52, que incluye los informes de los lectores de guiones, como de costumbre, negativos: «Carece de valor literario, el tema que desarrolla el guión es pobre y la forma en que cinematográficamente se desarrolla este tema, no tiene grandes calidades técnicas» (Gerardo Menéndez de la Puente); «valor escaso, diálogos vulgares, intrascendente» (José Luis García Velasco), con la particularidad de que un informe de lector casi tiene importantes consecuencias para la película. Se trata del informe emitido el 30 de octubre de 1952 por el sacerdote Antonio Garau Planas: «Valor moral y religioso inconveniente, cuando menos por tratar jocosamente asunto de tanta trascendencia como es el de los hijos naturales. (...) Valentín les da apellido pero... nada más. (...) En esta película las indefensas criaturas resultan injuriadas dos veces: primero al ser concebidas, al ser reconocidas, después. Siendo benigno yo calificaría esta película de "pésimo gusto". En realidad es de un fondo profundamente inmoral. De cabo a rabo.» Este informe da como resultado la negativa de la Junta a la solicitud de permiso de rodaje. Tras enviar nuevo guión con enmiendas el mismo Antonio Garau emite un nuevo informe por el que «con las modificaciones introducidas queda aceptable este guión» y ese mismo día (19 de noviembre de 1952) se expide el permiso de rodaje.

En cuanto a los informes de censura (expediente número 11.832) siguen incluyendo comentarios sobre los contenidos por parte de los sacerdotes («Es una pena que se saquen a relucir cosas al exterior, que no revelan lo que es el pueblo español.» (Rvdo. Padre Juan Fernández); «No se deciden nuestros productores a acometer temas de envergadura» (Rvdo. Padre Antonio García del Figar). Asimismo, en la rama de Clasificación se suceden como era costumbre los comentarios negativos a este tipo de argumentos: «utilizando el coste barato del cine español y la protección al mismo se realizan films pensando en el extranjero por artistas y director extraños y lo único de España que en ellas aparece es pobreza, estupidez, ladrones y gauchos caballerosos. Mi juicio es acabar con esta clase de películas y prohibirla.» (Antonio Reus Cid); «película falsa, convencional y folletinesca con un color muy deficiente.» (Alberto Reig); terminando el Presidente de la Junta, Joaquín Argamasilla con un informe que no deja lugar a dudas: «Con una familia de condes cursis y afectados, unos gitanos ladrones, un administrador antipático y receloso y un "gaucho" simpático, tierno y caballeroso, se ha tejido un argumento melodramático y sentimentaloides para lucir el humanismo y gracia del conocido caricato Sandrini (...) El "Cinefotocolor" es, creo, el peor que hemos visto desde hace varios meses. No obstante a lo expuesto y en consideración al esfuerzo de la casa productora y en el deseo de impulsar, para

que pueda mejorarse, el sistema español "cinefotocolor" me uno a la mayoría para la clasificación.» [1ª B]

Finalmente resulta interesante como nuevo ejemplo de la arbitrariedad con que se clasificaban las películas a efectos de protección económica en aquella época. En el expediente número 11.832 está el documento de solicitud de permiso de rodaje con un presupuesto estimado de 6.140.000 pesetas, que al final del rodaje se calculan en 6.874.021 pesetas con 23 céntimos. Entre los documentos de esCinematografía (dependiente de los Ministerios de Industria y de Comercio) sobre el coste de la película cifrándolo en cuatro millones setecientas cincuenta mil pesetas, «en cumplimiento de la Norma 2ª de la Orden Ministerial conjunta de 16 de julio de 1952»¹⁶³. El día 8, sin embargo, la Junta de Clasificación y Censura emite informe indicando que no proceden varias de las reducciones propuestas, de modo que el S.O.E.C. emite un nuevo informe el día 10 en el que detalla, por ejemplo: «Con relación al apartado (f) del capítulo VII - Película virgen - este Servicio concedió a SUEVIA FILMS, para dicha película, el siguiente material negativo de sonido: 15.240 metros, cuyo importe es de 56.083,20 pesetas, proponiendo el Sindicato 64.617,60 pesetas con un aumento de 8.534,40 pesetas, por lo que resulta en esta pequeña partida un exceso del orden del 15 %.» Al mismo tiempo que tácitamente acepta la situación cuando indica: «los apartados de nuestro informe sobre los cuales estimó la Junta de Clasificación y Censura que no procedía hacer la reducción propuesta, no es posible volver a estudiar y rectificar la argumentación expuesta en el mismo, por desconocer el criterio que sobre cada uno de dichos apartados mantiene la citada Junta.» Los apartados a los que se refiere eran fundamentalmente los honorarios de protagonistas, equipos de dirección, producción y operadores¹⁶⁴. Finalmente estima un coste de unos cuatro millones novecientas mil pesetas, que la Junta acuerda (11 de junio de 1953) en 4.988.940,89 pesetas, clasificándola de 1ª B con lo que le correspondió una protección directa equivalente al 35 por ciento de esa cantidad. e mismo expediente se encuentra un informe con fecha de 3 de junio de 1953 del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía (dependiente de los Ministerios de Industria y de Comercio) sobre el coste de la película cifrándolo en cuatro millones setecientas cincuenta mil pesetas, «en cumplimiento de la Norma 2ª de la Orden Ministerial conjunta de 16 de julio de 1952»¹⁶⁵. El día 8, sin embargo, la Junta

163 Es la Orden Ministerial conjunta entre los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo que establece las normas de protección a la producción cinematográfica nacional. La Norma Segunda en concreto fija las bases para la concesión de la protección.

164 La Orden Ministerial de 31 de diciembre de 1948 del Ministerio de Trabajo regulaba todas las facetas del trabajo en la industria cinematográfica de España, incluyendo en su capítulo quinto las cuantías de retribuciones y salarios de todas y cada una de las categorías profesionales.

165 Es la Orden Ministerial conjunta entre los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo que establece las normas de protección a la producción cinematográfica

de Clasificación y Censura emite informe indicando que no proceden varias de las reducciones propuestas, de modo que el S.O.E.C. emite un nuevo informe el día 10 en el que detalla, por ejemplo: «Con relación al apartado (f) del capítulo VII - Película virgen - este Servicio concedió a SUEVIA FILMS, para dicha película, el siguiente material negativo de sonido: 15.240 metros, cuyo importe es de 56.083,20 pesetas, proponiendo el Sindicato 64.617,60 pesetas con un aumento de 8.534,40 pesetas, por lo que resulta en esta pequeña partida un exceso del orden del 15 %.» Al mismo tiempo que tácitamente acepta la situación cuando indica: «los apartados de nuestro informe sobre los cuales estimó la Junta de Clasificación y Censura que no procedía hacer la reducción propuesta, no es posible volver a estudiar y rectificar la argumentación expuesta en el mismo, por desconocer el criterio que sobre cada uno de dichos apartados mantiene la citada Junta.» Los apartados a los que se refiere eran fundamentalmente los honorarios de protagonistas, equipos de dirección, producción y operadores¹⁶⁶.

Finalmente estima un coste de unos cuatro millones novecientos mil pesetas, que la Junta acuerda (11 de junio de 1953) en 4.988.940,89 pesetas, clasificándola de 1ª B con lo que le correspondió una protección directa equivalente al 35 por ciento de esa cantidad.

La crítica en la prensa se muestra más elogiosa de lo habitual hacia el color: «se dan algunos planos vistosos de paisaje, pintados con la paleta del cinefotocolor con estimable acierto» (*La Vanguardia Española*); «película en cinefotocolor, que, por cierto, mejora a las proyectadas anteriormente por el mismo procedimiento» (*El Alcázar*); «El color por sistema "cinefotocolor", en una cinta que ha escogido en Madrid y Granada sus principales escenarios, valoriza en gran manera esta alegre comedia cinematográfica» (*El Noticiero Universal*). Una vez más se muestra la incondicional adhesión de la crítica ejercida desde el diario *Madrid* al Cinefotocolor, en unos comentarios que después de desdeñar el contenido general de la película elogia: «el cinefotocolor; lo que representa un prodigioso avance de esta especialidad cinematográfica. El sistema español, en muchas secuencias - como las obtenidas en el Museo del Prado -, tiene muy poco que envidiar a los sistemas empleados por otros países. De seguir este camino, pronto se alcanzará la perfección dentro de las posibilidades del sistema, que, a no dudar, es lo mejor de la película.»

Son sorprendentes algunas similitudes argumentales que este título guarda con la comedia musical en Technicolor *Serenata argentina* (*Down Argentine Way*, Irving Cummings, 1940), protagonizada por

nacional. La Norma Segunda en concreto fija las bases para la concesión de la protección.

¹⁶⁶ La Orden Ministerial de 31 de diciembre de 1948 del Ministerio de Trabajo regulaba todas las facetas del trabajo en la industria cinematográfica de España, incluyendo en su capítulo quinto las cuantías de retribuciones y salarios de todas y cada una de las categorías profesionales.

Don Ameche, Betty Grable y Carmen Miranda. En ella, el hijo de un tratante de caballos argentino marcha a los Estados Unidos para la venta de unos potros y allí coincide con una mujer de la que se enamora, a pesar de la oposición de sus respectivas familias. Los números de música y danza son ofrecidos a menudo por el personaje interpretado por Carmen Miranda, pero el alivio cómico es ofrecido por unos mozos de cuadra tontorrones en unos papeles bastante similares al "seductor" Sandrini.

Ilustración 93: Fotograma de la película.

3.5.17 *El duende de Jerez* (Daniel Mangrané, 1953)

Productora: Saturnino Huguet. S.A. y Selecciones Capitolio / María del Dulce Nombre Casanovas Sánchez

Jefe de Producción: Jesús María López Patino

Productor: Daniel Mangrané

Argumento y diálogos: Juan A. Pérez Torreblanca y Daniel Mangrané

Guión técnico: Daniel Mangrané y Vicente Lluch

Fotografía en Cinefotocolor: Antonio López Ballesteros

Segundos operadores: Alejandro Ulloa y Antonio Macasoli

Operador de exteriores en Jerez: Mario Pacheco

Ayudante de cámara: Ricardo Andrey

Ayudante de dirección: Agustín Navarro

Ayudante de producción: Victoriano G. Giraldo

Auxiliar de producción: Juan Blagé

Secretaria de rodaje: Pepita Pruna

Montaje: Antonio Cánovas

Ayudante de montaje: Angeles Pruna

Música: Ricardo Lamote de Grignon.

Canciones del Maestro Solano con letra de Ochaíta y Valerio, interpretadas por la Orquesta Sinfónica del teatro Liceo de Barcelona y Paquita Rico.

Sonido: Enrique La Riva

Coreografía: Juan Magriñá

Decorados: Juan Alberto Soler

Construcción de decorados: Enrique Bronchalo

Atrezzo: Ramón Miró y Francisco Artigau

Figurines: Rafael Richart

Vestuario de Paquita Rico: Monic

Sastrería: Peris Hermanos

Maquillaje: Rodrigo Gurucharri

Ayudante de maquillaje: Adelina Juanola

Peluquería: Amparo Primo Conca

Intérpretes: Paquita Rico (Isabel), Angel Jordán (Richard Byrnes), Conrado San Martín (El Duende Burguillos), Enrique Borrás (Baco), Miguel Pastor Mata (Don Enrique), Conchita Ledesma (esposa de Don Enrique), José Manuel Pinillo (Rafael), Modesto Cid (Mayordomo), Teresita Heredia (Bailarina), Manuel García (Rafaelito), Aurora Pons (Eros)

Estudios: Orphea Film S. A.

Laboratorio: Cinefoto y Fotofilm

Rodaje: 27 de abril al 8 de agosto de 1953¹⁶⁷

Distribución: Selecciones Capitolio

¹⁶⁷ Según consta en el documento conservado en el expediente número 12-53 del A. G. A., el rodaje habría comenzado el 4 de mayo y terminado el 24 de julio de 1953.

Estreno en Madrid en los cines Carlos III y Roxy "A" el 5 de abril de 1954, con 10 días en cada sala.

2.400 metros, 10 rollos.

Duración: 83 minutos

Empresa distribuidora: Selecciones Capitolio

Clasificación: Primera B

Censura: Autorizada (para todos los públicos)

Premio al color del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Acogida a un Crédito Sindical de 1.715.000 pts.

Espectadores: 1.080

Recaudación: 9.260 ptas.

Sinopsis

Don Enrique, cosechero de Jerez, soporta con amargura una úlcera que no le permite probar ni una gota de su propia cosecha. Su hija Isabel, siempre alegre y cantarina intenta que su padre se anime pero sólo consigue ponerle de peor humor. En esto llega al cortijo un joven profesor norteamericano, Richard Byrnes, con la intención de completar un estudio que demuestre que el vino es el peor tóxico de la humanidad. Alarmados en el Olimpo, hacen salir a Burguillos del cuadro de *Los Borrachos* de Velázquez, y le encomiendan la tarea de mostrar las virtudes del vino. Alternando números musicales y bromas Isabel se propone convertir al joven profesor al consumo del vino y Burguillos, en un ballet simbolista, mostrará que la lucha entre la alegría y la violencia no se produce en el vino sino en quien lo bebe. Al fin el joven profesor bebe vino y se enamora de Isabel, mientras Burguillos se ve condenado a volver al cuadro.

Comentarios

Empresario de la industria química, principal accionista de la empresa centrada en la distribución S. Huguet, pero también productor y director, Daniel Mangrané desarrolló en aquellos años una actividad cinematográfica singular comparado con el ambiente de todo el país y más concretamente el de Barcelona.

En 1949, un anuncio a toda página en una revista anunciaba el plan de Producciones cinematográficas S. Huguet para la temporada 1949-1950 e incluía cinco títulos: *Vértigo*, *Debla*, *Daña*, *Parsifal* y *Rumbo* (*Triunfo*, 21 de septiembre de 1949, 188: 10). De las cinco se especifica: "producciones en color por el procedimiento Cinefotocolor". Exceptuando *Daña*, que intentaba ser una película de aventuras ambientada en el Sáhara Español y que nunca llegó a realizarse, el resto de proyectos se llevaron a cabo, aunque *Parsifal* se realizó finalmente en blanco y negro. Este título tenía como director previsto a Ramón Torrado¹⁶⁸

¹⁶⁸ «Tengo que hacer Parsifal a todo tacho [sic] con el estupendo fondo de Montserrat y con toda la música de Wagner. Gran oportunidad para el color. . . » (Ramón Torrado en *Triunfo*, 14 de diciembre de 1949, 200: 8).

pero fue el propio Mangrané quien firmó la dirección ayudado por Carlos Serrano de Osma. Aún no se conocen las razones por las que fue rodada en blanco y negro. El film consigue un ambiente onírico peculiar, claramente influido por *Los Nibelungos* según Fritz Lang. Era entonces cuando, apenas un mes antes del estreno de su *Parsifal*, Daniel Mangrané opinaba con contundencia: “Los temas cursis y ñoños de las novelas de hace veinte o treinta años que ahora se llevan al cine han pasado de moda. (...) Desde hace unos años estamos atrofiados intelectualmente (...) La producción francesa es pedante, absurda e irritante, de quiero y no puedo¹⁶⁹. El cine italiano es otra cosa, pero ya está degenerando el manoseado neorrealismo en frescura y crueldad. Nuestro cine, bueno o malo, tiene al menos humanidad. (...) Que se escriban buenos guiones y que cada uno – los de aquí, los de allá – procuren sacudirse el anquilosamiento que estanca nuestras figuras, para poder superarse. (Triunfo, 17 de octubre de 1951, 296: 17). Cumplido casi totalmente su plan de producción y habiendo recibido muy buenos elogios de la crítica por su *Parsifal*, incluso entre la prensa internacional, Mangrané vuelve a la dirección en 1953 y lo más sorprendente es que toda la contundencia del pasado parece haberse desvanecido en su nuevo proyecto. Este título no sólo participa de los peores tópicos folclórico-andalucistas¹⁷⁰ sino de toda pedantería de los peores “quiero y no puedo”.

Esta su segunda película como director es sin duda «no menos surrealista que la anterior» (Torres, 2004, p. 206). Si inicialmente la película puede recibir la condescendencia de un espectador que sólo quiere ver ingenuidad onírica, pronto es el estupor lo que le invade cuando empiezan a desfilan por la pantalla unos gitanos que cantan y bailan para los dioses olímpicos presididos por Júpiter, Cronos y Apolo, o unos “castigos de Baco” que intentan situarse, sin éxito, entre el onirismo de Dalí y los grandes espectáculos del musical norteamericano, hasta evolucionar por un peculiar ballet viti-vinícola que incluye bailarines vestidos de insectos endémicos de las cepas¹⁷¹.

169 La mala conciencia o abierto desprecio hacia la producción francesa era notable en aquellos años. Espectador en el festival de Cannes de 1950, el corresponsal de *Triunfo* en París reconocía: «A Orphée [*Orfeo*, Jean Cocteau, 1949] lo aguantamos, en una confabulación unánime de snobismo, un patio entero y completo de butacas.» (*Triunfo*, 13 de diciembre de 1950, 252: 18).

170 Ver las características de la auténtica película andaluza detalladas anteriormente por Edgar Neville en los comentarios al título *Duende y misterio del flamenco*, punto “ingeniero de Bilbao”.

171 Teniendo en cuenta la cultura musical y teatral de Mangrané podría pensarse en una no confesada referencia a alguna obra de décadas anteriores, como la “comedia de insectos” *El maleficio de la mariposa*, que con textos de Federico García Lorca, música de Grieg y Debussy y danzas de Encarnación López, *La Argentinita*, fue estrenada en 1920 en el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra. Lamentablemente no existen pruebas documentales que acrediten esta inspiración. Tampoco existen pruebas de influencia directa del proyecto *Capricho español* (Ramón Barreiro Vázquez, 1949), un proyecto de película musical que incluía a Manolo Morán interpretando el papel de Cronos y a Manuel Requena el de Baco, en un argumento de comedia ligera con

Paquita Rico repite en su papel de hija alegre, salerosa y cancionista talentosa, que finalmente consigue casarse con el "ingeniero". La copia visionada en Filmoteca Española se encuentra en blanco y negro por lo que no se ha podido apreciar la calidad del color. Hay sin embargo depositada en Filmoteca de Cataluña una copia en buen estado de conservación de un tráiler (o "avance", como era denominado en aquél entonces) en color. En él se puede apreciar perfectamente la brillantez visual que mediante los decorados y el vestuario intentó presentar Mangrané sus ballets.

Ilustración: Escenas de ballets con danzas de inspiración autóctona.

Ilustración: Ballets mitológicos.

En el expediente número 12.105 que se conserva en el A. G. A. se encuentra el cartón de rodaje con fecha del 6 de febrero de 1953, así como una nota remitida por el Presidente del Consejo Regulador de la Denominación de Origen Jerez – Xérès – Sherry y otra del Jefe Nacional del Sindicato de la Vid, Cervezas y Bebidas para que la película sea declarada de Interés Nacional.

Lamentablemente para el productor, reunida la Junta, los juicios volvieron a ser severos: "La película puede calificarse de publicitaria pero sin ninguna gracia y se desenvuelve con absoluta falta de ritmo y naturalidad. El color en general es francamente deficiente, sobre todo los exteriores." (Alberto Reig); "Si la película estuviera hecha con gracia serían disculpables sus otros y no escasos defectos." (Manuel Andrés Zabala); "Experiencia frustrada con unos cuantos números de cante y baile aceptables pero que en definitiva resulta una andaluzada con detalles de mal gusto y que solo se explica contando previamente con una protección comercial." (Antonio Reus Cid); "Aparte del diálogo correcto de J. A. Torreblanca lo demás totalmente desafortunado. A pesar del color – o a causa de él – se llega a la clasificación mencionada [2ª B]." (José Antonio Giménez Arnau).

Asimismo se incluye un informe del S. O. E. C. acerca de la fijación del "coste estimativo" de la película. Según la empresa productora el coste total al término de la producción fue de 6.517.179,63 pesetas, y el Sindicato Nacional del Espectáculo lo redujo en su propia estimación a 5.553.496,63 pesetas. El S. O. E. C. por su parte reduce aún la estimación hasta los 5.050.000 pesetas¹⁷².

cantes y danzas folclóricas en el que también estaba prevista la participación de las Secciones Femeninas de Asturias, Canarias, Vizcaya, Galicia, Aragón y Salamanca, así como el Ballet Español de Pilar Monterdi. Aunque se conservan todos estos datos del proyecto, junto con un permiso de rodaje, entre los expedientes del A. G. A., no consta que fuera finalmente realizado y no se han encontrado más detalles.

¹⁷² La estimación del coste que era aprobada se volvía de vital importancia debido a que era la cifra sobre la que se otorgaba la protección. En este caso, al habersele otorgado la Primera B, recibió el treinta y cinco por ciento del coste de producción reconocido, en este caso la cantidad establecida por el S. O. E. C. Para establecer los costes contabilizaban los gastos de personal (regulados por el Estado a través del Sindicato Nacional del Espectáculo) y los gastos de material (ante las restricciones, controlados también en su cantidad y su precio por el dirigismo estatal). Además se

En cuanto al expediente número 12-53, se conservan los comentarios de algunas Delegaciones Provinciales de la Subsecretaría de Educación Popular: "Pobre colorido y pobrísima interpretación de todos." (Badajoz, 24 de febrero de 1954); "Hay que achacar al poco éxito alcanzado por esta película lo poco feliz del color empleado que en ningún momento puede competir con el Tecnicolor o el Agfa Color. La película defraudó a todos los espectadores." (Oviedo, 20 de abril de 1954); "Poca nitidez en la fotografía de lo que pudiera ser causa el color no muy logrado." (Cuenca, 23 de abril de 1954).

Las críticas de la prensa que como hemos visto con títulos anteriores tendían al comentario comprensivo hacia un color en desarrollo, se van volviendo duros con un sistema al que ya no se ve como una ventaja sino como un lastre de la obra cinematográfica que se atreve a usarlo: «[está] el color, basado constantemente en dos tonos: el encarnado y el azul, lo que ofrece fatigosa monotonía cromática a la retina» (*Dígame*); «Parece difícil que con los elementos reunidos se pueda hacer algo tan flojo, débil y anodino como esta película (...) el cinefotocolor en que está fotografiada no sólo no adelanta, sino que parece que retrocede, y sus deficiencias son un peso muerto para esta película» (*Informaciones*) y «el sistema "cinefotocolor" no sólo no efectúa ningún avance, sino que se señala en esta película un retroceso.» (*Arriba*).

Después de este título, Daniel Mangrané no volvió a dirigir cine.

realizaban estimaciones comparativas, como cuando en esta película analizaron el número de planos contabilizados por la productora, 726 planos en 96 días de rodaje: «De los datos anteriores resultan 7,5 planos diarios, cifra inadmisibles en una empresa de producción medianamente organizada; basta recordad que el número medio de días de rodaje de una película en los EE. UU. es de 22; en Italia, por ejemplo, las normas generales a tener en cuenta por los productores son las siguientes: de 15 a 20 planos diarios para escenas de tipo normal, de 25 a 30 para escenas de fácil desarrollo, y de 6 a 8, con un máximo de 10, en planos de masas, etc., todo ello en una jornada de 10 horas».

3.5.18 *El lago de los cisnes* (Francisco Rovira Beleta, 1953)

Productora: Orphea Films

Productor: José F. Arquer

Jefe de producción: José María Forn

Dirección y guión: Francisco Rovira Beleta

Director de Fotografía: Antonio López Ballesteros

Operador: Alejandro Ulloa

Montaje: Teresa Alcocer

Decorados: Juan Alberto Soler

Maquillaje: Gurucharri.

Coreografía: Ivanoff – Sergueeff

Música: Ballet homónimo de Piotr Ilich Tchaikovsky

Dirección musical: James Walker

Orquesta del Gran Teatro del Liceo

Estudios: Orphea S. A.

Intérpretes: Mona Inglesby, Bjorn Holmgren, Herida May, Joyce Cearing, Algeranoff, Ernest Hewitt, Erroll Addison, y el resto del cuerpo de baile del International Ballet de Londres.

350 metros en 1 rollo

Duración: 12 minutos

Sinopsis

Ballet sobre la obra homónima de Piotr Ilich Tchaikovsky.

Comentarios

Posiblemente aprovechando la estancia de unos días en Barcelona del International Ballet de Londres para unas actuaciones en el Teatro del Liceo, Daniel Aragonés, su socio Antonio Pujol y el empresario de la Sala Windsor de Barcelona decidieron rodar una doble rareza: la primera película en Cinefotocolor con un procedimiento estereoscópico presentando además algo muy poco presente en el cine español, un número de ballet clásico. Esta apuesta por la novedad parece demostrar el intento por parte de los promotores del Cinefotocolor de una nueva consideración de crítica y público, pero también de renovación técnica apostando por las tres dimensiones. Si como ya hemos visto al explicar el procedimiento técnico, el sistema no es muy original, caben ciertas dudas sobre la originalidad del tema rodado. Los hermanos Spottiswood, notables pioneros del cine en 3D en el Reino Unido, no sólo habían fundado una compañía para la producción de cine estereoscópico llamada Stereo Techniques en 1951 (que mantuvo una producción continuada hasta 1955) sino que también habían rodado un cortometraje de ballet, *The black swan* (Leonard Reeve, 1952), una versión del Royal Ballet de *El lago de los cisnes*, al parecer en blanco y negro.

En el expediente del A. G. A. número 11.858 se conservan los comentarios de los miembros de la Junta reunida el 11 de junio de 1953: el entusiasta «Película española en color y primera en tercera dimensión, muy bien realizada y que significa un éxito para la cinematografía española y los productores» (Pesquera); el lacónico «Corta, en color y relieve; muy estimable» (García Escudero); el teorizante «El cine en sus tres dimensiones sobre todo en profundidad se cumple en "El lago de los cisnes" que es española. Es una tentativa loable la de ir planeando al compás de los tiempos. De las bailarinas que forman parte, más de una es excelente y el paisaje al fondo ha sido bien elegido y bien compuesto» (Mourlane Michelena); «Primera película española en color (sistema cinefotocolor") y relieve. Constituye una tentativa digna de elogio y estímulo. Me uniría a una protección adicional o supletoria si la junta estima que debe de otorgársele.» (Argamasilla); «Es digno de protegerse al máximo esta película en color español y primera en tercera dimensión» (Alonso-Pesquera); «Por tratarse de la primera película en 3D se propone la protección extraordinaria» (Giménez-Arnau); «Primer ensayo español de película en relieve. Como tal ensayo no está logrado totalmente, pero en todo caso supone una experiencia digna de estima y de la máxima protección, ya que puede ser el principio (merecedor de estímulo) de futuros trabajos logrados con mayor perfección. El documental en otros aspectos, música, vallet [sic.], etc, incluso color, es un alarde de buen gusto.» (Zabala); y finalmente un elogio simple: «Documental en cinefotocolor hecho en relieve que merece las mayores felicitaciones» (Cesáreo González). Es clasificada como Primera A.

El rodaje se realizó entre los días 25 de mayo y 5 de junio de 1953¹⁷³, y con un presupuesto estimado previo de 350.000 pesetas que alcanza las 619.361,70 pesetas al término de la producción. Entre los costes destacan las 156.505 pesetas para el International Ballet de Londres y las 50.000 pesetas en concepto de Canon CINEFOTOCOLOR Y RELIEVE", frente a un pago de 15.000 pesetas al director. Esto genera, una vez más, un informe del S. O. E. C. En él se reseña que ya el Sindicato Nacional del Espectáculo había reducido la cifra hasta las 576.446,70 pero que el S. O. E. C. encontraba algunas partidas aún muy altas, «en especial en lo que se refiere a la retribución de la mano de obra» pero que «consultado el Sr. Aragonés, de la citada empresa, éste informó verbalmente, que dicha elevación se debía, en parte, al hecho de haber tenido que trabajar de noche, a consecuencia de los compromisos contraídos por el estudio .en cuanto a fechas y horas de trabajo.» Finalmente cifra el coste en 436.000 pesetas, y al ser clasificada como Primera A, obtuvo el cuarenta por ciento de esta cantidad como protección.

Las críticas en la prensa fueron comprensivas con las dificultades técnicas: «El cinefotocolor se adapta perfectamente a las necesidades de-

173 En cinco jornadas de rodaje según consta en el presupuesto detallado.

corativas de la danza y su escenografía, pero resulta perjudicado por la tonalidad propia de las lentes polarizadas, que apagan los colores y reducen los efectos de las combinaciones y los contrastes» (*La Vanguardia Española*. Desde las páginas de *El Noticiero Universal* se suman los elogios: «El procedimiento cromático “Cinefotocolor” mantiene sus características habituales, decorando finamente las fases y evoluciones del célebre “ballet”» en una película que finalmente «no sólo ha sido un acierto – técnico y artístico -, sino que creemos constituye una revelación: la de que el cine tridimensional tiene, en el “ballet”, uno de sus campos más propicios y justificados».

Esta película rodada en sistema Cinefotocolor y 3D se considera actualmente desaparecida.

3.5.19 *Todo es posible en Granada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1954)

Productoras: Chapalo Films S.A.

Jefe de producción: Eduardo de la Fuente

Ayudante de producción: Manuel Pérez

Argumento y guión: José Luis Sáenz de Heredia y Carlos Blanco

Director de fotografía: Ted Pahle

Segundo operador: Félix Mirón

Ayudante de cámara: Eduardo Noé

Montaje: Julio Peña

Ayudante de dirección: Mateo Cano

Secretaria de dirección: Carmen Salas

Música: Ernesto Halffter (Bolero "Alhambra").

Pianista: Braulio Pérez.

Decorados: Ramiro Gómez

Decorados y figurines del ballet: José Caballero

Construcción de decorados: Augusto Lega

Atrezzo: Jesús Mateos

Sastrería: Humberto Cornejo

Maquillaje: Carlos Nin

Peluquería: Consuelo Torija

Intérpretes: Merle Oberon (Margaret), Francisco Rabal (Fernando),

Peter Damon (Robey), Antonio (Limpiabotas), Rafael Bardem (Mister

Taylor), Félix Dafauce (Mister Olivier), José G. Rey (Mister Cum-

mings), Gustavo Ré (Quincallero), José Isbert (Joaquín), Antonio Ri-

quelme (Padre de El Limpiabotas), Antonio Fernández (Serenio), Luis

Pérez de León (Anticuário), Joaquín Roa (Labrador Primero), José Al-

burquerque (Corregidor), Arturo Marín (El Jerezano), Casimiro Hur-

tado (Labrador Segundo), Pedro Ignacio de Paúl (Periodista), José

Luis Sáenz de Heredia (Otro Periodista), Rosita Segovia, Pedro Gí-

menez "El Pili" (El Petaca), Josefina Fortea (Peggy), Juan Vázquez,

Maruja Coral (Mujer), Félix Briones, Perico Chicote (Barman).

Coreografía del ballet en Cinefotocolor: Antonio Ruiz Soler

Estudios: Ballesteros

Laboratorios: Cinefoto

Rodaje: Desde el 22 de noviembre de 1953 al 14 de enero de 1954

Duración: 90 minutos

Estrenada en Madrid en el cine Palacio de la Música el 8 de marzo de 1954, permaneciendo 28 días en cartel.

Clasificación: Interés Nacional

Censura: Autorizada para todos los públicos

Empresa distribuidora: ORBI FILMS S.A.

Acogida a un Crédito Sindical de 2.400.000 pts.

Espectadores: 32.500

Recaudación: 4.960.000 ptas.

Sinopsis

Margaret, ingeniera y directora técnica de una gran empresa norteamericana llega a Granada con intención de hacerse con unos grandes terrenos para comenzar la explotación minera en busca de uranio. Aquí se encuentra con la negativa de un joven (Fernando) que se niega a venderle sus tierras porque sus antepasados le aseguraron que contenían el tesoro escondido de Boabdil. Margaret se ve arrastrada por Fernando a las cuevas del Sacromonte donde entre variopintos personajes descubre la danza flamenca y el vino de manzanilla. El embrujo de los jardines de la Alhambra y sus curiosas leyendas llevan en un sueño a la protagonista a las cuevas de Granada, donde en vibrante Cinefotocolor aparece bailando Antonio que se presenta ante el mismo Boabdil encarnado en un Paco Rabal con navajote. De pronto irrumpen unos norteamericanos en excavadora y todos se ponen a bailar boogie. Entonces Antonio sale por una boca del metro de Nueva York, donde baila feliz y ligero, pero la nostalgia le hace volver volando a Granada montando un avión de cartón impulsado por dos molinillos de colores, y allí puede consumir su unión con la gitana de sus sueños. Al fin Margaret se deja convencer por Fernando y fabrican un falso pergamino para realizar el conjuro que les haga llegar al tesoro. El encantamiento no funciona, pero les permite descubrir su amor, y ante su apasionado beso caen al fondo de la cueva de Boabdil entre un torrente de oro.

Comentarios

El tono no llega a la farsa ni alcanza el de comedia aunque la profesionalidad de Sáenz de Heredia con la cámara mantiene un buen ritmo y probablemente una de las mejores secuencias de musical rodadas en el cine español de aquellos años. La película está rodada en blanco y negro excepto esta larga secuencia que ocupa todo el cuarto rollo (de los cinco que la componen), y que fue lo primero que se rodó durante dos semanas completas de trabajo (Triunfo, 4 de noviembre de 1953, 403: 5). El personaje interpretado por Antonio Ruiz Soler se ve envuelto en una fantasía musical coreografiada y protagonizada por él mismo (entrando en un túnel misterioso de Granada para salir por una boca de metro de Nueva York). Aunque es discutible la influencia de obras cinematográficas de años anteriores en los que aparecen escenas de danza (en este caso, una posible influencia del ballet principal de *Las zapatilla rojas*, *The red shoes*, Michel Powel y Emeric Pressburger, 1948), sí es evidente la influencia de los musicales protagonizados por Gene Kelly que se producían en aquellos años en Hollywood (Segarra, 2012, p. 379), Antonio compone una coreografía en la que demuestra su deseo de enriquecer su danza estilizada, siempre abierta a nuevas influencias a pesar de haber alcanzado ya un amplio reconocimiento internacional.

Cuando el número termina, vuelven al mundo del blanco y negro. Este uso expresivo del color y el blanco y negro se había dado ya en

El mago de Oz (*Wizard of Oz*, Víctor Fleming, 1939), con una multicolor tierra de Oz frente a una gris tierra de Kansas y especialmente en *A vida o muerte* (*A matter of life and death*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1946) en el que un aviador derribado durante la guerra va al cielo (que es en blanco y negro) para luego volver a la tierra (en color)¹⁷⁴. En el caso que nos ocupa, no se puede decir que el uso del color esté tan bien articulado dramáticamente, sino que parece pretender únicamente dar mayor vistosidad a la coreografía de Antonio Ruiz Soler.

En el expediente de clasificación número 165-53 se encuentran los primeros documentos presentados ante el organismo, que junto con el guión (expediente número 21/05222) pasaron los primeros juicios provenientes de la Junta. El título original de la película fue *¿Y ahora qué?*, y como tal figura tanto en documentación como en la portada del guión. Los lectores del guión son elogiosos: «Los diálogos son a nuestro juicio lo mejor del guión. Hay en ellos ante todo espontaneidad y un gran sentido del humor.» (José Luis García Velasco); «Lleno de humor y de ritmo cinematográfico, el presente guión contiene algunas concesiones folklóricas a la obsesión supersticiosa de los andaluces. Mas esta objeción está rebasada como tópico.» (Fray Mauricio de Begoña).

En el expediente se presenta un presupuesto inicial estimado en 7.977.060 pesetas¹⁷⁵. Se solicita permiso de rodaje el día 1 de septiembre del 53, pero con el cambio de título el día 14 al que quedó como definitivo, aparece finalmente el cartón de rodaje con fecha del 17.

El otro expediente de este título (número 12.346) incluye los dictámenes de la Junta en su reunión del 5 de marzo de 1954, que es sin duda la colección de opiniones más entusiastas de todas las que he encontrado en esta investigación. Primero en la rama de Clasificación: «Magnífica película, deliciosa y rezumante de ingenio. Creo que merece la máxima protección económica, ya que además de corresponderle por su propia realización lo merece como recompensa al ingenio, al humor, tono e intención que posee. Acato fuera discutible la concesión del Interés Nacional si nos atenemos a la letra de la Orden que establece este, pero suponiendo tal título, además de una consideración honorífica una protección económica contante y sonante, no es posible escamotearla con consideraciones estimables pero que perjudicarían en la cuantía de la protección práctica que debe reconocerse a la obra como premio a sus cualidades.» (Manuel Andrés Zabala); «Película de la que fundamentalmente puede decirse que tiene una

174 Esta película incluye además uno de los mejores chistes acerca del cine en color que se haya filmado nunca: el personaje interpretado por Marius Goring (un "mensajero celestial") al llegar a la tierra multicolor procedente de un cielo en riguroso blanco y negro declara: «One is starved for Technicolor up there».

175 El documento presentado especifica que esta cantidad está calculada para un rodaje en blanco y negro, pero que si es «por el procedimiento Cinefotocolor, tendría un aumento de un millón de pesetas aproximadamente.»

espléndida dirección desenvuelta sobre un guión ágil que determina una comicidad sana y grata. Muy buena realización e interpretación. Entiendo justo el Interés Nacional que la productora solicita pues la fantasía del film conduce a una exaltación de los valores del espíritu frente a lo que podríamos decir fría mecánica de los tiempos actuales.» (Alberto Reig Gozalbes). Luego en la rama de Censura: «Muy buena producción de fino humanismo llevado con suma maestría; de gran dinamismo y magnífico tema. (...) Muy buenos planos de baile interpretados maravillosamente por Antonio. La interpretación es muy buena.» (Rafael de Casenave). «Deliciosa película española digna del precedente de *Bienvenido Mr. Marshall*.» (Mariano Daranas); «Sustituir la palabra "desembuchar" por otra. Moralmente no puede ponersele reparo grave. Sin embargo abundan frases de doble sentido y el procedimiento para conseguir lo que quieren valiéndose de las pantorrillas de una mujer, no es muy correcto. (Padre Juan Fernández).

El 3 de marzo, el S. O. E. C. emite informe reduciendo la cuantía del coste de la película de la estimación de 9.185.292,55 pesetas del Sindicato Nacional del Espectáculo a 7.100.000 pesetas. En los gastos de laboratorio, que reducen de 226.954,85 a 225.000, se incluyen los pagos a los protagonistas por 200.000 pesetas a Paco Rabal, 400.000 a Antonio Ruiz Soler y 1.500.000 a Merle Oberon, además de un apartado por «canon 100.000 pesetas Cinefotocolor».¹⁷⁶ El día 6 la Junta remite un escrito por el que consideraba que la estimación del Sindicato era la cantidad que debía ser aceptada. El S. O. E. C. remite de nuevo escrito en el que «mantiene los puntos de vista sustentados en nuestro oficio de fecha 3 del actual, por desconocer las razones por las cuáles la mayoría de los componentes de la Junta de Clasificación y Censura no están de acuerdo con la valoración.» Hay nueva reunión el 10 de marzo en el que «estudiado el problema del presupuesto se llega al acuerdo de buscar una transacción o fórmula intermedia entre el fijado por el Sindicato y el del S. O. E. C. fijándolo en la cantidad final de 7.900.000 pesetas.» En cuanto al Interés Nacional se conserva un documento del 17 de marzo de 1954 firmado por Isidro Saenz de Heredia como propietario de Chapalo Films solicitando la elevación de categoría, otro de la Junta acordando concederlo fechado el día 16 y aún un tercero otorgándolo por parte del Ministro de Información y Turismo fechado el día 18 del mismo.

Las críticas de prensa de este título son sorprendentemente unánimes. Es sin duda el único título que deja lo que considero una duda más que razonable sobre la independencia de juicio de los críticos del momento¹⁷⁷. Entre algunos críticos, como el del diario *Madrid*, el elogio al color de la película es parte del elogio: «Este "ballet" va

¹⁷⁶ Es necesario recordar que en esta película sólo se rodó un rollo en Cinefotocolor.

¹⁷⁷ Mucho más allá de su destreza profesional acreditada, la particular posición que ocupaba en la industria cinematográfica por sus vínculos personales y familiares dentro del régimen hacían de Sáenz de Heredia un personaje al que me atrevo a calificar de institucional dentro del franquismo.

en cinefotocolor, procedimiento español excelente, técnica y estéticamente hablando, y da al tema una típica gracia como de estampa fina.» Aún más eufórico se muestra el crítico del diario oficial del régimen, el *Arriba* para el que «el empleo del “cinefotocolor” es, en esta ocasión, un triunfo rotundo». El crítico de ABC asoma una leve condena al color para inmediatamente aminorarla: «Lo más deleznable, el color, porque todavía no son perfectos los procedimientos de colorido que aquí se emplean, resulta, sin embargo, gracioso, como una rudimentaria iluminación, que en la especial circunstancia, incluso imprime encanto.» El que sin duda mantuvo un juicio más duro fue Marcelo Arroita Jáuregui quien desde las páginas del Correo Literario aseguraba: «Me parece muy bien – aclaro – que se haya hecho en color, pero es evidente que el “Cinefotocolor” todavía está verde – quiero decir colorado – para logros demasiado maduros. Continúan escapándosele determinadas tintas, singularmente una especie de halo de color de tomate que rodea a los objetos y a las figuras.» Junto con Arroita, José María García Escudero es el único que realmente rompe esta unanimidad en el elogio con un juicio más ponderado y crítico: «El “tomatecolor” no está bien de ninguna manera, y hácémoslo aguantar en nombre de la autarquía, es como si tuviéramos que salir a la calle vestidos de toreros en nombre de la España cañí; pero el ballet está bien cuando todo es ballet, no servido en “sándwich” de ballet-sueño-tomatecolor entre dos rebanadas de realidad.» (García Escudero, 1954, p. 149)¹⁷⁸.

Anecdóticamente, se puede ver en una de las secuencias del comienzo de la película que uno de los reporteros que entrevistan a la Directora Técnica a su llegada a Barajas es el mismo José Luis Sáenz de Heredia.

178 Ver texto completo de sus comentarios en los Anexos a este título.

3.5.20 *Tres eran tres* (Eduardo García Maroto, 1954)

Productora: Cooperativa del Cinema

Jefe de producción: Francisco Fernández Alarcón

Guión: Jaime García Herranz (1), Angel Falquina (2), Eduardo García Maroto (3), Antonio de Lara "Tono". Argumento y diálogos: Antonio de Lara "Tono" Eduardo García Maroto Directores de fotografía: Carlos Pahissa (1, 2, 3), Enrique Guerner (4) Ayudante de dirección: Angel Falquina Ayudante de producción: Gonzalo Asensio Ayudantes de operador: Ricardo Navarrete y Alfredo Cores Secretaria de rodaje: Rosario Benito Música: Augusto Algueró y Daniel Montorio Montaje: Bienvenido Sanz Decorados: Tadeo "Teddy" Villalba

Vestuario: Peris Hermanos

Maquillaje: Goyo Sánchez y Francisco Puyol

Peluquero: Puyol

Sonido: Aurelio García Intérpretes: Introducción, Tribunal: Nicolás D. Perchicot, José Bódalo, Carlos Muñiz, Angel Alvarez, Irene D' Astrea. Una de monstruos: Antonio Riquelme (Doctor Salsamendi), Manuel Arbó (Monstruo), Luis Sánchez Polack "Tip" (Estanislao), Joaquín Portillo "Top" (Epaminondas), Jacinto F. San Emeterio (Pepe), Laura Vázquez Díaz, Manuel Requena. Una de indios: Manuel Morán (Señor Ulpiano), Rosita Palomar, Antonio Casas (Nicolás), Félix Briones, Xan das Bolas, Francisco Bernal, Pilar Sirvent, Manuel Guitián, Mariano Alcón, José Albuquerque, Guillermo Hidalgo, Félix Briones (Hijo), María Luisa Díaz Pavón. Una de pandereta: Gustavo Re (Don Sisebuto), Matilde de Mújica (Carmen), Antonio Almorós, Emilio Santiago, Rafael Calvo Revilla, Arturo Marín, Teófilo Palou, Aníbal Vela, Pablo Alvarez Rubio, Fernando Merino, Angel Etura, José Meana, Antonio Díaz del Castillo, Maite Guerri, Manuel Alba, José Castells. Locutores: Manuel Morán (2, 4), Antonio Riquelme (3).

Laboratorios: Madrid Films y Fotofilm

Estudios: C.E.A. - Chamartín

2.500 metros en 9 rollos

Duración: 81 minutos

Rodaje: Comienza el 3 de octubre de 1953 y termina el 15 de abril de 1954

Estrenada en Barcelona el 16 de diciembre de 1954 en el cine Alcázar, donde permaneció 7 días en cartel y en Madrid el 10 de enero de 1955 en los cines Rex y Beatriz, permaneciendo 14 días en cada uno.

Clasificación: Segunda A

Censura: Autorizada para todos los públicos

Empresa distribuidora: C.E.A. DISTRIBUCION S.A.

Acogida a un Crédito Sindical de 630.000 pts.

Espectadores: 7.228

Recaudación: 119.020 ptas.

Sinopsis

Reunido el Tribunal Internacional de Arbitraje para Asuntos Cinematográficos Anormales, más conocido como T.I.A.P.A.C.A., juzga en la demanda que una empresa estadounidense ha presentado por plagio contra una película española en episodios titulada *Tres eran tres*.

Comentarios

En los años 30 García Maroto había rodado con éxito de público varios cortometrajes paródicos que aún eran recordados y que puede que fueran el origen de esta película¹⁷⁹ La película consta de una introducción (el supuesto juicio a las películas españolas por plagiar las películas norteamericanas) y tres episodios: *Una de monstruos*, *Una de indios* y finalmente, la única rodada en Cinefotocolor, *Una de pandereta*. «Lo que van a ver ustedes es el resultado de la adversidad... Nuestro propósito era hacer una película española, ¿comprenden? es-pa-ño-la. Para lo cual habíamos contratado los estudios cinematográficos necesarios, un torero, un marqués dueño de una estupenda ganadería y espléndido en todas sus cosas; su hija, que además de ser una gran amazona iba a traer de cabeza al protagonista, un maletilla hospiciano con sueño, dos arbolitos para tapar los fallos... ¡Ah, y un toro! Bueno, con el toro no habíamos llegado a un acuerdo porque decía el operador que no valía para el color.»

Con esta presentación entonada a cámara por Manolo Morán, comienza el episodio. Preludia lo que vendrá después, porque la continuación mantiene el tono, y la supuesta comedia decae pronto en astracana irrisoria, en parodia mala de zarzuela rayana en el absurdo ripioso: «Él: No puedo más, se acabó,/ o dejas a esta mocita/ o te arranco el corazón/ como me llamo Frasquita./ Ella: Por tu salud no seas bruto,/ ¿qué vas a haser, desgrasiao?/ Él: Es verdad, m'equivocao/ que me llamo Sisebuto.» El tono empeora aún más con el paso de los cuadros en que se subdivide el episodio: el toreo, el duelo, los bandidos españoles, romances y pregones, la fiesta brava... Hay que recordar que esta película fue estrenada en 1955, dos años después del estreno de *Bienvenido Mister Marshall* (Luis G. Berlanga, 1953).

La ruptura del verosímil fílmico interpelando a cámara directamente y presentando una continua sucesión de cuadros no narrativos sino

¹⁷⁹ El mismo Eduardo García Maroto se refiere en una entrevista a sus cortometrajes, y de manera especial al más relevante en relación con el Cinefotocolor: «Entonces me fui a San Sebastián a esperar el final de la guerra. Me reunía en el café El Choco con Fernando Delgado, Jardiel Poncela y el maestro Guerrero. Un día el maestro Guerrero me propuso que hiciésemos algo. Yo tenía un guión, que era *Una de pandereta*, se lo dejé, le gustó mucho y empezó a ponerle música. Todas las tardes íbamos al Hotel de Londres, que era donde él estaba, y me pasaba al piano una música deliciosa. Ése es el origen de la célebre canción *¡Ay qué tío!*. Decidimos ir a su banco para pedir un crédito a medias y poder financiarla, pero nos lo denegaron cuando estaban dando lo que se llamaba "créditos faciales" a los que decían que tenían unas pieles en Madrid o unas tierras no sé dónde, pero la mayoría eran simples caraduras.» (Torres, 2000, p. 49). Se ignora si este es el mismo guión rodado en 1954 o sólo conservó el título.

de chiste o más bien viñeta en esta película, no sólo retrotrae al cine primitivo, sino también a los espectáculos populares de las variedades y el género ínfimo, con los que sin duda este disparatado ejercicio de ruptura tiene más que ver que con cualquier tipo de comedia cinematográfica.

Ilustración: Una de pandereta por lo tremendo. En Cinefotocolor en el original.

Consta en el magro expediente número 8-53 que se conserva en el A. G. A. la solicitud del permiso de rodaje por parte de Agustín Matilla Escarcelle en concepto de "Jefe de la Junta Rectoral" de la cooperativa con fecha de 8 de agosto de 1953. En un documento adjunto de los Estudios Chamartín se acredita comienzo del rodaje el día 16 de octubre, igual que en un documento de la propia cooperativa productora fechado el día 20. Sin embargo, en otro documento que acompaña a los anteriores aportado por la Cooperativa dle Cinema el 27 de mayo de 1954 las fechas de comienzo y fin del rodaje que se aportan son el 3 de octubre de 1953 y el 30 de marzo de 1954.

La productora presenta cifras por las que al coste estimado inicial de 2.750.000 pesetas se ha llegado a un coste final de 3.186.015,33 pesetas. El S. O. E. C. emite informe el 14 de junio de 1954 valorando el coste de la película en 2.580.000 pesetas, entre los que detalla «royalties en cinefoto-color» por 150.000 pesetas y, en los gastos de laboratorio, un apartado para película «Lavender cinefotocolor» por un total de 31.500 pesetas y otro por «15 copias de color» por 87.500 pesetas. «Uno de los elementos básicos en las dificultades económicas que padeció la Cooperativa» es como definió Palacio (1997, p. 347) la aportación del Cinefotocolor a este título.

Cuando se reúne la Junta el día 16 de Junio (informe emitido el día 21) se acuerda admitir como coste válido el de 2.580.000 pesetas y se la clasifica de 2ª B. Las opiniones son severas. Por la rama de censura: «Falta ingenio y sobran disparates.» (Pedro Mourlane Michelena); «Sátira cinematográfica completamente ausente de gracia, la única escena con verdadero sentido de humorismo es la cura de los toreros en la enfermería de la Plaza. No se ha logrado el propósito que se buscaba. No encierra problema moral.» (Rafael de Casenave). Por la rama de clasificación: «Película en la que es difícil distinguir el propósito que animó a los productores; inventarse un humor, hacer el indio a la orilla del Tajo, tomar el pelo al público y desde luego a la Junta de Clasificación. Tercera.» (Antonio Reus Cid); «Película de escasísimo valor técnico y artístico dividida en tres partes o episodios distintos que se ha pretendido sin conseguirlo desde luego, fuesen una parodia de los films de monstruos, de indios y de las españoladas. Este último, realizado en un cine-fotocolor más desdichado que nunca, resulta del todo lamentable ... Si no se tratara de una producción en cooperativa y no se pensara en la protección de estos profesionales, sería obligada la tercera categoría, pero por esta causa me inclino a

la mayor benevolencia y propongo esta categoría. [2ª B]» (Alberto Reig Gozalbes); «Réplica bufa y astracanesca al "cine" tan en boga que tiene como fondo un andalucismo falso. Carece, como tal sátira, de gracia. Ciertamente que a la idea no le falta originalidad y parece, en muchos instantes de esta película, que se ha pretendido poner en solfa al mismo "cine" español y, naturalmente, a quienes con su inocente aliento lo impulsaron. Pero a mí, personalmente, no se me puede imputar ese pecado. (Francisco Fernández y González).

El 3 de enero de 1955 (informe fechado el 5), Agustín Matilla de nuevo en representación de la Cooperativa del Cinema dirige escrito al Presidente de la Junta en el que informa de que la Cooperativa está amenazada de embargo al tiempo que adjunta críticas de prensa en las que subraya los párrafos donde se hace mención de su sentido de sencillo humorismo. Se queja de que la clasificación otorgada les impide contratar la película «en condiciones favorables de mayor permanencia en el cartel» y de que «la parte en color de la citada película ha aumentado el presupuesto en forma considerable, detalle omitido posiblemente al verificarse la clasificación.»

Otro documento incluido en el expediente que proviene de la Recaudación de Contribuciones del Estado indica que «se ha procedido al embargo de bienes de la propiedad de dicha sociedad» con fecha de 2 de febrero de 1955 y acuse de recibo en la Dirección General de Cinematografía del 3 de febrero.

Reunida de nuevo la Junta el mismo 3 de febrero (no hay mención de que conocieran la nota anterior), acuerda otorgarle la 2ª A, con las notas disconformes de Ramón Pedro Martín López y de Reig Gobarbes («Me ratifico completamente en la clasificación primitiva por las razones que en mi informe aduje.»). Finalmente la mejora en la clasificación no pudo salvar a la Cooperativa del Cinema y la película *Tres eran tres* seguirá un proceso largo hasta su pública subasta «en sus negativos de origen, sonido, copias y cuanto material de la misma existiera» el día 27 de diciembre de 1961, habiéndose presentado un único licitador que queda como adjudicatario y propietario de la película «en su material y derechos de explotación».

Una obra en fin «crepuscular» (Palacio, 1997), que supuso el fin de las veleidades con el sistema de color, y bien puede considerarse epítome del final de una época, más ingenua, de irreflexiva alegría que tenía sus raíces veinte años atrás, y que se este mismo director ejemplifica en sus cortometrajes surrealistas *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1934) y *Y ahora... una de ladrones* (1935)¹⁸⁰ pero que los nuevos tiempos no permitirían volver jamás¹⁸¹.

180 «Tres pequeños-grandes films, con diálogos de Miguel Mihura, van a revolucionar las formas de humor de la comedia cinematográfica en España, aportando frescura, desparpajo y ciertos tintes surrealistas.» Rodríguez Merchán, 2005, p. 152.

181 Tal y como reconoció después el propio director: «*Tres eran tres* suponía el retroceso hacia aquella línea perdida de mis comienzos, pero aquello ya no era posible, tal vez aquel humor había muerto entre urgentes problemas.» Falquina, 1975, p. 192.

La crítica de prensa no fue buena. En *ABC* la calificaron de «çineçómico retrospectivo, çine"de ayer, en suma» y en cuanto al color: «el çinefotocolor" que se emplea sigue siendo deficiente». Para el crítico del diario *Arriba* estas deficiencias del color son una ventaja para dar al episodio paródico «un adecuado color de cromos malos».

La copia examinada en Filmoteca Española estaba incompleta, en mal estado y totalmente en blanco y negro, lo que no permite analizar sus características en relación con el Cinefotocolor.

Como simple curiosidad, este título recibió en 1954 el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor guión cinematográfico. Quizá influyese en la decisión el hecho de que esta institución y sus premios fueran fundados por Angel Falquina, que aparece acreditado como guionista y ayudante de dirección de la película.

3.5.21 *Cortometrajes Publicitarios*

Aunque no ha sido posible localizar material alguno, se conservan en el Archivo General de la Administración varios expedientes de cortometrajes publicitarios realizados en dibujos animados por la productora de los hermanos Baguñá de los que el laboratorio acredita su tiraje de copias con el sistema Cinefotocolor:

- *Denticlor infantil* (1950)

Expediente número 10.482 (inicialmente 191-50)

Producción Baguñá Hermanos.

Película publicitaria del dentífrico del título.

Permiso de rodaje del 28 de diciembre de 1950.

Tolerada para menores.

- *El perro del vecino* (1951)

Exp. número 11.106 – Signatura 36/03427

«Película publicitaria que por su corto metraje, no tiene otro argumento que acreditar la fortaleza de los hilos de la casa Solá.»

Con un presupuesto de quince mil pesetas y un coste una vez realizada de 16.000 se rueda entre el 10 de diciembre de 1951 y el 18 de marzo de 1952.

Producido por Baguñá hermanos, con un argumento y guión de Juan Ferrándiz, operador Manuel Díaz Moratilla, laboratorio Fotofilm S. A. E., aparece como película de dibujos animados.

25 metros, un rollo.

El laboratorio presenta documento con fecha de 20 de marzo de 1952 haciendo constar el tiraje de la primera copia «con nuestro procedimiento CINEFOTOCOLOR» y de una segunda, también en Cinefotocolor.

- *Un debut afortunado* (1952) Expedientes número 106-52 y número 11.543

Estudios Baguñá Hermanos.

Argumento y guión literario: Enrique Gabernet

Guión técnico: Juan Ferrandiz Castells

Primer operador: Manuel Díaz Moratilla

Película publicitaria de las pastillas VALDA.

100 metros, 1 rollo. (en el primer expediente se preveía de 60)

Permiso de rodaje del 10 de septiembre de 1952.

Autorizada para todos los públicos
Consta que al menos se tiraron 13 copias.

Ilustración: Declaración de revelado y tiraje de copias de *Un debut afortunado*.

- *La paz del hogar* (1952) Expediente número 11.502
Producción Baguñá Hermanos.
No hay indicaciones sobre contenido ni sinopsis argumental.
Autorizado el rodaje el 25 de octubre de 1952 y revisada para censura por la Junta el 16 de diciembre de 1952.
40 metros, 1 rollo.
Autorizada para todos los públicos
Consta que al menos se tiraron 4 copias.

- *El pastor Pedrucho y su rebaño* (1952)
Expediente número 11.645
Producción Baguñá Hermanos.
Película publicitaria de unas lanas para la confección.
Autorizado el rodaje el 25 de octubre de 1952 y revisada por la Junta el 25 de febrero de 1953.
60 metros, 1 rollo.
Autorizada para todos los públicos

Ilustración: Declaración de revelado y tiraje de copias de *El pastor Pedrucho y su rebaño*.

Existen otros expedientes de cortometrajes publicitarios de estos estudios en los que no consta el sistema o no consta siquiera si están realizados en color, por lo que no es posible descartar que existan otros títulos de esta casa que también hayan sido realizados en Cinefotocolor.

Teniendo en cuenta que la producción de *Erase una vez* de la que Jaime Baguñá fue primer director, comenzó en el año 1948, se puede suponer razonablemente que quiso aprovechar esta experiencia con el sistema en sus cortometrajes industriales y publicitarios y que así lo hizo al menos hasta finales del año 1952.

3.5.22 *Proyectos inconclusos*

En 1952 Benito Perojo era muy explícito al presentar sus proyectos para nuevas películas en los que figuraba como elemento importante el uso del Cinefotocolor:

«Ahora, cinco películas en España, las cinco en "cinefotocolor". Tres con Cifesa: *La hermana San Sulpicio*, que empieza el lunes, con Carmen Sevilla y Jorge Mistral, y Lucia como director; *Doña Francisquita*, que dirigiré yo e interpretará Libertad Lamarque, y Luisa Fernanda, que dirigirá probablemente Luis Lucia. Y dos en coproducción con Cesáreo González: una película que hará Luis Sandrini, dirigido por Lucas Demare, cuyo argumento es de Pondal Ríos y Olivari, el "tándem" de guionistas más importante de la Argentina. Un tema humanísimo: el bohemio que va adoptando como hijos a una serie de niños desamparados, hasta que el número de éstos llega a crearle un verdadero conflicto, y la segunda que sobre *El muerto de risa* de Adolfo Torrado, dirigirá su hermano Ramón, con Pepe Iglesias ("El Zorro") como protagonista.» (Benito Perojo entrevistado por Barreira en *Triunfo*, 14 de mayo de 1952, 326: 19.)

Perojo ya había anunciado anteriormente (*Triunfo*, 316: 19) y posteriormente confirmado (*Triunfo*, 336: 24) la realización de *Luisa Fernanda* en Cinefotocolor. También su siguiente producción para Cifesa, *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1955), había sido promocionada como una nueva producción en Cinefotocolor (*Triunfo*, 401: 8), aunque finalmente no repitió con este procedimiento y la película, que sí llegó a realizarse, se rodó en Gevacolor. Así pues, junto a títulos originalmente pensados para su producción en Cinefotocolor (*Parsifal*, *Un caballero andaluz*, *Aventuras del barbero de Sevilla*, *La Tirana*) que se realizaron finalmente en blanco y negro o con otro procedimiento de color, se encuentran los que nunca llegaron a materializarse y que son, al menos: una adaptación de *Zaragoza*, la novela de los *Episodios Nacionales* de Galdós que iba a rodar en Orphea Antonio Román (*Cinema*, 15 de marzo de 1947, 23: 12), posteriormente corregido el título como *Agustina de Aragón* (*Cinema*, 15 de abril de 1947, 26:16), *Luisa Fernanda* para ser dirigida por Luis Lucia, *El muerto de risa* que iba a dirigir Ramón Torrado, la fantasía oriental ambientada en el Sahara Español *Daïa* que iba a dirigir Daniel Mangrané, un proyecto de cortometraje titulado *Fantasia granadina* que presentó a censura en febrero de 1949 Antonio Isasi-Isasmendi con producción de Emisora-Procisa y que no se llevó a cabo por denegársele el permiso¹⁸² y un proyecto de cortometraje para ser dirigido por Xavier Setó y producido por I.F.I. titulado *Sevillanas* y al que se abrió expediente el 5 de diciembre de 1953. Estos pueden ser sólo algunos de los proyectos¹⁸³ que se planeaba producir con el sistema pero finalmente, careciendo de otros

182 Expediente de Censura 49-49 conservado en el A. G. A.

183 Llinás en su carta mencionó otro documental.

datos que prueben la existencia de más títulos, se cuentan como finalmente realizados 16 largometrajes, 2 fragmentos de 2 largometrajes y dos cortometrajes cinematográficos (1 de ellos en relieve) además de un número no determinado de cortometrajes publicitarios como balance final del corpus realizado en Cinefotocolor en el corto período de su vigencia industrial entre 1948 y 1954.

4

CONCLUSIONES

Esta investigación ha supuesto a nivel personal un intenso recorrido que me ha permitido indagar a través de archivos, bibliotecas, hemerotecas, filmotecas así como de fuentes primarias nunca antes investigadas, especialmente los apuntes personales del propio Daniel Aragonés, y dar respuesta a todas las cuestiones que por desconocimiento u omisión se habían acumulado sobre su invención y sobre su figura. He descrito el sistema en sus distintas variantes, he comparado los logros con los de otros sistemas del momento, he explicado los detalles sobre su origen y recepción en el entorno político y cinematográfico del momento, he analizado las circunstancias en las que las aplicaciones prácticas del sistema, esto es, las películas, fueron realizadas. He presentado unas fichas técnicas y artísticas exhaustivas, los datos conservados en los expedientes de clasificación y censura conservados actualmente en el Archivo General de la Administración, las críticas de prensa de la época y los testimonios dejados por operadores de cámara, directores, guionistas, productores y otros miembros de los equipos que las llevaron a cabo. Finalmente he recopilado información de las últimas fuentes verdaderamente primarias entrevistando a los que eran los últimos profesionales vivos que tuvieron contacto directo con el sistema en sus distintas facetas técnicas (Ramón Martos y Antonio Isasi-Isasmendi) y artísticas (María Luz Galicia y César Fernández Ardavín), obteniendo testimonios de primera mano con toda la sinceridad sorprendida de quien nunca fue preguntado, y que me han permitido incluir un valioso documento técnico que muestra los valores de color aplicados a las últimas copias positivas de películas realizadas bajo la supervisión del propio Daniel Aragonés en el año 1990.

Son dieciocho largometrajes en Cinefotocolor de los treinta y cinco que se realizaron en color total o parcialmente en España entre 1948 y 1954. Con todo ello creo haber respondido convenientemente las cuestiones planteadas al comienzo de esta tesis:

1. ¿Puede considerarse el Cinefotocolor un sistema de color cinematográfico original?

En la medida en la que los sistemas de cine en color tienen unos antecedentes tecnológicos claros es difícil encontrar en cualquier sistema el pleno merecimiento del término "original". El cinefotocolor se inspira evidentemente en otros sistemas bicrómicos, como el Kinemacolor primero y el Cinecolor después, pero no es posible determinar el grado de "imitación" de estos

sistemas que pudo llevar a cabo en su nunca acabado proceso de experimentación, el Cinefotocolor.

2. ¿Es el sistema de color cinematográfico Cinefotocolor un fracaso técnico de pésima calidad?

A través del visionado de los títulos conservados se ha apreciado en la mayoría de ellos una calidad desigual, en algunos títulos claramente defectuosa, aunque en estos mismos casos no es posible determinar el grado de deterioro que el paso del tiempo ha producido. Frente a sus defectos también es necesario subrayar algunos logros puntuales que sin embargo, según los testimonios de quienes trabajaron con el sistema, no podían ser reproducidos de manera sistemática como era deseable en cualquier proceso industrial.

3. ¿Fue rechazado de manera unánime en su momento por la crítica y el público?

Este punto es sin duda el que se contradice más con la documentación conservada. Como ha sido claramente expuesto y documentado, la prensa de la época basculaba entre la crítica a los escasos valores cinematográficos de las películas, los desiguales logros del Cinefotocolor y un no disimulado paternalismo que en aras de un respaldo patriótico al sistema pretendía animar a la mejora sin perjudicar el posible respaldo de la Administración.

4. ¿Fue el Cinefotocolor un instrumento al servicio de un subgénero popular denostado por amplios sectores de la crítica y parte del público denominado "españolada"?

No resultaría exagerado decir que hay algo más que una tendencia, al ver que se produjeron un abultado número de películas de temática o ambientación folclórico – andalucista. Es razonable pensar que la vistosidad de este tipo de espectáculos, refrendados desde hacía décadas por el público y la crítica de otros países, especialmente Francia, fue un estímulo natural para su producción, tal y como distintos miembros de las juntas de clasificación apuntaron en sus juicios del momento, intentando adaptar la fórmula que se había vuelto común en la producción norteamericana en Technicolor desde comienzos de los años 40: comedias musicales con tramas ambientadas en el mundo del espectáculo y que no pasaban en muchos casos de una sucesión de números de teatro musical o de variedades filmado en decorados que imitaban su medio original, los teatros y las salas de fiestas. En todos ellos se puede apreciar un uso no dramático del color, sino abiertamente decorativo, con tendencia a la postal perfectamente reconocible dentro y fuera

de nuestras fronteras (La Alhambra, La Feria de Sevilla, La Romería de El Rocío) y al lucimiento de decorados y del vestuario de bailarines y cantantes.

Además de las consideraciones técnicas, la conclusión que se extrae necesariamente de la documentación consultada es que en ningún momento parece asomar entre los productores otra intención que la puramente comercial. Esta búsqueda de vistosidad y “colorismo” se arma por lo general sobre torpes estructuras argumentales, con guiones amables, en busca de un sencillo entretenimiento de masas. El hecho de que los títulos en Cinefotocolor sean mayoritariamente de folclorismo andalucista (algo sobre lo que ya trató de exculparse el propio Daniel Aragonés) aparece como una improvisada estrategia comercial que intenta rentabilizar las simpatías evidentes que tanto dentro como fuera de España inspiraban en aquél momento algunos bailarines y algunas cantantes de coplas.

Ver Anexos.

Por otra parte, la Administración, a través de sus órganos censores (fundamentalmente las Juntas que se sucedieron en esos años) intentó que se evitara la producción de muchos de esos títulos a los que consideraba inadecuada representación de la realidad del país pero al mismo tiempo se veía incapaz de prohibir producciones que se presentaban al abrigo de las concepciones autárquicas que se impusieron en la primera posguerra y que aún pesaron en la legislación del régimen franquista durante años. Pero el sistema de protección del cine español establecido, tal y como queda evidenciado en el desarrollo de los expedientes de clasificación y censura, convertía a las películas hechas en Cinefotocolor en dignas de más protección económica bajo el emblema que usaron de manera constante los productores y el mismo creador del proceso: se trataba de un sistema “genuinamente español” que además de resolver la dependencia de la tecnología exterior prometía poder llegar a convertirse en un referente internacional. La situación económica y política que se vivía en el país hacía concebir la ilusión de que el Cinefotocolor llegaría a significar un paso adelante en ese sector económico en un momento de restricciones insuperables. Las subvenciones, realizadas a las películas pero no a las investigaciones que pudieran llevar a desarrollar mejoras en el sistema, fomentaron la producción de títulos que se pretendían comerciales dentro y fuera de las fronteras españolas, es decir, tal y como queda evidenciado en el comportamiento de los productores con las instituciones responsables de su concesión, sólo sirvieron para fomentar la producción de títulos en general irrelevantes, pobres de argumentos y guiones, escasos de medios técnicos, donde sólo destacan los trabajos de algunos actores,

cantantes y bailarines que poseían enormes dotes, experiencia y profesionalidad artística.

He considerado pertinente incluir en los anexos una breve reseña biográfica de Daniel Aragonés Puig para poder comprender las relaciones entre el incansable experimentador técnico, y el industrial a través de su ya conocida faceta como gerente de los estudios Orpheia y productor cinematográfico, sus relaciones con la exhibición, su búsqueda de proyección internacional (con la venta de la patente del Cinefotocolor para Francia y la coproducción con la productora norteamericana de los hermanos Danziger). Daniel Aragonés Puig tuvo desde el primer momento interés en crear una industria estable, una industria que no excluyera su participación en la producción, pero que tuviera como principales pilares de desarrollo los rodajes en los estudios Orpheia, gestionados por él y el uso de la tecnología patentada por él tanto para la filmación (las cámaras de Cinefotocolor) como para el revelado del material (los trenes de revelado diseñados también por él), en sus laboratorios Fotofilm y Cinefoto.

La pobreza de medios y las restricciones a todos los sectores de la industria de producción cinematográfica apoyada en un ordenamiento económico dirigista, improvisador y que ignoraba las realidades materiales de la economía, hicieron aparecer el Cinefotocolor. Sólo la existencia de búsquedas de sistemas de color cinematográfico propios en los países limítrofes y la ignorancia en cuestiones técnicas de los responsables de la Administración de la cinematografía (que exhiben por ejemplo los miembros de las sucesivas Juntas, tanto JSOC como JSCC) unidas al encanto que sobre las autoridades de la época seguía ejerciendo el viejo ensueño de la autarquía, pudieron mantener la entelequia durante años de las posibilidades industriales reales de lo que nunca pasó de ser un modesto sistema artesanal, siempre cambiante, incapaz de estabilizar los resultados no sólo de grandes tiradas sino incluso de dos rollos de película procesados de manera consecutiva. Finalmente, la aparición del Eastmancolor y las ventajas de su sistema (simplicidad en el manejo de la película y en sus procesos de revelado, indiscutible calidad y estabilidad del color), acabaron con todos los sistemas de color pioneros en occidente haciendo que el Cinefotocolor fuera, no sólo abandonado, sino que con el paso del tiempo haya sido injustamente olvidado.

Ha sido mostrado en relación con el sistema de producción cinematográfico, pero también cultural, de toda una época de España, en sus aspectos creativos pero contextualizado en los aspectos políticos y económicos que le son propios (intervencionismo estatal a través de la política de ayudas y la escasez de tecnología y materiales) y en los aspectos sociales (su adscripción generalizada a un subgénero cinematográfico, la identificación prácticamente automática cuando era mencionado con la llamada "españolada" folclórico-andalucista

cinematográfica) y finalmente por la recepción crítica y social que las distintas producciones alcanzaban.

Aunque esta no es una tesis de derecho mercantil o derecho comparado, sí ha sido posible demostrar la existencia de unas patentes en relación con el sistema, algo de gran importancia para ubicar convenientemente el tema rebatiendo las opiniones que negaban este trámite. Por otro lado, la solicitud de patente no implica ni la originalidad absoluta del tema ni su explotación industrial. En el caso del Cinefotocolor, la ambición de sus promotores fue sustanciar las novedades técnicas en producciones cinematográficas sólidas que consolidasen el sistema y conllevaran una explotación comercial muy rentable para quienes eran propietarios de las cámaras y únicos capaces de realizar las labores de revelado.

Este espejismo sólo sirvió para alargar en el tiempo un proyecto condenado de antemano a desaparecer debido a sus notables carencias. El libro *Colour Cinematography* de Adrian Cornwell-Clyne además de un texto muy explicativo con abundantes referencias bibliográficas llena sus casi ochocientas páginas con curvas espectrales, diagramas y tablas comparativas de diferentes absorciones de luz, listas exhaustivas de patentes, fórmulas químicas completas de colorantes y baños, fotografías de cámaras y de sus inventores, fotogramas de distintos formatos de película y gráficos de patentes con todos los detalles técnicos de la mecánica de las cámaras o de la disposición de los trenes de revelado. Fue publicado por primera vez en Londres en 1936 y reeditado en 1939 y 1951. Parece razonable suponer que este grueso y completo volumen debía figurar en la biblioteca de cualquier interesado en el color cinematográfico en la segunda mitad del pasado siglo, especialmente de tratarse de un profesional del sector y máxime si esa persona desempeñaba el cargo de director técnico de un laboratorio como Daniel Aragonés. Sin embargo este libro no se encontraba entre los efectos relacionados con el Cinefotocolor que su hijo guarda juntos tal y como le fueron legados por su padre. Sí se encuentra en cambio el modesto volumen *Natural Color Processes* de Carlton E. Dunn, editado en Boston en 1936, que en sus menos de doscientas páginas detalla fórmulas de colorantes con pesos en gramos y onzas, lista materiales necesarios y controles de densidades, detalla copuladores, reveladores, baños. Un libro en fin de cierta utilidad práctica pero limitado interés, y que a día de hoy aún conserva la familia en un ejemplar con varias de sus páginas manchadas por lo que parecen productos químicos, lo que hace pensar que Daniel Aragonés Puig lo utilizó con infatigable empeño y tesón autodidactas como recetario en su búsqueda de un color cinematográfico que se le resistió insistentemente durante toda su vida.

5

BIBLIOGRAFIA

Fuentes documentales e historiografía

CAPITULO 1: INTRODUCCION

Cole, S. (1963). *The prehistory of East Africa*. Londres: Weidenfeld and Nicholson.

Dupré, S. (ed.) (2005). "Optics, instruments and painting, 1420-1720: Reflections on the Hockney-Falco thesis". *Early Science and Medicine*, X (2). Leiden: Brill.

Henshilwood, C.S., d' Errico, F. y Watts, I. (2009). "Engraved ochres from the Middle Stone Age levels at Blombos Cave". En *South Africa, Journal of Human Evolution* 57, pp. 27-47.

Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino.

Hovers, E., Ilani, S., Bar-Yosef, O. y Vandermeersch B. (2003). "An early case of color symbolism: ochre use by modern humans in Qafzeh Cave". En *Current Anthropology* 44: 4 (August/October 2003), pp. 491-522. Chicago: The University of Chicago Press.

Kemp, M. (2000). *La ciencia del Arte*. Madrid: Akal.

Lefèvre, W. (ed.) (2007). *Inside the Camera Obscura. Optics and Art under the Spell of the Projected Image*. Berlin: Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte. Preprint en red: <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P307.PDF>

Leroi-Gourhan, A. (1988) [1943]. *El hombre y la materia (Evolución y técnica 1)*. Madrid: Taurus.

Lumley, H. de (mayo de 1969). "A Paleolithic camp at Nice". *Scientific American* 220: 42-50.

Wetering, E. van de (2007). *Rembrandt: el trabajo del pintor*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Wetering, E. van de (1982). "Painting materials and working metros". En *A corpus of Rembrandt Paintings (vol. 1)*, pp. 11-33. La Haya/ Boston/ Londres: Stichting Foundation/ Rembrandt Research Project Martinus Nijhoff Publishers.

CAPITULO 2: EL COLOR

Aguilar, M. y Mateos F. (1993-1997). *Optica Fisiológica*. (3 vols.). Valencia: Servei de Publicacions UPV.

Allen, G. (14 de noviembre de 1878). "The color-sense". *Nature*, 19:32.

Allen, G. (1879). *The color-sense: It's origin and developement. An essay in comparative psychology*. Londres: Trübner and Co.

Bartlett, E. J. (1977). "The acquisition of the meaning of color terms: A study of lexical development". En P. Smith y R. Campbell (eds.) *Proceedings of the NATO Conference on the Psychology of language*. Nueva York: Plenum Press.

Bell, J. C. (1993). "Zaccolini's Theory of Color Perspective". *The Art Bulletin*, 75 (1): 91-112.

Boas, F. (1964). *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires: Solar - Hachette.

Bornstein, M. H. (1997). "Selective vision". *Behavioral and Brain Sciences*, 20: 180-181.

Bornstein, M. H. (2006). "Hue categorization and color naming. Physics to sensation to perception". En Nicola Pitchford y Carole P. Biggam (eds.) *Progress in Colour Studies: Volume II. Psychological aspects*, pp. 35-68. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Boyer, C. B. (1987). *The rainbow: from myth to mathematics*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan Education.

Campbell, F. W. (1994). "Edwin Herbert Land. 7 May 1909-1 March 1991." *Biographical Memoirs of Fellows of the Royal Society*, 40: 196-219.

Carroll, J. B. (ed.) (1956). *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Mass.: Technology Press of Massachusetts Institute of Technology.

Danger, E. P. (1987). *The Colour Handbook: How to Use Colour in Commerce and Industry*. Hampshire: Gower Technical.

Davidoff, J. (1991). *Cognition Through Color*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Davidoff, J., y Fodor, F. (1989). "An annotated translation of Lewandowsky". *Cognitive Neuropsychology*, 6: 165-177.

Davies, I. (1998). "A Study of Colour Grouping in Three Languages: A Test of the Linguistic Relativity Hypothesis". *British Journal of Psychology* 89(3):433-453.

De Valois, R. L. y De Valois, K. K. (1993). "A multi-stage color model". En *Vision Research*, 33(8): 1053-1065.

- Dor, H. (1878). *De l'évolution historique du sens des couleurs: Refutation des théories de Gladstone et de Magnus*. París: Masson.
- Drivonikou, G. V.; Kay, P.; Regier, T.; Ivry, R. B.; Gilbert, A. L. Franklin, A. y Davies, I. R. L. (2007). "Further evidence that Whorfian effects are stronger in the right visual field than the left". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 104 (3): 1097 - 1102. En red: <http://www.pnas.org/cgi/reprint/104/3/1097>
- Gage, J. (1979). "Runge, Goethe and the Farbenkugel". En H. Hohl (ed.), *Runge. Fragen und Antworten. Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle*. Munich: Prestel.
- Geiger, L. (1868 y 1872). *Ursprung und entwicklung der menschlichen sprache und vernunft (vol. 1 y 2)*. Stuttgart : J.G. Cotta.
- Gladstone, W. E. (1858). *Studies on Homer and the Homeric Age*. Vol. 3. Oxford: Oxford University Press.
- Gladstone, W. E. (1877). "The colour sense". *The Nineteenth Century*, 2: 366-388.
- Goethe, J. W. (1992). *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Gottschalk, H. B. (1964). "The De Coloribus and its Author". *emph-Hermes*, 92: 59 - 85.
- Grosseteste, R. (1942). *On light*. Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press.
- Guerlac, H. (1983). "Can we date Newton's early optical experiments?". *Isis*, 74 (1): 74-80.
- Heider, E. R. (1972). "Universals in color naming and memory". *Journal of experimental psychology*, 93: 10-20.
- Herder, J. G. (1982). "Ensayo sobre el origen del lenguaje". En *Obra Selecta*, pp. 131 - 232. Madrid: Alfaguara.
- Hering, E. [1878] (1964). *Outlines of a theory of the light sense*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Traducción de la edición original: *Zur Lehre vom Lichtsinne*. Viena: Gerold,
- Hickerson, N. (1971) "Review of basic color terms". *International Journal of American Linguistics*, 37: 257-270.
- Hochegger, R. (1884). *Die geschichtliche Entwicklung des Farbennnes: Eine psychologische Studie zur Entwicklungsgeschichte des Menschen*. Innsbruck: Verlag der Wagnerschen Universitäts-Buchhandlung.
- Hofer, H., Carroll, J., Neitz, J., Neitz, M., y Williams, D. R. (2005). "Organization of the human trichromatic cone mosaic". *Journal of Neuroscience*, 25: 9669-9679.
- Honour, H. (1982). *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait.

- Hopkins, Edward Washburn (1883). "Words for Color in the Rig Veda". En *The American Journal of Philology*, 4 (2): 166-191.
- Hubel, D. H. (1999). *Ojo, cerebro y visión*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Hubel, D. H. y Wiesel, T. N. (1977). "The Ferrier Lecture: Functional architecture of macaque monkey visual cortex". *Journal of Neurophysiology*, 37: 927-946.
- Hurvich, L. M. y Jameson, D. (Noviembre de 1957). "An opponent-process theory of color vision". *Psychological Review*, 64 (6): 384-404.
- Ierodiakonou, K. (2005). "Empedocles on Colour and Colour Vision". *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 29: 1-37.
- Jaffé, M. (1971). "Rubens and Optics: Some Fresh Evidence". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 362-365.
- Judd, D. B. (1960). "Appraisal of Land's work on two-primary color projections". *Journal of the Optical Society of America*, 50: 254-268.
- Judson, R., y Velde, C. (eds.) (1978). *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXI*. Londres: Harvey Miller.
- Kaiser, P. K. y Boynton R. M. (1996). *Human Color Vision*. Washington: Optical Society of America.
- Kapos, M. (ed.) (1994). *Impresionismo*. Nueva York: Konemann.
- Kay, P. y McDaniel, C. K. (1978). "The Linguistic Significance of the Meanings of Basic Color Terms". *Language*, 54: 610-646.
- Kay, P. y Regier, T. (2003). "Resolving the question of color naming universals". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 100 (15): 9085-9089.
En red: <http://www.pnas.org/content/100/15/9085.full>
- Land, E. H. (1977). "The retinex theory of color vision", *Scientific American*, (237): 108-128.
- Land, E. H. (1983). "Recent advances in retinex theory and some implications for cortical computations: color vision and the natural image". *PNAS*, (80): 5163-5169. En red: <http://www.pnas.org/cgi/reprint/45/1/115?maxtoshow=&HITS=10&hits=10&RESULTFORMAT=&fulltext=edwin+land&searchid=1&FIRSTINDEX=0&resourcetype=HWCIT>
- Lindberg, D. C. (1983). *Studies in the History of Medieval Optics*. Londres: Variorum.
- Lindberg, D. C., y Bacon, R. (1996). *Roger Bacon and the origins of Perspectiva in the Middle Ages: A critical edition and English translation of Bacon's Perspectiva, with introduction and notes*. Oxford: Clarendon Press.

- MacLaury, R. E. (1997). *Color and Cognition in Mesoamerica: Constructing Categories as Vantages*. Austin : University of Texas Press.
- Magnus, H. (1877). *Die Geschichtliche Entwicklung des Farbennnnes*. Leipzig : Von Veit.
- Marks, W. B., Dobelle, W. H., y MacNichol, E. F. Jr. (1964). "Visual pigments of single primate cones". *Science* 143: 1181-1183.
- Marty, A. (1879). *Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbennnnes*. Viena: Druck und Verlag von Carl Gerolds Sohn.
- Maxwell, J. C. (1860). "On the Theory of Compound Colours, and the Relations of the Colours of the Spectrum". Londres, *Phil. Trans. Royal Soc.*, (150): 57-84.
- McDaniel, C. K. (1974). "Basic Color Terms: Their Neurophysiological Bases". Paper presentado a la *American Anthropological Association*. Mexico, D.F.
- McNeill, N. B. (1972). "Colour and colour terminology". *Journal of Linguistics*, 8 (1): 21-33.
- Merbs, S.L. and Nathans, J. (1992). "Absorption spectra of human cone pigments". *Nature*, 356: 433-435.
- Miller, G. A. y Johnson-Laird, P. N. (1976). *Language and Perception*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Mills, C. (1984). "English color terms: Language, culture and psychology". *Semiotica*, 52 (1/2): 95-109.
- Mivart, St. G. J. (8 de diciembre de 1878). *Letter to W. E. Gladstone*. British Library, Gladstone Papers, Add. MSS 44458, fol. 202.
- Mondrian, P. (1989). *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Debate
- Moss, A. O. (1989). "Basic color terms. Problems and hypotheses". *Lingua* 82: 313-32.
- Moutoussis, K. Y Zeki, S. (1997). "Functional segregation and temporal hierarchy of the visual perceptive systems". *Proc. R. Soc. Lond. B* 264 (1387): 1407-1414. En red: <http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=1688701&blobtype=pdf>
- Moutoussis, K. Y Zeki, S. (2000). "A psychophysical dissection of the brain sites involved in color-generating comparisons". *PNAS* 97 (14): 8069-8074. En red: <http://www.pnas.org/cgi/reprint/97/14/8069>
- Martin, L. (1986). "Eskimo words for snow: A case study in the genesis and decay of an anthropological example". *American Anthropologist*, New series, 88 (2): 418-423.
- Newton, I. [1704] (1730). *Opticks: or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light. Fourth edition corrected*. Londres: William Innys.

- Panofsky, E. (ed.) (2004). *El Abad Suger: sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra.
- Roorda, A. y Williams D. R. (1999). "The arrangement of the three cone classes in the living human eye". *Nature*, 397: 520-522.
- Roque, G. (1996). "Chevreul and Impressionism: A Reappraisal". *The Art Bulletin*, 78 (1): 26-39.
- Sabra, A. I. (1981). *Theories of light from Descartes to Newton*. Cambridge University Press.
- Sacks, O. (1999). *La isla de los ciegos al color*. Barcelona: Anagrama.
- Sandhofer, C. M. y Smith, L. B. (2001). "Why children learn color and size words so differently: Evidence from adults' learning of artificial terms". *Journal of Experimental Psychology: General*, 130 (4): 600-620.
- Sapir, E. (1931). "Conceptual categories in primitive languages". *Science* 74: 578.
- Sapir, E. (1949). *Selected writings in language, culture and personality*. Berkeley : University of California Press.
- Saunders, B. A. C. y van Brakel, J. (1997). "Are there nontrivial constraints on colour categorization?" *Behavioral and Brain Sciences* 20 (2):167-228.
- Saunders, B. (2000). Revisiting basic color terms". *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 6: 81-99.
- Schopenhauer, A. [1816] (2013). *Sobre la visión y los colores*. Madrid: Trotta.
- Sepper, D.L. (1988). *Goethe contra Newton*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shapiro, A. E. (1980). "The evolving structure of Newton's theory of white light and color". *Isis*, 71 (2): 211-235.
- Shapiro, A. E. (1996). "The gradual acceptance of Newton's theory of light and color, 1672-1727". *Perspectives on science*, 4: 59-140.
- Taylor, J. R. (1995). *Linguistic categorization: Prototypes in linguistic theory*. Oxford University Press.
- Teyssèdre. B. (1957). *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris: Bibliothèque des Arts.
- Vollrath, D., Nathans, J., y Davis, R.W. (1988). "Tandem array of human visual pigment genes at Xq28". *Science*, 240: 1669-1671.
- Wallace, A. R. (1878). "On the Origin of the Colour-Sense". En *Tropical nature and other essays*, pp. 241-248. Londres: Macmillan and Co.
- Walls, G. L. (1960). "Land! Land!". *Psychological Bulletin*, 57 (1): 29-48.
- Westfall, R. S. (1962). "The development of Newton's theory of color". *Isis*, 53 (173): 339-358.

- Whitehead, A.N. (1929). *Process and Reality. An Essay in Cosmology. Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927-1928*. Cambridge University Press.
- Whorf, B. L. (1956). *Language, thought, and reality; selected writings*. Cambridge (Mass.): Technology Press of Massachusetts Institute of Technology.
- Wierzbicka, A. (1990). "The Meaning of Colour Terms: Semantics, Culture and Cognition". *Cognitive Linguistics*, 1 (1): 99-150.
- Winawer, J., Witthoft, N., Frank, M. C., Wu, L., Wade, A. R., y Boroditsky, L. (2007). "Russian blues reveal effects of language on color discrimination". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 104 (19): 7780-7785. En red: <http://www.pnas.org/content/104/19/7780.full>
- Woolfson, M. M. (1959). "Some new aspects of color perception". *IBM Journal*, Octubre: 312-325. En red: <http://www.research.ibm.com/journal/rd/034/ibmrd0304B.pdf>
- Zeki, S. (1978). "Functional specialization in the visual cortex of the rhesus monkey". *Nature*, 274: 423-428.
- Zeki, S. (1995). *Una vision del cerebro*. Barcelona: Ariel.
- Zeki, S.; Watson, J. D.; Lueck, C. J.; Friston, K. J.; Kennard, C.; Frackowiak, R. S. J. (1991). "A direct demonstration of functional specialization in human visual cortex". *Journal of Neuroscience*, 11 (3): 641-649.
- Zeki, S. y Marini, L. (1998). "Three cortical stages of colour processing in the human brain", *Brain*, 121: 1669-1685.

CAPITULO 3: EL CINEFOTOCOLOR

Alonso García, L. (2008). *Historia y praxis de los Media: Elementos para una historia general de la comunicación*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Alvarez Bolado, A. (1976). *El experimento del nacional-catolicismo*. Edicusa, Madrid.

Angulo, J.; Rebordinos, J. L. y Narváez, M. (coords.) (1990). *Tiempos de cine español. Años 50*. San Sebastián: Patronato Municipal de Teatro y Festivales de San Sebastián.

Amo García, A. del (1996). *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*. Madrid: Filmoteca Española.

Amo García, A. del (1997). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Amo García, A. del (coord.) (1999). *Los soportes de la cinematografía*. 2 vol. Madrid: Filmoteca Española.

Amo García, A. del (2004). *Preservación cinematográfica*. Federación Internacional de Archivos Fílmicos.

Amo García, A. del (2006). *Clasificar para preservar*. México: Cineteca Nacional.

Amo García, A. del y Fernández Colorado, L. (eds.) (1999). *Los soportes de la cinematografía* (2 Vol.). Madrid: Filmoteca Española.

Ashton, G. W. (1952). "Colour at the cinema". *British Journal of Photography*, (99): 521-522.

Andrew, J. D. (1979). "The Post-War Struggle for Colour". *Cinema Journal*, 18 (2): 41-52. Austin: University of Texas Press.

Augros, Joël. (2000). *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Barcelona: Paidós.

Avila, A. (1997). *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: CIMS. Berlin, B. y Kay, P. (1969). *Basic color terms: their universality and evolution*. Berkeley: University of California Press.

Ayguals de Izco, W. (1845). *María o la hija de un jornalero*. Madrid: Sociedad Literaria. Varias ediciones en red: http://books.google.es/books?id=g4sMAQAAMAJ&pg=PA439&dq=%C3%ADa+jornalero+ayguals&hl=es&sa=X&ei=o70lT-K_HsKGhQfoh_&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=mar%C3%ADa%20jornalero%20ayguals&f=false

Barciela, C. (1994). "Fraude fiscal y mercado negro durante el primer franquismo". *Hacienda Pública Española*, 1: 367-381.

Barciela, C. (ed.) (2003). *Autarquía y mercado negro: el fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*. Barcelona: Crítica.

- Barciela López, C. (1998). "Franquismo y corrupción económica". *Historia Social*, 30: 83-96.
- Barsacq, L. (1970). "Couleur et techniques nouvelles". En *Le Decor de Film (1895-1969)*, (pp.139-147). París: Éditions Seghers.
- Belton, J. (2000). "Cinecolor". *Film History*, 12 (4): 344-357.
- Benet, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Benpar, C. (2000). *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*. Barcelona: Laertes.
- Bereijo Martínez, A. y Fuentes Romero, J. J. (2001). "Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales". *Anales de documentación*, (4): 7-37.
- Berenguer, M. (1962). "El color adicional". En J. L. Guarner y J. M. Otero, *La nueva frontera del color*, pp. 187-194. Madrid: Rialp.
- Berthier, N. (1998). *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Borau, J. L. (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- Brasó, E. (2002). *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Espasa Calpe.
- Brown, H. (1993). *Methods of Copying Tinted and Toned and Stencil-coloured Films*. Bruselas: FIAF.
- Brunius, J. B. (1946). "Couleur du tragique". *La revue du cinéma*, 2: 3-13.
- Buesa Blanco, M. (febrero de 1984). "Las restricciones a la libertad de industria en la política industrial española (1938-1963)". *ICE - Información Comercial Española*, 606: 107-121.
- Buesa Blanco, M. y Braña, J. (1983). *Gastos fiscales y política de industrialización en España, 1964-1977*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- Buscombe, E. (1985). "Sound and Color". En Bill Nichols (ed.) *Movies and Methods II*. Londres/ Berkeley: University of California Press.
- Candel, J. M. (1993). *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia – Editora Regional de Murcia.
- Carrero de Dios, M. (2001). *Historia de la industria fotográfica española*. Gerona: CCG ediciones, Centre de Recerca y Difusió de la Imatge (CRDI).
- Carson, W.H. (1943). "Dufay-colour". *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 1 (23).

- Castaño Fernández, R. (2001). "Dos familias franquistas: de Raza a Surcos." En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (coords.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso Vol. 1* (pp. 417-428). Granada: Universidad de Granada.
- Castro de Paz J. L. (1993). "Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen de Franco". *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 289-298). Madrid: Editorial Complutense.
- Castro de Paz, J. L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (eds.) (2005). *Suevia Films – Cesáreo González. 30 años de cine español*. La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.
- Castro de Paz, J. L. y Pena Pérez, J. J. (2005). *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Castro de Paz, J. L. y Pérez Perucha, J. (1995). *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid: Diorama.
- Catalán, J. (1995). *La economía española y la segunda guerra mundial*. Barcelona: Ariel.
- Cebollada, P. (1993). *José María Forqué, un director de cine*. Barcelona: Royal Books.
- Cerdán, J. (2001). "Orphea-Film. Mito, anécdota y metonimia". En J. García de Dueñas y J. Gorostiza (coords.) (2001). *Los estudios cinematográficos españoles* (pp. 43-61). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Cerdán, J. y Fernández Colorado L. (1999). "Estudios Cinematográficos Orphea Film (II): La alquimia de un sueño." *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, pp. 111-124. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Cervera, E., y Rodríguez Tranche, R. (2004). *Carteles de cine de 1915 a 1930: colección Fernández Ardavín*. Madrid: Filmoteca Española.
- Cherchi Usai, P. (1991). "The Color of Nitrate: Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films". *Image*, 34 (1-2): 16-17.
- Chesterfield, P. Dormer Stanhope. (1923). *Letters of Lord Chesterfield to Lord Huntingdon*. London: The Medici society limited.
- Cirici, A. (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Claver Esteban, J. M. (2012). *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.

- Clavera, J. (junio de 1976). "El estraperlo en los años cuarenta". *ICE* [Información Comercial Española], 514: 91-97.
- Clavera, J.; Esteban, J. M.; Monés, M. A.; Montserrat, A. y Ros Hombravella, J. (1978). *emphCapitalismo español: de la autarquía a la estabilización (1939-1959)*. Madrid: EDICUSA.
- Coe, B. (1972). "The development of colour photography". En R. Manvell (ed.) *The international encyclopedia of film*, pp. 29-32. London: Rainbird Reference Books.
- Coe, B. (1978). *Colour Photography. The first hundred years (1840-1940)*. Londres: Ash and Grant.
- Coe, B. (1981). *The history of movie photography*. Londres: Ash and Grant.
- Comas, A. (2001). *I. F. I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Comas, A. (2003). *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes.
- Comín, F. y Martín Aceña, P. (1996). "Rasgos históricos de las empresas en España. Un panorama". *Revista de Economía Aplicada*, IV (12): 75-123.
- Comín, F. (2001). "El triunfo de la política sobre la economía en el INI de Suanzes". *Revista de Economía Aplicada*, IX (26): 177-211.
- Conway, J. (1944). "The uses of color". *Sight and Sound*, 13 (50): 27-28.
- Cornwell-Clyne, A. (1951). *Colour Cinematography*. Londres: Chapman and Hall.
- Correa, A. (coord.) (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra.
- Cuesta Bustillo, J. (ed.) (2004). *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Cuevas, A. (dir.) (1957). *Anuario del cine español, 1955-56*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y Publicaciones.
- de Diego García, E. (1996). *Historia de la Industria en España. La química*. Madrid: Actas/ Escuela de Organización Industrial.
- Delpeut, P. (1997). "Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden". *Archivos de la Filmoteca*, (25-26): 111-117.
- Déribéré, M. (1954). "Les problèmes du cinéma en couleurs français". *Téchnique Cinématographique*, 25 (145): 185-189.
- Desternes, J. (diciembre de 1954). "L'amour en couleurs". *Cahiers du cinéma*, 42: 27-31 y 77.

- Diez Puertas, E. (1996). "El acuerdo cinematográfico hispano - norteamericano de 1952". *Secuencias*, (4): 9-38.
- Diez Puertas, E. (1998). "La represión franquista en el ámbito profesional del cine". *Archivos de la Filmoteca*, (30): 55-90.
- Díez Puertas, E. (octubre de 1999). "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)". *Archivos de la Filmoteca*, 33: 34-59.
- Díez Puertas, E. (2001). *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)*. Valencia: RTVV / IVAC La Filmoteca.
- Diez Puertas, E. (2002). *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona. Laertes.
- Diez Puertas, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- "Discurso de Unificación" (1943). En *Fundamentos del Nuevo Estado*, pp. 11-18. Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular.
- Estivill, J. (1997). "El espíritu del caos. Irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata posguerra". *Secuencias*, 6: 39-50.
- Ettinger, M. (1948). "The advance of colour on the screen". En F. M. Speed (ed.) *Film review*, pp. 89-90. Londres: Macdonald and Co.
- Falquina, A. (1975). *Círculo de Escritores Cinematográficos*. Madrid: CEC.
- Fanés, F. (1982). *Cifesa: la antorcha de los éxitos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fernández Colorado, L. (1998). "Visiones imperiales: documental y propaganda en el cine español (1927-1930)". En *Tras el sueño. Actas del Centenario: VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, (pp. 97-110). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Fernández Colorado, L. (1999). "Los fabricantes españoles de película para la cinematografía". *Archivos de la Filmoteca*, (32): 50-57.
- Fernández Colorado L. y Cerdán, J. (1999). "Estudios cinematográficos Orphea Films I: La química de un sueño". *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, (pp. 93-109). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Fernández Colorado, L. y Couto Carnero, P. (Coords.) (2001). "La herida de las sombras. El cine español en los años 40". *Cuadernos de la Academia*, (9). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas / Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).

- Fernández Encinas J. L. (1949). *Técnica del cine en color*. Madrid: Patronato de Publicaciones de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales.
- Fernández Hoya, G. (2011). *La pirotecnia de la palabra. Antonio Lara "Tono" y el cine*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense.
- Ferrary, A. (1993). *El franquismo: minorías políticas y conflictos ideológicos (1936 - 1956)*. Pamplona: EUNSA.
- Fielding, R. (ed.) (1967). *A Technological History of Motion Pictures and Television. An anthology from the pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*. Berkeley: University of California Press.
- Finler, J. (1988). *The Hollywood story*. Londres: Octopus Books.
- Fontana, J. (ed.) (1986). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica.
- Foster, F. (julio de 1953). "Eastman negative-positive color films for motion pictures". *American Cinematographer*, (34): 322-333 y 348.
- Fournier, C. (2005). *Valorisation des patrimoines cinématographiques et audiovisuels*. Université Paris VIII. Trabajo de diplomatura, inédito.
- Francis Jenkins, C. (Octubre de 1919). "Stereoscopic Motion Pictures". *Transactions of the Society of Motion Pictures Engineers*, 3 (9): 37-40.
- Galán, D. (1997). "El cine español de los años cuarenta". *Cuadernos de la Academia*, 1: 119-133.
- García Carrión, M. (2013). *Por un cine patrio, Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- García de Dueñas, J. y Gorostiza, J. (coords.) (2001). *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid: Cuadernos de la Academia.
- García Delgado, J. L. (1986). "Estancamiento industrial e intervencionismo económico durante el primer franquismo". En Josep Fontana (ed.) *España bajo el franquismo* (pp. 170-191). Barcelona: Crítica.
- García Delgado, J. L. (ed.). 1989). *El primer franquismo. España durante la segunda guerra mundial*. Madrid: Siglo XXI.
- García Escudero, J. M. (1954). *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del SEU de Salamanca.
- García Fernández, E. C. (1985). *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta.
- García Maroto, E. (1988). *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza y Janés.

- Giménez Arnau, J. A. (Febrero de 1953). "La producción cinematográfica española". *Información Comercial Española*, 234: 156-161.
- Giménez Caballero, E. "Origen europeo, liberal y antiespañol de las corridas de toros", *La conquista del Estado*, 3: 5, 28 de marzo de 1931. Edición en línea: <http://www.filosofia.org/hem/193/lce/lce035a.htm>
- Gitt, R. y Dayton, R. (noviembre de 1984). "Restoring Becky Sharp". *American Cinematographer*, 65 (10): 99-106.
- Gómez Alonso, R. (2013). "Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50". *Secuencias: Revista de historia del cine*, 37: 115-117.
- Gómez Mendoza, A. (2000). *De mitos y milagros. El Instituto Nacional de Autarquía (1941-1963)*. Barcelona: Fundación Duques de Soria – Edicions Universitat de Barcelona.
- Gómez Mesa, L. (Abril de 1949). "Cine de España". *Información Comercial Española*, 188: 37-39.
- González, F. (2003). "El clavo de Rafael Gil, en la búsqueda de un modelo para el cine español". *Archivos de la Filmoteca*, (45): 74-93.
- González Ballesteros, T. (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica*. Madrid: Universidad Complutense.
- González García, F. (2004). "Técnica, ideología y mercados. El discurso oficialista en el cine español entre 1939 y 1945". En *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*. Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.
- González González, M. J. (1979). *La economía política del franquismo (1940-1970)*. *Dirigismo, mercado y planificación*. Madrid: Tecnos.
- González González, M. J. (1989 - 1990). "La autarquía económica bajo el régimen del general Franco: una visión desde la teoría de los derechos de propiedad". *Información Comercial Española*, 676-677: 19-40.
- González Requena, J. (1988). "Apuntes para una historia de lo rural en el cine español". En F. Llinás y P. Viota (eds.), *El campo en el cine español* (pp. 13-27). Madrid: Banco de Crédito Agrícola/ Filmoteca Española.
- González Requena, J. (1990). "Entre el cartón piedra y los coros y danzas". *Archivos de la Filmoteca*, II (7): 20-26.
- Grau, J. (1962). "Experiencia del color en España". En J. L. Guarner y J. M. Otero, *La nueva frontera del color* (pp. 161-174). Madrid: Rialp.
- Greene, W. R. (noviembre de 1947). "30 years of Technicolor". *American Cinematographer*: 392-393 y 410-411.

Guarner, J. L. y Otero, J. M. (eds.) (1962). *La nueva frontera del color*. Madrid: Rialp.

Gubern, R. (1981). *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

Gubern, R.; Monterde, J. E.; Pérez Perucha, J.; Riambau, E. y Torreiro, C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Harpole, C. (ed.) (1990). *History of the American Cinema*. Nueva York: MacMillan.

Herederó, C. F. (1994). *El lenguaje de la luz: entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey.

Herederó, C. F. (2003). "Cine español en los años 50. La vida bajo el silencio." En el catálogo de la exposición *El cine español en los años 50 / 50 años de la Filmoteca Española*. (pp. 57-89). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Herederó, C. F. (2004). "De la autarquía académica a la disidencia realista (cine español de los cincuenta)". En el Catálogo de la exposición *España años 50, una década de creación*, pp. 207-213. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX). En red: http://www.seacex.es/documentos/espana50_12_aut.pdf

Hernández Les, J. y Gato, M. (1978). *El cine de autor en España*. Madrid: Miguel Castellote.

Herrero Herrezuelo, M. A. (2012). "Ballet y españolada: Danza española y flamenco en el cine español (1914-1973)". En Murga, I.; Ros, F.; Rubio J. A. y Sanjuán J. I. (eds.), *Líneas actuales de investigación en danza española*, pp. 257-278. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.

Hertogs, D. y De Klerk, N. (eds.) (1996). *Disorderly Order: Colours in Silent Film*. Amsterdam: Nederlands Film Museum.

Higgins, S. (1998). "Color At the Center: Minnelli's Technicolor Style in *Meet Me in St. Louis*." *Style*, (32): 449-471.

Hoch, W. (1942). "Technicolor cinematography". *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, (32): 102.

Hueso Montón, A. (1999). *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1941-1950*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

Hugo, V. (1828). *Les Orientales*. Actualmente en dominio público, hay distintas ediciones disponibles en red. Una copia de la edición de 1829 en: <http://books.google.es/books?id=WFdEkrhrLe4C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Índice cinematográfico de España para guía y orientación de productores, distribuidores y empresarios. (1941). Madrid: Ediciones Marisal.

Isasi-Isasmendi, A. (2004). *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de UN cine español*. Madrid: Ocho y medio / SGAE.

Jato Miranda, D. (Abril de 1949). "Lamentación por la ausencia de una economía cinematográfica". *Información Comercial Española*, 188: 6-7.

Johnson, W. (1966). "Coming to terms with color". *Film Quarterly*, 20 (1): 2-22.

Jones, R. E. "The problem of color". *The New York Times*, 27 de febrero de 1938. Reproducido en: Jacobs, L. (ed.) (1969). *The emergence of film art. The evolution and development of the motion picture as an art, from 1900 to the present*. (pp. 206-209). Londres: W.W. Norton.

Jovellanos, G. M. de (1831). *Colección de varias obras en prosa y verso del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Tomo IV. Madrid: Amárita. En red: http://books.google.es/books?id=QyBGAQAAIAAJ&pg=PA9&dq=memoria+policia+espect%C3%A1culos+jovellanos&hl=es&ei=IKDFTpfUNNSWhQenv8DiDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDYQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false

Kalmus, N. M. (1935). "Color consciousness". *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, (25): 139-147.

Kalmus, H. T. (1938). "Technicolor Adventures in Cinemaland". *Journal of the Society of Motion Pictures Engineers*, 36 (6): 564-585. Reimpreso en el *SMPTE Journal* marzo de 1991: 182-190.

Koszarski, R. (1976). *Hollywood directors: 1914-1940*. Londres: Oxford University Press.

Koszarski, R. (ed.) (1979). *Mystery of the Wax Museum*. Madison: University of Wisconsin Press.

Kurtz, G. F. (1994). "Don Santiago Ramón y Cajal y La fotografía de los colores". Estudio preliminar de la reedición de S. Ramón y Cajal, *La fotografía de los colores, fundamentos científicos y reglas prácticas*, 1912. Madrid: Clan.

León Aguinaga, P. (2006). "El cine norteamericano en España: las negociaciones para su importación, 1950-1955". *Hispania*, LXVI (222): 277-318.

León Aguinaga, P. (2006). "El comercio cinematográfico como instrumento de la acción norteamericana en España durante la segunda guerra mundial". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28: 303-322.

León Aguinaga, P. (2008). *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: Relaciones Internacionales, Comercio y Propaganda*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense. Ha sido publicada en forma de libro: León Aguinaga, P. (2010). *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: CSIC.

- Llinás F. (ed.) (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid, Filmoteca Española / ICAA.
- Llinás, F. y Viota, P. (eds.) (1988). *El campo en el cine español*. Madrid: Banco de Crédito Agrícola.
- López García, V. (1943). *Técnica del cine sonoro en color y en relieve*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- López García, V. (febrero de 1945). "Película virgen: características y datos". *Cine experimental*, 3: 157-162.
- López García, V. (Abril de 1949). "Aspectos favorables del cine español". *Información Comercial Española*, 188: 22-24.
- López García, V. (julio de 1953). "La película virgen en España". *Información Comercial Española*, 239: 1170-1173.
- López García, V., Martín Proharam, M. A. y Cuevas Puente, A. (1955). *La industria de producción de películas en España*. Madrid: [Ministerio de Industria, Secretaría General Técnica].
- MacQueen, S. (Abril de 1990). "The mystery of the Wax Museum". *American Cinematographer*, 71(9): 42-50.
- Malthête, J. (1984). "Méliès et la couleur". En M. Malthête-Méliès (ed.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique* (pp. 185-197). Paris: Klincksieck.
- Maltin, L. (1978). *The Art of the cinematographer: A survey and interviews with five masters*. Nueva York: Dover.
- Mamoulian, R. (1976). "Some Problems in the Direction of Color Pictures". En R. Koszarski (ed.), *Hollywood directors (1914-1940)*, pp. 288-293. Oxford: Oxford University Press.
- Martin, A. (agosto-septiembre de 1953). "Duende y misterio del flamenco". *Cahiers du cinéma*, 26: 57.
- Martín Aceña, P. (2003). "La política monetaria: el Banco de España durante la autarquía, 1936-1956". En C. Barciela (ed.) *Autarquía y mercado negro: el fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*, pp. 273-298. Barcelona: Crítica.
- Martín Aceña, P. y Comín, F. (1991). *INI. 50 años de industrialización en España*. Madrid: Espasa Calpe.
- Martínez Bretón, J. A. (2006). "Conversaciones de Salamanca: repercusiones en la política y la industria cinematográfica". En J. Nieto Ferrando y J. Company Ramón, *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca* (pp. 141-163). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Martínez Menchén, A. (invierno de 1999). "Duende y misterio del flamenco". *Nickel Odeon*, 17: 182-186.

- Martínez Muñoz, P. (2008). *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936 – 1939)*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Martínez Ruiz, J. «Azorín» (1953). *El cine y el momento* Madrid: Biblioteca Nueva.
- Méndez Leite von Haffe, F. (1965). *Historia del cine español*. (2 Vol.). Madrid: Rialp.
- Minelli, V. (1991). *Recuerdo muy bien*. Madrid: Libertarias/ Prodhufo.
- Minguet Batllori, J. M. (1998). "La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de Primer Plano)." En *Tras el sueño. Actas del Centenario: VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (pp. 187-201). Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.
- Miranda Encarnación, J. A. (2003). "El fracaso de la industrialización autárquica". En C. Barciela (ed.), *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959* (pp. 95-121). Barcelona: Crítica.
- Monterde, J. E. (1995a). "El cine de la autarquía (1939-1950)". En R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau, y C. Torreiro, *Historia del cine español* (pp. 181-238). Madrid: Cátedra.
- Monterde, J. E. (1995b). "Continuismo y disidencia (1951-1962)". En R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau, y C. Torreiro, *Historia del cine español* (pp. 239-293). Madrid: Cátedra.
- Mussehl, A. A. (1984). "Color in early motion pictures". *American Cinematographer*, (65): 35-38.
- Neale, S. (1985). *Cinema and technology: image, sound, color*. Londres: Macmillan Education.
- Negra, H. (Diciembre de 1951). "El material fotográfico sensible en España". *Información Comercial Española*, 220: 2024-2025.
- Nicolás Meseguer, M. (2004). *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Universidad de Murcia.
- Nieto Ferrando, J. y Company Ramón, J. M. (coords.) (2006). *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Nowotny, R. A. (1983). *The way of all flesh tones: A history of color motion picture processes, 1895-1929 (Dissertations on film)*. Nueva York: Garland.
- Ortega y Gasset, J. (1942). *Teoría de Andalucía y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.

- Palacio, M. (1997). "Tres eran tres". En J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995* (pp. 346-348). Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- Pérez Bastias, L. y Alonso Barahona, F. (1995). *Las mentiras sobre el cine español*. Barcelona: Royal Books.
- Pérez Gilaberte, M. (2003). "Laboratorio y película". En A. Sánchez Escalonilla, (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica* (pp. 337-363). Barcelona: Ariel.
- Pérez Perucha, J. (coord.) (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.
- Pérez Perucha, J. (1990). "El cine español de los cincuenta: algunos elementos del paisaje." En J. Angulo, J. L. Rebordinos y M. Narváz (coords.), *Tiempos de cine español. Años 50* (pp. 35-48). San Sebastián: Patronato Municipal de Teatro y Festivales de San Sebastián.
- Pineda Novo, Daniel (1991). *Las folklóricas y el cine*. Huelva: Festival de cine iberoamericano / Productora de programas.
- Porter i Moix, M. (1997). "Erase una vez..." En J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995* (pp. 267-269). Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- Portero, F. (1989). *Franco aislado: la cuestión española (1945-1950)*. Madrid: Aguilar.
- Portero Rodríguez, F. y Pardo, R. (1999). "Las relaciones exteriores como factor condicionante del franquismo". En *Revista Ayer*, G. Sánchez Recio (ed.) *El primer franquismo (1936-1959)* (pp. 187-218). Madrid: Marcial Pons.
- Rabanal Santander, J. (2007). *Alfredo Hurtado "Pitusín": El cine del silencio (1917-1965)*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- Ramos, F. y Miranda L. F. (eds.) (1997). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Sao Paulo: Senac.
- Redonet Maura, E. (Julio de 1953). "El doblaje de películas extranjeras en España". *Información Comercial Española*, 239: 1180-1183.
- Renoir, C. (enero de 1952). "Problèmes d'opérateur ou écrire pour ne rien dire". *Cahiers du cinéma*, 8: 41-43.
- Riambau Möller, E. (1995). *La producció cinematogràfica a Catalunya, 1962-1969*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Riambau, E. y Torreiro, C. (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra.
- Richards, M. (1998). *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco*. Barcelona: Crítica.

- Rivette, J. y Truffaut, F. (mayo de 1954). "Propos recueillis". *Cahiers du cinéma*, 35: 27-30.
- Rodríguez Merchán, E. (2005). "Eduardo García Maroto. La quijotesca historia de un pelicularo español". En P. Medina y L. M. González (eds.) *Cortos pero intensos: las películas breves de los cineastas españoles*, pp. 151-157. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares.
- Romaguera i Ramió, J. (1991). "La revista Cine Experimental. Madrid (1944-1946)". En *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, pp. 51-82. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Romaguera i Ramió, J. (ed.) (2001). *Primeras Jornadas sobre 100 años de Inventiva Tecnológica en Imagen y Sonido en el Cine Español*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Catalá.
- Romer, G. B. y Delamoir, J. (febrero de 1990). "Las primeras fotografías en color". *Investigación y ciencia*, 161: 44-53.
- Romera Castillo, J. (1982). "Cartas de los Valle-Inclán a Azaña y Rivas Cherif", *Los Cuadernos del Norte* 12, pp. 40-43.
- Rosa, E. de la (2003). "Cine de animación en España". En G. Bendazzi, *Cartoons. 110 años de cine de animación* (pp. 469 – 508). Madrid: Ocho y medio.
- Rueda Laffond, J. C., Galán Fajardo, E. y Rubio Moraga, A. L. (2014). *Historia de los medios de comunicación*. Madrid: Alianza.
- Ruiz del Olmo, F. J. (2011). "Esperanzas y recelos: la prensa cinematográfica española ante la llegada de la televisión (1948-1960)". *ZER, Revista de Estudios de Comunicación*, 16 (31): 151-166.
- Sabín Rodríguez, J. (2002). "La cinematografía española: autarquía y censura, 1938-1945". *Cuadernos republicanos*, 50: 141-161.
- Sala Noguera, R. (1993). *El cine en la España republicana durante la guerra civil (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero.
- San Román, E. (1999). *Ejército e industria: el nacimiento del INI*. Barcelona: Crítica.
- Sánchez Biosca, V. (1989). "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-1950". En F. Llinás, *Directores de fotografía del cine español* (pp. 35-52). Madrid: Filmoteca Española.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2003). *Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez Recio, G. (ed.) (1999), "El primer franquismo (1936-1959)". *Revista Ayer* nº 33. Madrid: Marcial Pons.
- Schwartz, P. y González, M. J. (1978). *Una Historia del Instituto Nacional de Industria (1941-1976)*. Madrid: Tecnos.

- Segarra, L. (2012). *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada. Configuración y desarrollo de un género*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense.
- Seguin, J. - C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Acento.
- Seguin, J. - C. (2007). "El cine en la formación de la conciencia nacional". En Nancy Berthier y Jean Claude Seguin (eds.) *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 3-10). Madrid: Casa de Velázquez.
- Slide, A. (1985). "The return of *Becky Sharp*". *Films in Review*, (36): 148-153.
- Smith, M. D., Ludé, P., Hogan, B. (eds.). (2011). *3D cinema and television technology: The first 100 years*. White Plains, N.Y: Society of Motion Picture and Television Engineers.
- Soria, F. (1990). *José María Forqué*. Murcia: Fílmoteca Regional de Murcia.
- Taibo I, P. I. (2002). *Un cine para un imperio, Películas en la España de Franco*. Madrid: Oberon.
- Téllez, J. L. (1997). "Doña Francisquita". En J. Pérez Perucha (ed.) *Antología crítica del cine español 1906-1995* (pp. 327-330). Madrid: Cátedra / Fílmoteca Española.
- Thomas, D. B. (1969). *The First Colour Motion Pictures (Kinemacolor)*. Londres: Her Majesty's Stationery Office/ Science Museum.
- Torres, A. M. (1999). *Diccionario del cine español*. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe.
- Torres, A. M. (2000). *Cineastas insólitos*. Madrid: Nuer.
- Torres, A. M. (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Torres, A. M. (dir.) (1998). *El cine español desde el final de la guerra civil hasta la firma del primer tratado con Estados Unidos (1939-1953)*. Valencia: Curso de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 16-20 noviembre de 1998.
- Torres Villanueva, E. (2003). "La empresa en la autarquía, 1939-1959. Iniciativa pública versus iniciativa privada". En C. Barciela (ed.), *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959* (pp. 169-216). Barcelona: Crítica.
- Tranche, R. R. y Sánchez-Biosca, V. (2001). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra / Fílmoteca Española.
- Tranche, R. R. y Sánchez-Biosca, V. (2011). *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra / Fílmoteca Española.

- Tusell, J. (1984). *Franco y los católicos. La política interior española entre 1944 y 1957*. Madrid: Alianza.
- Utrera Macías, R. (2007). "El cine de la nacionalidad andaluza". En Nancy Berthier y Jean Claude Seguin (eds.) *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 121-136). Madrid: Casa de Velázquez.
- Vallés Copeiro del Villar, A. (2000). *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: IVAC/La Filmoteca.
- Velasco Murviedro, C. (febrero de 1984). "El 'ingenierismo' como directriz básica de la política económica durante la autarquía (1936-1951)". *Información Comercial Española*, 606: 97-106.
- Viñas, A., Viñuela, J., Eguidazu, F., Pulgar, C. F. y Florensa, S. (1979). *Política comercial exterior en España (1931-1975) vol. 1*. Madrid: Servicio de Estudios del Banco Exterior de España.
- Viñas, A. (1980a). "Autarquía y política exterior en el primer franquismo (1939-1959)". *Revista de Estudios Internacionales*, 1: 61-92.
- Viñas, A. (1980b). "La administración de la política económica exterior en España (1936-1979)". *Cuadernos Económicos de ICE [Información Comercial Española]*, 13: 157-247.
- Viñas, A. (1981). *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos. Bases, ayuda económica, recortes de soberanía*. Barcelona: Grijalbo.
- Viñas, A. (1984). *Guerra, dinero, dictadura. Ayuda fascista y autarquía en la España de Franco*. Barcelona: Crítica.
- Vizcaíno Casas, F. (1970). *Diccionario del cine español (1896-1968)*. Madrid: Editora Nacional.
- Vizcaíno Casas, F. (1976). *Historia y anécdota del cine español*. Madrid: Adra.
- Volkman, H. (ed.) (1977). *The Preservation and Restoration of Colour and Sound in Film*. Bruselas: FIAF.
- Wilhelm, H. (1993). *The permanence and care of color photographs: Traditional and digital color prints, color negatives, slides and motion pictures*. Grinnell, Iowa: Preservation Publishing Company.
- Zone, R. (2005). *3-D Filmmakers: Conversations with Creators of Stereoscopic Motion Pictures*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Zone, R. (2007). *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film, 1838-1952*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Zunzunegui, S. (1999). *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*. Valencia: Episteme.
- Zunzunegui, S. (2005). "Las vetas creativas del cine español". En P. Poyato (comp.) *Historia(s), motivos y formas del cine español*, pp. 9-21. Córdoba: Plurabelle.

Hemerografía

Diarios de Barcelona:

El Correo Catalán
 El Noticiero Universal
 La Vanguardia Española
 Solidaridad Nacional
 La Prensa

Diarios de Madrid:

ABC
 Arriba
 El Alcázar
 Informaciones
 Madrid
 Pueblo

Publicaciones especializadas (se incluyen entre paréntesis los años consultados):

Archivos de la Filmoteca (Valencia) (1989-2007)
 Cámara (Madrid) (ejemplares sueltos)
 Cine Español (Madrid) (1934-1936)
 Cinema (Barcelona) (ejemplares sueltos)
 Cinema Universitario (Salamanca) (1955-1960)
 Cine-Mundial (Nueva York) (1947-1950)
 Cahiers du Cinéma (1946-1950)
 Espectáculo: Boletín Informativo del Sindicato Nacional del Espectáculo (ejemplares sueltos)
 Films Selectos (Barcelona) (1947-1954)
 Imágenes (Barcelona) (1946-1955)
 La Pantalla (Madrid) (1928-1930)
 Le Film Français (1948- 1955)
 Nickel Odeon (Madrid) (1999)
 Objetivo. Revista de Cinema (Madrid) (1953-1955)
 Primer Plano (Madrid) (1940-1955)
 Radiocinema (Barcelona) (1947-1955)
 Secuencias. Revista de historia del cine (Madrid) (1995-2001)
 Variety

Semanarios que incluyen información cinematográfica:

Dígame (Madrid) (1949 – 1955)
 Triunfo (Madrid) (1947 – 1955)

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADOS:

Archivo fílmico de Filmoteca Española
 Biblioteca de Filmoteca Española
 Bibliothèque Raymond Chirat de L'Institut Lumière de Lyon

Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Complutense)

Biblioteca de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación (Universidad Carlos III)

Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia (Universidad Complutense)

Biblioteca Nacional

Hemeroteca Municipal de Madrid

Hemeroteca Nacional

Oficina Española de Patentes y Marcas

Parte II
ANEXOS

A | DOCUMENTOS

A.1 CROQUIS DE LOS TRENES DE REVELADO

A.2 ANOTACIONES DE FÓRMULAS DE LABORATORIO

A.3 VALORES APLICADOS EN COPIAS POSITIVAS (1990)

A.4 DOCUMENTOS DE REGISTRO DE PATENTES

B | ENTREVISTAS

B.1 ENTREVISTA A RAMON MARTOS VIVAR

Ex-Director General y Fundador de los laboratorios Image Film. Ramón Martos, fue jefe de laboratorio en Fotofilm de Barcelona hasta su fusión con los laboratorios Cinematiraje Riera. Trabajó directamente a las órdenes de Daniel Aragonés y fue el técnico responsable de las últimas copias de películas realizadas en Cinefotocolor que supervisó el propio inventor del sistema. Esta entrevista fue realizada el 8 de julio de 2005 en su despacho de los laboratorios Image Film - De Luxe de Barcelona. La entrevista ha sido editada eliminando las preguntas y ordenando las respuestas para evitar los saltos temáticos y cronológicos propios de la conversación hablada. Las respuestas del entrevistado no han sido modificadas de ninguna otra manera.

Mi contacto con el Cinefotocolor se produce en 1990 cuando en Fotofilm hicimos unas copias de varios títulos. De cada título sacamos una copia para la Filmoteca y un interpositivo para conservación. Yo no viví el proceso original porque entré en Fotofilm en 1972. El sistema constaba de un negativo en blanco y negro con un filtro de separación azul o rojo. La cámara original tenía dos ventanillas para impresionar dos negativos a la vez. Uno llevaba el Wratten 58 y otro el Wratten 49¹. Uno era el negativo rojo y otro el negativo azul. Esto es lo mismo que hacer una separación de color. Por ejemplo, lo siguen haciendo los americanos: cuando quieren hacer una separación pancromática hacen tres negativos, como el sistema Technicolor, para guardar tres negativos de blanco y negro uno de cada color, y así se conservan mejor. Antiguamente recuerdo haber visto que la filmoteca de Kodak tiene lo que llaman un *protect* donde guardan los negativos de algunas multinacionales en los Angeles y los guardan en tres negativos.

Este era un procedimiento similar, a base de filtros, excepto en que el amarillo se conseguía mediante teñido. Una vez impresionado se revelaba y después del revelado se pasaba por unas cubas que teñían de amarillo. Después seguía un proceso de limpiado y, bueno,

Ver Glosario.

Ver Glosario.

¹ En la guía editada por Kodak: FILTROS WRATTEN Y KODAK PARA CINE PROFESIONAL (Madrid, 1966) los filtros Wratten tipo B son descritos como «filtros de vidrio óptico de buena calidad, lo que les hace aptos para usos generales de fotografía y cinematografía» (p. 5). Dentro de esta categoría aparecen el filtro 58 (Descripción: «Verde intenso para separación de color»), el filtro 47 (Descripción: «C5. Azul intenso para separación de color.») y el filtro 47B (Descripción: «Azul muy intenso.») (p. 8), pero no el filtro 49, lo que probablemente ha sido un lapsus del entrevistado para referirse al 47.

era un proceso muy laborioso. El [Daniel Aragonés] era muy fiel a sí mismo pero era muy perfeccionista, para él lo más importante era la calidad técnica. Cuando nosotros hicimos las copias usamos material Kodak. Las emulsiones Fuji eran muy duras y complicadas, en las que el amarillo se disparaba. Cuando quería hacer cosas bien usaba material Kodak. Las copias sobre positivo de blanco y negro se impresionaban con dos pasadas y luego el tercer color se conseguía con un tintado mediante un baño con el color amarillo. Con la película de color los dos negativos eran pasados compensando mediante tapar el rojo cuando se pasaba el negativo azul y viceversa.

Ver Glosario.

Hubo que realizar muchísimas pruebas: las máquinas de entonces tenían los canales de color con dicroicos y con válvulas que abrían y cerraban los canales, pero nunca era posible cerrarlas del todo. Ese poco de luz que podía pasar a través de los dicroicos ensuciaba toda la copia. Bueno esto, con los negativos que pudimos utilizar: muchos negativos tenían las perforaciones encogidas, con lo que no podíamos ponerlos en una MATIPO o en una Optical-Printer que tiene garfio y contragarfio, porque el garfio y el contragarfio no coincidían y no era posible registrar. Tuvimos que usar unas máquinas de sistema continuo que funcionan por tensiones con una corona dentada. Según la tensión el negativo iba moviéndose dentro de la corona hacia un lado o hacia otro y al hacer la segunda pasada no coincidía. Por lo que después la copia no valía. Pero eran máquinas que se usaban en el laboratorio para la producción habitual por lo que si se desajustaban para el cinefotocolor luego no se podía trabajar... Una experiencia tremenda y sobre todo con Don Daniel que era una persona muy perfeccionista. Hicimos seis o siete títulos. Recuerdo especialmente *La Hermana San Sulpicio* con unos planos de Carmen Sevilla que quedaron muy bien y que luego usábamos para calibrar el color. Para llegar a esa buena hubo que hacer varios rollos. Pensábamos que al ser negativos en blanco y negro todas las películas irían por un estilo pero luego cuando empezamos con una de Lola Flores, *La niña de la venta*, resultó que aplicándole los mismos valores de *La hermana San Sulpicio* salía mucho magenta o el negativo azul tenía más densidad que el negativo rojo. La luz no sólo de cada película sino de cada secuencia variaba y si el negativo estaba "más hecho" o "menos hecho" variaba el color porque como teníamos un filtro de separación en medio, variaba. Esas secuencias las teníamos que corregir por tira. Primero ajustábamos cómo teníamos que poner los trims, esto es, la válvula en la que se calibra un trim para que la máquina tenga siempre la misma luz. Luego poníamos una tira y sobre esa tira modificábamos los valores para que las válvulas abriesen más o menos. Dependía del negativo. Cuando era el negativo azul en el trim poníamos a tope el cyan y el verde y bajábamos el azul para que no impresionase rojo, y en el negativo rojo era al revés pero no al mismo nivel: en el canal rojo poníamos un cartón negro, en el verde un Wratten 58 y en el azul

Ver Glosario.

un Wratten 49. Esos filtros se ponían en los canales para aumentar o disminuir la intensidad del color. Si poníamos un magenta en el canal del verde eliminábamos todo el magenta de la película para que sólo diera luz: el magenta lo daba el negativo. Hasta llegar a estos valores estuvimos casi tres meses.

Ver más arriba.

Originalmente se impresionaba sobre película de blanco y negro, y en 1990 podíamos haberlo hecho sobre película blanco y negro, pero la máquina que luego realizaba el baño del tintado amarillo ya no existía. Así que teníamos que hacerlo en película de color que tienen el rojo, azul y el amarillo. Había que jugar entonces con los filtros y cartones para eliminar esos valores. Al hacer la copia cuando había cambios de luz entre los planos el cambio entraba tarde e impresionaba el fotograma primero después del cambio de plano. Si al hacer la siguiente pasada había un fotograma desplazado el primer fotograma que ya se había impresionado de azul no se impresionaba de rojo, por lo que quedaba el fotograma azul. Cada plano iba con su empalme, de cierto grosor, a veces reforzados porque estaban quemados, así que estas ventanillas de rolo continuo² con una rueda encima para que el positivo presione bien sobre el negativo, pero cuando pasaba el empalme tenías el grosor del negativo con el empalme, el del positivo que estás impresionando y la rueda... y a veces saltaba y perdía un fotograma o bien si lo hacía en una de las pasadas y no en otra había un fotograma azul o rojo.

A veces la luz que salía por una de las ventanillas no tenía la misma intensidad que la que salía por la otra. En otras ocasiones si eran planos muy cortos no le daba tiempo a la printer a recuperar la estabilidad y los bordes de las figuras se desplazaban porque en seguida tenía otro empalme. Ahí también las pasamos canutas porque se producía un cierto parpadeo de rojo y azul en planos y nos tocaba cambiar la tensión de la printer.

En algunas de esas películas antiguas que se hicieron en positivo blanco y negro se ha perdido el amarillo por lo que los verdes de las copias de aquella época parecen marrones-magenta. Si existe aún el negativo de esos títulos se puede hacer una copia nueva perfecta pero si no, se puede hacer a nivel de telecine jugando con los valores de la gama por colores separados. En los positivos actuales tarda más en perder el amarillo pero al final también lo termina perdiendo.

A Don Daniel le encantaba la técnica y siempre estaba dispuesto a aprender del que sabía más que él. Viajaba a laboratorios del extranjero, siempre con una cámara haciendo fotos. Fue un personaje al que no se le ha hecho la justicia que se merecía. Fue siempre un pionero: la primera máquina de positivar con dicroicos fue Fotofilm, el primer analizador de color automático de válvulas Hollywood Film Company, los primeros en España, fue Fotofilm, siempre en busca de

² Al parecer se trata de un lapsus del entrevistado, queriendo referirse a las positivadoras de rodillo continuo (ver Glosario).

lo mejor. Como había muchos problemas en los planos y contraplanos porque los filtros de color a lo mejor no tenían exactamente la misma densidad, él fue el primero que inventó un sistema para solucionarlo: una tira perforada hacía que subieran los filtros determinados, de manera que siempre fuera el mismo cuando era necesario³. El problema de este sistema era que los filtros se quemaban y en un par de meses el mismo material en la misma máquina obtenía valores distintos.

Ver Glosario.

El CRI, Color Reversal Internegative de Kodak, en Fotofilm éramos los únicos que en aquél entonces lo trabajábamos en España.

Hoy no existe voluntad de conservación. Mi mayor ilusión sería poder montar un buen almacén como los que yo he visto en Estados Unidos, con las condiciones totalmente controladas en las que mantener los negativos en perfectas condiciones. Pero ahí quien tendría que intervenir serían productores y distribuidores. Ahora podemos escanear y restaurar todo, pero el precio es alto y los titulares de derechos desgraciadamente no suelen estar dispuestos a realizar esos gastos. Todo el material [de las películas en Cinefotocolor] se quedó en Fotofilm; y luego Riera, después de la fusión, llevó todo el archivo de Fotofilm a un almacén que tenían en Rubí. Después no sé qué habrá sido de aquello. El interpositivo también lo tienen en Fílmoteca. En cuanto la copia salía bien hacíamos un interpositivo para conservarlo.

³ Patente de invención 225162 a nombre de María López García (esposa de Daniel Aragonés Puig). Ver documento completo de la patente *supra*.

B.2 ENTREVISTA A ANTONIO ISASI-ISASMENDI

Montador, guionista, productor y director de cine. Cuenta en su carrera como director con algunas de las películas producidas en España de más importante distribución internacional en los años 60 y 70 del pasado siglo, como Las Vegas, 500 millones (1968) o El perro (1976). Vinculado profesionalmente en sus inicios con los hermanos Aragonés, cuenta parte de esta experiencia. Entrevista telefónica realizada el 8 de marzo de 2006. Editada eliminando las preguntas.

En mis primeros comienzos en el cine trabajando para Emisora Films, entré en contacto con los laboratorios Aragonés y Pujol. Yo trabajaba como montador y recuerdo muy bien a Don Daniel y a su hermano Ramiro y al socio de ambos Antonio Pujol. Primero los laboratorios los tenían en la calle Córcega, pero se quemaron y montaron unos en Roger de Lauria, para terminar en la Avenida de Monserrat, donde fueron después Fotofilm.

En aquellos tiempos se hacían trabajos que hoy son impensables como borrar las pistas de sonido originales de una película, emulsionar y grabar de nuevo pero la pista en español. Se trabajaba en condiciones de mucha escasez: por ejemplo se usaba película vieja, se le daba un lavado, se emulsionaba de nuevo y se volvía a impresionar. Recuerdo las positivadoras MATIPO con las que Aragonés trabajaba. El invento del Cinefotocolor de Don Daniel Aragonés consistió en adaptar una cámara Super Parvo 300 para que funcionara a 48 imágenes por segundo. Se pasaba un filtro rojo y un filtro azul sucesivamente, fotograma a fotograma. Luego con una positivadora se unían los dos en uno mediante dos pases: uno con el filtro rojo y otro con el filtro azul. El negativo pasaba a 48 imágenes por segundo y el positivo a 24. Después de estas dos pasadas había que dar el baño de amarillo. Para conseguir esto adaptaron una copiadora Matipo.

Recuerdo el montaje de *En un rincón de España*, y fue muy laborioso. Sobre todo porque el resultado a veces era muy difícil que fuese el debido. Sobre todo en las panorámicas o los travellings se producía un "filage", una pérdida de nitidez. Al tratarse de fotogramas sucesivos, no simultáneos, siempre había un movimiento por leve que fuera entre un fotograma y otro y al superponer los fotogramas "rojos" y "azules" nunca eran exactamente idénticos. En caso de movimientos de cámara esa diferencia entre los dos fotogramas se volvía mayor y el resultado visualmente producía tanto "dobles" de distinto color como imágenes borrosas. Luego se usó una nueva cámara de dos negativos con la que se corregía el "filage". Recuerdo que *Duende y misterio del flamenco* fue la primera que se hizo con el nuevo sistema y que salió mejor, sin "filage".

Los colores que usó al principio Don Daniel procedían de tintes para tejidos de Tarrasa. Pero todo esto ya lo he contado en mi libro de memorias [Isasi-Isasmendi, 2004, p. 47]. Espero que le sea de utilidad.

B.3 ENTREVISTA A CESAR FERNANDEZ ARDAVIN

Director, guionista y productor cinematográfico. Tiene entre sus títulos más conocidos la adaptación cinematográfica de El lazarrillo de Tormes, que obtuvo el Oso de Oro a la Mejor Película en el Festival de Cine de Berlín de 1960. Trabajó como guionista y ayudante de dirección junto a su tío Eusebio en la película Vértigo. Se le preguntó sobre este título, sobre Daniel Aragonés y sobre los Estudios Orpheu. Realizada el 10 de noviembre de 2010. Sólo se ha editado eliminando las preguntas.

Sólo estuve durante algunos días en el rodaje de esta película en las afueras de Barcelona, porque tuve un ataque de herpes, dejé la película y me volví a Madrid. Yo la verdad es que no deseaba que mi tío hiciera esa película. Influí en mi tío primero para que no aceptase el guión de Guzmán Merino⁴, porque me parecía poco cine. Guzmán Merino había sido coautor de alguna obra teatral y trasladaba el carácter teatral al cine. Hubo que corregirlo todo para hacerlo más cine, porque lo que había escrito tenía un tratamiento antiguo que no merecía el título de cine. Al final yo creo que mi tío terminó convenciéndose de que no merecía la pena el empeño y el hecho de que yo me fuera de la película creo, ahora que lo miro con la perspectiva de los años, que también influyó mucho.

A mi tío no le gustaba mucho trabajar con los actores, pero a mí sí. Así que me cedía mucho "los trastos de matar". Para mí fue la manera de introducirme en la dirección que es algo que le debo a mi tío.

En el cuadro de actores de esta película entre Fernando Granada, Lina Yegros y Ana Mariscal, brillaba bastante Ana Mariscal. En todo lo que hacía, también como directora, siempre había algo de interés, porque era muy inteligente. Ya en Madrid me encargaron que contactara con otro director de fotografía. Andrés Pérez Cubero, padre del aún en activo Raúl Pérez Cubero, era un cámara que ya había trabajado en el cine de antes de la guerra. Tuvo unos desacuerdos con la productora y dejó la película. Yo en Madrid hablé con Manolo Berenguer. Le conocía porque había rodado *Neutralidad* conmigo y sabía que era un operador de primera línea. El ya se encargó del resto de la fotografía de la película, con los problemas que producía el Cinefotocolor. Era un material que tenía mucho mérito porque se trataba de un esfuerzo técnico por parte de Fotofilm pero no daba

4 Antonio Felipe Cipriano Guzmán Merino (1893 - 1967). Autor de algunas obras teatrales en el período anterior a la guerra como *Los Gonzalones* (1928) también dirigió cine (*Macarena* (1944), *El centauro* (1946), *María de los Reyes* (1948). Sobre todo escribió guiones: *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940), *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941), *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1942), *Entre barracas* (Luis Ligeró, 1949) o las ya analizadas *Bronce y Luna* y también *Vértigo*, entre otras. Rafael Utrera Macías denominó a Guzmán Merino "hombre fuerte" de la productora Rafa Films fundada por Rafael González Rico en Sevilla en 1941 (Utrera Macías, 2007, p. 125).

seguridad a la hora de rodar. Un día se rodaba y los matices del color se conseguían y al día siguiente no. No eran fallos del operador, que era el mismo. Con la misma mano, unas veces se lograba y otras no.

A mí me parecía admirable el tesón de los dueños de Fotofilm, especialmente de Daniel Aragonés. Le tenía en mucha estima, porque era un luchador admirable, honestísimo profesionalmente. Le contaré una anécdota que creo que ilustra muy bien el carácter del personaje. Yo estaba rodando en Barcelona y fue mi padre⁵ y visitó los laboratorios de Fotofilm que había montado muy bien, siguiendo en todo sus propios esquemas, y mi padre le dijo: «Señor Aragonés, será usted ingeniero» y Daniel Aragonés le contestó: «No, señor Ardavín, no soy ingeniero, soy ingenioso». Y era verdad. Actuaba convencido de que era capaz de sacar adelante un sistema que, claro, si se compara con el Technicolor que en aquella época era el que daba mejor calidad, pues no se podía comparar.

Yo rodé *Cerca de las estrellas* en los Estudios Orphea y me llegó la noticia del incendio de los estudios cuando me encontraba en el Festival de Valladolid. Lo sentí mucho, porque mientras estuve trabajando allí trabajé bien. Allí tenía un escenario en el que sabía que podía desarrollar mi trabajo. En Barcelona existía un cierto compromiso político en el sentido de que el Sindicato Nacional del Espectáculo siempre reservaba un premio a Barcelona. Era una forma de promoción del cine por parte del Estado, una especie de banderín de enganche. Esto daba a Orphea un marchamo, pero cuando se hacían películas como *Cerca de las estrellas*, un rodaje con tantos problemas técnicos que al final se podían resolver, pues se rompía con la costumbre del premio dado. Ya no se buscaba una película para darle el premio sino que una película premiada prestigiaba al estudio. Sí, tuve un profundo disgusto por la destrucción de los estudios Orphea.

5 César Fernández-Ardavín, padre. Dibujante, pintor y cartelista. Muy recordados son aún a día de hoy sus notables carteles de circo y de cine que realizó durante décadas, firmados con el seudónimo de VINFER. Más información sobre su vida y obra en Cervera y Rodríguez Tranche, 2004.

B.4 ENTREVISTA A MARÍA LUZ GALICIA

Hija, nieta y hermana de pintores, encamina sus pasos inicialmente en el mundo de la danza española. Como explica en esta entrevista llegó al cine de manera más bien fortuita cuando apenas contaba dieciocho años. Casada poco después con el guionista, director y productor Eduardo Manzanos Brochero, abandonó pronto la danza profesional para participar en películas como actriz, apareciendo en créditos con distintos nombres: Mary Luz, María Luz, María Luz Galicia. Los títulos más significativos en los que participó como protagonista fueron, aparte de Duende y misterio del flamenco, El malvado Carabel (Fernando Fernán Gómez, 1956), Una mujer para Marcelo (Gli Zitelloni, Giorgio Bianchi, 1958) y Cabalgando hacia la muerte (El Zorro) (Joaquín Luis Romero Marchent, 1962). Retirada desde hace años de los escenarios, cultiva la pintura naïf y ha participado en varias exposiciones. Realizada por teléfono el 30 de agosto de 2011. Editada eliminando las preguntas.

Sí, recuerdo muy bien la película *Duende y misterio del flamenco*. Todo surgió sin esperármelo, porque yo era muy jovencita. Edgar Neville era muy amigo de mi padre⁶, y un día en una fiesta con el torero Domingo Ortega en la que había mucha gente, Ava Gardner y muchas actrices, vamos una fiesta por todo lo alto... El caso es que Neville me dijo que sabía que bailaba y me pidió que bailara en ese momento, y yo que era una cría pues con ese atrevimiento de la juventud me puse a bailar. Neville se entusiasmó y me dijo que la próxima película que hiciera la iba a hacer conmigo. Neville durante el rodaje no me dio muchas indicaciones ni sobre el maquillaje, (me decía que ya sabía yo cómo iba a quedar mejor) ni sobre los vestidos, lo que agradecí porque era mi primera película y yo casi no tenía vestuario. Antes de empezar a rodar me decía: “no te preocupes que yo sé que todo va a quedar muy bien” y me dejaba bailar. Algún día incluso se quedó dormido durante la toma, así era él, ya le digo, un hombre muy original. Pero siempre un caballero.

Edgar Neville era un hombre muy humorista y muy gracioso, un escritor excepcional pero que nunca hacía alarde de nada. En aquella época su amor inseparable era Conchita Montes, una mujer muy culta pero que no era como Neville. Un día, estábamos viendo en sala una secuencia que acabábamos de rodar con un baile mío, y ellos estaban todo el rato hablando en francés. Conchita Montes decía que el vestido que yo llevaba en ese número era blanco, rojo y azul y que parecía la bandera francesa, entonces yo, que desde niña he pasado

⁶ Francisco Galicia Estévez (1895-1976), pintor, ilustrador, decorador y escenógrafo. Habitual de las tertulias literarias de Madrid (era primo del poeta León Felipe) y del Ateneo. Se exilió a Francia en 1936 y colaboró en el montaje del Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937. Marchó después a Montauban junto al Presidente Manuel Azaña y estuvo presente en su fallecimiento, llegando a diseñar su sepultura. En 1943 regresó a Madrid donde permaneció hasta su muerte, trabajando como decorador.

largas temporadas en Francia, entendí lo que decía y no pude contenerme y le contesté que ese vestido estaba muy bien, muy gitano y muy correcto con el número. Ella se sorprendió de que la entendiera, pero bueno, es sólo una anécdota.

Yo en la película bailo unas alegrías en Véjer, unas soleares en Granada, unos verdiales en Málaga y una serrana en Gibraltar, con el Peñón al fondo y con una secuencia de contrabando... Eran unos bailes preciosos sobre unos paisajes maravillosos, todo en exteriores.

La verdad es que la fotografía quedó preciosa, con este fotógrafo extranjero... sí, eso: Guerner. En aquella época el color con el que lo hicieron lo llamaban "cacacolor" porque decían que era muy malo, pero en esa película la verdad es que quedó muy bien.

Durante el rodaje recuerdo también mucho a Antonio, que vino un par de veces a verme a mi caravana y fue muy amable. Era un hombre que en el escenario se entregaba mucho, una gran estrella ya entonces. Creo que no le gustó que en los créditos pusieran su nombre con el mismo tamaño que el mío, porque él era una gran estrella internacional y yo una desconocida, pero bueno es otra anécdota sin importancia. Elogió mi trabajo y hasta me propuso salir de gira con él, pero yo le dije que yo era más bien alta y él un poco bajito y bueno, quedó en nada.

Lo que sí hubiera querido y no pudo ser en aquél entonces fue cuando Leonide Massine (ya sabe, el que hizo la película de *Las zapatillas rojas* [*The red shoes*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948], un gran bailarín y coreógrafo que había estrenado *El sombrero de Tres Picos* de Falla en 1919 y que entonces era ya mayor pero seguía bailando y coreografiando maravillosamente) pues vino a Madrid y se recorrió todas las academias de baile para ver bailarines y después de verme bailar me propuso ir con él a estrenar *Carmen* en el Covent Garden. Yo era muy joven y mis padres no me dejaron, fue mi gran frustración. Y bueno, pues es lo que recuerdo más de aquella película, espero que le haya servido, muchas gracias.

EN UN RINCON DE ESPAÑA (Jerónimo Mihura, 1.948)

CRITICAS DE PRENSA ¹

KURSAAL. - "En un rincón de España"

He aquí el principio de un nuevo capítulo del cinema español: el del color. Su advenimiento se ha producido en el momento preciso y no con categoría de ensayo, sino con propósitos y calidades de obra definitiva, y decimos en el momento preciso porque la progresiva depuración de la técnica y del estilo de nuestros realizadores tenía que conducir a la utilización de los descubrimientos que las cinematografías norteamericana y alemana aplicaron en sus producciones por vez primera hace ya algunos años. "En un rincón de España" es en tal sentido; es decir, en lo que al color se refiere, una grata sorpresa. Y lo consignamos con profunda satisfacción. Los matices cromáticos de la película se distinguen sobre todo por su suavidad, por su finura, por una delicadeza que - valga la comparación - está más cerca del "agfa-color" que del "tecnicolor" con lo que queda hecho su mejor elogio. El conjunto, no obstante, ofrece evidentes desigualdades de calidad, pues mientras hay secuencias de exteriores en las que el paisaje de la marina catalana se vierte en el celuloide con gracia pictórica, en una recreación cinematográfica de contornos visuales casi poemáticos, hay otras en cambio - la mayoría de los interiores - en que los tonos se diluyen excesivamente en una palidez aguada. Y que conste que tal observación - hecha en aras de una total sinceridad - no tiene valor negativo; representa, simplemente, aquella faceta del "cinefotocolor" que es preciso pulir para que la obra adquiera un sentido de mayor perfección.

¹ Entre estas críticas he intentado incluir todas aquellas que pueden ayudar a situar el Cinefotocolor en su época, y muy especialmente las que incluyen comentarios acerca del color. También las que contienen comentarios sobre las películas con un mínimo de interés procurando siempre reproducir exactamente la grafía con la que fueron publicadas, incluida la extraordinaria profusión de comas ortográficas. Otras muchas críticas de medios escritos de la época no han sido incluidas, bien por ser una simple repetición de tópicos inanes (llenos de guionistas "inspiradísimos", directores "acertadísimos" y actrices "bellísimas"), o bien porque alcanzan niveles de alto contenido filosófico que desborda el marco de este trabajo (como cuando el crítico de la revista *Primer Plano* condenaba al personaje protagonista de *Vértigo* por su «delirio casi nietzscheano de adoración a su propia personalidad» o cuando el guionista Victorio Aguado desde las páginas de la revista *Imágenes* hacía suya «la opinión hegeliana de que la expresión colorística [sic] ha de poseer el apelativo de "magia del color"», febrero de 1948, 33: 17).

Una vez analizado con la detención que merece este avance técnico del cine nacional, resta consignar la trayectoria del asunto en el que se juega con factores de consideración, entre los cuales sobresale el amor, punto de partida de diversos acontecimientos dramáticos, el espíritu de exaltación patriótica y en último término el aspecto que podríamos llamar folklórico y que está tocado con auténtica sensibilidad. Los personajes adquieren volumen y perspectiva gracias al contenido humano que se les ha infundido, aunque en ocasiones rebaje su fuerza la composición convencional de ciertas situaciones. Por otra parte - y acaso por el pie forzado que impone el procedimiento del color - la cinta tiene un ritmo lento y grávido, está hecha en tiempo de "adagio" y debe apoyarse casi exclusivamente en las tensiones emotivas que proporcionan los diálogos y la interpretación, aquéllos de excelente calidad literaria; ésta impecable, sobre todo por parte de Adriano Rimoldi, Oswaldo Genazzani, Carlos Agosti, Conrado San Martín, Pepe Isbert, Mery Martín y Blanca de Silos, actrices éstas que salen adelante pese a perjudicarles la fotografía. La música del maestro Ferres está compuesta con buen tino.

H. SAENZ GUERRERO

La Vanguardia Española - 24 de diciembre de 1948, p. 12

EN EL KURSAAL. En un rincón de España

La presentación de esta cinta nacional, producida por "Emisora Films - Procisa", filmada en colores por el procedimiento "Cinefotocolor", había despertado gran expectación; traducida ayer en la numerosísima concurrencia que asistió a su estreno, ávida de aquilatar los méritos de la nueva fórmula cromática. Ante todo, avancemos al lector que dicho procedimiento constituyó una grata sorpresa, tanto para los técnicos cinematográficos como para el simple espectador. No pretendemos afirmar que los resultados sean perfectos, lo que no sería lógico tratándose de una primera experiencia -como ocurrió hace años con los sistemas extranjeros, a los que, en igualdad de circunstancias, juzgamos en su día con las benévolas reservas del caso -; pero es indiscutible que este hallazgo nacional, por la delicadeza y suavidad de sus tonos y matices, por la ausencia de cromatismos chillones y detonantes, se ajusta más a la buscada realidad que aquellos procedimientos foráneos. Asimismo, los contornos de las figuras, salvo en ciertos momentos rápidos de cámara y en algunos segundos términos, quedan bien delimitados y precisos, lo que estaba muy lejos de lograrse en los primeros tiempos del tecnicolor [sic] y aún a veces en los actuales films. Ni que decir tiene, pues, que los exteriores y la indumentaria de los artistas se acercan notablemente en su pigmentación, al colorido natural, aunque cabe señalar algunos cambios de intensidad.

El Noticiero Universal - 23 de Diciembre de 1948, p. 8

Callao: "En un rincón de España".

Para primera producción nacional en color —en "cinefotocolor", reza la propaganda oficial—no es materia despreciable. Porque no vamos a pedir nosotros que el incipiente "cine-fotocolor" comparezca tan logrado y casi maduro como el "tecnicolor" de la venerable señora Kalmus. Hasta en esto queremos andar solos. Con una diferencia: que "En un rincón de España" las tintas no estriden [sic], sino que se amortiguan. Y, generalmente, se embarran. En toda la acepción del vocablo; o sea, que perdura y domina, un tono barroso inequívoco. Y allí, como aquí, los matices no se delimitan y las perspectivas no se aclaran. En ocasiones, el reflejo de los focos, sin duda, subvierte el color simple y le arranca, pervirtiendo la imagen, extraños tornasoles, y, a veces, un gris perla, tirando a blanco, que detona. Estas lógicas deficiencias pueden ser anuladas en sucesivos experimentos.

Pero los primeros pasos vaticinan ya que, con perseverancia y positivos, podremos recorrer tranquilamente el camino. La película en sí, sin el aliciente cromático, es de empaque, intriga y resolución inteligentes. Se ve en seguida la imaginación y la mano ágiles de Jerónimo Mihura. Se dosifica el conflicto, se eslabona la anécdota, y, sobre todo, el tema, original y emotivo, suscita el interés espectador [sic]. Todo ello dentro de un ritmo cinematográfico excelente. Con ayuda, por supuesto, de la interpretación, sin aspavientos ni convencionalismos. Citemos algunos nombres relevantes: Adriano Rimoldi, Conrado San Martín, Oswaldo Genazzani. Carlos Agosti, José Isbert, Juan de Landa...

PICK²

ABC - 22 de noviembre de 1949, p. 25

Callao. "En un rincón de España". Interés y buenos colores.

Unos refugiados extranjeros huidos de su patria durante el pasado conflicto bélico llegan a las costas españolas a bordo de una barca. Las informaciones tendenciosas propaladas en el extranjero en contra de nuestra Patria hacen que los refugiados, al ser socorridos por los habitantes de un pueblo catalán, donde son atendidos, se muestren alarmados, pero al darse cuenta de la paz y el sosiego que existen en España, cambian de parecer y se hacen entusiastas admiradores de nuestra nación, donde encuentran hospitalidad y amor.

Sobre este interesante argumento de Lladó, Tamayo y Cerdán, se ha rodado la primera superproducción española en color, por un sistema debido a ingenios españoles también.

Ha sido Jerónimo Mihura, que ya había saboreado las mieles del éxito con otras producciones de tipo monocromo, el director de esta producción con la que se anota otro legítimo triunfo.

En efecto, en el orden técnico, la cinta está plenamente lograda. Excelente de ritmo, por otra parte, el interés va en aumento avalorado

² Antonio Rodríguez de León. Periodista, ejerció la crítica teatral en el diario *El Sol*, y posteriormente la crítica cinematográfica en el diario *ABC*.

[sic] por unos escenarios naturales – la Costa Brava – de gran belleza y luminosidad.

Pero es que Mihura ha triunfado no solamente en este sentido, sino también como intérprete del color.

“En un rincón de España” hay [sic] un sentido fino de lo que debe ser el color en el cine. Perfectamente armonizados los fotogramas, componen muchos de ellos bellas sinfonías colorísticas, en las que los tonos están diestramente combinados.

Señalemos las escenas de mar y aquella de la serenata en la que las barretinas ponen una valiente nota encarnada.

Tal vez en algún cambio de plano haya ciertas diferencias en la entonación de las carnes, principalmente, pero este reparo es leve teniendo en cuenta las bondades que abundan en la cinta.

Respecto a la interpretación, digamos que tanto Mery Martín como Blanca de Silos, Adriano Rimoldi, Carlos Agostí, Conrado San Martín y Juan de Landa cumplen acertadamente con sus cometidos, muy bien secundados por Oswaldo Genazzani, Pepe Isbert, Aníbal Vela y José Bruguera.

La fotografía de Alcayna [sic] es de excelente calidad y la música del maestro Ramón Ferrés muy ambientada. Eficaces en todo instante los diálogos de Tamayo y Cerdán y bien logrados los decorados de Ferrer y Fontanals.

La labor del maquillador, Práxedes Martínez, también es digna de elogio.

EL EXTRA PRIMERO

Dígame – 22 de noviembre de 1949, p. 9

“En un rincón de España”, en el Callao.

Por primera vez sale de nuestros estudios una película en color, y éste tiene patente española. Como experimento y como comienzo de un camino que puede ser interesante y fructífero en un futuro próximo, es preciso resaltar su importancia, aunque, como es natural, sin ocultar las imperfecciones que todavía tiene, hasta el punto de que en cuanto la cámara hace una panorámica un poco rápida, los actores se levantan bruscamente o mueven las manos, el color se descompone. Y en cuanto a los rostros, tampoco se ha conseguido la naturalidad en el colorido.

La película, por otra parte, posee un argumento interesante, aunque su guión o, más propiamente dicho, los diálogos resulten reiterativos al querer recalcar, poniendo en boca de los actores, lo que ya estamos viendo. Creemos también que se ha abusado del nombre de España, quizá para buscar un mayor efecto en el público, sin darse cuenta que esto, por lo general suele ser contraproducente. Si la conducta de los personajes y los actos son honrados y limpios en todo momento, y al principio se sitúa sin ninguna duda el lugar en que transcurre la acción, la repetición del nombre no es necesario. Recuérdese que la más grande película que se ha hecho exaltando la labor

colonizadora del Imperio británico – “Tres lanceros bengalíes”- registra, como dato curioso y elocuente, que ni una sola vez se mencionaba a Inglaterra. La dirección, de Jerónimo Mihura, no ha podido ser más hábil e inteligente, porque suponemos la cantidad de inconvenientes y dificultades de toda índole que habrá tenido que vencer hasta lograr esta película, que trae como bandera de combate el color; un color si se quiere rudimentario todavía, pero lo principal era hacer la primera y aquí está. Ahora vendrán paulatinamente los nuevos ensayos, hasta conseguir un total perfeccionamiento que todos deseamos. No regateamos, pues nuestro aplauso a la productora, que ha tenido la valentía de arriesgarse con una novedad tan peligrosa, y a Jerónimo Mihura, el cual ha sabido aunar y encauzar cuantos elementos han intervenido en esta película, sin olvidar el correcto trabajo de todos sus intérpretes, cada uno en su respectivo papel: Adriano Rimoldi, Blanca de Silos –inexplicablemente alejada de nuestro cine-, Mery Martín, Carlos Agostí, Conrado San Martín, Juan de Landa, Oswaldo Genazani, Pepe Isbert, Aníbal Vela y José Bruguera.

F. Hernández-Blasco

Arriba – 23 de noviembre de 1949, p. 3

Callao: “En un rincón de España”

Estamos ante la primera película que por el sistema Cinefotocolor se realiza en España. Debemos congratularnos de todos cuantos medios podamos poner a prueba para equipararnos con los adelantos de la producción extranjera, pero aún nos queda un largo camino que recorrer.

En los colores que matizan las escenas de “En un rincón de España” solo tienen consistencia y resultan agradables a la vista aquellas que retratan los paisajes maravillosos de la Costa Brava; pero no es así, cuando actúan los personajes entonces los colores resultan desvaídos y desenfocados en muchos momentos, sobre todo al iniciar los movimientos.

El argumento escogido tiene su interés. Se trata de la vida de un piloto mercante, que huyó de España, y ahora, por un accidente fortuito, se encuentra de nuevo en ella, donde es recibido con los brazos abiertos, en contra de la idea que le obsesionaba.

La ha dirigido Jerónimo Mihura, quien demuestra su veteranía y conocimientos para llevar a la pantalla la emoción necesaria para lograr la atención de los espectadores.

Adriano Rimoldi es el principal intérprete de esta película, al que acompañan Blanca de Silos, Mery Martín, Carlos Agostí, Juan de Landa, Conrado Sanmartín, Pepe Isbert y Aníbal Vela, los cuales se esfuerzan en cumplir su cometido, lográndolo las más de las veces.

Guillermo Linhof

El Alcazar - 23 de noviembre de 1949, p. 9

“En un rincón de España” de Jerónimo Mihura (Callao)

Merece esta película un unánime elogio por ser la primera que en España aborda el difícil problema del colorido, aún no resuelto total y satisfactoriamente con el derroche de elementos económicos y técnicos de que [sic] blasonan las más aventajadas pantallas del mundo. Pero quizá, a tal efecto, convenga recordar que mientras ellas cultivaron durante mucho tiempo los ensayos con films de breve metraje, nosotros hemos tenido la audacia – también loable, más peligrosa – de realizar una cinta de longitud sin apenas antecedentes más modestos. El sistema utilizado lleva el nombre de “Cinefotocolor” y se ha conseguido un bello realce cromático y plausible en las partes panorámicas, especialmente en los exteriores que reproducen parajes de las costas catalanas.

El tema, interesante, constituye un canto a la hospitalidad y la razón de España, desarrollado al tocar el asunto, tan en boga, de las vicisitudes y las [...] pasionales y políticas que suelen derivarse del éxodo de los refugiados que abandonaron otros países europeos durante y después de la guerra [sic]. La dirección, de Jerónimo Mihura, es hábil, y destacan una lograda parte folklórica, la música del maestro Ramón Ferrés y el encanto de los escenarios naturales, así como la labor del núcleo interpretativo que integran Adriano Rimoldi, Blanca de Silos, Mery Martín, Carlos Agostí, Juan de Landa, Conrado San Martín, Oswaldo Genaiani, Pepe Isbert, Aníbal Vela y José Bruguera.

ARDILA

Pueblo - 23 de noviembre de 1949, p. 6.

TESTIMONIOS

Me llamaron para hacer *En un rincón de España* (1948). La iba a dirigir Iquino para Emisora Films, que era de su cuñado, pero cuando ya estaba todo planeado, sin contratar a la gente, pero con el guión casi acabado, se pelearon. Buscaban a un director, no sabían a quién elegir y llamaron a David Jato, que entonces era presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, le preguntaron quién había y dio mi nombre entre otros. Se pusieron en contacto conmigo, les dije que me mandasen el guión y, si me parecía bien, iría a Barcelona. El guión no estaba mal, era de Manuel Tamayo, Julio Coll y Lladó y trataba de unos extranjeros refugiados en un pueblo de la Costa Brava durante la II Guerra Mundial. Era la primera película que se hacía en color español, en Cinefotocolor, tuvimos muchísimos problemas durante el rodaje y se conseguía un color muy malo porque era bicolor. El operador era Isidoro Goldberger, un judío alemán. También he trabajado con el francés Jules Kruger, que rodó con Rene Clair y Julien Duvivier, en *Despertó su corazón* y *Mi adorado Juan*, con el ruso Michel Kelber, que hizo bastantes películas en España, en *Castillo de naipes* y *Confidencias*, y con otro francés, Georges Perinal, que era un gran operador y trabajaba siempre en Inglaterra, en *El señorito Octavio*

³ Material consultado en Biblioteca Nacional ilegible.

y *Muchachas de Bagdad*. He tenido mucha suerte con los operadores. Entonces había muchos operadores extranjeros. Fueron los que enseñaron a los Fraile, los Aguayo, los Paniagua y todos éstos. Todos trabajaban en blanco y negro. Yo sólo he trabajado en color español dos veces⁴, salvo en los documentales últimos que hice en NO-DO, que eran en Eastmancolor.

(Jerónimo Mihura en Torres, 2000, p. 81)

En un rincón de España, de Mihura, es la primera película española de largo metraje en colores, según el sistema español Cine-fotocolor, de Aragonés y Pujol. El invento constituye un aliciente para nuestra cinematografía, y señala lo que puede llegar a ser la película española en colores, tan pronto hayan sido superadas las imperfecciones que todo sistema de color presenta en sus comienzos. La aportación de Mihura es un punto de partida. No es el fruto de una experiencia. El tema de Tamayo, Coll y Lladó logra atraer la atención del espectador desde los primeros fotogramas manteniéndose su interés hasta el final de la película. Es una historia de tonalidades emotivas diversas sin proponerse llegar a la nota dramática intensa, prefiriendo mantener una idea continuada de interés. Principales figuras de la obra son unos cuantos refugiados extranjeros durante el pasado conflicto bélico. Las reacciones de ellos ante la hospitalidad cordial y la paz reinante en nuestro territorio se manifiestan según las ideas políticas de cada uno, o según la fe que dieron a las falsas informaciones. Isidoro Goldberger asume con acierto la responsabilidad de captar esos primeros fotogramas en color que lanzan nuestros estudios. Impresionada en gran parte en exteriores, recoge la película magníficas perspectivas de la Costa Brava con sus bellos azules, sus rosados atardeceres y sus luminosas horas de sol, así como una selección de motivos y fiestas tradicionales de auténtico sabor. Los decorados de Ferrer y Fontanals, perfectamente acordes con el tema. La música recoge, entre compases originales del maestro Ferrés, melodías de Chopin, Clavé y Pérez Moya. Blanca de Silos, María Martín, Rimoldi, Agosti, Juan de Landa, Conrado San Martín, Isbert, Aníbal Vela, José Bruguera y otros, no menos conocidos artistas de nuestra pantalla, contribuyen con su buena labor al éxito de la obra con la que comienza un nuevo capítulo del cine español: el del color.

(Méndez Leite, 1965, vol. 2, p. 41).

1948: Por primera vez es revelada en España una película en color. Los laboratorios son Cinefoto de Barcelona y la película *Alegres vacaciones*, segunda producción en dibujos de Balet y Blay. Este mismo año el ingeniero catalán don Daniel Aragonés da cima al primero y único sistema nacional para la reproducción de los colores, el *Cinefotocolor*. Se trata de un sistema sustractivo, cuyo negativo se obtiene impresionando la película pancromática normal a través de un filtro

⁴ Los dos títulos a los que se refiere son *En un rincón de España* y *Muchachas de Bagdad*.

rojo y otro azul-verde que impresionan la película en fotogramas alternos. La velocidad de la película es el doble de la normal, o sea, 48 fotogramas por segundo. El positivo se obtiene impresionando los fotogramas rodados con filtro rojo y tiñéndolos con el color complementario; luego se emulsiona este mismo positivo de color y se impresiona con los fotogramas rodados con filtro verde, que luego se tiñen del color complementario, con lo que se dispone del positivo de proyección formado por dos capas de emulsión con los colores rojo y azul-verde. Posteriormente se perfeccionó tiñendo la emulsión inicial de amarillo, operación que se efectuaba todas las veces que la perfección del color lo requería. La primera película rodada en este sistema fue *En un rincón de España*, dirigida por Jerónimo Mihura, con fotografía de Goldberger y decorados de Ferrer y Fontanals. El rodaje se efectuó también en Barcelona.

(Grau, 1962, p. 163).

En un rincón de España (1948) es la primera película que se hace por el procedimiento Cinefotocolor. Soy el único montador que sabe tratarlo. En aquella época los montadores también tratábamos los negativos, trabajo que hace mucho que ha pasado a los laboratorios, montábamos los negativos. Además no existía la película magnética y el sonido era fotográfico.

(Antonio Isasi-Isasmendi en Torres, 2000, p. 141).

RUMBO (Ramón Torrado, 1949)**CRÍTICAS DE PRENSA****Capitol y Metropol, "Rumbo"**

Por segunda vez el cine nacional aborda la empresa de llevar el color a sus películas y en esta ocasión con el propósito de recoger con las mayores sugerencias visuales posibles la gracia y el encanto de Sevilla, de su feria, de la procesión del Rocío y de las estampas cortijeras en su propia luz y ambiente intransferibles. Si consideramos que la aplicación del color es en nuestros estudios un intento recentísimo, tendremos que convenir en que "Rumbo" es una promesa que puede dar frutos magníficos. Hoy por hoy es cuestión de trabajar con ahínco hasta dar con esa perfección que ni los propios norteamericanos, después de casi cuatro lustros de experiencia, han logrado conseguir. Señalemos, de todos modos, que no se trata de obtener lo que las gacetillas llaman "colores naturales", utopía que ya empieza a ser hora de que se archive hasta mejor ocasión, sino colores convincentes y, sobre todo, que se compaginen con las características argumentales de la cinta. En "Rumbo" se sigue el buen camino, y si es cierto que el colorido es muy desigual y que hay secuencias dominadas por pigmentos de la escala encarnada y de la escala azul – amén insuficiencias fotográficas -, también es cierto que tiene planos muy bien compuestos que revelan una técnica en vías de rápida maduración.

"Rumbo" está basada en la obra teatral del mismo título original de Quintero y León. La amplia popularidad que ganó en los escenarios nos releva de referirnos a su argumento, pero sí consignaremos que en la adaptación se ha prescindido casi en absoluto del ropaje lírico, que fue su más destacada calidad escénica, para quedarse con las líneas del enredo comedio-gráfico, abundantemente ilustradas con planos muy vistosos de carácter folklórico en el que no falta el cante y el baile, aunque dosificados con cierta prudencia para no derivar excesivamente hacia el convencionalismo espectacular de moda. Los personajes han quedado también reducidos en sus proporciones, mas conservando sus mejores calidades originales, como sucede en el tipo del gitano claro y limpio de aventura que interpreta, como él solo ha sabido hacerlo, Fernando de Granada; "Rumbo" es un tipo al que Granada dio en las tablas una versión insuperable: era natural que no perdiera nada en la película, y tratándose de un hombre como él, con suficiente experiencia cinematográfica, no podía el santo volvésele de espaldas. Paquita Rico se mueve con gallardía y majeza, a las que sólo les falta un poco de flexibilidad y de matiz. Del resto del reparto sobresale, con ese expresivo empaque de gran señor del cine que le distingue, Fernando Fernández de Córdoba.

H. Sáenz Guerrero

La Vanguardia Española – 28 de diciembre de 1949, p. 12.

Capitol y Metropol. Estreno de "Rumbo"

Una comedia de Quintero y León, que ha conservado en la versión cinematográfica su título original – "Rumbo" –, nos ofrecen las pantallas de los cines Capitol y Metropol. Sin la novedad del colorido, "Rumbo" es una cinta folklórica que sigue la línea teatral, quebrándola de vez en cuando con vistosos cuadros típicos andaluces, como la Feria de Sevilla, la corrida de toros, el tentadero, la fiesta en el cortijo, la Romería de la Blanca Paloma, etcétera, etc [sic]. Con estos ingredientes y sin grandes esfuerzos ni grandes rasgos, Ramón Torrado realiza una película aceptable. Lucha el director, en este caso, con el reciente éxito de la obra de teatro, centenaria en Madrid y Barcelona y que ha recorrido triunfalmente casi todos los escenarios españoles, y con la reincidencia de ser el gitano "Rumbo" del "film" el mismo gran actor – Fernando Granada – que lo creara en la escena de una manera tan insuperable y genial que nos sigue gustando más en las tablas que en la pantalla. Para enjuiciar sobre el temple y el alcance de Ramón Torrado como director, hay que verle manejando un auténtico guión cinematográfico desde que la cámara abre el plano hasta el fin.

Pero "Rumbo" no es eso, ya que "eso" no viene a dar gran realce a nuestro Cine. "Rumbo" es para nosotros, y debe serlo para el público, el testimonio de un nuevo esfuerzo en pro de la superación técnica de la cinematografía española. Otra prueba, más audaz del procedimiento nacional "cinefotocolor", que en terrenos difícilísimos y con acelerados movimientos de personajes y de cámara, trae a nuestras pantallas el loable afán de nuestros laboratorios. En este aspecto, "Rumbo" merece alabanzas. Por ignorancia o por exceso de seguridad, en esta cinta no se escatiman los riesgos del color. Se repite en los fotogramas lo que nosotros, en impresión tipográfica, llamamos "fallos de registro", y en las manos de los personajes se observa, al moverse, esa falta de coincidencia sostenida de colores primarios a que la tricromía "mal tirada" nos tiene tan acostumbrados. La expresión no será técnica, pero confiemos que estos pequeños defectos se superen, gracias a la tenacidad y a la práctica. Y siguiendo esta línea sincera diré que hay fotogramas donde un color primario – el rojo, por ejemplo – cubre y malogra gamas y matices. En cambio, cuando la secuencia no tiene gran movilidad en las figuras, el color se sostiene igual y rinde estampas verdaderamente notables. Es muy raro que los esfuerzos y tanteos tengan inmediata recompensa. Pero yo auguro al procedimiento "cinefotocolor" un gran porvenir en la cinematografía mundial. Y creo que de momento ya es bastante.

Con Fernando Granada actúa Paquita Rico y el veterano Fernando Fernández de Córdoba. Otros artistas del folklore y del teatro contribuyen a la vistosidad de "Rumbo". La cámara, que busca encuadres clásicos, buena. De propiedad y ambiente, ni hablar: toda la película sabe a manzanilla y a Parque de María Luisa. Pero ello no empece. . .

- "no empecemos, y perdonen ustedes el chiste" – como decían los Quintero.

J. de Letano

SOLIDARIDAD NACIONAL – 29 de diciembre de 1949, p. 2

Palacio de la Música: "Rumbo"

Es muy laudable, y hemos de consignarlo, todo esfuerzo que se haga por enriquecer la producción española cinematográfica, con los más modernos adelantos de la técnica de última hora. Pero creemos sinceramente que sólo cuando ese celo y preocupación, logran un cierto nivel, es cuando deben ser presentadas, en sus resultados, al público. En este orden habremos de reputar prematuro haber mostrado al público, la película estrenada ayer en el Palacio de la Música.

El "color por tecnicolor" [sic] es, por el momento, deficiente, borroso en sus segundos términos y difuso al adquirir movilidad las figuras. Pero ello no debe desanimar a quienes se proponen introducir la modalidad coloreada que, quizá, en realizaciones futuras, alcance la medida apetecida de excelencia.

En cuanto en "Rumbo" —argumento, o trama, ambientación e interpretación, adaptada la cinta de la comedia estrenada hace algún tiempo del mismo título— se ha intentado un "film" folklórico donde el tópico andalucista —de andaluzada, o sevillanada— no se escatima. Fernando Granada, que interpretó el protagonista en la obra teatral, de Quintero y León, no logra la naturalidad que exige el séptimo arte, y Paquita Rico tampoco sobrepasa el término medio de una de tantas cultivadoras del género de variedades.

Hay algunas escenas, o, mejor: "vistas", que merecen citarse en la ambientación, como las dedicadas a la separación de los toros para la fiesta campera.

Donald⁵

ABC - 21 de febrero de 1950, pp. 27 y 28.

Palacio de la Música. "Rumbo". Amor gitano y estampas policromadas andaluzas.

Sobre la obra teatral que Antonio Quintero y Rafael de León, con este título, escribieron para la compañía de los ilustres actores Tina Gascó y Fernando Granada se ha realizado este film, en el que un

⁵ Miguel Pérez Ferrero (1905 - 1978). Periodista y crítico. Ejerció la crítica cinematográfica en *La gaceta literaria* y colaboró con *El Liberal* y el *Heraldo de Madrid*. Después de la guerra colaboró en *La Codorniz* y el diario *Informaciones*, y a partir de 1945 escribió asiduamente en *Blanco y Negro* y *ABC*, donde ejerció la crítica de cultura y cine de manera independiente y mordaz durante décadas. Habitual de las tertulias literarias (lo que reflejó en uno de sus libros: *Tertulias y grupos literarios*, 1974), fue también biógrafo de Gómez de la Serna (1935), Pérez de Ayala (1973), Pío Baroja (*Vida de Pío Baroja*, 1960) y los hermanos Machado (*Vida de Antonio Machado y Manuel*, 1947). Azorín elogió su labor como crítico cinematográfico en su libro *El cine y el momento*: «Donald es hoy uno de los más firmes sostenes del cine (...) Donald escribe sin pedantismo: ni se ve en su prosa el esfuerzo de la afectación, ni deslucen el término redicho.» (Martínez Ruiz, 1953, pp. 89-90).

médico gitano, rumboso y flamenco consigue casarse con una especie de fierecilla, domada a fuerza de ingenio, hombría y sacrificio, que sabe demostrar con señorío el galeno calé.

Está realizada esta cinta, dirigida por Ramón Torrado, en color por cinefotocolor, un procedimiento nacional para llevar la policromía de paisajes exteriores y decorado [sic] a los fotogramas.

Esta elección de policromía en "Rumbo" es acertada, ya que sus principales escenas se desarrollan en Sevilla y en días de su incomparable feria.

Es como si a una sevillanita garbosa y bella le conceden tiempo para emperejilarse una "miajilla" y resultar completa de armonía y arreglo.

Los colores de "Rumbo" están bien resueltos en general y es un paso muy importante para la cinematografía nacional emplear este procedimiento de fotografía, ya tan perfecto en el extranjero.

Vaya un aplauso para esta decisión de colorear una cinta española.

En cuanto al guión y acción, no puede una obra teatral adaptada eliminar cierto tufillo a escenario, con sus diálogos y conversaciones explicativas; pero como las escenas filmadas en la feria, en la plaza de la Maestranza, en la venta de Antequera, romería del Rocío y en magníficos cortijos sevillanos tienen ese excelente sabor que lo natural y exteriores [sic] proporcionan al cine, "Rumbo" aprovecha estas perfecciones [sic] para incorporarlas a su celuloide policromado, que obtendrá mucho éxito entre los públicos populares, que tanto les encanta el andalucismo más o menos convencional.

Los tocayos Fernando Granada y Fernando Fernández de Córdoba – interpretación en efe – demuestran lo natural de su arte de buenos actores, y Paquita Rico, bella y deliciosa cancionista, es la estrella del film.

El resto del reparto cumple bien su cometido y, ¡cómo no!, las melodías de Quiroga, con letra de Quintero y León, acreditan lo justo de los continuos triunfos [sic] de estos tres renombres [sic] de la canción, los que crean deliciosos poemas de fusas [sic] y deliciosas frases poéticas.

B.

Dígame – 21 de febrero de 1950, p. 10.

UN SOLTERO DIFÍCIL (Manuel Tamayo, 1950)**CRÍTICAS DE PRENSA****Callao: "Un soltero difícil".**

Las innovaciones y esfuerzos en la técnica cinematográfica no deberían exhibirse al público hasta no haber conseguido la perfección. Esto ocurre con nuestro "fotocolor", cuyos inicios vimos en la película "Rumbo", y que aún no ha dado un paso decisivo, si nos atenemos a la cinta "Un soltero difícil", estrenada ayer en el Callao. Los tonos se embarullan de manera desconcertante y a la par estridente, al punto de herir los ojos, y de adoptar unas gamas de ensaladilla rusa y unos desplazamientos en los contornos de las figuras, que evidencian el ensayo y no la apetecida meta.

Por otra parte, el desarrollo de esta producción que comentamos, que pudiera haber sido más feliz, porque el argumento no carece de gracia, resulta reiterativo y afectado. En cuanto a la interpretación, si Conrado Martín está ajustado en lo que atañe a la figura, al tipo que encarna, sus condiciones de actor no concuerdan con la estampa, y Elena Espejo, bella realmente, carece de la movilidad y gracia quinterianas que su papel pedía.

Manuel Tamayo ha querido cargar el pintoresquismo de su realización; abusa del folklore y estropea instantes que hubieran podido traducirse en aciertos indiscutibles.

Donald

ABC - 22 de agosto de 1950, p. 16.

Callao. "Un soltero difícil". Todo es según el color.

Un señorito aristócrata que, impelido por su miedo al matrimonio ha abandonado ya varias novias al pie del altar, se refugia en una finca de Andalucía huyendo del sagrado lazo. Pero allí conoce a una linda señorita del pueblo que es la que, al final, acaba echándole el lazo con nudos y todo, ayudada inconscientemente por un primo suyo que la ama y que hace el "primo" vulgar por querer evitar que su amada se case con el huidizo aristócrata.

Si el cinefotocolor fuese ya en España un perfecto sistema, como el tecnicolor, esta película podría haber resultado del todo estimable, ya que cuenta con un entretenido asunto – sacado por Manuel Tamayo y Julio Coll de una novela de Aguilar Catena - , al que ha dado vida fílmica, sin grandes alardes de realización pero con una discreta conducción directiva, el propio Manuel Tamayo.

Cuenta además con otras loables cualidades, como son la parte artística por parte de unos cuantos (entre los que pondríamos a Conrado San Martín, a la gordita Elena Espejo, a Picazzo, a Pérez de León y a Pepe Isbert) y el grupo técnico, en esa parte del grupo que integran la cámara de Kruger, los decorados de Juan Alberto, la música de Ferrés y el montaje de Isasmendi.

Pero, como dice la famosa frase, aquí “los árboles impiden ver el bosque. . .” O sea, traducido al momento fílmico, el defecto del color impide apreciar en toda su panorámica las citadas calidades de la película: porque, preocupados por la palidez de los intérpretes, por ejemplo, nos resulta también pálido su trabajo; o contemplando el colorido, a veces imperfecto, de los fondos, no calibramos con justicia el buen trabajo del decorador. . .

Naturalmente, como para pasar del gris al color hay que pasar por todo esto, si con un esfuerzo y un poco de buena voluntad – aunque mejor con gafas negras – no nos fijamos en el colorido, “Un soltero difícil” (película) llega a ser algo tan entretenido como “Un soltero difícil” (novela). Que aunque parezca una redundancia, señores, no lo es. . . gracias a los paréntesis.

SOL S. M.

Dígame – 22 de agosto de 1950, p. 10.

ÉRASE UNA VEZ... (Alejandro Cirici-Pellicer, José Escobar, 1950.)**CRÍTICAS DE PRENSA****“Érase una vez”, película de dibujos animados, en el cine Actualidades.**

Hay un dicho que afirma: “de buenas intenciones está empedrado en Infierno”. No es nuevo, desde luego, pero, en cambio, resulta muy expresivo y aplicable a la película de dibujos animados, en color, “Érase una vez”, estrenada ayer en Actualidades. Todo impulso encaminado a la emulación de una empresa noble y artística, es plausible, por el esfuerzo que supone, pero eso no quiere decir que si no se ha alcanzado, cuando menos, un nivel de discreción haya de presentarse al público como realización digna de ser exhibida. En el género a que aludimos Walt Disney, creador de todo un órbe mágico, insuperado hasta el momento, es, desde hace años, el gran maestro, y tratar de imitarle, sin poseer su genio y sus medios técnicos, hemos de juzgarlo vano empeño.

“Érase una vez” es puro mimetismo balbuciente. Se evidencia en la cinta la torpeza de los dibujos, la deficiencia del colorido, siempre borroso, la falta de perspectivas en los paisajes, a más de que cada animalito, y cada personaje son reminiscentes a todas luces [sic]. Por añadidura se incrustan, como en aquella maravilla titulada “Los tres caballeros”, figuras humanas, reales, en la fábula dibujada, pero el “ballet”, que aquí se introduce más valiera que hubiese brillado por su ausencia. Por otra parte, la trama –adaptación de Cenicienta, de Perrault- se desarrolla con morosidad fatigosa, aunque haya dos ideas que, con la adecuada realización, hubiesen podido resultar felices: la de los fantasmas y la de los caballeros enloquecidos con un bebedizo.

En consecuencia: o aconsejable a los señores Cirici-Pellicer y José Escobar, director artístico y director “de animación”, respectivamente, sería que trabajasen sin desmayo, si tienen fe en sí mismos, pero hasta no lograr unos resultados positivos, que no difundiesen sus producciones por las pantallas, porque con ello, sin el grado exigible de madurez, nada sale ganando nuestro “cine”.

Donald

ABC – Viernes, 22 de Diciembre de 1950, p. 33

“Érase una vez...”

Ningún género cinematográfico más propicio a la fantasía, con mayores y mejores cualidades para la creación artística que el de los dibujos animados. Lo imaginario adquiere realidad plástica por obra de la técnica. Pero de nada sirve ésta si no se la utiliza inspiradamente.

Efectuadas en España algunas películas de dibujos extensas y en colores como ésta, se ha querido demostrar los adelantos consigui-

dos en tan interesante empeño. No debe renunciarse – no hay razones para adoptar una pusilánime decisión negativa- al ejercicio de este género fílmico. La única manera directa de probar y contrastar aptitudes – en precisa y valiosa experiencia- es hacer esa clase de películas, merecedoras por su significado genuinamente cinematográfico de la ayuda de todos y, en particular, de los que pueden aplicarla en un terreno práctico.

Los cuentos infantiles - que es un cine verdaderamente adecuado a la infancia - constituyen una bella base argumental para estas películas. Así, el argumento de ésta es el del famoso relato de Charles Perrault “La Cenicienta”. En sus episodios y aspectos fundamentales no se ha verificado la menor modificación. Se le han añadido unos nuevos personajes – el adulator y vanidoso, o sea, dos veces tonto, Scariot, y los pajarillos leales a la protagonista- y se ha resaltado la bondad de la noble joven, que recibe el justo premio a la limpieza de su corazón.

El país en que sucede la trama es, en la hermosura de los paisajes y en la esplendorosidad [sic] de los palacios, de muy fascinante cuento de hadas. Esta faceta de la escenografía, de la ambientación, es el primer acierto de la película. Los personajes están dibujados en armonía con sus apariencias y sus psicologías, y también de acuerdo –como tiene que ser- con sus condiciones de seres de ensueño. Cenicienta –dulces ojos azules de candor- es una personilla encantadora y, al propio tiempo una preciosa muñeca. Igual ocurre con el Príncipe, en parte humano y en parte muñeco. Es el gran hechizo de las obras de estas peculiaridades verosimilizar lo imaginario y revestir y engalanar de fantasía lo real.

La película, que, ambiciosamente apunta a lo alto, en diversas y divertidas ocasiones da en el blanco. Las escenas de los pajes enfundados de fantasmas y de las danzas de los dos caballos –insuperable pareja de bailarines- están plenamente logradas en su rítmica, movilidad y en su cromatismo. (Se ha empleado el sistema español “cinefotocolor”, en una etapa de mejoramiento.)

Compensan los defectos –de índole técnica y, por ello, corregibles en sucesivas producciones- el tono elevado, de suave lirismo, que predomina en la película.

Interpolados con los dibujos, actúan los Coros y Danzas de Esbart Verdaguer, dirigidos por Manuel Cubeles, que se lucen en varias de sus interpretaciones.

Musicalmente, la película es de gran calidad, corresponde este éxito al autor de la partitura, maestro Rafael Ferrer, y a sus colaboradores: Orquesta de Radio Nacional de Barcelona, Cobla Molins, Capilla Clásica Polifónica, Cuarteto vocal “Orpheus” y los solistas, la soprano Lina Richarte y el barítono Fernando Cachadiña.

Evidenciados por cuantos han intervenido en la difícil realización de esta película sus facultades para este interesante género cinemato-

gráfico, creemos un deber aconsejarles que continúen ese camino. Y he aquí sus nombres y sus tareas: A. Cirici Pellicer, director artístico; José María Aragay y González Álvarez, guionistas; José Escobar, director de animación, y Piqué [sic], cameraman.

Luis Gómez Mesa

Arriba – Madrid viernes 22 de diciembre de 1950, p. 3

Publi Cinema “Érase una vez”

Una de las pruebas del grado de madurez alcanzado por el cine nacional lo constituye el esfuerzo que supone la edición de esta cinta de dibujos animados, de largo metraje y en colores, producida por “Estela Films”. Al más lego en técnica cinematográfica no escapan las dificultades que una obra de este género comporta y la amplitud y complejidad de elementos que, aun las cinematografías más expertas, precisan para su realización. Sólo plácemes merece, pues, el ilusionado intento llevado a cabo por los artífices de “Érase una vez”, en tanto significa una suma de voluntades y de valores entusiastas, puestos al servicio de un propósito que es digno del aliento más cordial.

No significa este exordio que aspiremos a disimular con benévolos halagos la carencia de méritos del susodicho film. Estimamos como el primero de ellos el concepto que preside la adaptación del cuento de “La Cenicienta”, cuya inefable trama nutre el desarrollo argumental de la película. Por obra de esa visión feliz, la célebre conseja y sus inmortales personajes discurren por caminos de deliciosa ingenuidad, de total ajuste a la exigencia de las mentes infantiles, salvo en contadas ocasiones en que, como decíamos hace unos días al glosar la obra de Walt Disney, se ha buscado, sin duda, dar en el blanco del humor de los públicos adultos consiguiéndolo – eso sí – con retozona donosura.

A ese tono, en general, inefablemente pueril de la película, que la convierte en animadas viñetas de un libro de fábulas que cobrara vida sobre la pantalla, ha de añadirse la gracia de los muñecos que la pueblan, diseñados con buen gusto y fina estilización. Claro está que la descomposición del movimiento en las figuras y la regularidad del colorido no alcanzan, como es lógico, la perfección sólo asequible a los estudios plenamente dotados de los recursos técnicos que aquél logro exige; pero es indiscutible que con relación a precedentes producciones españolas de análoga especie, se observan progresos innegables que encierran la promesa de superiores éxitos.

Destaquemos entre las mejores virtudes de la cinta la calidad plástica de los fondos o decoraciones que, apartándose de todo mimetismo peligroso, muestran la originalidad y fantasía creadora que la sabido imprimirlas la inspirada dirección artística del conocido y culto crítico A. Cirici Pellicer.

Galardonada en justicia en la última Bienal de Venecia, y declarada de Interés Nacional, “Érase una vez” constituye un jalón considerable del cine español, del que todos hemos de sentirnos satisfechos, por

cuanto representa como realidad ya muy halagüeña y como estimulante augurio de más cuajadas y completas creaciones.

Commentator

El Noticiero Universal, miércoles 20 de diciembre de 1950, pp. 5-6

TESTIMONIOS

El cuarto largometraje de este período fue *Érase una vez...*, un hermoso fresco realizado en color con el sistema Cinefotocolor y que contó con dos directores de lujo, José Escobar en la dirección técnica y el crítico de arte Alexandre Cirici-Pellicer en la artística. Esta duplicación aportó a la película un refinamiento artístico y un ágil tratamiento cinematográfico. Basada en el cuento *La Cenicienta*, título primigenio de *Érase una vez...*, tuvo que abandonarlo por la imposición de Walt Disney, quien preparaba al mismo tiempo su película sobre el mismo relato. *Érase una vez...* es una cuidadosa adaptación del cuento, ubicando su acción en la cultura mediterránea, tanto en escenarios, como en vestuario. El equipo de animación dirigido por Escobar era prácticamente el mismo de Dibujos Animados Chamarín, ya que la producción comenzó en manos de Jaume Baguñá, quien cedió en 1950 el permiso de rodaje a Estela Films que finalizaría la película. *Érase una vez...* es el canto del cisne, delicado y medido, de una etapa irrepetible en el cine catalán de animación y una de las películas más bellas de animación del Estado español.

(Rosa, 2003, p. 484)

DEBLA, LA VIRGEN GITANA (Ramón Torrado. 1950)**CRITICAS DE PRENSA****CAPITOL y METROPOL. "Debla, la virgen gitana"**

Si la memoria no nos traiciona son ya cuatro, con ésta, las películas realizadas en color en nuestros estudios; es decir, las suficientes para hablar de orientaciones; pero escasas aún para intentar dictámenes concretos. Sin embargo, sería injusto analizar implacablemente las características de un procedimiento - en el caso que nos ocupa el "cinefotocolor" - cuando todo en él es ensayo esperanzado, intento cuajado de beneméritos esfuerzos que indudablemente requieren, como ha sucedido con el tecnicolor norteamericano, un plazo de maduración y perfeccionamiento. Bastará, pues, indicar que en "Debla, la virgen gitana" el "cinefotocolor" adolece de claras limitaciones, tanto en lo que se refiere a la pureza de sus tonos como a su distribución y al pie forzado de que impone al ritmo de la realización. Particularizando, los exteriores son siempre de mejor calidad que los interiores - en aquel aspecto hay momentos acertadísimos - y los primeros planos vienen siempre defectuosamente definidos.

Al margen de tan importante factor técnico, al que indudablemente se ha subordinado el sentido pintoresco de la película y sus fragmentos documentales, "Debla, la virgen gitana" no es una película "folklórica" ni incide excesivamente en tópicos de pandereta. Le falta, cierto, algo que el título parecía anunciar: una referencia más o menos amplia al más auténtico "cante" que tiene en la Debla una de sus más legítimas representantes; o sea: carece de un sentido profundo capaz de dar volumen y perspectiva trágica a un tema que tal como se ha desarrollado en la cinta, incluso en lo musical, no se aparta casi nunca de una trayectoria reducida a lograr la emoción del gran público mediante recursos dramáticos sencillos y fáciles. Algunos personajes, ciertas situaciones y determinados toques ambientales tienen, no obstante, fuerza sugestiva y decorativa. Ellos indican lo que pudo haber sido la cinta, y, en definitiva, le confieren un carácter que si entre nosotros agrada tendrá probablemente su mejor triunfo entre los públicos extranjeros, aunque no tengan valor representativo alguno.

A nuestro juicio, el acierto más rotundo de la película es la composición de su protagonista femenina, encarnada con donaire y soltura por la guapísima Paquita Rico, que canta con mucha gracia unas coplas al gusto andaluz de nuestros días. Sobresalen entre los demás intérpretes Lola Ramos, Alfredo Mayo, Lina Yegros, Modesto Cid y Alfonso Estela. Por lo demás, los fondos musicales están muy cuidados - echamos en falta, empero, el valiosísimo elemento instrumental que hubiese podido aportar la guitarra - y la dirección de Ramón Torrado es minuciosa y, en general, certera, virtudes éstas que, en parte, proceden de un guión bien preparado en el que la historia de la gitana montaraz y primitiva enamorada en silencio de su pintor se

narra sin trabas y con algún que otro toque cómico bien visto. Los diálogos son de una pulcritud literaria poco frecuente, y en ellos la gracia del habla andaluza se recoge con tino y fidelidad. En el Capitol, los espectadores, conmovidos por el triste sino de la bella gitana, aplaudieron con calor al final de la proyección. Tal vez sea este el mejor elogio que podamos hacer de "Debla, la virgen gitana".

H. Sánchez Guerrero

La Vanguardia Española - 28 de febrero de 1951, p.14

Coliseum: "Debla, la reina gitana"

Hay películas para las que el más socorrido y menos enojoso comentario, por parte de quien ha de hacerlo, sería el silencio, porque en realidad no poseen, por benévolamente que se juzguen, un rasgo positivo, una sola cualidad plausible, un atisbo siquiera –y es bien poco pedir- estimable. Entre esas desgraciadas producciones se halla "Debla, la virgen gitana", salida, ¡ay!, de nuestros estudios y estrenada ayer en el Coliseum.

En esta cinta todo parece haberse concitado bajo el signo de la mala fortuna artística: el vacío argumento, lleno de melodramatismo inútil; la dirección, inhábil; el juego interpretativo, burdo y desorbitado, y el confuso fotocolor, que daña la vista, y donde los ocres se desbocan en auténtica orgía.

Se ha pretendido, sin duda, exaltar principalmente en el "film" el bello tipismo de las costumbres y fiestas de los gitanos granadinos, así como el misterio del alma de su raza, mas sólo se ha logrado una lamentable caricatura y una ficción cinematográfica sin pies ni cabeza. Por otro lado, los cuadros y estampas, que ambicionan ser puramente folklóricos, no brindan el más fugaz instante de armonía plástica, mientras que los hermosos paisajes de la ciudad de la Alambra [sic] se desvalorizan con los chafarrinones de la desordenada paleta que los muestra.

Buscar los encantos que en un orden y otro poseen lugares de nuestro país, que han constituido y constituyen, justificadamente, la ilusión de los turistas, así como las características de nuestro sentimiento y nuestro arte populares, para difundirlos, es empresa ardua, delicada y no admisible para su propagación sino cuando alcanza las mínimas calidades exigibles, que en el presente caso Ramón Torrado, el director de "Debla", no ha obtenido. En cuanto a sus colaboradores, Francisco Naranjo, autor del argumento y diálogos, los demás técnicos y los intérpretes Paquita Rico, Alfredo Mayo, Lina Yegros, Lola Ramos, Alfonso Estela, Modesto Cid, etcétera, ninguno se salva del "naufragio".

Luis Gómez Mesa

ABC – 25 de Marzo de 1951, pp. 33 y 35

“Debla, la virgen gitana”. Coliseum 24 – III – 1951

Andalucía en el cine resulta siempre una aventura extremadamente complicada. Si se roza sólo la superficie, se consigue una hermosa pandereta. Si se ambiciona llegar a lo profundo y al alma, se corre el riesgo de caerse en el pozo de lo cursi. Y entre la pandereta y lo cursi se ha venido oscilando, hasta ahora, con esas justas excepciones que hay que mencionar en todos los casos. Pero el tema es tentador y suponemos que además inagotable. El escenario, los trajes, la música, los gitanos, los bailes... Pues todo eso tenía que solicitar al color, al film en color. En España, un esfuerzo permanente está consiguiendo perfeccionar el procedimiento cinefotocolor, con unos resultados que hay que apreciar en esta película, “Debla, la Virgen gitana” [sic], puesto que es la más reciente que llega a las pantallas. Seamos justos señalando que hay buenos efectos al lado de otros malos, y que el film acusa un gran deseo de superación sobre todo. En general, la segunda mitad es mejor que la primera, llena de irregularidades y con una violencia de azules molesta. En cambio, los primeros planos de Paquita Rico y la danza de los gitanos tiene un colorido conseguido y agradable. También se ha mejorado el color de los interiores, y no sólo por los resultados que puedan depender de la técnica, sino desde el punto de vista artístico.

Al color se ha sacrificado el argumento, obra de Francisco Naranjo, que está dentro de ese deseo de bucear en el alma más o menos poética de los gitanos, personificados en Debla, alrededor de cuyo retrato se hace transcurrir la acción. Acción que no llega a emocionar y en que [sic] se combinan celos y amores de acuerdo con los cánones de una novela intrascendente. Le falta nervio al personaje principal, y es lástima, porque Paquita Rico demuestra que posee temperamento para haber dado mayor relieve si el asunto se lo hubiera permitido. Con tan floja materia Ramón Torrado ha conseguido rescatar para un sencillo film distraído – que interesará fuera de España por la sugestión del ambiente – lo que pudo ser otra cosa.

A Paquita Rico la acompañan Alfredo Mayo y Lina Yegros, que rellenan con discreción y sobriedad sus respectivos papeles. Alfonso Estela interpreta con innecesaria truculencia su personaje. Lola Ramos, Félix Fernández, Modesto Cid y María Severino encarnan figuras secundarias. Bellos los exteriores, sobre todo cuando el colorido mejora, y agradable la música de Leoz, esta película señala un esfuerzo, y esperamos que su experiencia resulte útil, como otras lo fueron anteriormente.

Primer Plano – 25 de marzo de 1951, p. 53

Coliséum: “Debla, la Virgen gitana”

Los temas tipistas –tan interesantes para la curiosidad de los extranjeros y tan eficaces en la difusión de nuestro cine fuera de España– no son un privilegio exclusivo de Andalucía, sino que constituyen un riquísimo y sugestivo componente de nuestra diversidad regional. Y de

todas nuestras bellas comarcas, es ésta la preferida por escritores, pintores y también por los productores y directores fílmicos. Hay -¡ay!- una Andalucía de tópico, de pintoresquismo externo, huero, superficialmente fácil, lo mismo en lo dramático que en lo cómico. Y muy pocos artistas ahondan en su fondo, en la verdad de sus gentes y en las inspiraciones de sus paisajes. Los errores de esta película proceden fundamentalmente de su argumento, sin ninguna nota original, sin el menor afán de autenticidad.

Una gitana –que no se parece ni a la “Preciosilla”, de Cervantes, ni a la “Carmen”, de Merimée, y que es una de esas gitanas falsas de los cuplés- se enamora de un pintor que perenniza [sic] su figura en un cuadro. Y ésta es su desgracia.

Desarrollado el asunto de una manera vulgar, el director no ha sabido mejorarlo en su plasticidad. Y la gracia que pudiera tener el vestuario –se supone que ocurre la trama a finales del siglo pasado o comienzos de éste- se incumple por los desacertados figurines, sin la estilización que precisa esta clase de películas. La hermosura de los paisajes de Granada, de colorido perfumado y de perfume colorista, ha sido reflejada sólo en parte. Y esos afortunados momentos, que valen por toda la película, demuestran el extraordinario y merecidísimo éxito que se alcanzaría si se emplease bien, en una trama interesante -¿y por qué no auténtica y completamente gitana, de nervio, de supersticiones fatalistas y de ambiente?-, realizada de un íntegro modo artístico, el tipismo andaluz. Ha de huirse de lo folklórico –concepto que ha desprestigiado ya muchísimo el teatro- y buscar ilusionadamente la entraña de lo popular, del pintoresquismo verdadero. ¿Se admirará algún día, en una gran película española, todo el encanto de Granada? Cualquiera que conozca sus maravillas de La Alambra y el Generalife se lleva un disgusto al comprobar que nuestro cine no ha utilizado aún su deslumbradora fascinación poética.

Paquita Rico, que es guapísima, de una fotogenia morena muy española, efectúa en el papel de la protagonista una simpática labor interpretativa.

Arriba - domingo 25 de marzo de 1951, p. 8

Coliseum: “Debla, la virgen gitana”.

TEMA Y AMBIENTE: Gitanos y coplas. Un pintor y su modelo, la gitana. Conflicto, que amagaba insignificante, al despertar los celos en la mujer del pintor; pero, como el cante “jondo” exige tragedia, unas cuantas muertes jalonan el desenlace. El procedimiento “cinefotocolor” intenta realizar la vistosidad de los alardes folklóricos.

COMENTARIO: Si la “debla” es considerada por los puristas como “la madre” del cante grande, compréndese que el pintor (Alfredo Mayo) llame a su modelo (Paquita Rico) Debla, otorgándole categoría de musa de una inspiración no muy demostrada. Si se considera que estamos ante la tercera película en colores realizada en España, puede pasarse por alto la desigualdad del colorido, menos efectivo allí

donde todo parecía favorecerle, como en los exteriores de la Alambra o sobre fondos de jardines floridos. Si la exportación prefiere estos cuadros, cuajados de gitanos y guitarras, no llegará muy lejos nuestra objeción a una profusión de chistes desarreglados y situaciones falsas, en las que los intérpretes [flotan]⁶ sobre la dificultad excesiva de reírse por orden del autor para dar a entender al público que algo muy gracioso está ocurriendo. Si se gusta de la copla andaluza, hay tres canciones de Juan Solano que Paquita Rico dice con voz agradable y sentida expresión. Esos sí.

Pueblo - 26 de marzo de 1951, p. 8

Coliseum: "Debla, la virgen gitana"

Un pintor conoce a Debla, joven gitana, y la invita a que sea su modelo para un retrato. El amor surge entre los dos, y la aparición de la esposa del pintor, unido a los celos de un gitano enamorado de Debla, da lugar a dramáticos momentos.

Con esta nueva producción española se puede afirmar rotundamente que con ella [sic] nuestro cine no solo no da un paso en el buen camino que hasta ahora lleva, sino que retrocede varios años.

A pesar de ser realizada en Cinefotocolor, nuevo procedimiento todavía poco madurado en los laboratorios españoles, la cinta da impresión de vejez, y esta impresión está originada por la enorme cantidad de tópicos, de falso tipismo, que alterna con situaciones de melodrama. Y es por esta razón que la encontramos anticuada, tanto más cuando, afortunadamente, nuestro cine parecía haberse apartado de este camino equivocado.

La línea argumental carece de interés, reduciéndose todo a problemas de amores y celos, con violenta solución de ellos. Nada podemos decir de la fotografía, pues el neblinoso o estridente colorido, según los momentos, impide apreciarla.

Ha sido el poco afortunado director Ramón Torrado, y sus intérpretes principales Paquita Rico, Alfredo Mayo, Lina Yegros y Alfonso Estela. Lola Ramos interpreta varias danzas gitanas.

Cándido

Ya - 25 de marzo de 1951 p. 7

TESTIMONIOS

"Debla, la virgen gitana" y el cinefotocolor.

Nos hemos unido al señor Daniel Mangrané, productor del film español "Debla, la virgen gitana" que, acompañado del señor Léo Lax ha venido a presentar esta gran producción en color.

"Debla", nos ha dicho el señor Mangrané, es el primer film típicamente español porque ha sido rodado con la colaboración de auténticos bailaores y cantaores gitanos, "los flamencos" de los que en cada

⁶ No está muy claro: el material consultado en la Hemeroteca Nacional se encuentra deteriorado en ese punto.

ciudad hay un grupo. No son artistas profesionales y todas y todos cantan y bailan sólo por su propio placer. . . y el nuestro, naturalmente.

Por esto, el ambiente de nuestro film será extraordinario y estamos persuadidos de que alcanzará el máximo interés de los públicos del mundo entero. Paquita Rico, que ya han podido admirar en "Manolete" es la estrella de esta producción enteramente en color según el procedimiento Cinefotocolor del que el señor Léo Lax les va a dar las principales características.

Añado, antes de cederle la palabra, que puedo anunciarles la próxima realización de un film en coproducción con Francia, un film de música y danza que en su mayor parte será rodado en Francia. Otros proyectos se encuentran en curso en el mismo espíritu de colaboración franco-española, y estamos seguros de llevarlos a buen fin.

El señor Léo Lax, muy conocido en el cine francés, ha querido darnos los detalles sobre el procedimiento Cinefotocolor.

- Este procedimiento, que se llama en realidad Realcolor, es de origen francés. Ha nacido en Francia gracias a los trabajos del señor Aragonés, cuyos primeros ensayos fueron hechos en París en 1939. Después, continuaron en España, donde cuatro años después nosotros hemos asociado nuestros esfuerzos a los de este inventor. Esto nos ha permitido poner este procedimiento completamente a punto, tanto en el plano práctico como en el internacional.

"Debla" es el último film que ha sido realizado siguiendo este procedimiento, cuya principal característica es una ejecución fácil en las tomas de vistas, porque se hacen con la misma película usada habitualmente para el blanco y negro.

Otro detalle que tiene su importancia: la nitidez de las imágenes obtenidas, gracias a una gran "definición".

El precio de coste de un film realizado con nuestro procedimiento no es alto y nosotros fabricamos cámaras especiales cuyas cualidades técnicas son incomparables. Henry Harris, antiguo jefe de efectos especiales de la Sociedad Rank es quien dirige la fabricación.

Los productores interesados por nuestro procedimiento lo podrán utilizar muy pronto en un laboratorio que funcionará en seis semanas en Saint-Cloud, bajo el nombre de Labo-Color.

(Le Film Français . n^o 17, 19 de abril de 1951, p. 7)

VÉRTIGO (Eusebio Fernández Ardavín, 1950)**CRÍTICAS DE PRENSA****REX: "VÉRTIGO"**

Puede encasillarse "Vértigo", la cinta estrenada ayer en el Rex, en el compartimento folklórico. Y en lugar del verso de Manuel Machado que dice: "Vino, sentimiento, guitarra y poesía...", podríamos escribir otras cosas: canciones, bailes, caballos, toros corriendo por la dehesa, y una trama dramática de viejo novelón asistida por un tecnicolor, o procedimiento de color deficiente, borroso. Mucho de española —esta vez en el sentido peyorativo— tiene en los elementos que la componen — el guión es el principal culpable — esta obra fílmica [sic]. La historia del duque que sacrifica a su bella y tierna esposa para que le dé el vástago ansiado, y sus tentaciones cuando pasa la existencia desilusionado por creer que no se le otorgará la felicidad de un heredero, es pródiga en no afortunados efectismos. Sin embargo, el duque, a cargo de Fernando Granada, caballista que obliga a elegantes posturas a su corcel, se debate entre el cumplimiento de su deber, como buen esposo, y las incitaciones de una joven cortijera que le pone buenos ojos, y las de su prima, mujer entera de su sangre, sólo con el corazón blando para él.

En la realización, Eusebio Fernández Ardavín ha procurado obtener los mejores resultados de lo que pudiéramos llamar "visualidad española en su pintoresquismo campestre andaluz", una visualidad, deteriorada por el confuso colorido; que nosotros nunca recomendaríamos como producto de exportación.

Con Fernando Granada, en los papeles de esposa y de prima actúan Lina Yegros y Ana Mariscal.

D.

ABC, 29 de mayo de 1951, p. 32.

COLISEUM. - "Vértigo"

Después de varios esperanzadores ensayos, entre los cuales cabe recordar "Rumbo" y "Debla, la virgen gitana" se ha considerado que el procedimiento cinefotocolor había llegado ya al grado de madurez suficiente para prescindir de los motivos folklóricos y pintorescos que en tan gran medida se adaptaban a sus posibilidades y aplicarlo a descripciones de más densidad, a temas de raíz dramática y psicológica en los que el paisaje y las vistosas estampas camperas de Andalucía - marco hasta hoy inevitable en este tipo de producciones - no pasarán de fondos decorativos engranados de una manera o de otra en la acción. Aquella consideración nos ha parecido, a juzgar por "Vértigo", prematura y precipitada por varias razones, entre ellas una fundamental: el cinefotocolor dista mucho de una aceptable perfección como distan, salvando las distancias, el tecnicolor y otros sistemas extranjeros, y si las pinturas de cuadros típicos admiten abundantes licencias colorísticas, no sucede lo mismo con las reacciones

humanas en las que un toque de color excesivo, un maquillaje defectuosamente captado bastan para liquidar irremisiblemente cualquier tipo de sugestión emotiva. Esto es lo que, en líneas generales, sucede en "Vértigo". Los desiguales cromatismos de la película convierten en artificiosas y falsas situaciones y actitudes importantes. Exactamente todo lo contrario de lo que ocurre cuando la cámara, muy discretamente manejada, recoge con fortuna extraordinaria las bellezas de unos panoramas y de unos contraluces de mucho carácter y gracia, pese a los tonos verdes que se prenden del cielo, casi constantemente.

"Vértigo", pues, ha equivocado, a nuestro juicio, el camino en cuanto al color se refiere, ya que éste no se identifica con el asunto. Por lo demás reina en la película un ritmo tremendamente lento que perjudica su interés. Es decir, el problema que plantea la película - el denso conflicto de una paternidad anhelosa que sólo podrá realizarse con el sacrificio de una vida - se ha ido a encauzar por un estudio psicológico y ambiental, pero al guión le falta cohesión, claridad y sentido cinematográfico, de modo que su incapacidad para trazar vigorosa y concisamente unos determinados estados de ánimo no halla más solución que dilatar las actitudes y las situaciones recurriendo unas veces a símbolos demasiado ingenuos y otras a escenas y a diálogos poco convincentes y arbitrarios tal el encuentro con Carmela en el cortijo, tal las definiciones que se nos dan del protagonista.

Falta, como puede verse, la armonía que si no dio el guionista debió dar el director y entre ambos deben repartirse las amplias lagunas de una película que para demostrar lo que pudo haber sido, ofrece secuencias notables, sobre todo cuando se avecina el desenlace, sobre todo cuando el hombre que por fin ha sido padre lleva a su hijo a caballo por los campos para que conozca y ame sus tierras, las tierras dilatadas y ubérrimas para las que él ansiaba un heredero. Existen, pues, en la película momentos afortunados, pero fragmentarios y espaciados. El conjunto se diluye en un medio que cinematográficamente es rudimentario y literariamente se inclina demasiado al convencionalismo y a la retórica. La interpretación hace cuanto puede para reflejar dignamente las distintas facetas del drama y mientras Fernando Granada encarna [a] un aristócrata andaluz obsesionado por una idea fija, Ana Mariscal y Lina Yegros le dan la réplica en unas figuras desvaídas y lejanas, sólo animadas en muy contados planos. El resto del reparto, muy discreto, sobresaliendo Alfonso Estela y unas breves intervenciones de Modesto Cid.

H. S. G.

La Vanguardia Española - 19 de septiembre de 1951, p. 10

Rex. "Vértigo". Una excelente película.

Un aristócrata sevillano, al que denominan "Vértigo" por su carácter impetuoso y su temperamento cálido y brioso, está, sin embargo triste y melancólico, porque anhela un hijo que alegre su matrimonio. Al fin llega éste, aunque con su llegada muere la madre, que estaba,

fatalmente, condenada a este fin cuando el natalicio tuviera lugar, y el aristócrata pone en el hijo todo su cariño y todo su amor, y también todo su deseo de que sea impetuoso y recio como él.

Sobre un argumento fuerte, pero de indudable vigor de dramaturgo, debido a la pluma de don Antonio Guzmán Merino, se desenvuelve esta película, dirigida artísticamente por Fernando Granada y técnicamente por Eusebio Fernández Ardavín.

Con buen pulso cinematográfico está llevado este celuloide, que se apoya, en su argumento, en la hermosa tesis de que ningún sacrificio, ni aun el de la vida, es estéril.

No nos ha disgustado la cinta. Antes bien, encontramos en ella, aparte de sus méritos argumentales e interpretativos, aciertos plásticos de primer orden. Y en el orden del color, acordes muy bien logrados, sobre todo en algunos pasajes y encuadres, como el de la sembradora, en que los tonos están repartidos en amplias masas, en un excelente juego de azul, ocre, gris y bermellón.

Por lo que respecta a los intérpretes, destaquemos el aplomo y desenvoltura de Fernando Granada, excelente actor en todo momento, que convence siempre por la fuerza y expresión de su gesto. Lina Yegros cumple con mucho acierto su cometido, así como Ana Mariscal en sus intervenciones. Nos ha complacido también la labor de Lola Ramos, de una excelente fotogenia, así como la del señor Estela, muy acertado en todo instante.

No queremos terminar sin dedicar un comentario favorable a la partitura de Jesús G. Leoz, de gran belleza melódica y fino trabajo instrumental.

F. G.

Dígame – 29 de mayo de 1951, p. 12

TESTIMONIOS

Ver *Anexo* con la entrevista a César Fernández Ardavín.

LA NIÑA DE LA VENTA (Ramón Torrado, 1951)**CRÍTICAS DE PRENSA****En el Capitol se estrenó ayer la producción española, en color, “La niña de la venta”**

Después de presenciar el estreno de ayer en Capitol de la producción española en color “La niña de la venta” hemos de señalar que el procedimiento técnico que anima con sus tonalidades la cinta ha mejorado sensiblemente en comparación con anteriores ensayos, y que, por lo tanto, si no se estaciona en lo ya conseguido, se halla en vías de indudable y rápido perfeccionamiento, lo cual habrá de considerarse como de gran importancia para el futuro de nuestra industria cinematográfica. En cuanto al “film” en sí – a su desarrollo argumental y carácter – hallamos que la vena folklórica se emplea con ponderación, con equilibrio, y en casi todos los pasajes con acierto. La trama es ligera, como conviene a una obra del género, pero su acción intriga y su ambiente se ha cuidado con esmero, y en más de un momento, especialmente en los que aparecen los grupos de gitanos, donde el reflejo de la realidad se obtiene con plena fortuna. Tampoco se deben dejar sin elogiosa mención las escenas marineras de la pesca, muy expresivas, y muy bellas, en determinadas imágenes, por su composición y movimiento.

Los personajes centrales los desempeñan Lola Flores y Manolo Caracol, quienes sorprenden por los progresos que han realizado como intérpretes del séptimo arte, al punto que el segundo descuella notablemente de todo el reparto, fuera de su actuación como “cantaor”, ya suficientemente conocida. Por su parte, Lola Flores adapta la gracia de su persona, sus canciones y su movilidad, al tipo que encarna. Le secundan Rubén Rojo, el galán mejicano, adecuado en gestos y ademanes; Raúl Cancio, entonado en el sargento que interpreta; José Nieto, que también merece un aplauso, y Erika Morgan, muy guapa como vampiresa. El veterano “bailaor” Rafael Ortega demuestra poseer excelentes dotes para la pantalla.

Quizá haya momentos en los que el diálogo se prolongue innecesariamente, pero no llegan a pesar. En cambio, todas las canciones, tanto las de Lola Flores como las de Manolo Caracol, se escuchan con deleite y los bailes se contemplan con idéntico agrado.

En suma: podemos decir de la película dirigida por Ramón Torrado que es una realización simpática, y, hasta ahora, de las mejor orientadas dentro de un género que, bien estudiado, puede representar una modalidad de halagüeño porvenir en nuestra cinematografía.

Donald

ABC – Martes, 13 de Noviembre de 1951, p. 33

“La niña de la venta”. Capitol, 12 – XI – 51

Consideramos como error fundamental – y padecido – la limitación de géneros dentro del cine español. Si artísticamente lo que se suele

denominar folklore goza de una categoría inferior, no es menos evidente su mayor popularidad y comercialidad. Ambas cosas se equilibran. Y, sobre todo, y esto sí que es esencial, el folklore o el gran espectáculo musical constituyen, hoy por hoy, dos canteras inagotables para un cine español en colores. Tenemos como ejemplo bien pimpante [sic] esta película, que ha dirigido Ramón Torrado, sobre una base argumental de Ramón Perelló y José Palma, mejor construida que lo habitual. Se han buscado, en efecto, elementos dramáticos y humanos de truco infalible – el amor, el drama pasional, los celos – pero con una originalidad de ambientación notable: los escenarios amplios de las almadrabas onubenses. Y así, esta película cuya finalidad esencial y bien visible es utilizar las posibilidades como cantantes de la pareja – ex pareja – Lola Flores–Manolo Caracol, posee otras virtudes que le conceden gran simpatía entre el público. El relato interesa, el paisaje es espléndido, y hay que elogiar como se debe las virtudes de la cámara ténicolor [sic], aprovechando hasta el máximo y con raro virtuosismo estético el paisaje, la vivacidad de la vida de los pescadores, el colorismo a lo Morcillo de los grupos gitanos en las fiestas y “ballets”, y lo que se esperaba de Lola Flores – animación, garbo, simpatía – y de Manolo Caracol –resonancia de las cuerdas flamencas – está alcanzado en la escala popular permisible [sic]. Y hasta diríamos que Lola Flores ha cuidado esa “espontaneidad” con que llena la pantalla, de igual modo que Manolo Caracol, como actor, destaca por su sobriedad. Le secundan con una severa disciplina de actor el galán Rubén Rojo – un galán que no tiene mayores cualidades que cualquier otro galán español -, y con una “vis” cómica inconfundible, Xan das Bolas. Pero lo más importante, a nuestro entender, de esta película – donde hay las habituales quiebras [sic] facilonas del colorido folklórico – es la perfección extraordinaria del colorido, digno en muchos momentos de ser comparado al mejor. Esto es, quizá, lo que más nos satisface en esta producción española.

GOMEZ TELLO

Primer Plano – 18 de noviembre de 1951, p. 27.

Kursaal. “La niña de la venta”

El guión que Ramón Perelló y José Palma escribieron para esta película española, posee la feliz idea inicial de apartarse un tanto de los ambientes considerados poco menos que inamovibles para las cintas de carácter folklórico andaluz. Y así, la acción de “La Niña de la Venta” transcurre en un pueblo costero de aquella región, donde asistimos a unas escenas de pesca del atún con almadraba que, con su luminosa fisonomía marinera, airean y otorgan un arranque inédito a esta producción de Suevia Films. Lástima que a estos episodios — limitados, como acabamos de decir, al comienzo de la cinta y a alguna que otra escena suelta en el curso de su desarrollo — no se les haya dado una mayor amplitud, con lo que la película hubiera adquirido un grato aspecto documental — siempre bien acogido por el

público — y ganado en substancia cinematográfica, por cuanto tales secuencias son, a fin de cuentas, las que en mayor grado la poseen.

El resto de la cinta, como es fácil deducir teniendo en cuenta la personalidad de sus principales intérpretes — Lola Flores y Manolo Caracol, “ases” indiscutibles del “folklore” al uso —, se consagra al lucimiento de estos aplaudidos artistas. Y si Caracol tiene oportunidad de exhibir su buen estilo de “cante” en intervenciones más o menos “flamencas”, Lola Flores derrocha donaire, salero y simpatía en un papel, no sólo hecho a la medida de sus facultades de cancionista y bailarina de fogoso temperamento e instintivo impulso, sí [sic] que también de actriz de gesto natural y dicción garbosa, que dice su diálogo - cuajado aquí de desplantes y de réplicas zumbonas — con esa gracia tan suya que se adueña de la admiración de los públicos y provoca su risa espontánea y sincera. Un éxito, personal, pues, para esta popularísima artista, es “La Niña de la Venta”, en donde, además de Manolo Caracol, actúan Pepe Nieto, el galán mejicano Rubén Rojo — hermano de Gustavo —, Erika Morgan, Raúl Cancio y el conocido actor cómico Xan das Bolas en uno de sus tipos de gallego socarrón que pone también la nota festiva de sus jocosos incisos y comentarios.

La película ha sido realizada, por Ramón Torrado, por el procedimiento cromático nacional “cinefotocolor”, cada día más progresivo en sus aplicaciones, como aquí lo demuestra la fina matización de los exteriores y la creciente justeza en los pigmentos de los rostros y decorados, donde el colorido se aparta de las estridencias que aún observamos en otras fórmulas extranjeras.

Commentator

El noticiero universal; 2 de febrero de 1952, p. 8

Capitol. “La niña de la venta”

TEMA Y AMBIENTE: En el poblado almadrabero de Sancti –Petri (Cádiz), la Venta del Catite es punto de reunión de contrabandistas, donde se desarrolla una anécdota entre pescadores y carabineros, que enfrenta el amor de dos mujeres por el mismo galán y sirve de pretexto para la exhibición folklórica propuesta [sic].

COMENTARIO: Aceptados los convencionalismos del género, imperdonable sería no haber dejado constancia fílmica del arte de Lola Flores, auténtica, intuitiva, hermosa y esuberante [sic] de gracia y salero, canta y baila, arrolladora en su peculiaridad inimitable, farrucas, garrotines y bulerías... Y Manolo Caracol, aparte sus números de cante, sostiene un tipo definido, con sobriedad de expresión y exactitud de ademán, que para sí quisieran muchos expertos del “plató”. Intercálanse hábilmente varias escenas documentales de la pesca del atún, e igual valor cinematográfico muestra el celuloide rodado durante la tarea en la factoría almadrabera. Aspectos de la actividad y el tipismo de la Andalucía baja — campiña, marisma, playa, puerto y océano — son recogidos con fruición por la cámara, favorecida en los paisajes por el color, que resulta algo desvaído para las figuras y su

movimiento cuando no están en los primeros planos. Otros méritos no cabe, de momento, exigir a esta especialidad de cine folklórico y espectacular, bien servida en la presente muestra por consagrados como Pepe Nieto, Raúl Cancio, Xan das Bolas y el mejicano Rubén Rojo

Pueblo; 13 de noviembre de 1951, p. 8

TESTIMONIOS

Las máquinas estaban construidas en Barcelona, por Aragonés, un hombre extraordinario al que habría que haber hecho un homenaje. Pero las máquinas funcionaban sólo a ratos y por culpa de las ventanillas llegó a darse el caso de que en un traje de gitana los lunares bailaban. Esto se debía a que se trabajaba con dos negativos y a veces su ensamblaje no era perfecto, porque el arrastre no era bueno. Recuerdo que cuando rodábamos *La niña de la venta*, el mecánico que había construido la máquina estuvo a mi lado todo el tiempo. Además, la película tenía una sensibilidad bajísima. Eran dos negativos blanco y negro, uno pancromático y otro ortocromático. Y, claro, había que hacer una exposición intermedia y utilizar mucha luz, sobre todo de relleno, porque no se veían las sombras. Los resultados no eran buenos porque al ser un sistema bicolor, luego se le daba un tinte amarillo, para dar la impresión, la ilusión, del tercer color. Y había unas durezas tremendas, porque el procedimiento podríamos decir que era de imprenta, litográfico.

(Manuel Berenguer en Llinás, F. (ed.) (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española / ICAA, p. 187).

MARIA MORENA (José María Forqué y Pedro Lazaga, 1951)**CRÍTICAS DE PRENSA****Proyección de la película "María Morena" en Cannes**

Cannes, 9. Fue presentada en el Festival Internacional Cinematográfico la película "María Morena" que interpreta Paquita Rico. Los críticos se han mostrado en general disconformes con la calidad de la película que, en su opinión, tiene el defecto de excesiva acción. También formulan algunos reparos en cuanto al guión, que consideran de tendencias melodramáticas y de excesiva confusión. No obstante, público y críticos han elogiado la actuación de Paquita Rico, que obtuvo un éxito con sus bailes y canciones.

"María Morena" ha sido la última de las tres películas españolas de largo metraje que se han proyectado en Cannes y la única en colores. Respecto a esto, para lo que se utilizó el sistema "Cinefotocolor", los críticos consideran que, en general, es bueno, aunque el tono de los rostros de los artistas varía a veces de una escena a otra.

Efe.

ABC; 10 de mayo de 1952, p. 33

Pompeya y Palace: "María Morena"

El folklore y el folletín-peripezia, ahora, de un vengador frustrado, porque se enamora de la hija de aquel a quien iba a tomar venganza, se dan la mano, y se la aprietan en la nueva cinta "María Morena", estrenada ayer en las salas del Palace y del Pompeya. Sigue la nueva producción los cauces de un género que con entusiasmo y varia fortuna, aunque nunca plena hasta la fecha, se viene cultivando por nuestra cinematografía, y que tal vez ambiciona a ser exponente de nuestras genuinas, raciales, populares, esencias.

Llega un forastero a un lugar donde existe una casa deshabitada, y como maldita, enclavada en un altozano al que nadie se ha atrevido a subir desde que muchos años atrás ocurrió una tragedia, un crimen, que pesa sobre el pueblo entero. Poco a poco el mozo va reconstruyendo los hechos, atando los hilos del sangriento lance, mientras las asechanzas de quienes fueron los verdaderos culpables le amenazan. Mas, como ya he apuntado, el amor se cruza en los designios de quien se proponía tomarse la justicia por sí mismo, si bien ésta no deja de cumplirse, y por partida doble, que, a la ocasión, es la exacta.

Forqué y Lazaga han dirigido la empresa fílmica, que no descuella precisamente por sus rasgos de originalidad, ni por haber sabido imprimir al relato la flexibilidad e intensidad dramática apetecibles. La parte folklórica, que es abundante, está por lo general bien tratada y el colorido – un "cinefotocolor" –, en diversos pasajes es de calidad muy superior al que hemos visto en otras películas nacionales, lo que supone un notable avance que no quiero dejar de subrayar.

La interpretación es desigual. Paquita Rico se muestra con su habitual belleza y afortunada en sus típicas actuaciones, en las del género folklórico: pero si ha de consagrarse al Séptimo Arte tendrá, en adelante, que ir cultivando con celo, afinando y perfilando sus dotes interpretativas. Con José María Mompín se da un curioso fenómeno. A mi juicio, este actor, discreto a menudo en el teatro, se debe de haber sentido cohibido a la ocasión, incómodo, a tal punto que resulta envarado e inexpresivo. En cuanto a Rafael Luís Calvo, carga desmedidamente de truculencia el tipo que le encomendaron. En cambio, Félix de Pomés, el veterano actor, y Rabal han comprendido y reflejado los suyos con plausible sobriedad y ponderación.

Donald

ABC; 3 de Junio de 1952, pp. 39-40

Pompeya. "María Morena". Navajas, gitanos y folklore.

En un pueblo, de Andalucía, en el siglo pasado, se comete un crimen en la Nochebuena, y los vecinos matan al que creen que es el asesino, por haber encontrado una prueba en el medallón que tiene en sus manos el hijo de éste, niño de corta edad. Pasados veinte años, vuelve al pueblo el hijo del que pagó la culpa del verdadero criminal e indaga hasta encontrar a éste, aunque el descubrimiento viene a herir sus más caros sentimientos.

Los más resobados tópicos de las viejas historias de ambiente gitano, con traiciones, navajazos, superstición, crimen impune y tricornos de la guardia imponiendo el orden final, se han manejado en el argumento de esta película, hecha exclusivamente para lucimiento de Paquita Rico en sus tres aspectos de cantante, de guapa y de actriz.

Es lástima que para eso se haya cineografiado [sic] un argumento tan mediocre y tan pasado de moda como el presente. Y es más de lamentar aún que la película hecha con tal asunto se haya presentado fuera, donde no nos hace ningún favor.

Cierto que Paquita se luce en el film como actriz y como mujer bella, garbosa y simpática; cierto también que junto a ella hacen un buen trabajo Alfonso Muñoz, Rafael Luis Calvo, Julio Riscal – éste en un papel de gitano "cansao" y medroso que pone en la cinta la única nota cómica -, Mompín, Pomés y otros artistas que en el reparto intervienen; así como no es menos cierto que la cámara de Berenguer ha tomado muy buenos encuadres de exteriores e interiores. Pero esto no logra salvar la película de su mediocridad ni consigue que nos dejemos de fijar en el colorido desigualísimo con que fue filmada esta producción, que, indudablemente, estaría mucho mejor en blanco y negro.

GRACIELLA⁷

Dígame – 3 de junio de 1952, p. 14.

⁷ Pseudónimo de Soledad Mateo. Escribió la crítica cinematográfica del semanario *Dígame* durante casi treinta años, desde su fundación en 1940 por Ricardo García "K-Hito", hasta su desaparición.

Palace y Pompeya: “María Morena”.

El argumento es un recio drama rural. Uno de esos sucedidos verídicos, que perviven en los “romances de ciego”, y que de esta folletinesca expresión pasan a la novela, al teatro y también al cine. Tiene interés esta historia del inocente de un crimen que muere a manos de todo un pueblo –que no puede compararse en ningún aspecto al vigoroso de Fuenteovejuna-, y cuya memoria rehabilita, al cabo de los años, su hijo, enamorado de la hija del que preparó la sangrienta intriga, movido por una fuerte pasión no correspondida. Pero no se ha sabido plasmar en su adecuado tono de violencia. Y si hay algunas tramas que no son apropiadas para su realización en colores, son éstas de un carácter sombrío. Además, que no era necesario desarrollarla en Andalucía. Cualquiera otra comarca – Castilla, Extremadura, la parte alta de Aragón...- ofrece mejores elementos ambientales. Pero lo fácil es elegir un pueblo andaluz y engalanar su costumbrismo con unos atavíos de siglo pasado, sin cuidarse de estudiar su autenticidad. Y ocurre así, que un argumento de atisbos importantes se empequeñece, por esas desviaciones, de tal modo, que se queda reducido a la letra de un mal cuplé. Los personajes y la trama están desenfocados por los convencionalismos de un pueril dramatismo. ¿Para qué precisa María Morena vender calderos, peroles y velones e ir y venir de una a otra punta del pueblo si en cada incidencia luce un precioso traje? ¿Están seguros los autores y dialoguistas que en el año 1880 existía la “libertad provisional”? dejemos, por un sentimiento de conmiseración, este camino del análisis. Paquita Rico, que es ciertamente guapísima, se merece concurrir a todos los Festivales Internacionales Cinematográficos. Pero no estas películas de “espagnolade”, de unas falsas notas tipistas, ya descoloridas como los vestidos de esas mugrientas gitanas callejeras y que inútilmente se pretenden embellecer con un cromatismo bastante desigual.

Luis Gómez Mesa

Arriba; 3 de junio de 1952, p. 16

Pompeya y Palace. “María Morena”

Una historia de amor asistida de cierta grave peripecia. El descubrimiento de un crimen abre las puertas del humano juego a difíciles situaciones. Gira el motivo en torno a una casa maldita. No hay mayores complicaciones en esta cinta con la que, por otra parte, nadie se ha propuesto resolver elevados problemas.

La actuación de Paquita Rico, excepcional en su género, contribuye al interés de esta cinta. El color – cinefotocolor – es excelente en ocasiones. Algunos metros de la cinta nada tienen que envidiar – en lo que al empleo de las tonalidades se refiere – a cualquier producción extranjera.

Los directores, Forqué y Lazaga, no han estado muy afortunados. Se les escapa ese hilo flexible, resbaladizo y flúido [sic] del diálogo y el de los matices escénicos. Tal vez no acertaron.

Los cuadros folklóricos, abundantes, están sin embargo, conseguidos. De los actores nos vamos a resignar citando únicamente a Pomés, que se nos presenta sobrio y adecuado. Su veteranía le conduce generalmente al acierto, cosa ésta bastante considerable cuanto [sic] del cine se trata.

J. R. F.

Pueblo; 3 de junio de 1952, p. 8

PELAYO. - "María Morena"

Se dice que el cine español sigue haciendo películas "folklóricas" porque son las mejor recibidas en los mercados extranjeros. Lo que no se dice es que hasta el momento no se ha hecho ni una sola que responda a un criterio de suficiente sensibilidad artística, realmente entrañada en el auténtico costumbrismo español, en sus más claros valores representativos. Todo se ha ido en repetir los más fáciles motivos de andalucismo de pandereta de ese andalucismo que, jubilado en la zarzuela y hasta en las variedades, debiera serlo también en el cine, sin que valga en modo alguno el pretexto de que gusta allende las fronteras porque todo lo que hace es distribuir tópicos que deforman y falsean la verdad de España y de su folklore.

Con todos los aplausos que pudo tener "María Morena" en Cannes, no es ni más ni menos que otra producción tremendamente convencional y absurda que intenta salirse por la tangente de un cambio de época para poder reunir y mezclar una heterogénea serie de tipos y situaciones arrancados a la fuerza de la más añosa guardarropía teatral. La película hubiera podido salir adelante si se hubiera compuesto con arreglo a un criterio musical, de espectáculo, pero se interpola una historia folletinesca y torva de crímenes y venganzas en la que los bailes y los cantos se incrustan a presión y a la buena de Dios, de modo que sólo sobresale la belleza, la gracia y el salero de Paquita Rico, triunfadora de todos los obstáculos.

El cinefotocolor continúa donde estaba. No se observan adelantos perceptibles respecto a las producciones anteriores del mismo procedimiento. La realización, el guión y demás elementos técnicos y artísticos no se superan tampoco.

H. S. G.

La Vanguardia Española - 1 de julio de 1952, p. 18

Pompeya y Palace: "María Morena".

En un pequeño pueblo andaluz transcurre una historia de amor que da lugar a graves situaciones al descubrirse el autor de un antiguo crimen.

Lo más elogiable de esta cinta española, que se puede calificar como de romance amoroso con folklore andaluz, es su color, que nos demuestra que los técnicos encargados de él van acertando cada vez más en sus tonalidades, acercándose a las condiciones cromáticas que se ven en las producciones extranjeras.

De lo demás se puede destacar la actuación de Paquita Rico como actriz teatral de género y disculparla por ello de sus fallos como actriz cinematográfica, aunque siempre su presencia da lugar a que la película conserve una apropiada tonalidad.

Ni Forqué y Lazaga, directores, por su juventud en estos cometidos de gran envergadura, se salvan de censuras, no así el resto de los intérpretes, de los cuales sólo podemos consignar a Félix de Pomés, sobrio y apropiado a su personaje, pues los demás, entre ellos José María Mompín, buen actor teatral, tiene aquí una actuación inferior a lo que de él se debe esperar.

CANDIDO

YA - 3 de junio de 1952

PELÍCULAS NUEVAS EN MADRID.

“María Morena” nos trae la imagen de Paquita Rico, estrella de la amabilidad.

En un ambiente de expectación y lógica curiosidad, por tratarse de un auténtico triunfo del cine nacional en el certamen internacional cinematográfico de Cannes, recientemente celebrado, en el que Paquita Rico, nuestra excepcional estrella, alcanzó el título “de la amabilidad”, se ha estrenado por Selecciones Aparicio la grandiosa película en cinefotocolor de Paquita Rico “María Morena”, compendio de sol y gracia, en una película de ensueño como es esta de “María Morena”, genial creación de nuestra estrella, la mejor intérprete de nuestro más rico folklore andaluz.

Con un original argumento, que vive magistralmente Paquita Rico, se ha creado una fantástica producción que ha de agradar e impresionar mucho a los madrileños. Canciones, seguidillas, bailes y romancillos, todo ambientado en ese garbo de la alegre Andalucía, y sobresaliendo por encima de todo el arte sin par de esta Paquita Rico, derroche de simpatía, belleza, encanto y salero, que maravillará a todos los madrileños, que desfilarán por los afortunados Pompeya y Palace, ávidos de aplaudir a su artista predilecta, la admirada Paquita Rico.

EL ALCÁZAR (3 de junio de 1952)

EL CRÍTICO ESCRIBE. “MARÍA MORENA” (Pompeya y Palace). SOLO FOLKLORE.

Falla el guión. El clima de violencia y venganza que se anuncia en las primeras escenas queda reducido en el desarrollo argumental a una trama pobre, de vulgar tópico y escaso interés anecdótico. La acción se localiza en Andalucía: un pueblecito, la muerte de un inocente a manos de todo el pueblo; el criminal, impune, y el hijo de la víctima que se presenta, al cabo de los años, como vengador del padre. Pero surge el amor y el castigo llega por caminos imprevistos. Y todo bajo un clima de violencia, leyendas y terrores. Había elementos para suscitar un proceso dramático interesante y de superior calidad. Pero

los guionistas – Naranjo, Forqué y Lazaga – no han ido más allá de su simple reseña en un pliego de cordel. Ni siquiera han conseguido que los diálogos tengan la jugosidad y el donaire que el escenario y sus personajes requerían.

Es una lástima este fallo, porque la película tiene, en cambio, buenos momentos folklóricos. Canciones y bailes han sido elegidos con gusto y montados con sentido plástico. Coinciden estas escenas de folklore con la mejor calidad del cinefotocolor, que aquí nos presenta avances dignos de esima y de estímulo, revelando la buena mano del operador Berenguer.

La realización de Forqué y Lazaga es desigual. Rutinaria en lo que es mera trama anecdótica; buena en las escenas folklóricas.

Paquita Rico exhibe su radiante belleza y sus indudables atractivos como estrella del folklore, pero no mejora como actriz. Guionistas y directores debieran cuidarle más este aspecto si quiere ser la “vedette-reina” de nuestro cine. Alfonso Muñoz acumula innecesarias truculencias en su personaje. En igual defecto, aunque no tan exagerado, incurre Rafael L Calvo. José María Mompín debe recordar su buena procedencia teatral para matizar más sus personajes y eliminar ese envaramiento que tanto perjudica su labor cinematográfica. El mejor del reparto es Francisco Rabal, que resuelve con acierto su breve intervención.

Inspirada y bien orquestada la música de Leoz. Las canciones de Solano son gratas al oído y tienen “duende” popular⁸.

Les films de Cannes. Maria Morena.

Esta obra dramática en un cuadro folclórico se beneficia de un toranosolado proceso de color Ciné-Photo-Color que da un vigoroso relieve a los personajes, decorados y vestuario. El conjunto de la producción denota un gran esfuerzo para presentar una obra de clase internacional. Imágenes bien estudiadas y compuestas, partitura musical pintoresca.

La cinematographie française – 1467, 10 de mayo de 1952

TESTIMONIOS

La película se rodó en Cinefotocolor, un siniestro sistema de color de doble negativo, que podía dar y de hecho hacía [sic] imágenes inesperadas. (...) La luz se volcaba sobre los decorados y actores. Cuando empezaba a salir humo del pelo se podía rodar. Como es lógico, la paleta de color era muy limitada. (José María Forqué, en Cebollada, 1993, p. 60).

Aunque no nos gustaba, aceptamos el encargo sin vacilar porque no estábamos en condiciones de seleccionar nuestros trabajos. Lazaga

⁸ Esta crítica, en un recorte sin referencias a una publicación ni datación de ningún tipo se encuentra entre los documentos encontrados en el A. G. A.

y yo nos estimábamos mucho. Era una gran persona y nos entendíamos muy bien. Hacíamos juegos divertidos. Él ponía la cámara en un sitio difícil y yo, sobre el espacio que él me daba, montaba la escena. Tenía ya un gran dominio técnico y me ayudó mucho en la mecánica, mientras que yo lo hacía en el movimiento escénico que conocía mejor que él. La película era mala pero tuvo cierto éxito popular. A nosotros nos sirvió para seguir aprendiendo y nos permitió pagar la mala pensión en que vivíamos. (José María Forqué, en Soria, 1990, p. 30).

LA ESTRELLA DE SIERRA MORENA (Ramón Torrado, 1952)**CRITICAS DE PRENSA****Avenida: "Estrella de Sierra Morena"**

Han querido seguir guionistas y director de la película "Estrella de Sierra Morena" la misma línea genérica que alcanzó fortuna en "La Niña de la Venta", producción llevada a término con elementos análogos a los que integran la que ahora suscita este comentario.

Hubiera sido preferible realizar el "film" en blanco y negro, porque el colorido, en el que los rojos y los azules son chillones, es por demás borroso y se antoja que, en lugar de haber progresado en cuanto a limpidez y claridad, ha pedido en calidades. Hay momentos en que las imágenes parecen verse a través de una neblina de manchas indeterminadas de colorido.

El argumento y guión de la cinta son pueriles, infantiles, no solo de concepción, sino de procedimiento expresivo, al punto que en tan delicadas tareas no intervinieron ingenios de profesionales. La historia se adivina desde el comienzo en sus detalles y tonal desarrollo, y la guardarropía se evidencia con exceso.

Sin embargo, hay en el "film" algo, alguien que lo salva, y que demuestra una gracia y una desenvoltura que hallaron eco en el público: la protagonista, Lola Flores, que es, puede decirse, el alma de toda la película. Con un tecnicolor [sic] aceptable, solo aceptable, y con una peripecia mejor concebida, esta actriz, que es, sobre todo, una magnífica artista folklórica, puede sostener el interés de una obra del séptimo arte.

A sus intervenciones felices se debe que los espectadores aplaudieran en varios pasajes de la cinta y que rieran con espontaneidad el modo de decir algunas de las frases del "libro".

Yo, si he de decir verdad, eché de menos en "Estrella de Andalucía" [sic] la actuación de Manolo Caracol en "La Niña de la Venta", porque ninguno de los que secundan ahora a la heroína logra parangonársele.

Rubén Rojo es un galán parado, frío, deficientemente vestido. José Nieto resulta discreto -¡pero qué diferencia entre su interpretación del largo papel que ahora asume y aquella relampagueante escena de "La señora de Fátima"! -; Manolo Morán, muy ajustado y divertido, y Fernando Sancho, completamente equivocado.

Hay mucho camino por recorrer en el del género popular, cantante y bailante, pero es necesario dar los pasos con verdadero cuidado para que esta modalidad, que debe ser no solo comercial, sino artística para nuestro séptimo arte, no se resuelva en rutinaria, convencional y caricaturesca.

Donald

ABC; 23 de septiembre de 1952, p. 33

Avenida: “Estrella de Sierra Morena”

En realidad, el crítico, ante esta subclase de películas, no tiene nada que hacer. Pero sí que decir, aunque sepa que habrá que repetir, lo quiera o no, conceptos ya expresados en similares malas coyunturas. De un tema viejísimo, como el pésimo empleo de nuestro pintoresquismo, solo pueden derivarse disquisiciones muy conocidas. Procuraré, no obstante, aportar alguna novedad, apuntar una iniciativa para que la cuestión de este subgénero de películas se encauce con exactitud.

No es que no nos guste nuestro tipismo, sea de la región que sea. Nos conmueve y nos entusiasma, y en los momentos precisos somos tan castizos como los que más; pero, la verdad, dedicarle horas y horas, películas y películas, es concederle demasiada importancia, desquiciar las cosas. Y dejemos a un lado el asunto de su falseamiento. Este es un aspecto muy bonito, apropiadísimo para el “cinefotocolor” – todavía muy desigual, mejor en los paisajes que en las figuras y en las caras- de nuestra variada y recia originalidad. Solo una faceta – y no de las que enaltecen - de nuestro complejo y peculiarísimo temperamento. Existen otras, profundas y ciertamente interesantes, que guardan como ocultas semillas las auténticas inspiraciones para infundir a nuestro cine esas esencialidades, expresadas de un modo diferente que en los otros, que componen el estilo. Como son muy difíciles de descubrir y reflejar, se prefieren – en grave error artístico - estas tramas pueriles, con ramificaciones tontísimas, aprendidas del peor cine hollywoodense que, según afirman sus productores, “son, en todos los casos, de ganancias seguras”.

Demostrado que estética y culturalmente - notas que se cuidan hoy mucho en el cine - más nos perjudican que nos favorecen, y ya que por sus cualidades constituyen unos excelentes negocios, debe excluírseles de las medidas de ayuda a nuestras películas y aplicar esa protección a las que se la merecen y la necesitan por la excepcionalidad de sus temas, fervorosamente fieles a ejemplares y trascendentales significados españoles, como el heroísmo, el sentimiento cristiano y caballeroso de la vida, la hidalguía, la generosidad...

Desde el comienzo se ve lo que es esta película: una insistencia más en un camino equivocado de apoyarse en la popularidad – y no la fama, que son unas distintas modalidades del éxito - de una artista “folklórica”, de indudables atractivos y de mayor lucimiento en lo cómico que en lo dramático, como Lola Flores.

La historieta, que es vulgarísima, está desarrollada sin una elemental habilidad, como lo evidencian que no se reserve para el final el verdadero origen de estrella y la torpeza de encargar a un personaje con un defecto físico – es cojo, y por eso se le apoda “El ladeao” -, fácilmente reconocible, las misiones de índole secreta.

Pero pretender analizar esta película es también desquiciar las cosas. Se verifican con la misma ingenuidad – agravada por un mime-

tismo del más candoroso cine estadounidense - que en los tiempos de los triunfos de José Buchs: "Diego Corrientes", "La hija del corregidor", "La medalla del torero". Podría salvarse si estuviese dirigida con una inteligente utilización de la técnica. Pero ni eso: no aparece situación de tanta emoción cinematográfica como el asalto a la diligencia y el vuelco.

La única que cumple plenamente con su cometido es la protagonista, efficacísima con sus canciones y en las incidencias hilarantes.

En resumen: Lola Flores es de primera; pero la película de tercera subclase.

Luís Gómez Mesa

Arriba; 23 de septiembre de 1952, p. 13

LA HERMANA SAN SULPICIO (Luis Lucia, 1952)**CRÍTICAS DE PRENSA****Rialto: "La hermana San Sulpicio"**

La primera versión cinematográfica de la novela de D. Armando Palacio Valdés, "La Hermana San Sulpicio", data de 1927, y se estrenó en Madrid, en 1929, en el Avenida. Era una cinta silente. La segunda, sonora, es de 1934, y fue presentada en Rialto [sic] en el mismo año. En ambas actuaba como protagonista Imperio Argentina, y dirigió una y otra Florián Rey, a quien el séptimo arte español, justo es reconocerlo, debe mucho. Mas el tema, o por lo menos su influjo inspirador, no quedó a trasmano empolvado en el olvido, como demuestra que otra vez la alegre monjita haya saltado a la pantalla de la sala donde su historia amorosa se ilustró con la música y la palabra.

Esta "Hermana San Sulpicio" que ayer fue estrenada no es una fiel trasplatación del relato novelesco primigenio, sino una interpretación libérrima de los principales personajes y de sus psicologías, con una peripecia que se aparta deliberadamente de la que millares y millares de lectores conocen. Los guionistas, pergeñadores de la nueva narración, han procurado conservar los rasgos definidores del temperamento de Gloria, y han aprovechado alguna leve anécdota, como la de las maletas, pero haciendo víctima del lance al tipo central masculino, Ceferino Sanjurjo; han convertido a D. Sabino en auténtico protector de los enamorados; y han esfumado [sic] la antipatía de Daniel, trocándole en un muchacho amable... En cuanto a la acción, ya he señalado que es distinta. Así cabe afirmar que es totalmente nueva la línea argumental que se sigue.

Y ya informado el público, para que no se llame a engaño, diré que, como película, "La Hermana San Sulpicio", de flamante cuño, es simpática, ágil en su desarrollo, y prende el interés del espectador. Luis Lucia, el director, ha sabido dar plasticidad expresiva, y viveza a las imágenes, tocando ese registro que constituye, a mi entender, lo mejor de su estilo, su maestría: los toros y las escenas de Andalucía, que él siente con más intensidad que otras suscitaciones [sic].

Sólo hay en la narración fílmica unas reflexiones liminares y un personaje, el angelito, que estimo se despegan de la línea de esta producción, mientras todo el resto de la cinta guarda la tónica idónea y el apetecido equilibrio.

La interpretación, en su conjunto, merece el elogio, pues está bien coordinada y es correcta. Particularmente, Carmen Sevilla muestra, una vez más, el gran encanto de su fotogenia, y una gracia personal innata, que debe cultivar con esmero como enriquecimiento de sus risueñas posibilidades artísticas; Jorge Mistral está sobrio, muy ajustado a su cometido; Julia Caba Alba encarna con acierto a la hermana Guadalupe; Gómez Bur y Casimiro Hurtado intervienen eficazmente... Adrede he querido dejar el último en las menciones a Manuel

Luna para aplaudirle especialmente. Liberado — ¡en buena hora sea! — de sus papeles de truculento traidor, ofrece una labor que le acredita como el excelente actor que fue siempre.

Anima la película el fotocolor, que en la presente ocasión, aunque distante de la perfección, sí puede afirmarse que ha dado un paso hacia el feliz resultado que todos deseamos se consiga en plazo breve.

Donald

ABC, 7 de octubre de 1952, p. 35 y 36

Rialto y Roxy. “La hermana San Sulpicio”. Gracia y colorido.

En Sevilla, Gloria, una joven huérfana y dueña de una famosa ganadería andaluza, decide abandonar el mundo y retirarse a un convento. Allí se convierte en la hermana San Sulpicio, y destinada con otras monjitas a un sanatorio granadino, pronto se hace en éste la indispensable a todos, incluso al médico director, un gallego al que acaba conquistando para su Andalucía. El padre Sabino, tutor de Gloria, al ver el afecto nacido entre ella y el susodicho doctor, la pone a prueba antes de que profese. Y el resultado es que Gloria vuelve al mundo para ser la feliz esposa del director del sanatorio.

En el mismo cinema que en [sic] el año 1934 estrenó la primera versión de la popular novela de Palacio Valdés “La hermana San Sulpicio” y presentada por su productora de entonces, Cifesa, se ha estrenado ahora esta nueva adaptación de dicha novela, que ha tenido como productor al pionero de nuestro cine, Benito Perojo.

No es cosa de comparar aquí las cualidades técnicas y artísticas de aquella versión con las de ésta, porque la película que hemos de juzgar es la presente. Así, hemos de reconocer que con el ingenuo asunto de la conocida obra literaria de don Armando ha realizado Luis Lucia una película grata, amena y divertida... para el gran público.

La heroína de la película y de la interpretación (aunque todos los componentes del reparto están muy acertados en sus respectivos personajes) es Carmen Sevilla. Ella, con garbo, soltura, gracia y expresividad en todo momento, ha incorporado magistralmente el tipo de la andaluza salerosa que, convertida en hermana San Sulpicio, supo hacer de su alegría caridad y bálsamo para el dolor ajeno.

Destacan en la parte técnica la espléndida fotografía lograda por el operador Ballesteros, los decorados de Burman, la música (de la que es autor Juan Quintero) y el vestuario, de Monic y Cornejo.

GRACIELLA

Dígame – 7 de octubre de 1952, p. 10

Rialto y Roxy Sala A: “La hermana San Sulpicio”.

El tema es el mismo de la popularísima novela de este título de Palacio Valdés, adaptada a la pantalla dos veces. Pero al comienzo de esta tercera se advierte ya que está solamente “inspirada”. De este modo hay que admitir las variaciones hechas en la trama, que es

muy distinta del relato original. La pareja protagonista, Gloria Alvar-gonzález en el mundo y “la hermana San Sulpicio” en su vida de novicia, y Ceferino Sanjurjo, conservan sus nombres y las cualidades sustanciales de sus caracteres.

Más que “La hermana San Sulpicio” ideada por la imaginación de un novelista asturiano enamorado de la gracia andaluza, que acertó a fundir, artísticamente, la realidad y la fantasía, esta novicia de ahora es una prima suya, pero no lejana, sino bien cercana: intérpretes ambas de unas historias fundamentalmente muy semejantes. ¿Y cuál de las dos destella mejores atractivos? Tienen idénticos rasgos esenciales de vencer penas y dolores con risas y sonrisas. Y esto es lo importante: la similitud en sus temperamentos jubilosos y en su radiante afán de combatir, en la teoría y en la práctica, la tristeza.

En todas las cinematografías se repiten algunos títulos de gran éxito. Nada más natural que la española quisiese efectuar, por considerarlo oportuno, otra versión de una obra como ésta, que le ha proporcionado en dos películas anteriores –con, Imperio Argentina de protagonista y dirigidas por Florián Rey- unos clarísimos triunfos. Pero los gustos evolucionan y exigen cambios, modificaciones. Ello justifica que esta hermanita que ejerce la caridad con un alborozo –y en ocasiones necesarias también con alboroto, pero gratisimo- aconsejado ya por Santa Teresa de Jesús, está vista con criterio de hoy. Y uno de los mayores aciertos de los adaptadores es presentarla como una enfermera que sabe infundir a su tarea una diversidad de consuelos muy bien aplicados.

La novela es en sí de un tono predominantemente jovialísimo, pero esta cineversión [sic] lo supera. Y los pocos momentos hondamente emocionales –como la escena del guitarrista que se quedó manco- surgen, como remansos, en esa sucesión de bromistas ocurrencias.

Empieza, como “cerca de la ciudad” –consecuencia de su éxito-, con un pasaje humorístico que sitúa la acción en fecha actual. Luego los adaptadores y guionistas perpetran el grave error -¿cuándo dejará nuestro cine de imitar al de Hollywood?- de hacer intervenir a un personaje infantil que suelta unas picardías de muy mayor y con mucha experiencia, entre ángel y Cupido, que se aparta por completo de la gracia netamente española de la película. La favorecería su supresión. Y otro final. El que tiene es una “esaborisión”.

Salvo esos reparos, esas objeciones, que no afectan a la calidad general de la película, animan, bullen y rebullen en lo que es realmente ésta – el proceso del enamoramiento de la pareja protagonista –unas notas de jovialidad, de simpatía, muy pimpantemente [sic] españolas existentes –es indiscutible- en la novela de Palacio Valdés, pero de manera distinta. Las chispeantes situaciones están urdidas y cumplidas con habilidad. (Una de las más regocijantes, la que sucede en el tren, procede de la obra original.) Y los diálogos son jocundos, pero algunos –por fortuna, los menos- de una comicidad burda, que ad-

quieren en el cine una molesta resonancia –raramente advierten esto nuestros autores fílmicos- que nunca tienen en el teatro.

Luis Lucia, que evidenció ya sus excelentes condiciones para las tramas ligeras, desenvueltas, divertidas, en “Un hombre de negocios”, “Dos cuentos para dos” y, últimamente, en “Cerca de la ciudad”, ha verificado en agilidad y justeza, en esta película, uno de sus mejores trabajos de director.

Carmen Sevilla, verdaderamente bonita, es decir, finamente guapa, interpreta con su gracia y su simpatía de andaluza auténtica –que avanza en el camino del arte cada día con más seguridad – a la protagonista. Jorge Mistral, por excesivamente sobrio, resulta frío, no expresa con exactitud los profundos sentimientos de su personaje. y de los otros componentes del reparto merecen resaltarse estas actuaciones: Manuel Luna, Casimiro Hurtado –siempre muy certero en sus cometidos-, Manuel Gómez Bur, Ana Leyva y Antonio Riquelme, en el papel de un revisor amabilísimo y chirigotero.

El “cinefotocolor” ha sido utilizado esta vez con un detenido estudio de sus características y posibilidades, para su mejor empleo. Puesto que a ese procedimiento cromático no le convienen los tonos fuertes –para evitar malísimos efectos de calcomanías estridentes-, se ha seguido ese criterio, al aplicarse más el azul –que se refleja casi de un modo perfecto- que el rojo, que se transforma en un enfadoso naranja.

La escenografía ambienta exactamente la trama, como la música.

Superados unos y otros aspectos, los favorables y los de signo contrario, me atrevo a vaticinar que esta cineversión 1952 de “La hermana San Sulpicio” obtendrá igual gran éxito que las anteriores de 1928 y 1934.

Luís Gómez Mesa

Arriba ; 7 de octubre de 1952, p. 15

Rialto y Roxy A. La Hermana San Sulpicio

“La hermana San Sulpicio” estrenada en Rialto, no se ajusta con innecesaria fidelidad a la novela de Palacio Valdés. Los guionistas lo declaran muy oportunamente, al decir que su trabajo está “inspirado” en aquel relato cuyo buen destino en el cine [salto de línea] 1927 y 1934 que con el mismo título brillaron y proporcionaron notables triunfos artísticos a Imperio Argentina y Florián Rey tendrán acaso una prolongación más brillante en ésta que ahora acaba de estrenarse.

Luis Lucia, director, ha puesto en esta “Hermana San Sulpicio” lo mejor de su técnica y de su exquisita sensibilidad. Sobre un buen guión, el director ha trabajado, sin duda “a su gusto”, resolviendo escenas y enlazando episodios en una dulce y flexible zona media, llena de amabilidad y jugosa gratitud. Todo está hábilmente compensado en la peripecia de “La Hermana San Sulpicio” estrenada ahora. Las escenas taurinas, los bailes, las canciones, los momentos de alguna emotividad, las explosiones de alegrías [sic], los pasajes interiores

figurados [sic], todo, en fin, acredita a Luis Lucia como director en plena posesión de una difícil facilidad para resolver los problemas de esta clase de producciones.

La interpretación merece el éxito que ha obtenido. Carmen Sevilla, llena de gracia, luminosidad, arte y ángel, llena el celuloide de arriba Abajo [sic] y de un lado a otro [sic]. Con eso queda todo expresado. Jorge Mistral, entonado y sobrio, se ajusta con inteligencia a su papel. Manuel Luna, en "bueno", es excelente, simpático y convincente. Su dominio de todos los recursos le conducen a la naturalidad propia de los buenos artistas. Julia Caba Alba y los restantes intérpretes, son igualmente dignos de elogio. El color, por Cinefotocolor, si bien no está del todo logrado, presta a la cinta una alegría de matices plásticos y una claridad necesarios [sic].

El público aplaudió mucho la noche del estreno.

Pueblo, miércoles 8 de octubre de 1952, p. 8

"LA HERMANA SAN SULPICIO"

Sobre motivos de la popular novela de Armando Palacio Valdés, Luis Lucia, con la ayuda de José Luis Colina y Manuel Tamayo, ha compuesto una sinfonía andaluza graciosa, sentida, agradable, simpática y atrayente que se ha plasmado en una película que contiene en sí todos los elementos del éxito.

Se ha conservado lo esencial: los tipos de la hermanita de la Caridad, sevillana, alegre, buena y sincera consigo misma y con los demás, y el del gallego serio al que poco a poco, y por el camino del amor, va penetrando ese duendecillo que es el espíritu de la bendita tierra; la situación difícil que entre los dos se plantea, y la solución deseada por todos como desenlace del conflicto.

Todo lo demás, todo lo externo y episódico, es nuevo, y por fortuna tan acorde en los tipos y con la situación central que parece nacido de ella misma y no añadido y recreado para formarle un marco nuevo.

Ya de esta "Hermana San Sulpicio se habían hecho dos películas, una muda y otra hablada, atenuadas escrupulosamente en lo posible al texto original, y no era aconsejable una repetición exacta, y así tiene un nuevo interés volver a ver a nuestros simpáticos personajes viviendo su problema amoroso en otro ambiente, en otra época y en distintas peripecias.

Aunque la comparación se viene siempre a la mente, no hay por qué hacerlas: cada artista que interpretó ese tipo de la monjita tiene su personalidad y su mérito, pero sí hemos de hacer un franco elogio de Carmen Sevilla, que pone en el tipo que le han encomendado toda su gracia, su ternura y su simpatía y una cantidad de arte y de naturalidad que la hacen su intérprete ideal. Jorge Mistral acierta en su Sanjurjo, en el que está irreprochable.

La dirección de Luis Lucia es fina, delicada, graciosa, ágil y clara en su desarrollo y continuidad, con planos de conunto totalmente logrados y una gracia en las imágenes que rima con la del diálogo.

El color mejora en relación con las muestras anteriores, pero todavía está crudo y duro. No decimos que "está verde" porque eso es precisamente lo que le falta: diríamos mejor que está rojo y azul, pero aún así tiene planos muy logrados.

Manuel Luna, muy acertado; Casimiro Hurtado, que, como siempre, hace vivir el tipo que le den, sea grande o chico, habla un perfecto andaluz y convence, y todos los demás componen un cuadro interpretativo muy completo y bien elegido.

José de la Cueva

Informaciones - Encontrado recorte en el A. G. A. sin fecha ni paginación

LA BELLE ANDALOUSE (La Hermana San-Sulpicia). Comédie (84 min.). Cinefotocolor.

CARÁCTER: Una bella heredera que torea como Conchita Cintron, y baila como... Carmen Sevilla, decide consagrarse a Dios. Pero en contacto con un joven médico se dará cuenta de que hay otras (agradables) maneras de obtener la salud.⁹

REALIZACIÓN: Sobre un motivo bastante escabroso Luis Lucia ha hecho una comedia gentil donde la menor alusión equívoca ha sido suprimida. Destaca en las pequeñas escenas cómicas, muy bien introducidas. A pesar de un montaje sobrio, el equilibrio en general de la película es bueno. Únicamente es una lástima que las transiciones sean totalmente inexistentes. El color, bastante débil, aporta sin embargo fondos faltos de nitidez. La introducción de un Cupido como hilo conductor era innecesario.

INTERPRETACIÓN: Como matadora, bailarina y cantante de flamenco, como religiosa o como amazona, Carmen Sevilla resulta siempre agradable de contemplar (y de escuchar). Interpreta con mucha naturalidad y "pureza" el rol de semi-religiosa de ojos brillantes. Jorge Mistral le da bien la réplica, pero es necesario destacar también a los excelentes personajes secundarios como Manuel Luna (el cura), Julia Caba Alba (la Hermana Guadalupe) y Antonio Riquelme como el maquinista del tren.

Y. O.

La cinématographie française – 1592, 13 de noviembre de 1954, p. 19

LA BELLE ANDALOUSE (La Hermana San-Sulpicia). Cinephoto-color.

Comedia situada en un convento español de monjas y en una clínica. Idilio entre un cirujano y una joven novicia.

NUESTRO PUNTO DE VISTA: Historia amable, sin complicaciones, que contiene un ballet gitano muy bello. Película entretenida.

⁹ El autor parece querer hacer un juego de palabras intraducible entre "santé", salud; y "salut" o salvación religiosa.

INTERPRETACIÓN: Hombre apuesto, Jorge Mistral resulta muy seductor en el papel de cirujano que cree ser un monstruo porque ama a una religiosa, y la agraciada Carmen Sevilla interpreta con amable candor el papel de Gloria.

TÉCNICA: Imágenes agradables a la vista y en colores tornasolados. El ballet gitano del comienzo, el documental de enseñanza taurina, las lecciones de “Flamenco” por la hermana a sus compañeras de convento nos sumergen en la España tradicional.

PRIMERA PROYECCIÓN: París, 8 de agosto de 1954.

Y.

Le film français – 538, 22 de octubre de 1954.

TESTIMONIOS

- ¿Confías en este color indígena? [Cinefotocolor]
 - Naturalmente. Lo que pasa es que este color, como cualquier color, hay que saber dirigirlo. ¿Has visto *La Hermana San Sulpicio*? Es evidente que se ha progresado bastante.

(Ignacio F. Iquino en *Triunfo*, 29 de octubre de 1952, 350: 12)

DUENDE Y MISTERIO DEL FLAMENCO (Edgar Neville, 1952)
 (A pesar de estar siempre registrado con este título, en todas las copias conservadas el título que aparece en pantalla es "FLAMENCO")

CRITICAS DE PRENSA

"Duende y misterio del flamenco", documento español de Edgar Neville, se proyectó en el Coliseum

(Fotografía de Guerner. El "film" es un fotocolor [sic].)

Edgar Neville ha dividido, siempre con éxito, sus actividades entre el "cine" y el teatro, aunque también es un agudo, ingenioso, articulista. "El baile", su última producción escénica, le ha consagrado como uno de los más notables del momento. Pero quizá su labor cinematográfica es más copiosa. "Duende y misterio del flamenco" es su última cinta, en la que ha actuado como guionista, ambientador y director, y constituye un expresivo, veraz, documento del auténtico folklore español. Es, en suma, una sucesión de cuadros, o estampas animadas, de nuestros cantes y bailes, brindados al oído y a la plasticidad con singular acierto. Todo está medido en la hilazón, todo está equilibrado como conjunto cinematográfico.

En realidad, lo que Neville ha hecho es contar lo que es el "flamenco", y localizarlo por acentos y ritmos, así como ofrecer las características y matices de las diversas motivaciones.

Con un gran sentido pictórico ha llevado a término el realizador su película, y hay que agradecerle que haya presentado en la pantalla a los más genuinos valores de un arte nuestro, reconocido hoy en el mundo entero, como son Antonio y Pilar López, y descubierto otros incipientes, y de vasto horizonte prometedor, como María-Luz Galicia, de exquisita belleza, y muy fotogénica.

Como exposición de un arte del que tanto se ha escrito, e incluso filosofado, fuera y dentro de España, a mi entender, ésta es la primera con un criterio de pureza racial traducida a imágenes, con las músicas de los grandes compositores y con el tesoro de los cantes y bailes populares.

Contribuye a avalorar la película la fotografía, siempre bien compuesta, de Guerner, aunque el fotocolor es un tanto desigual.

Hay, por parte de Neville, una entrañable evocación de Juan Belmonte, innecesaria, y otras concesiones de tipo personal que quizá el público, porque no hay razón para ello, no capte.

A mi juicio, lo más impresionante es el último baile de Antonio, el zapateado, que pone el fin a la película.

Como documento, "Duende y misterio del flamenco", la cinta estrenada ayer en Coliseum, estimo que es, hasta ahora, el más veraz que se ha producido en nuestro Séptimo Arte.

Donald

ABC; 16 de Diciembre de 1952, p. 47

Coliseum: “Duende y misterio del flamenco”

Edgar Neville es tan humorista que, aunque su única especialidad cinematográfica es idear tramas y desarrollarlas en unos guiones excelentes, no ha querido utilizar esas aptitudes literarias en esta película, muy necesitada de un hilo argumental que enlazase su heterogeneidad de bailes y canciones.

Si bien a los críticos que caminamos al compás de los tiempos y que nos gusta, a veces, ser porveniristas –sin olvidar nunca la profunda y fructífera tradición-, nos agrada y divierte el humorismo, que es una forma modernísima de comicidad sustanciosa, por las peculiaridades de nuestra propia actividad, sabemos y recordamos muchas cosas, que se ajustan de modo perfecto a las circunstancias que surgen continuamente en nuestro cometido.

Por ejemplo, un bello antecedente del propósito exaltador del pintoresquismo andaluz expresado en sus danzas y cantares de esta película es el documental titulado “Guadalquivir”, aproximadamente del año 1935. En sus tres partes se seguía el curso de ese hermoso y castizo río, desde su nacimiento, y en esa marcha escrutadora de paisajes y personajes se oían las más típicas canciones andaluzas, originarias de ciudades y pueblos de la comarca.

Tenía esa película un hilo argumental trazado por Fernando Giles (¿?), que aumentaba la autenticidad de sus notas costumbristas. Y la fotografía - ¡cómo reclamaban el cromatismo esos panoramas y el atuendo de sus gentes! - era de Enrique Guerner, maestro de nuestros más expertos cameramans [sic].

¿Por qué Neville, sin renunciar –eso, ¡nunca!- a su condición de humorista, y con ese precedente, no puso en juego sus cualidades de escritor para urdir unas incidencias que ligasen los bailes y cantares diversos y dispersos de esta película?

Contaba con la experiencia y la destreza de Enrique Guerner, que en este su primer trabajo en “cinefotocolor” demuestra, como en cuantos efectúa, su dominio de la plasticidad fílmica. Su labor es uno de los aspectos mejores de la película.

Al comienzo, con el bosquejo de explicación de la *seguriya*- en la costumbre árabe, que todavía perdura en algunos pueblos almerienses, de las mujeres con las caras cubiertas existe un tema inspirador de una película, como afirman los ojos de Conchita Montes, que interpreta a la enamorada que se convence por sí misma de su desventura -, parece orientarse por esa afortunada ruta.

Los escasos momentos jocundos –como el del mozo que platica en la reja- no son verdaderamente graciosos.

Y en la exhibición desordenada de las principales figuras del flamenco –cuyo duende y misterio se quedan sin aclarar- que es en la película –apropiadísima para ser dividida en varios documentales-, unos números son estupendos, otros simplemente curiosos y otros medianejos...

La seguriya, la caña, el polo, la soleá, el martinete, la debla, las tonas, la petenera, serranas, malagueñas, tarantas, granadinas, rondeñas... Como fondo de escenografía natural incomparable exornan esos bailes –según su tono y ambiente– paisajes de Sevilla, de Cádiz, de Málaga, de Granada, de Jerez, de Ronda... no considero adecuada la elección del patio de los frailes del monasterio de El Escorial para ambientar la sonata en re del agustino padre Soler, que interpreta Antonio. El hecho de que este compositor escribiese gran parte de su obra en su residencia escorialense, no justifica la utilización de ese paisaje para lo que el propio Antonio viste y danza como un zapateado andaluz. La del Palacio Real de Madrid para el bolero, que baila Pacita Tomás, sí es acertada.

Con las figuras ya populares de Pilar López y su ballet español, de Antonio y unos escogidos grupos de bailadores, cantaores y guitarristas, alterna una nueva artista, María Luz, de muy bonita y lucida fotogenia.

Luís Gómez Mesa

Arriba; 17 de diciembre de 1952, p. 12

Coliseum. Duende y misterio del flamenco

Es un verdadero documento de todo lo andaluz que hay y que palpita con fuerza debajo de “eso” que se quiere hacer pasar por lo único andaluz. En suma: una muestra honda de lo perfecto y dramático, lo anhelante y artístico, lo palpitante y plástico que anida en el espíritu y en la esencia de Andalucía. Parece que esto es lo que Edgar Neville ha registrado con acierto en “Duende y misterio del flamenco”.

La cinta posee calidades de valioso documental. Como por un itinerario sugestivo y turístico, el público se transporta de un lado a otro de Andalucía, tras las diversas modalidades del “cante” y del baile, sobre las inagotables fuentes del arte andaluz. Hay en el relato, a lo largo de toda su extensión, como un instinto pictórico que surge con cualquier deleitable motivo, en el paisaje, en el conjunto humano, al que anima el invencible ritmo, en los bailes, en la expresión de un transmundo [sic] figurado a la perfección, a través de la copla.

La fuerza del verdadero folklore andaluz se impone y llega al público a través de numerosos cuadros que con exquisito cuidado ha sabido componer el director. Se trata, pues, de una exposición artística con algunas calidades apreciables cinematográficas. Acaso el tono documental mantiene la atención del espectador.

De cualquier modo, “Duende y misterio del flamenco” es un loable esfuerzo artístico para extraer del arte andaluz lo que tiene de auténtico y mostrarlo al mundo, que siempre fue su enamorado [sic].

El zapateado final de Antonio es impresionante. Pilar López es la misma artista de siempre, y María Luz Galicia, radiante y sugestiva, inicia con paso firme su brillante carrera artística.

Pueblo; 17 de diciembre de 1952, p. 16

“Notes sur d’autres films”. *Duende y Misterio del Flamenco (Flamenco)*, film español de Edgar Neville.

El realizador de *Flamenco*, Edgar Neville, es un escritor, diplomático, guionista y cineasta, desde siempre apasionado por todo lo que toca a la expresión popular del pueblo español. Su película aparentemente no es más que una exposición del cante flamenco, una revisión completa y coherente de las formas, según las regiones características. Se dirá a propósito de esta antología que restituye todo el encanto de España. Es poco hablar de encantos ante estos sorprendentes arrebatos que la cámara no altera jamás.

A la mayor parte de los folklores del mundo, que no son más que la alegría de la acción cantada y bailada, sincronismo espectacular y colectivo, el ‘flamenco’ opone la forma desnuda y concentrada de una expresión profunda. En el corazón de las detonaciones implacables de sus ritmos, de la fijeza nerviosa de sus apoyos, de las inmovilidades y de los impulsos incomprensibles existe esta danza-sonido en donde el danzarín añade a cada uno de sus movimientos el sonido que tacones y castañuelas hacen del gesto y el ritmo un bloque móvil e indisoluble.

Ante el misterio de esta expresión la cámara da pruebas de una prudencia y una habilidad que hacen de esta realización un modelo de películas de baile. Ciertamente este abrumador acuerdo entre un alma y un cuerpo permanece exterior al film: esto no es ‘cine’. Charlie Chaplin tampoco pertenece ‘al cine’, pero también es la fascinante exposición de un alma y un cuerpo ágiles unidos por una misma expresión. La pantalla fija con honestidad y nos comunica esta prodigiosa concentración de fuerza. Que una misma parálisis sobrecoge la cámara ante una gitana que canta o ante Charlot no tiene nada de asombroso. El acontecimiento es semejante, marcado por una misma debilidad, excepto porque el ‘cante grande’ posee una nobleza a la que Chaplin no nos tiene acostumbrados.

André Martin

“Notes sur d’autres films”, *Cahiers du Cinéma*, Agosto-septiembre de 1953, 26: 57.

CHANTS, DANSES, OISEAUX [Cantos, danzas, pájaros].

La proyección de *Flamenco* de Edgar Neville en el último Festival de Cannes comenzó haciendo reír. Los comentarios realizados directamente por el propio Neville con un tono doloroso y en un francés aproximado se ha asemejado a aquellas perlas a las que no nos resistimos el decimo cuarto día de un Festival; además el procedimiento español de color empleado, el “Cinematocolor” [sic] es el peor de todos, sin duda bicrómico y retrasado respecto al que ya se hacía hace veinte años: la pantalla está dividida en la misma imagen, en zonas verdes o amarillas, y cuando un personaje pasa de una a otra, cambia de color; de tal modo que creeríamos que cuando un actor se mueve está rodeado por una especie de franja rojo anaranjada, lo cual es

bastante molesto en una película de baile y que hizo que los espectadores en la sala comentaran irrespetuosos: “Estos españoles tienen todos fuego alrededor. . .”

Esta fue una tarde que comenzó mal. Y después, poco a poco, se produjo el milagro, y la película se desarrolló y terminó en un silencio apasionado; un poco más y hubiéramos pedido que la proyectaran de nuevo. La magia de las danzas y los cantos de más allá de los Pirineos había sido más fuerte que todo lo demás. Más fuerte que la sala impertinente, el color infame y la hora y media de película mal hecha, sin construir, y que en el fondo no merecía el premio que le habían otorgado. Ya que el cine no juega ningún papel en todo esto y Cannes no es ni Estrasburgo ni Aix-en-Provence, Christine de Rivoyre nos explica en *Le Monde* que la película no merece su verdadero título, *Fastination et Mystère du Flamenco*. En efecto, no aprendemos nada sobre los orígenes ni las ramificaciones de esta tradición, y pasado el encanto, sólo queda un contenido artificial y gratuito.

La película está hecha sin ningún rigor: Edgar Neville es un autor de éxito, una especie de Marcel Achard madrileño. Una de las bailarinas de la película (Pilar López o María Luis [sic], soy nulo en el terreno de las faldas) es una de sus amigas y es para complacerla que ha tenido la hábil idea de pasearse con ella y su conjunto y una cámara de Cádiz a Málaga utilizando las posibilidades locales. Que se encuentra un paisaje bonito, una panorámica de la ciudad o una muralla, se coloca el escenario portátil y ¡hop! ¡a vuestras castañuelas! Pero el truco es hábil y la película dará la vuelta al mundo, porque hay por todos lados aficionados a las postales y a los gitanos.

Este capricho astuto de madrileño cultivado y amable es sin embargo estimado por nosotros, ya que nos ofrece admirables bellezas. Inolvidable Antonio bailando un “zapateado” (C. de Rivoyre dixit) sobre un fondo de grandes rocas petrificadas, o antiguas danzas delante de la austera y terrorífica fachada del Escorial [sic], y exquisita María Luis [sic], tierna carne tibia, demasiado correcta para ser una pequeña infanta de Castilla, demasiado poco salvaje para gustar a Montherland que preferirá quizá otra “infanta”, una verdadera, a esta muchachita que baila un “tanguillero” [sic] (cf. Chr. De Riv.) sobre una azotea de Cádiz.

J. Doniol Valcroze

L'Observateur – 28 de mayo de 1953, 159:23.

FLAMENCO

El jurado del Festival de Cannes ha rendido homenaje a *Flamenco*, que nos muestra tal y como su nombre indica, la belleza de las danzas españolas.

El cine encuentra en esta materia un papel al margen de su vocación real. Pone el movimiento en conserva. Se ofrece a la danza como un museo dándole dimensiones imperecederas.

Un hombre condenado a presidio cambia su tristeza en fantasía en *Flamenco* (canto de tristeza y alegría) y huye en evocaciones de los ritmos envolventes.

Seguimos la evolución del *Flamenco*, su evolución desde el *Martinete*, danza andaluza apasionada, los alegres fandangos, los caracoles de Madrid, las danzas malagueñas sobre el fondo sonoro rebotante de luz del Puerto de Málaga, La Alhambra o El Alcázar.

Antonio, Pilar Lopez y Maria Luz son los intérpretes ardientes de estas músicas cálidas, insinuantes, roncadas, venidas de todas las Españas.

Albeniz, Granados, Padre Soler, siguiendo las fuentes de los romanceros populares lanzan sus sortilegios encantadores que los bailarines transforman en cálidos sueños. La violencia de los colores, la rudeza de los contrastes que hieren los ojos, se añade a la belleza furiosa de las imágenes vertidas como un licor fuerte.

Cinemonde – 22 de mayo de 1952, 981.

FLAMENCO para turistas.

Los cantos y las danzas son el patrimonio emocionado del pueblo español. Las voces acres y moduladas, el taconeo, los gestos trágicos que no han dejado de conmovernos, provienen de la Andalucía o de esta Cataluña que nos envió su *cobla* para sostener con su *Santa Espina* la lucha de los republicanos españoles.

Encontraremos en *Flamenco* algunas danzas y cantos españoles muy bellos. Pero la película está empañada por un color deplorable, una puesta en escena más que indigente y numerosos números mediocres. Lejos de la imagen en la que los niños desnudos corren por las calles entre sus padres hechos jirones, esta película, de un arte auténtico, reduce España a motivos para postales turísticas y no deja percibir la realidad de un país roto bajo el tacón fascista en lucha contra la dictadura.

G. S.

Les belles lettres françaises – 15 de mayo de 1953, 465.

TESTIMONIOS

Edgar Neville hizo *Duende y misterio del flamenco* (1952) en Cinefotocolor y, como yo era el único montador que sabía de todo esto, se montó el copión en Madrid, pero me lo mandó a Barcelona para que montase los negativos e hiciera los trucajes. Era muy complicado, los trucajes se complicaban porque tenía dos negativos. (Antonio Isasi-Isasmendi en Torres, 2000, p. 142).

La película andaluza. Variaciones sobre una técnica.

Muchas personas se lamentan de que en mi película “Duende y misterio del flamenco” no haya hecho un argumento de esos de rancio sabor andaluz, en el que, de cuando en cuando, pudiera haber la

ocasión para que alguien cantara o bailara durante un corto momento. Es más que probable que a la mayoría de este público adolescente que disfrutamos le hubiera complacido mucho eso y, por tanto, yo quiero explicar bien por qué he preferido registrar el cante con unos pequeños esquemas cinematográficos y dejar a los bailaores desarrollar toda la coreografía que precisa un baile.

Toda película tiene una longitud máxima y toda narración ha de tener un ritmo que no se interrumpa. Pues bien, si yo necesitaba un mínimo de una hora y media de producción para dar el flamenco en su mínimo desenvolvimiento, hubiera necesitado, por lo menos, otra hora y media para describir ese argumento que algunos echan de menos. Por otra parte, cada cante y cada baile necesitan entre los cincuenta y ciento veinte metros para presentarlos como es debido, o sea, sin quebrarlos, y meter veinte o treinta número de esas dimensiones quiere decir romper veinte o treinta veces la narración.

Todos los que hacemos cine sabemos que los buenos actores y las buenas actrices no son ni buenos “cantaores” ni buenos “bailaores” de flamenco, todo lo más canturrean y todo lo más bailotean, pero bailar y cantar “de verdad” no saben ninguno ni ninguna de los que hacen películas andaluzas. Había, pues, si se quería dar un espectáculo de alta calidad, que prescindir de que fuera el mismo personaje el que actuase y el que cantase o bailase, y ello empeoraría la quiebra del ritmo de la narración. (...)

Todos los que me conocen en la profesión saben que me doy alguna maña para inventar argumentos y hacer guiones y les puedo dar mi palabra de honor de que soy capaz de hacer una andaluzada con la mayor de las facilidades. Las fórmulas de la película andaluza, como las que estamos viendo todos los días, son más bien sencillas. Voy a dar las bases:

Se coge una mocita, se la enamora de un galán, este galán es a veces un torero, otras un marqués, otras un militar, otras un contrabandista y otras un bandolero. Todas estas profesiones intervienen en la película, aunque en cada una el objeto del amor de la mocita sea diferente, pero se tienen ahí los demás por si sirven. (...)

Otra cosa que se puede emplear, con gran contento de esa masa del público, es el milagro y el maleficio (...) Esta fórmula de la película andaluza ya la emplearon los Quintero en el teatro, y hay muchos elementos de estos admirables autores que también se pueden incorporar a este género de películas. Como son el criado viejo “que vio nacer a la señorita”, el ingeniero de Bilbao que viene a hacer una presa en Arenales del Río, y cuya severa capacidad de trabajo contrasta con las costumbres somnolientas del pueblo, pero que, poco a poco, ganado por la gracia de éste, por el perfume de los jazmines, por la sal de los dichos, (...) se acaba convirtiendo en un admirador de Arenales y se casa con la protagonista. Porque ésa es una cosa que tampoco hay que evitar en toda película andaluza, y es que la protagonista ter-

mine casándose. (...) Me pregunto yo si podría hacerse una película andaluza en la que al final no se casase nadie. Probablemente no sería comercial.

Sin embargo, hay una Andalucía profunda y verdadera, una Andalucía que borbotonea [sic] potente y grave debajo de toda esta inmensa cursilería, y es esa Andalucía de Lorca, esa Andalucía que sólo se expresa misteriosamente en lo más hondo del "cante", (...) esa Andalucía que no baila para los ingleses ni se casa para los cursis, pero que es la que llena de emoción y de amor a todo el que atraviesa Despeñaperros y se adentra, con los sentidos bien despiertos, por sus pueblos y por sus caminos... Pero esa Andalucía es mucho menos "comercial", por lo visto, que esa otra de la cual doy las fórmulas anteriores. (Edgar Neville. *Triunfo*, 18 de febrero de 1953, 366: 17).

DOÑA FRANCISQUITA (Ladislao Vajda, 1952)**CRITICAS DE PRENSA****“Doña Francisquita” en Rialto**

Puede considerarse la zarzuela si no como un género escénico-musical periclitado por completo, sí en estado de extrema decadencia, no obstante el noble afán de conservarlo como manifestación artística puramente española, que dio, no cabe duda, obras de elevadas calidades, y ocasión de que se revelaran y encumbraran compositores de rica inspiración. Uno de ellos, y de los más importantes, fue el maestro Amadeo Vives, que escribió la partitura para el libreto “Doña Francisquita”, de Romero y Fernández Shaw. La obra presentada al público alcanzó un enorme éxito, que se prolongó a lo largo de muchas temporadas. Pero lo cierto es que hoy día, en contra de lo que sucedía antaño, la zarzuela interesa poco a los espectadores, y las compañías que se dedican a ella, por lo general, languidecen.

Y buena prueba de que, por añadidura, la zarzuela no es un género muy adaptable al cinematógrafo, es que para llevarla a la pantalla es preciso transformarla en comedia, con ilustraciones musicales, con números relacionados con la acción, pero que son como paréntesis en la misma. Y esto es lo que han hecho, con buen acuerdo, e ingenioso diálogo, los adaptadores L. Colina y J. Santugini. Han empleado el procedimiento de duplicar la peripecia del libreto para ir yuxtaponiendo las anécdotas y dar, de esa manera, la impresión de una acción real junto a la de la obra lírica. También, y ello me parece una licencia lícita, han retrotraído las fechas de vida y triunfo de los autores con el fin de rodear de mayor encanto el ambiente del “film”, animado por el color. Mas al haber escrito la palabra “color” estimo que este punto merece párrafo aparte.

El colorido de la película “Doña Francisquita”, estrenada en Rialto, no es bueno; los fondos, con frecuencia, resultan empastados, y hay demasiadas tonalidades agrias, y, a las claras, imperfectas. Puesto que existe un deseo, patentizado por los hechos, de proteger los trabajos de perfeccionamiento de los coloridos de nuestras películas, esas protecciones en metálico, cuantiosas, deberían llamarse, por ejemplo, “ayudas”, pero no premios, pues si bien el color de la cinta que suscita mi comentario supone un avance, el avance no llega, ni mucho menos, a lo premiable.

La ambientación de este nuevo empeño de nuestro séptimo arte es buena y está cuidada en casi todos los pasajes, aunque varias de las composiciones de cuadros, o escenas, padezcan de almibaramiento y, a mi entender - es una cuestión de gusto personal -, sean visualmente cursis.

Respecto a la labor de Ladislao Vajda, estimo que merece ser elogiada, tanto por el dominio técnico, que evidencia en el movimiento del reparto principal y la comparsaría, y la experta vigilancia que se

advierte en los detalles escénicos, como por el sentido del humor que, extraído con acierto del guión, trasciende a las imágenes.

En la interpretación descuellan los protagonistas. Mirtha Legrand da alada gracia y exquisita feminidad al tipo de doña Francisquita. Es una lástima el cambio de voces y acentos, al haber tenido que ser doblada en las canciones. Armando Calvo se muestra entonado, justo, en su papel, y es el único que ha cantado, si no con refinada escuela, sí con ponderación y buen gusto sus melodías, lo que significa un esfuerzo altamente encomiable. Emma Penella está muy guapa, atractiva de veras, y posee acusado temperamento de actriz, pero tampoco es ella la que canta e, igualmente ha sido doblada, en los recitados; y no hay que olvidar que una actriz de zarzuela debe cantar, y una de verso de nuestro idioma, debe hablar. El resto de la interpretación, los demás personajes secundarios y episódicos, están muy en carácter, y me congratulo en nombrarlos: Tordesillas, Casal, Morán, Isbert y Julia Lajos.

Queda un punto a dilucidar: ¿Por qué el haber sido declarada de interés nacional la película? Sus valores puramente estéticos son estimables pero no extraordinarios; y otros patrióticos, morales, sociales, etc., no están en la intención de la empresa. ¿Quizá para premiar un esfuerzo cinematográfico de rendir digno homenaje a la zarzuela, género nuestro?...

El arreglo musical de Leoz es bueno. Y lo que, desde luego prevalece es el talento del inolvidable maestro Amadeo Vives, en sus melodías y canciones que para las voces femeninas sirven con impecable estilo Marimí del Pozo y Lili Bergman.

Donald

ABC - 3 de febrero de 1953, p. 39

Rialto. "Doña Francisquita". La realidad y la fantasía bajo un bello colorido.

Francisquita, la soñadora hija de la dueña de una dulcería, está enamorada de Fernando, el hijo de un viejo señor que la pretende. Pero el galán está, a su vez, enamorado de una tonadillera que en el teatro de la Cruz interpreta la obra "Doña Francisquita"¹⁰. La hija de la pastelera, para atraerse al galán, pone en práctica todas las artimañas que en dicha obra (que también ella va a representar con una compañía de aficionados) despliega su tocaya. Y tras diversos engaños, consigue que Fernando se enamore de ella.

Para filmar la presente película se tomó de la célebre zarzuela de Federico Romero, Fernández Shaw y el maestro Vives tres cosas: el título, la música y el argumento. El primero se tomó íntegro; la segunda, un tanto desvirtuada en algunos pasajes, y el tercero, desarrollado por partida doble mediante unos arreglos gracias a los cuales

¹⁰ "La Beltrana" en realidad no interpreta la zarzuela, aunque sí actúa en el teatro.

los propios personajes de la conocidísima zarzuela viven las mismas peripecias que en la zarzuela, dentro y fuera de ella.

La adaptación, por tanto, un poco complicada, llega a producir también alguna confusión con esas escapadas al mundo de los ensueños que se le han aplicado a la Francisquita del arreglo argumental para que pueda cantar la partitura correspondiente a la Francisquita heroína de la zarzuela de Vives. Y a tan forzada adaptación se le procuró una amenidad en situaciones y diálogos que si bien se ha logrado, desconcierta también un poquito por estos últimos, ya que en boca de personajes del pasado siglo se ponen referencias a cosas tan del momento en que vivimos como es el famoso hongo medicinal.

La dirección, de Ladislao Vajda, excelente, aunque se le hayan escapado detalles como la indicación de la fecha en que transcurre la historia y la supresión de esa pitillera extraplana y tan de nuestros días que luce ostentosamente el galán en una de las escenas.

La interpretación, muy buena por parte de las bellas Mirtha Legrand y Emma Penella, realizadas en sus respectivas hermosuras por el excelente colorido que ostenta la película y que le ha valido a ésta, justamente, un premio del Sindicato. Y aciertan también en sus cometidos Armando Calvo, aquí de un fotogénico subido y cantando su parte melódica con muy grata voz; Manolo Morán, Isbert, Casal, Tordesillas y demás artistas visibles e “invisibles”, destacando entre estos últimos la gran Marimí del Pozo, que ha puesto la voz cantable de Mirtha Legrand, y los otros cantantes dobladores de las primeras partes y coros de este film.

GLLA.

Dígame – 3 de febrero de 1953, p. 14

Rialto: “Doña Francisquita”

Esta Doña Francisquita, de apariencia tan suave, tan frágil, tan apacible, tan inofensiva, es todo un carácter y logra cuanto quiere. Procede nada menos que del teatro de nuestro Siglo de Oro y de uno de sus más excelsos autores: Lope de Vega. Pero no es cosa, al hablar de esta “discreta enamorada”, de esta audaz y prudente en perfecto ensamblaje de estas dispares cualidades, urdidora y realizadora de intrigas, para favorecer a su cariño por Fernando, referirse a esas obras. No van a la zarzuela de este título. Se puede trasplantar íntegramente a la pantalla, como ya se hizo en su primera cineversión [sic]. O adaptarla libremente, en un habilísimo cometido, para que se oigan sus primordiales melodías sin descubrirse demasiado su origen teatral, como se ha efectuado en esta película.

Poco importa que en la época en la que ambienta la trama no se hubiese estrenado esta zarzuela. Lo que se pretendía, y se ha conseguido plenamente, es utilizar su argumento y sus canciones, pero sin sujetarse a las normas escénicas, sino en una clara línea cinematográfica. Y en este aspecto de supeditación a las reglas fílmicas, es innegable que constituye una feliz ocurrencia proyectar, reflejar, el

asunto de esa obra, para que, mediante este procedimiento que no es su repetición exacta, sino su “acoplamiento” a la nueva modalidad, tenga las peculiaridades de variedad de cuadros, de ritmo rápido, de agilidad y amenidad, muy necesarias en el cine.

Los personajes son los mismos: Doña Francisquita, Aurora “La Beltrana”, Fernando, Cardona..., pero con las diferencias de que la primera interpreta en una función de aficionados esta zarzuela, la segunda es una de las figuras principales de la compañía de arte lírico que actúa en el teatro de la Cruz –y no era en el teatro Apolo-, el tercero es un petimetre, que solo canta en la imaginación de Francisquita, el cuarto es un sinvergüenza muy simpático, que no precisa que lo incorpore ningún señor cómico...

Desde el comienzo, cuando la hija de la dueña de la pastelería “El buen gusto”, Doña Francisquita, que ensaya su papel en la zarzuela de su nombre, por consejo del maestro Lambertini, ve en su fantasía a Fernando y esto la inspira una magnífica labor artística, se concreta ya el doble juego de verosimilitud y ficción de la película. Y si los adaptadores y guionistas –José Santugini y José Luis Colina han desarrollado un certero trabajo de “recreación”, fiel a esas singularidades, el director, Ladislao Vajda, ha plasmado, diestramente las movidas, animadas y gratas incidencias en unos tonos adecuados a las distintas situaciones. Las escenas del baile de disfraces de completa autenticidad cinematográfica, como lo prueban sus escasísimos diálogos –son de una deslumbradora espectacularidad muy española, por las máscaras, las caretas, que reproducen faces estilizadas, unas grotesco y otras dramáticamente, de pinturas y dibujos de José Gutiérrez Solana y de su antecesor –y de todo el arte moderno-, don Francisco de Goya y Lucientes.

Jesús G. Leoz ha sabido ajustar lo más genuino y lucido de la música del maestro Amadeo Vives a las imágenes.

La película está revestida con finísimo gusto y realizada por el sistema español de “cinefocolor”, destella algunos momentos de un bello cromatismo.

En la parte interpretativa, son mejores las actuaciones de Mirtha Legrand, muy candorosamente insinuante, muy traviesamente ingenua y de un gracioso y dulce acento argentino –sin duda esta Doña Francisquita es una madrileña que residió en Buenos Aires-, y Emma Penella –atinadísima [sic] de gestos, de miradas, de desplantes, en su arrogante personaje de “La Beltrana”-, que las de Armando Calvo y Antonio Casal.

Da excepcional realce a la parte musical las voces –muy bien utilizadas- de Marimi del Pozo, que entona las canciones de Doña Francisquita, y de Lily Bergman, las de “La Beltrana”. Armando Calvo se revela como un cantante excelente.

Estrenada la película ayer, obtuvo un gran éxito, evidenciado por los aplausos que la [sic] dedicó el público.

Arriba - 3 de febrero de 1953, p. 8

Rialto: “Doña Francisquita”.

Es la segunda vez que pasa al celuloide “Doña Francisquita”, de manos, las dos veces, de realizadores extranjeros. En una y otra ocasión, la tarea de convertir la zarzuela en imágenes, se hallaron los mismos obstáculos artísticos y técnicos; en ambas fueron resueltos los problemas con dignidad. Hans Behrednt, el director alemán, llevó a cabo su empresa en 1934; el húngaro Ladislao Vajda nos ofrece ahora el fruto de sus esfuerzos.

Ya hemos dicho al principio que esta “Doña Francisquita” de ahora constituye más bien el resultado de convertir la afamada zarzuela del mismo título en una comedia musical, con las naturales dificultades que el intento representa, ya que este género lírico nuestro es muy poco adaptable al celuloide.

No obstante, el director Ladislao Vajda demuestra ampliamente las bondades de su técnica; está en cualquier detalle la huella de su vigilancia, de su fina intuición y del dominio de las técnicas. Ello se echa de ver [sic] a la primera ojeada, provista de cierta atención de diletante o de experto. Su labor es tanto más encomiable cuanto más arrinconada y oscurecida se halla nuestra zarzuela. Si este género es salvable o no de las rutilantes velocidades que ahora se suele imprimir a las comedias musicales y del efecto arrollador de éstas, es decir, si cabe intentar algo para librarla de perecer ahogada bajo otros más brillantes géneros, cosa es que corresponde enjuiciar al titular de otra sección más docta, que acredita la prestigiosa firma de nuestro ilustre compañero Fernández Asís¹¹. Lo único que aquí nos es dable hacer constar es que la zarzuela, al ser transportada al cine o pierde lo que tiene de zarzuela -¿valdrá la pena entonces?- o conserva los moldes en perjuicio de la libertad de movimientos y de sugerencias que el cine permite, para lo cual acaso resulta excesivo e injustificado el esfuerzo.

Armando Calvo “dice” muy bien lo suyo, lo que no está permitido a todo el que intenta figurar entre los cantantes. A él corresponde la parte de mayor y más artística adaptación. Mirtha Legrand se nos muestra en una Francisquita muy ágil y deliciosa. Las voces de Mari-mi del Pozo y de Lily Bergman, que doblan, respectivamente, las de Mirtha Legrand y Emma Penella, deleitan nuestros oídos de aficionados. La partitura del maestro Vives, adaptada por García Lehoz, es el principal motivo del film. El resto de la interpretación, adecuada y brillante, merece también nuestro elogio, principalmente Tordesillas, Morán, Casal, Julia Lajos y Pepe Isbert. En cuanto al color, no nos es posible extraer de nuestra impresión mayor dedicación.

¹¹ Victoriano Fernández Asís (1906 –1991). Periodista que llegó a ser jefe de programas de Televisión Española en 1959 y director del Telediario en los años setenta. En la época en la que se escribió esta crónica se encargaba de la crítica literaria en el diario *Pueblo*.

La adaptación y el guión de Vajda, Santugini y Colina son impecables y pone de manifiesto la autoridad y la veteranía de las afamadas firmas.

Pueblo – 3 de febrero de 1953, p. 12

Mascarade d’amour (Dona Francisquita). Comédie musicale (78 min.). Cinesfotocolor.

CARÁCTER: Presentada al estilo de una opereta, la historia se encuadra en un conjunto voluntariamente artificial. De una ligereza a menudo rayana en el humor, sazonada de diálogos felices y de una música agradable, la película, si bien no produce una gran impresión por sus muy convencionales situaciones, es entretenido y termina con escenas de carnaval de verdadero valor.

REALIZACIÓN: El color es empleado sin discreción en los decorados, sin marcar ninguna transición entre las composiciones artificiales de una pieza de teatro y las escenas que cuentan la vida de los protagonistas. Esto parece intencionado y mantiene a lo largo de la película una aureola de fantasía. La calidad es desigual y escenas bastante planas alternan con excelentes secuencias como la de una alucinación causada por la embriaguez y un carnaval lleno de figurantes, de serpentinas y de bailes, animado por un movimiento intenso. Las canciones han sido dobladas por excelentes artistas franceses.

INTERPRETACIÓN: Joven y valiente, Mirtha Legrand hace gala de sus cualidades clásicas necesarias para la interpretación de la opereta. Su compañero, Armando Calvo, no la iguala y está menos acertado. Emma Penella es una dinámica mujer de teatro pretenciosa, autoritaria y violenta.

G. T.

La cinematographie française – 1593, 20 de noviembre de 1954, p. 16.

TESTIMONIOS

En contraposición, sin embargo, podemos referirnos a otro tipo de cine folklórico [sic] – de nuevo menospreciado o silenciado por la historiografía tradicional – que toma como referente la zarzuela, modo de expresión típicamente hispano, para elaborar complejos textos, de extraña modernidad. Uno de los más destacados es, sin duda Doña Francisquita (Ladislao Vajda, 1952) que parte de la filmación de la obra lírica homónima como pretexto y establece mediante dicho proceso deconstructivo una dialéctica realidad-representación que anticipa algunos dispositivos del cine de Fassbinder o Syberberg. (Castro de Paz y Pena Pérez, 2005, p. 39).

MUCHACHAS DE BAGDAD (Jerónimo Mihura, 1952) - (Versión norteamericana: BABES IN BAGDAD, Edgar G. Ulmer, 1952)

CRÍTICAS DE PRENSA

Rialto: "Muchachas de Bagdad".

Dos equipos, muy nutridos por cierto, uno español y otro norteamericano, se han unido en estrecha colaboración para llevar a término la cinta "Muchachas de Bagdad", que ayer se estrenó en Rialto.

El "film" tiene bastante de parodia de los muchos que se han realizado con tema y ambiente orientales, y en la versión nuestra es a manera de opereta arrevistada bufa, de los relatos de las "Mil y una noches". No proviene directamente de ninguno, sino que vuela con alas de fantasía propia. Pero lo que se ha intentado, especialmente, con esta empresa fílmica, es dar un nuevo paso hacia adelante en el procedimiento de colorido en el que se está trabajando en España. Este no es, todavía, ni mucho menos, perfecto, y tampoco logra la perfección en la ocasión presente, si bien hay capítulos en la película de agradable vistosidad, y de un acierto no conseguido aquí, hasta el instante cuando las tonalidades son suaves [sic]. Tal afán de superación es indudablemente, plausible, y merece el aliento.

En cuanto al asunto podría haber servido para hilvanar los cuadros, o números, de una obra del citado género teatral. Y subrayo lo de teatral, y además lo localizo en nuestro país en atención al diálogo, que hizo reír con frecuencia a los espectadores, pues en él se maneja el contraste de los dichos, "timos", y frases hechas, actuales, no pocos de concreto tinte madrileño, con el fantástico escenario y con los no menos fantásticos personajes.

Y todo ello se pone al servicio de la presentación de mujeres guapas para las que han creado los figurinistas atavíos audaces.

De cualquier modo era difícil, en un tipo de colaboración como la que se ha brindado, la perfecta coordinación, el exacto engranaje de los diferentes elementos.

A Jerónimo Mihura se debe la dirección española, y se advierte su habitual buen gusto y tacto, dentro del propósito espectacular y deliberadamente recargado del empeño y la virtud de no desentonar con el trabajo de su colega Edgar G. Ulmer.

La interpretación, que no rehúye la farsa, sino que la acentúa; que busca lo cómico, e incluso lo astracanesco a menudo, es equilibrada en sus diversos componentes y así no hay discordancia en la actuación de Paulette Goddard y Carmen Sevilla, ni en la de John Boles y Rafael Duran, como tampoco Gypsy Rose Lee y Richard Ney rompen la unidad.

Donald

ABC - 17 de marzo de 1953, p. 40.

Rialto: "Muchachas de Bagdad".

Es esta una coproducción hispano-norteamericana de modesto asunto e intrascendente. A veces divertida. Aunque verbo y motivos argumentales se salen del molde clásico e irrumpen con desenfado en fantásticos planteamientos. El diálogo está salpimentado con dichos y giros modernos, como aquellos en que se dice: “A mí no me la dan con queso” y “No quiero que me tomen el pelo”. Estas inusitadas reacciones “a lo castizo” de personajes que podrían ser tomados en serio provocan la hilaridad del público. El film alcanza mucha y buena calidad visual, en gracia a la fantasía del argumento. En este aspecto es justo hacer constar que la aportación española es superior a la extranjera.

El guión de “Muchachas de Bagdad” sigue la línea de ingenua absurdidad [sic] de las cintas norteamericanas, con las que se trata de tomar a broma o parodiar los cuentos de “Las mil y una noches”. Mas como se intenta ocultar, ni por lo más remoto, la inverosimilitud de la trama, de ahí que resulten divertidos algunos lances.

Del cálculo de las posibilidades del cinfotocolor que parece intentarse se advierten excelentes calidades y términos muy jugosos en los pasajes de suave cromatismo.

Como se ha dicho, la aportación española supera en todo a la extranjera, y no se afirma esto por un fácil proceso de trasnochada xenofobia. El director adjunto, Mihura, imprime a su labor, con ser ésta secundaria, más personalidad que el mediocre director austriaco G. Ulmer, quien viene ensayando inútilmente en Hollywood sus especiales técnicas, aunque a Mihura –cuya labor en el cine es de mayor mérito- no le haya cabido en esta coproducción otro cometido que el de cuidar los diálogos españoles y dirigir, en lo posible, a nuestros artistas.

Las muchachas de Bagdad son, por otra parte, encantadoras, sobresaliendo en su breve intervención Carmen Sevilla. Paulette Goddard, hábil, pero un poco pasada. Gipsy Rose Lee, muy discretita, Rafael Durán, José Calvo, Julia Lagos y Antonio Riquelme apagan al veterano John Boles y a Richard Ney. Buena música del maestro Leoz [sic] y excelentes decorados de Frexe y Bonchaio.

Pueblo –18 de marzo de 1953, p. 12.

Rialto: “Muchachas de Bagdad”.

Esa película de coproducción hispanoestadounidense [sic] –hecha en España en sus dos versiones- es de un tono burlesco. O dicho más exactamente: bufo. Y adoptar una actitud de seriedad para comentarla - el género pugna con el menester crítico - sería no haberla entendido.

Cuando se envuelve a la fantasía en bromas, en chirigotas, todo extravío imaginativo –en el argumento, en el ambiente, en el atuendo...- es admisible. Se ve claramente ese juego –ilimitado y por ello abierto a los alardes de ingenio- desde el comienzo. Hassan, Cadi de Bagdad, se ríe de la rebeldía de la nueva esclava, comprada a muy alto pre-

cio, Kira, en lugar de enfurecerse y ordenar que la azoten. En esos tiempos los hombres orientales las gastaban así con sus mujeres. Pero como no es una trama verídica ni verosímil, sino una ficción en la línea trivial de los gustos de Hollywood y no en el hermoso estilo de "Las mil y una noches", eso y cuanto sucede se acepta en gracia a su ingenuidad, si bien asoman algunas veces unas notas picarescas en los trajes femeninos y en los diálogos. Precisamente lo que más suscita la hilaridad del público es esa casticísima [sic] manera de hablar del cadí: "A mí no me la dan con queso", "No quiero que me tomen el pelo", que corresponde a la deformación bufa de asuntos y personajes.

Podía titularse adecuadamente esta película, más hollywoodense [sic] que española y muy poco oriental, "Revuelta en el harén". Realizada en "cinefotocolor" son muy superiores los pasajes de un cromatismo suave que los de signo contrario.

Todas estas "muchachas de Bagdad" son guapísimas: desde Zahara, la favorita del Cadi, y Kira, a la más humilde esclava. Pulette Goddard actúa con simpática desenvoltura. Y Carmen Sevilla, fiel a su pimpante andalucismo, engalana con su belleza un papel -Marjanah- de puro adorno.

Y de los intérpretes masculinos, los que mejor comprendieron y expresan la índole festiva de sus personajes son John Boles -Hassan el Cadi-, Luis Pérez de León, el mercader de esclavas sin patente para ejercer esta lucrativa actividad mercantil, y Antonio Riquelme, el mago Omar.

Arriba - 17 de marzo de 1953, p. 13

Muchachas de Bagdad. Fustiga alegremente la bárbara esclavitud a que se somete a la mujer en Oriente

Un género no tocado apenas por nuestra producción es la película de ambiente tradicionalmente oriental, y es lo que primero solicita nuestra atención de "Muchachas de Bagdad", nada parecida, por tanto, al tono general de nuestro cine. Su tema, su ambiente, sus personajes, su idea fundamental los juzgamos, pues, sorprendentes, que denotan un afán de originalidad en sus realizadores. Las siempre brillantes fantasías aladinescas inspiraron novelas, poemas y obras de teatro, pero nuestro cine todavía no cultivó casi nunca este género.

"Muchachas de Bagdad" lleva la marca Orphea-Fritzi y es una coproducción hispanonorteamericana, singular e interesante también por esta misma colaboración. Dos equipos técnicos y doble ficha artística la han producido. El resultado es de un no acostumbrado interés.

La obra es una graciosa, divertida farsa humorística, una desenfadada sátira contra la servidumbre amorosa de los orientales. Para ellos, el amor es un sentimiento plural, una especie de celosa codicia. Se pudiera decir que aman sólo con los sentidos y no con el alma. No entienden el canon romántico de un solo y perpetuo amor. Y es porque, pareciendo que el árabe dedica a la mujer un culto fuertemente

apasionado, más cierto parece que no tienen de ella el concepto reverencial de la “romántica caballerescas”, la exaltación a que obliga el cristianismo contra el comercio carnal y la total esclavitud de los harén. No hay libre trato afectivo, sino repudiable mercado. La mujer, para el oriental, es sólo una mísera mercancía de zoco.

Una poesía lúcida, de palacios cerrados y misteriosos, de tapices, jardines, sedas y pebeteros, de guzla y danza, no es más que el brillo alucinante de una mercancía viva, pero, a claridad de la razón, nada es, en realidad, más triste que un serrallo, costumbre que debería considerarse, al fin, intolerable para nuestro siglo.

Un harén es el paraíso del hombre sensual, pero la más triste prisión para la mujer.

“Muchachas de Bagdad”, obra de buen humor, es, en el fondo, una noble, romántica [sic] diatriba contra el bárbaro abuso de la poligamia, una amable sátira contra el egoísmo amatorio de sultanes, cadíes y ricachos tiranos y la dependencia total y lamentable de sus mujeres, y, al mismo tiempo, un divertimento de simpático humor y, desde luego, un alarde decorativo, colorista y ameno, como exigen el ambiente y la acción.

No es preciso agregar que hay un derroche de atrayentes muchachas. Todo un fascinante *bouquet* de bellas artistas se ha seleccionado para “Muchachas de Bagdad”; las popularísimas estrellas americanas Paulette Goddard y Gipsy Rose Lee, nuestra Carmen Sevilla, Maruja Coral, Juni Solé, María del Amor, Laura Donoso, Carmen Mercader, María Rosa Palomar, Pilar Pérez Rivón, Maruja Pagán y Mari Sol Trigo dan a la alegre cinta el encanto de su belleza y gracia personales. Con ellas, lucen de modo extraordinario actores de tan probado prestigio como John Boles, Rafael Durán, Richard Ney, José Calvo y otros.

La doble dirección ha logrado un magnífico acierto. Edgar G. Ulmer y Jerónimo Mihura nos brindan un espectáculo de auténtica singularidad.

Dos excelentes operadores, José Luís Pérez de Rozas y Georges Perinal, han logrado los más sugestivos planos, a los que necesariamente obligaba la naturaleza del tema.

Decorados y vestuarios son excepcionales.

Cifesa, distribuidora del film, nos promete, por tanto, un espectáculo que destacará en la general producción de la temporada con caracteres propios y nada semejantes a lo que se les suele ofrecer a nuestros espectadores. Sólo esta novedad avala anticipadamente el éxito.

Sugestivo film, por la suma de sus bellezas, la gracia de su diálogo y de su acción, la suntuosidad de sus elementos y la hermosura de sus hermosuras.

“Muchachas de Bagdad” resaltarán por largo tiempo en todas las pantallas de América y de España, para las que especialmente se ha realizado y destinado.

“Muchachas de Bagdad”, flores de harén: melancólicas vidas que, revelando la astucia y la gracia de las mujeres, truecan su melancolía por un rebelde derroche de ingenio, con el lema de: Al amor por la libertad y a la libertad por el amor.

José BRUNO

Arriba - 13 de marzo de 1953, p. 2

Babes in Bagdad (Color). Bonita parodia del usual género de Las mil y una noches.

Estreno de United Artists de una producción de Danziger Bros.

Protagonizado por: Paulette Godard (Kyra), Gipsy Rose Lee (Zohara), Richard Ney (Ezar), John Boles (Hassan), Thomas Gallagher (Sharkhan), Sebastian Cabot (Sinbad), Macdonald Parke (Califa), Natalie Benesh (Zelica), Hugh Dempster (Omar), Peter Bathurst (Oficial). Dirigida por Edgar G. Ulmer. Guión: Félix Feist y Joe Ansen, con diálogos adicionales de Reuben Levy y John Roeburt. Cámara (Exotic Color): Jack Cox. Editor: Edith Jenny. Música: J. Leoz [sic]. 79 minutos.

El problema de rodar en localizaciones extranjeras queda subrayado en esta mediocre cinta tintada, que va a lanzar a la calle a los responsables¹² con una sola cuestión en mente: ¿se trata sólo de una mala película o es una razonablemente correcta parodia en la línea de los cuentos de Las Mil y Una Noches?

La respuesta no tiene necesariamente correlación con los resultados en taquilla de la película, pero puede dar a los exhibidores una pista sobre cómo manejarla. Es como si los productores Edgard J. y Harry Lee Danziger hubieran comenzado una cosa, luego se hubieran dado cuenta de que no iban a alcanzar el nivel y entonces decidieran salvar lo posible dando a la película un giro satírico. Tal y como está ahora, ni es una buena sátira ni es una fábula satisfactoria. Las interpretaciones en general están por debajo de los estándares habituales, la dirección es de aficionado y el proceso de color – Exotic Color – parece como si su verdadero destino fuera el laboratorio de experimentación.

Con Paulette Goddard y Gipsy Rose Lee encabezando el reparto como las bellezas de harén que han alcanzado un atisbo de independencia, los exhibidores tienen distintos ángulos para abordar su explotación. Las chicas van flotando en convencionales atuendos de harén y participan en escenas sin sentido mostrando cierto entusiasmo. Una bandada de bellezas de harén no desaparece del fondo y también hay una escena de ballet en la que Richard Ney realiza algunas acrobacias en el estilo de Douglas Fairbanks.

Dependiendo del modo en que uno la mire, la película gana o pierde mucho con el diálogo. El guión de Felix Feist y Joe Ansen, con textos adicionales de Reuben Levy y John Roeburt, es estrictamente tópico. Poniendo algunas líneas del género del oeste consagradas por

12 Por el tono de la crítica parece referirse a los responsables de las exhibidoras.

el tiempo en boca de soldados árabes, los guionistas consiguen unas pocas risitas (o gruñidos). La dirección de Edgar G. Ulmer también muestra una fuerte influencia del western.

Ney, galante ahijado del califa, y John Boles como Hassan, Cadí de Bagdad, hacen el mejor trabajo, con Boles dando a su papel el adecuado toque ridículo.

La historia gira en torno a la rebelión en el harén de Boles, instigada por la señorita Goddard, que se convierte en el objeto de los afectos de Ney. Ney ha prometido sentar la cabeza con un harén convencional si no puede ayudar a la señorita Lee, la favorita de Boles, a burlar a su señor, acerca de quien ella ha presentado una queja ante el califa. Ney se ve envuelto con el corrupto Sharkhan (Thomas Gallagher), que es el recaudador de impuestos de Bagdad. Se gana la confianza de Boles, y tras varias aventuras consigue engañar al cadí y casarse con la señorita Goddard. En el punto culminante la aparición del califa, Macdonald Parke, le salva del airado Boles.

La película ha sido rodada en España, que no es mostrada, lo que se puede deber parcialmente al pobre color. Montada por Edith Jenny, está punteada por la música de J. Leoz.

Hift

Variety - 10 de diciembre de 1952, p. 18.

Les mille et une filles de Bagdad. [Las mil y una muchachas de Bagdad].

Cuando vemos encabezando una película a Gipsy Rose Lee, reina norteamericana del striptease, y a Paulette Goddard, acompañadas de al menos novecientas noventa y nueve muchachas de Bagdad tenemos derecho a esperar una película un poquito menos plana que esta.

Transcurre en un harén. Las mil y una muchachas de Bagdad (que en realidad son doce y cantan canciones españolas con acento y físico de Middlesex) encuentran insuficiente a su amo y señor. Estas damas sueñan con la monogamia que les permita, creen ingenuamente, tener un hombre todo para ellas. El califa, a quien hacen saber su deseo, lo encuentra revolucionario y quiere que les corten la cabeza. Pero gracias a la astucia de un joven encantador (que posee un número increíble de turbantes) y de las dos más malignas muchachas de Bagdad, todo concluirá muy bien, cada uno con cada una y el guardián del harén tendrá que insertar anuncios en los diarios para encontrar otro trabajo.

En una historia tan moral, ¿cómo quieren que la desgraciada Gipsy Rose Lee encuentre la más pequeña ocasión de desnudarse, aunque sea un poco? La pobre se queda clavada a sus velos, y como es evidente que no sabe hacer otra cosa que quitárselos, la convicción que aporta a su papel, se resiente.

El caso de Paulette Godard es más melancólico. Lo trágico no es que sea muy mala e inexpresiva a la vez, sino el hecho de ver

participar en una empresa tan pobre a la que fue exquisita pequeña vagabunda de *Tiempos modernos*, la conmovedora Hannah de *El gran dictador*. Es tan triste como ver una caricatura de alguien a quien hemos amado.

Martine Monod

Les lettres françaises – 496, 24 de diciembre de 1953.

TESTIMONIOS

Edgar G. Ulmer

Un director de Hollywood, que busca las diez mujeres más hermosas de España, ha venido a Barcelona a realizar “Babes in Bagdad”. Se ha negado hasta ayer a hacer declaraciones a los periódicos. Le convencimos y habló... ¡Vaya si habló!... Y aunque se calló algunas cosas se le escaparon otras que a nosotros nos parecen interesantes.

El jefe de producción de la película “Parsifal” que se rueda en Orphea, señor Patiño, nos proporcionó esta entrevista de una manera originalísima. Una escalera, una puerta arriba y un señor que no deja entrar a nadie. Pero ese señor, que se obstinaba en obstruirnos el paso era amigo y de los buenos, se trataba del decorador señor Frexe, que además nos sirve de intérprete.

- Un poco de su biografía, señor Ulmer, por favor.

- Soy director, escritor, actor y decorador y nací en Viena en septiembre de 1900. Fui ayudante del célebre director de escena Max Reinhardt y decorador suyo. He sido director de la Universal y de la Metro y luego de la Gran Opera de Filadelfia.

- ¿Cuántas películas lleva hechas?

- Ciento once.

- Dígame las tres últimas.

- “St. Benny The Dip”, “Carnegie Hall” y “Strange Woman”, esta última con Hedy Lamarr.¹³

- ¿Es cierto que van a rodar en Barcelona una película que se llama “Babes in Bagdad” que quiere decir “Muchachas de Bagdad”?

- Es verdad, y aquí tiene usted los decorados en maqueta realizados por mí con la colaboración del señor Frexe.

- ¿Cómo ha sido escoger España para este film oriental?

- Porque ustedes los españoles son geniales y aquí tienen a los señores Aragonés y Pujol, que con su nuevo y maravilloso sistema de cinefotocolor, me han convencido del todo para rodar en Barcelona.¹⁴

- ¿Traerá artistas de Hollywood?

¹³ Sorprende esta lista de títulos, teniendo en cuenta que *Extraña mujer* (*Strange woman*) es de 1946, *Carnegie Hall* de 1947 y *St. Benny the dip* de 1951. Entre las dos últimas Ulmer había dirigido no menos de tres películas: *Traición* (*emphRuthless*, 1948), considerada como una de sus mejores películas, *El pirata de Capri* (*I pirati di Capri*, 1949) y *El ser del planeta X* (*The man from Planet X*, 1951).

¹⁴ Conocido por su fuerte carácter y su poca familiaridad con la prensa, sorprende también sus entusiastas palabras para con los coproductores de esta película y con el sistema de color.

- Sí, los más imprescindibles y de mucho renombre. Estoy todavía en tratos y no le diré quiénes son. Pero casi todos serán españoles. Por cierto que preciso las diez mujeres más guapas de España para que trabajen en la película.

- Yo creo que si pagan fuerte encontrarán en seguida. ¿Y el equipo técnico será también español?

- Español y americano. Cámara inglesa, sonido directo y decorados costosos, muy costosos.

- Hábleme del cine en general.

- Casi todas las celebridades mundiales cinematográficas tienen la manía de contar fantasías. Yo soy práctico y realista. Creo que en el cine se fantasea demasiado. De las películas debe hablarse cuando están hechas, nunca antes. Es igual que si Miguel Angel hubiera dicho antes de esculpirlo: "Voy a tallar un Moisés que será el mejor del Mundo". El lo hizo y después el comentario se generalizó por los demás.

- ¿Qué le parece nuestro cine?

- Está creciendo mucho. Es como un niño al que hay que dar vitaminas, nunca bacilos. Para ustedes las vitaminas de ese niño, que es el cine, deben ser películas netamente españolas que definan a España, y que, además, le produzcan divisas en el mercado internacional. En el Mundo entero están deseando ver películas que reflejen la idiosincrasia española.

- ¿Quiere decirme cómo debe ser el director perfecto?

- Como un médico que ayude a nacer un bebé. Los padres son los productores y el director es el responsable de la vida o de la muerte de la criatura.

- Muy enternedora la comparación, señor Ulmer. ¿Traen ustedes muchos dólares para esta película?

- Los precisos y necesarios. Nosotros no miramos eso de la economía. Se gasta para producir, y producir bien sin miramientos ni particularismos. Esperamos hacer la película más grande que ha sido rodada jamás en España y bástele saber que no regatearemos medios para nuestro fin.

- Este hombre de aspecto duro y alma infantil, me parece que tiene razón para hablar de esta manera, y si no el tiempo lo dirá.

(Reportaje de IRUROZQUI en *LA PRENSA* - 17 de julio de 1951, p. 2.)

- Debo decirte también – como supongo que dirán casi todos los directores españoles – que si viniera Reed, De Sica o Kazan, sería el primero en ir a recibirles a Barajas, porque aquí harían películas casi tan buenas como las que hacen en su tierra. Pero no puedo admitir que directores inferiores a la mayoría de nosotros vengan a España a todo honor, después de haber fracasado en todas partes.

- Eso va. . .

- Tú, ¿qué crees?

(Antonio Román en *Triunfo*, 19 de diciembre de 1951, 305: 3).

Era malísima. Me llamaron, me dijeron si quería hacer esa coproducción y dije que bueno. Ulmer era antipático como un demonio, no sabía nada de español y luego era muy malo. La rodó de tal manera que para montarla tuvieron que traer a un montador de Inglaterra y luego otro de Estados Unidos. No había quien montase lo que había hecho. En fin, fue un desastre. Además se hizo en color español, Cinefotocolor, y ¡salían unas cosas! Se gastó muchísimo dinero, había muchos decorados fantásticos, del tipo oriental. Además de Paulette Goddard, había varios norteamericanos más, como Franchot Tone¹⁵, que era simpatiquísimo, y Gipsy Rose Lee, que era una famosísima actriz de "burlesque". También trabajaba Carmen Sevilla. Se hacían dos versiones, Ulmer rodaba unas escenas en inglés con los actores norteamericanos y yo otras en español con los españoles. Salvo Paulette Goddard y algún otro que aparecía en las dos versiones. Entonces siempre rodábamos con sonido directo.

(Jerónimo Mihura en Torres, 2000, p. 83).

¹⁵ No aparece acreditada la participación del actor Franchot Tone en el film.

BRONCE Y LUNA (Xavier Setó, 1952)**CRÍTICAS DE PRENSA****Roxi B: "Bronce y luna"**

En programa doble de la sala Roxy B se ha brindado por vez primera al público de Madrid la cinta española "Bronce y luna" en fotocolor. Más que española, es la película una españolada, con todos los tópicos y defectos y sin la gracia que podría tener una muestra del género realizada "a sabiendas", o sea por el buen camino, subrayando la intención, como, por ejemplo, se hizo en su día con "El sueño de Andalucía".

Esto de las españoladas está cobrando incremento, y ahora directores franceses con una parte del reparto también del vecino país, están aquí "explorando la cantera", tratando de lanzar por el mundo una España de pandereta con toreros, cargazón de tintas y desplantes de falsa flamenquería, que van a dejar muy atrás a las visiones más pintoresquistas y falseadas de algunos de los viajeros del Romanticismo. Si mal está que eso lo hagan los ajenos, mucho peor es que lo brinden, a ciencia y conciencia, los españoles.

Mejor que españolada llamaría yo a "Bronce y luna" – título de espectáculo folklórico de quinto orden – "gitanada", porque el juego anda entre una tribu de gitanos y un "payo" que se enamora de una de sus princesas y al que por persistir en su empeño, del que al final sale triunfante no se sabe cómo, recibe unas palizas tan tremendas, que si el galán no fuese José Suárez, que es un hombre fuerte, perecería a las primeras de cambio.

En fin: "Bronce y luna" es una de esas películas de las que el público no se entera, por lo deshilvanada e incongruente.

Las palabras – el diálogo, lo que se dice – son ridículas, de un lirismo lamentable, el color empasta las imágenes, los cuadros bailables, de deleznable "ballet"...

¿Para qué seguir? Sólo habrá que añadir que ni Ana Esmeralda, ni José Suárez, ella muy guapa, y excelente bailarina, y él, con planta para más dignas empresas, podían nada contra el asunto descabellado y la descabellada realización.

DONALD

ABC – 18 de junio de 1953, pp. 33-34

Roxy sala "B": "Bronce y luna".

La cosa no tiene, por ahora, remedio. Para nuestros productores y también para los extranjeros, el tipismo genuinamente español es el andaluz, y de éste, lo gitanesco. Y, no obstante haberse hecho muchas –demasiadas– películas de estos temas y estos ambientes, aún no se logró una obra verdaderamente artística.

Acaso en el argumento y en el guión de esta película existan autenticidades de un pueblo, como el gitano, fiel a sus costumbres y

supersticiones, apasionado y temperamental. Pero lo que se ve y se oye es de una resaltable falsedad. El temor a que no fuese comercial –así, ¿lo es realmente?-, envolverla en poesía popular, desvió la película por las subzonas del pintoresquismo de tópico.

¿Y no se ha pensado que es preciso ya cambiar de ruta y de procedimiento e infundir a estas tramas un tono de romance?

Xavier Setó, que es como una repetición de la manera de dirigir películas de Ignacio F. Iquino, ha desarrollado su trabajo con habilidad externa que falla en lo importante, que es el ritmo.

Y de los intérpretes, todos de actuaciones exageradas, Ana Esmeralda demuestra, en algunos momentos, grandes aptitudes dramáticas, que no se han sabido aprovechar.

Luis Gómez Mesa

Arriba, martes 16 de junio de 1953, p. 16

Roxy. “Bronce y Luna”. Los dramas de los gitanos.

Una mocita gitana, que va a contraer matrimonio con un “payo”¹⁶ que bebe los vientos por ella, se enamora de un hombre de raza diferente, lo que da lugar a dramáticas peripecias.

No carece de interés el argumento que Antonio Guzmán Merino ha ofrecido para esta cinta, argumento que con otra presentación tal vez hubiera logrado un mayor éxito.

Porque si bien es cierto que el director Setó ha movido la cámara con maneras más que discretas y ha infundido a la cinta un ritmo nada monótono, la verdad es que la producción no pasa de ser una españolada. Por sus tipos y por su ambiente.

Realizada en color, éste es de una gran monotonía, ya que siempre se desenvuelve entre dos gamas: el bermellón y el azul.

Por lo que respecta a la interpretación, señalemos que es discreta por parte de Ana Esmeralda, Isabel de Castro y José Suárez.

Dígame – 16 de junio de 1953, p. 12

¹⁶ El argumento, tal y como se puede ver en la sinopsis, no es exactamente ese.

BARCELONA, TEMPLO DE AMOR Y DE PAZ (XXXV Congreso Eucarístico Internacional) (José Luis Pérez de Rozas, 1952)

No se han encontrado críticas de prensa ni testimonios referidos a este cortometraje documental.

EL SEDUCTOR DE GRANADA (Lucas Demare, 1953)**CRÍTICAS DE PRENSA****KURSAAL. - "El seductor de Granada"**

Rodada en cinefotocolor y basada en un asunto que no deja de tener gracia, "El seductor de Granada" es una película dedicada a Luis Sandrini; es decir, a proporcionarle cuantas ocasiones de lucimiento personal ha sido posible. Y el notable cómico argentino las ha aprovechado todas de la mejor manera, gracias a sus considerables facultades histriónicas y a la adecuada configuración de su personaje, en el que se dan ciertos matices de humanidad que Sandrini interpreta con una sabia mezcla de comicidad y sentimiento. En torno a su personaje, sobre el que gravita prácticamente todo el peso del film, se han combinado una serie de anécdotas menores perfectamente convencionales en las que actúan Malvina Pastorino - la esposa de Sandrini en la vida real -, Fernando Fernández de Córdoba, Félix Dafauce, Rubén Rojo y el niño Arturo Marín. La realización del argentino Lucas Demare se ajusta a la línea sencilla del guión, en el que se concede atención preponderante a lo verbal, a los juegos de palabras y modismos criollos y andaluces en que se circunscribe buena parte de las sugerencias hilarantes de la película, en la que también se dan algunos planos vistosos de paisaje, pintados con la paleta del cinefotocolor con estimable acierto.

H. S. G.

La Vanguardia Española - 4 de septiembre de 1953, p. 2

Capitol. "El seductor de Granada". La odisea de un sentimental.

Un mozo de cuadra de polo, de la Argentina, viene a España con el equipo que acá tomará parte en una competición. También llegan el dueño de la cuadra y su hermana, una linda señorita de la que el mozo está perdidamente enamorado. Pero ella traba en Madrid conocimiento con un conde granadino, y se casa con él. Y el mozo, al que le ocurren diversas peripecias como encargado de los caballos, tiene que consolarse con el cariño de un golfillo, al que libró de ir a un correccional.

A juzgar por los argumentos que se desarrollan en las películas de Sandrini, tanto en las filmadas en América como en las que acá se han hecho a base de él [sic] - y de las cuales es otra más la presente producción -, debe ser cosa fácil escribir un asunto para que lo interprete ante las cámaras el formidable cómico argentino. Debe ser fácil, porque, según parece, no es menester poner en ellos nada nuevo, ni siquiera sacar al personaje central del pellejo de infeliz y buena persona en que desde sus primeros films (¡y ya ha granizado desde entonces!) embutieron a los tipos que había de representar el citado astro.

Un amor inaccesible; unas cuantas situaciones apuradas; la consabida nota sentimental que tenga por objeto la madre, el amor imposible

o una criaturita abandonada, y unos cuantos chistes más o menos manoseados, pero que vengan bien a todo esto. Tal es el patrón de las películas que se realizan con Sandrini al frente. . . , y con la seguridad de que serán una diversión para el público que admira el arte del gracioso actor. Porque el gracioso actor es el que, con su peculiar modo de hablar y expresar esos inalterables tipos y vivir esas también inalterables situaciones que para él se “crean”, comunica a unos y otras la diversión apetecida.

Sobre tal patrón está hecho también el presente film, que ha realizado en España el director argentino Lucas Demare, sin salirse de las más elementales normas de la dirección cinematográfica. Y que han interpretado Luis Sandrini, con su maestría y su eficacia en lo jocoso-sentimental; Malvina Pastorino, fotogénica estrella argentina, con elegancia y sobriedad, y Pepito Moratalla, Rubén Rojo, Fernández de Córdoba, Dafaue y otros artistas, con acertadas intervenciones.

El cinefotocolor, es aquí bastante más igual, en general, que en anteriores films fotografiados con este procedimiento.

EL EXTRA PRIMERO

Dígame – 30 de marzo de 1954, p. 14

“El seductor de Granada”, en Capitol.

Luis Sandrini es un cómico que tanto en el Nuevo Mundo como de aguas acá tiene un público incondicional, que ve siempre con agrado las películas de este magnífico caricato argentino.

En “El seductor de Granada” Sandrini representa a un encargado de unas cuadas de caballos de polo que llegan a España para competir con las nacionales. El citado mozo es un sentimental, y por esta cualidad le ocurren una serie de peripecias que hacen reír de buen grado a los espectadores.

Ha dirigido esta película en cinefotocolor, que, por cierto, mejora a las proyectadas anteriormente por el mismo procedimiento, el director argentino Lucas Demare el cual no conoce o ha querido desconocer las bellezas de los ambientes andaluces, ya que se ha reducido a exhibirlas y expresarlas como lo hubiese hecho cualquier otro director extranjero inspirado en las fantasías novelísticas [sic] de algún compatriota suyo.

Forman el elenco interpretativo Malvina Pastorino, bella y elegante actriz argentina; Rubén Rojo, sobrio y ajustado en su papel; Félix Dafaue, el veterano galán maduro Fernando Fernández de Córdoba, que luce, una vez más, sus excelentes maneras; Eloísa Muro y el niño Pepito Moratalla sobresalen en sus “rols”.

Guillermo Linhoff

El Alcázar - miércoles 31 de marzo de 1954, p. 4

Kursaal. “El seductor de Granada”

En primer término, digamos en elogio de esta película que es nuevo ejemplo de cómo la productora de Cesáreo González entiende

se pueden aprovechar las inmensas posibilidades, lo mismo características que comerciales, de un cine de neto sabor hispánico. Es éste un film hecho expresamente para el consumo de nuestra habla, de lenguaje y comicidad prácticamente intraducibles, tan propio a nuestro clima que solo pudo haberse producido en el ámbito de la gran familia hispanoamericana.

El argumento, a nadie se le oculta, ha sido proyectado a medida y lucimiento personal de Luis Sandrini. Y el gran cómico platense no pierde ocasión de explotar, con todos sus recursos, las situaciones ya de por sí hilarantes de un "gaucho-sonse", enamorado de los potros y de la infancia desvalida.

Sandrini se ve muy bien secundado por los demás protagonistas, pero sobre todo por el pequeño Arturo Marín, que hace de su papel una creación digna de superar el anonimato al que le tienen condenado las carteleras publicitarias.

La dirección de Lucas Demare se aprecia en múltiples detalles de agilidad descriptiva.

El color por sistema "cinefotocolor", en una cinta que ha escogido en Madrid y Granada sus principales escenarios, valoriza en gran manera esta alegre comedia cinematográfica, a la que no faltan unos toques sentimentales y "chaplinescos" muy humanos, y a la que auguramos una aceptación tan cordial al otro lado del charco como la que obtuvo anoche en Barcelona.

A.

El Noticiero Universal – 2 de septiembre de 1953, p. 12

Capitol: "El seductor de Granada".

Entre los actores cómicos de personalidad más destacada del actual momento cinematográfico destaca el argentino Luís Sandrini, creador de un tipo humano sentimental y generoso, que en la peripecia de la vida provoca situaciones melodramáticas muy a propósito para que el intérprete luzca sus cualidades artísticas.

"El seductor de Granada", estrenada en Capitol, sería una película más en la larga lista de las protagonizadas por Sandrini si no contara con un elemento que la hace descollar entre todas: el cinefotocolor. Este procedimiento español se encuentra ya en fase avanzada de perfeccionamiento, y nos ofrece escenas como las que se desarrollan en el Museo del Prado, de indiscutible belleza. También los fondos del paisaje granadino son muy gratos.

Acompañan a Sandrini en el reparto de "el seductor Granada" la actriz argentina Malvina Pastorino, bella y elegante; Rubén Rojo, buen galán; Félix Defauce, Fernando Fernández de Córdoba, Eloísa Muro y el niño Pepito Moratalla, este último muy desenvuelto y seguro en todas sus intervenciones.

A nuestro juicio, el director Lucas Demare no ha aprovechado bien los elementos de que disponía. El ambiente granadino es falso, y seguramente hubiera obtenido mejores resultados siendo más fiel a la

tierra, tipos y costumbre que debía plasmar en la obra cinematográfica.

“El seductor de Granada” es película para distraerse y reír, sin más complicaciones, y esto está asegurado por Luís Sandrini, gracioso de verdad.

G. de la P

Pueblo – 1 de abril de 1954, p. 12

Estrenos: “El seductor de Granada” en el Capitol.

No cabe duda de que Luis Sandrini es uno de los mejores cómicos de habla española. Asimismo, es innegable que el día que este actor caiga en manos de un realizador de auténtica categoría, podrá brindarnos una interpretación sencillamente genial. Pero hasta que ese día llegue, Luis Sandrini seguirá creando estos tipos, francamente humanos, pero de una línea melodramática, sentimentaloides y sin auténtica altura artística. Cuantas figuras ha encarnado el actor argentino están cortadas por el mismo patrón, definidas por los mismos rasgos. Es necesaria, pues, la mano directriz que dé un rotundo giro al valor interpretativo de este gran artista.

En “El seductor de Granada”, la película estrenada ayer en el Capitol, Sandrini es el de siempre, aunque su indumentaria difiera de la de otras ocasiones. Esta vez aparece como un pobre hombre - ¿y cuándo no? -, cuidador de caballos, y que tiene la caritativa manía de dar su apellido a cuantos niños, sin padre conocido, encuentra por el mundo. Ello le acarrea una fama de irresistible seductor, lo que da título a la cinta.

Los guionistas han tratado el tema de manera confusa, sin terminar las situaciones, y confiando, tal vez demasiado, en el gesto y en la manera de hacer del protagonista.

El director, Lucas Demare, uno de los de más prestigio en su Patria, debiera haberse documentado algo más - bastante más - en las costumbres españolas. No ha sido capaz de atinar ni en una ocasión siquiera. Cuando no nos brinda una España de pandereta, con gitanos y carromatos, del corte de Gautier y D’Amicis, muestra una España extranjerizante, con una boda, en un cortijo andaluz, que estaría muy bien de haberse celebrado en cualquier de los Estados norteamericanos.

Del capítulo interpretativo, ya hemos hablado de Luis Sandrini. A su lado, Malvina Pastorino y Rubén Rojo se mantienen en un tono discreto. Muy ajustado, sin embargo, Fernando Fernández de Córdoba.

Un auténtico calor sí tiene la película: el cinefotocolor; lo que representa un prodigioso avance de esta especialidad cinematográfica. El sistema español, en muchas secuencias - como las obtenidas en el Museo del Prado -, tiene muy poco que envidiar a los sistemas empleados por otros países. De seguir este camino, pronto se alcanzará

la perfección dentro de las posibilidades del sistema, que, a no dudar, es lo mejor de la película.

F.J.B.

Madrid – 30 de marzo de 1954, p. 10

Capitol: “El seductor de Granada”.

Este Valentín Cardoso de los Cardoso de Estación Gutiérrez es tan simpáticamente bueno como todos los personajes que interpreta Luis Sandrini. Con su ardid de reconocer en cuantos países visita como hijos a unos chicos que no son suyos, se ha creado un afama terrible de seductor. Y como su oficio es pestinero viene a España con un equipo argentino de polo. En su amor por los caballos repite a los periodistas esta frase: “Los verdaderamente importantes en este deporte son los cuatro animales de abajo y los de arriba”.

Ajustada esta trama a las peculiaridades cómicosemimentales –expresadas en diálogos y en gestos - de Luis Sandrini, es natural que éste tenga una lucida intervención. Y si muchas de sus películas anteriores se apoyaron únicamente en su labor, se ha querido que ésta ofreciese más atractivos. Y lo prueba que se encomendó la tarea de dirigirla a Lucas Demare, de gran prestigio en su patria, la Argentina. Pero ocurrió que Demare ha ejecutado un trabajo vulgarísimo, sin un solo rasgo personal, de reminiscencias extranjerizantes pésimamente aplicadas, como la ceremonia de la boda de Maruja Mendoza y el conde de Peñaflor, nada española y sí de comedia estadounidense.

Lo bueno y lo malo de esta película radica en su asunto. Merecen aquella denominación el protagonista, con su carácter abnegado y su corazonazo, y la segunda, lo poco que se aprovecharon sus incidencias.

El procedimiento cinefotocolor ha sido utilizado de un modo discreto. Las escenas en nuestro Museo del Prado, en la sala de Velázquez, están muy cuidadas. Y algunos de los pasajes que suceden en Granada.

En fin, una película, ¡pchs!, que podía haber sido excelente si en vez de regir sus aspectos profundos – en el cariño de Valentín y el pequeño Juanito existen resaltables influencias del éxito de Charlie Chaplin y Jackie Coogan “El chico” - se les concede su exacta importancia.

Luis Gómez Mesa

Arriba – Martes 30 de marzo de 1954, p. 17

EL DUENDE DE JEREZ (Daniel Mangrané, 1953)**CRÍTICAS DE PRENSA****“El duende de Jerez”**

¿Es o no saludable el vino para el organismo? ¿Despierta en el hombre sentimientos de amistosa solidaridad hacia sus semejantes, o, por el contrario, pone en marcha malas inclinaciones que, hasta entonces, él mismo ignoraba? Entiéndase bien que la pregunta se refiere, no a las bebidas alcohólicas en general, sino al vino andaluz, exactamente al de Jerez, en particular. Tal es el asunto que se plantea en "El duende de Jerez", que viene a constituir una especie de encuesta en la que los más opinan que sí..., es decir, que pronuncian fallo favorable a los deliciosos caldos jerezanos. Veamos cómo piensan algunos de ellos: un acaudalado cosechero - que los utilizó para curar su úlcera de estómago - aclara que es bueno cuando es embotellado, y malo cuando de barril, y su guapísima hija, Paquita Rico, opina, casi siempre cantando, siguiendo instrucciones, de Ochaíta y Valerio, algo así como que *es* "lo mejó del mundo". Sólo el terco doctor americano, abstemio empedernido, mantiene su obstinada actitud hasta los últimos metros, en que se decide, al fin, por una solución ecléctica: No hay vino malo para el hombre de buen corazón.

Eso es todo. Y es lástima, porque el tema ofrecía posibilidades que Mangrané no ha sabido aprovechar, distraído, sin duda, en incrustar un "ballet" muy bien montado por Magriñá, pero excesivo e innecesario.

Conrado Sanmartín, que pudo encontrar el mejor papel de su vida artística - el del "Borracho", personaje escapado del famoso lienzo de Velázquez, por especial concesión de Baco, para poner orden entre los mortales -, se desconcierta cuando la acción se diluye y desquicia, y de nuevo se le va de las manos al director un buen argumento. Por lo demás, debemos frenar nuestro disgusto cuando de fronteras para allá, se fabrican "españoladas", tan falsas como las que nos ocupa, pero siempre mejor presentadas e interpretadas.

Y, si no, a la vista de la película, que opinen en Jerez.

G. B.

ABC - 7 de abril de 1954, p. 30

Carlos III. “El duende de Jerez”. Una exaltación del vino.

Un duendecillo del cuadro de Velázquez "Los borrachos" toma forma de hombre y se traslada a España, enviado por el dios Baco, para demostrar a un enfermo de úlcera de estómago que le conviene beber vino en lugar de medicamentos. Lo consigue y además se enamora de la hija del mencionado enfermo, pero Baco le obliga a abandonar su forma de hombre por la de duende y tiene que retornar de nuevo al lienzo velazqueño.

Sobre este argumento, que, en principio, tiene cierta originalidad, ha montado el director Mangrané una cinta que, dicho sin ambages,

es mediocre en todo momento. Tanto en lo interpretativo, como en lo guionístico, como en lo directorial. Sin olvidar el color, basado constantemente en dos tonos: el encarnado y el azul, lo que ofrece fatigosa monotonía cromática a la retina. Por otra parte, la línea argumental carece de interés y está alargada con escenas lánguidas e intempestivas. Si acaso pudiéramos dedicar algún elogio sería a las canciones, de Ochaíta, Valerio y Solano, mejores de letra que de melodía. “El duende de Jerez” es una cinta apta para menores y para borrachos, pues desde que comienza hasta que termina se está diciendo que el vino es lo mejor de la tierra.

Son los intérpretes de esta menos que discreta cinta Conrado San Martín, Paquita Rico, Angel Jordán, Miguel Pastor y Concha Ledesma.

EL EXTRA CUARTO

Dígame – 6 de abril de 1954, p. 14

“El duende de Jerez”, en el Carlos III y Roxy.

No es la primera vez que los guionistas y directores dan vida y movilidad a personajes mitológicos que figuran en los cuadros famosos. En la película estrenada anoche en el suntuoso Carlos III y en la sala A del Roxy sirve de fondo y tema el famoso cuadro de Velázquez “Los borrachos”, y de él es figura central del film el personaje de la izquierda, que levanta su copa por encima de la cabeza del dios Baco. El citado personaje y el mismo dios del vino cobran vida por virtud de la imaginación de los guionistas y del director, y ello da lugar a graciosas situaciones cómicas y a que ambos se pasen todo el desarrollo de la película cantando las delicias de los vinos españoles, que no es precisamente una equivocación.

Todo ello da lugar a una serie de fiestas folklóricas y otras clásicas de “ballet” magníficamente montado todo, con magníficos trucos del más puro alarde cinematográfico y de una belleza singular al fundir lo clásico y lo español en simbólica metamorfosis del vino desde la vendimia a la copa que ha de saborear con deleite incluso el más reacio a degustar los más ricos caldos andaluces.

Graciosa y de una gran vistosidad, “El duende de Jerez” es una fiesta para los ojos y un placer para los oídos. Lástima que el cinefotocolor no haya resultado esta vez más perfecto, con lo cual la película hubiese sido perfecta.

Paquita Rico, ese manojito de sal española, guapa como nunca, tiene ocasiones en esta producción para lucir su garbo y su peculiar manera de interpretar la canción andaluza. A la labor de Paquita Rico da la debida réplica Conrado San Martín, también muy gracioso y ajustado al personaje pictórico que creara Velázquez y que ha dado vida acertada Daniel Manzanera.

Guillermo Linhoff

El Alcázar - 6 de abril de 1954, p. 4

Carlos III y Roxy A. "El duende de Jerez".

Parece difícil que con los elementos reunidos se pueda hacer algo tan flojo, débil y anodino como esta película a que hemos de referirnos. Jerez, su ambiente, su perfume, su leyenda, sus bodegas, sus vinos, un personaje fantástico, pero con toda la humanidad que le dio Velázquez y la magnífica realidad de Paquita Rico eran ingredientes más que sobrados para lograr una cinta que hiciese honor de larga vida y de perenne alegría que en Jerez se crían para satisfacción del mundo y fama de sus viñedos y sus bodegas. Pero no ha sido así, y todo queda en algunos momentos documentales que por sí solos habrían sido buenos, pero que se pierden y destruyen en un argumento en que la fantasía es sólo exterior y pobre, y en que se observan los esfuerzos inauditos de los guionistas para darle extensión de la película de largo metraje.

Muy bueno el propósito, los mejores deseos, frustrados por errores de bulto en el desarrollo del tema y en la dirección.

Añádase a todo esto que el cinefotocolor en que está fotografiada no sólo no adelanta, sino que parece que retrocede, y sus deficiencias son un peso muerto para esta película que debió ser muy distinta de lo que ha resultado.

La vulgaridad de la dirección y lo pobre de la fantasía influyen en Paquita Rico y en los demás intérpretes y no les permiten desarrollar su arte y sus facultades.

Informaciones - 7 de abril de 1954, p. 8

"El duende de Jerez" en el Carlos III y Roxy "A".

La idea de glosar y enaltecer los vinos españoles, de tan justa y merecida fama en el mundo entero, preside la realización de esta película española, estrenada anoche en las dos pantallas madrileñas que en el título se citan. Aunque la verdad es que no existe auténtica concordancia entre la calidad de nuestros caldos y la de la película que vamos a comentar, con mucha ventaja de aquéllos sobre ésta. Pues si los vinos de España – y de manera especial los jerezanos – son sinónimo de solera, de calidad, de algo genuino, son éstas virtudes que en la cinta no se prodigan con demasiada generosidad.

Y no es que la idea argumental no sea feliz, pues no cabe duda de que constituye [sic] un acierto. Lo peor es que de las ideas a las realizaciones hay un gran trecho, y por ello "El duende de Jerez" se queda precisamente en eso: en una feliz idea; pero, desgraciadamente, sin cuajar, en una película que apunta grandes cosas, que tiene, incluso, destellos de acierto, de buen acierto, aunque no sean capaces de pasar el Rubicón que separa los simples detalles del buen conjunto.

Tampoco puede negarse que la trama argumental del film es original, pero – y siempre los "peros", aunque la buena predisposición del crítico sea manifiesta – esta misma originalidad choca a cada paso con los lugares comunes, con los eternos recursos del tópico.

Una de las figuras del cuadro de Velázquez "Los borrachos" toma figura corpórea, obtenido el necesario permiso del dios Baco, y se da una vuelta por Jerez, dispuesto a arreglar la vida de los hombres. Ello da motivo a situaciones simpáticas y a fantásticas escenas de sueños de los personajes, que son, indudablemente, lo mejor de la cinta, rodada en el procedimiento de cinefotocolor, el que ofrece notables irregularidades. Ya que lo mismo brinda secuencias bien logradas que otras de color y fotografía confusos.

En el capítulo interpretativo, Paquita Rico hace una vez más alarde de su belleza, de su simpatía y del encanto de sus canciones, aunque los adjetivos no puedan ser tan pródigos si intentamos calificar su labor de actriz. A su lado, Conrado San Martín, Ángel Jordán, Miguel Pastor Mata y Conchita Ledesma no pasan de un tono discreto.

Y he dejado para el final hablar del director, Daniel Mangrané. Su labor es discreta. Justo será no dejar en el tintero el valor plástico, de verdadera belleza, de las escenas de "ballet" que encierra la película, auténtico recreo de la visión del espectador.

F. Javier Bueno

Madrid - 6 de abril de 1954, p. 10

Carlos III y Roxy sala A: "El duende de Jerez".

El sistema "cinefotocolor" no sólo no efectúa ningún avance, sino que se señala en esta película un retroceso. ¿Por no haber sabido aplicar unos tonos suaves? ¿Por ser un intento demasiado audaz para este procedimiento de cine cromático, elegir como inspiración temática el famoso cuadro de Velázquez "Los borrachos"? Lo cierto, desgraciadamente, es que el empeño resalta y resulta irrespetuosísimo para tan excelso pintor. Y la idea argumental es buena: hacer que adquiera vida "Burguillos", el más chispeante y endiabladamente simpático personaje de esa gran obra. Hay que demostrar –cosa en verdad innecesaria por lo axiomática– que los vinos españoles, mejor aún, los andaluces, y concretamente, los jerezanos, alegran la existencia, y que es un enorme embuste eso de que dañan la salud. Y el mismísimo "Burguillos", un bebedor ejemplar perennizado por el luminoso pincel del genial sevillano don Diego de Velázquez, se encarga de esa grata tarea. Se enamora y enamora, y su picardía no es lo ingenuamente traviesa que la de su compañero el duendecillo shakesperiano Puck, y al no regocijarse con unas bromas como las que desarrolla en el bosque este enredador de "El sueño de una noche de verano", se comporta con la sosería de un mayorzote que quiere ser muy audaz, muy pillín. No, no es nada afortunado el guión de esta película. Se apuntan, se bosquejan lances divertidos, situaciones hilarantes, pero sin que fructifique, sin que grane ninguno. La puerilísima trama carece de tipos, de caracteres. Actúan sus "muñecos" movidos por unos malos resortes, no por un ingenio, tan preciso en los juegos de fantasía y realidad. Daniel Mangrané, que logró en "Parsifal", con la colaboración de Carlos Serrano de Osma, un merecido éxito, se ha

equivocado esta vez. Hasta el ballet de exaltación de los “caldos” jerezanos es un error. No corresponde a la índole del tema. La película concluye sin que surja ni un leve destello ocurrente.

¿Y para eso, para obtener una película de falso tipismo andaluz y “sin duende”, sin sal y casi sin sol, se recurrió al desenfadado “Burguillos”? Compadezcamos a los componentes del reparto y admirémosles al mismo tiempo. Ya es valentía cargar con culpas ajenas al haberse atrevido a incorporar papeles tan insulsos.

Arriba – 6 de abril de 1954, p. 16

Carlos III: “El duende de Jerez”

El cine español está empedrado, como el Infierno, de buenas intenciones. Pero “El duende de Jerez”, que iba para documental ambicioso y luego quiso ser una película poco menos que surrealista, está malograda, pese a tanto ingrediente como se ha mezclado para obtenerla. La pintura, la mitología, el simbolismo, el “ballet”, el más manoseado folklore, la sátira más primitiva o ingenua contra el flamenquismo..., y el color, que también constituía una pretensión y que tampoco consigue el logro propuesto.

En este cóctel que es lo más opuesto a los que se quiere ensalzar, con ese vino rojizo en las copas y la caída en lo infantil de la argumentación ni Paquita Rico, ni Conrado San Martín, ni nadie podía salvarse de la nadería de ese portfollio-mosaico en color encabezado por una innecesaria advertencia sobre carácter o fondo publicitario de la película que, en ocasiones, más bien logra todo lo contrario a una divulgación amable y encarecedora del pretexto que intenta servirle de base.

G. DE LA P.

Pueblo – martes 6 de abril de 1954 Pág. 12

TESTIMONIOS

Daniel Mangrané i Mangrané (Tortosa, Tarragona, 1910; Barcelona, 1985). Uno de los personajes más peculiares del cine español, que no pueden darse en otras latitudes, es el de Daniel Mangrané. Las circunstancias de la vida lo obligan a encargarse de los negocios químicos y cinematográficos de su familia y, al menos en el terreno del cine, no logra desarrollarlos. Produce algunas de las películas más extrañas de la primera mitad de la década de los cincuenta, pero el gusanillo de la creación también lo lleva a dirigir dos. *Parsifal*, una peculiar versión de la ópera homónima de Richard Wagner, protagonizada por la famosa bailarina Ludmilla Tcherina, que realiza a medias con el también maldito Carlos Serrano de Osma, y en solitario *El duende de Jerez*, una fantasía musical, en torno al cuadro de Diego Velázquez, protagonizada por Paquita Rico, pero no por ello menos surrealista que el anterior.

(Torres, 2004, p. 206)

EL LAGO DE LOS CISNES (Francisco Rovira Beleta, 1953)**CRÍTICAS DE PRENSA**

En el Windsor “El lago de los cisnes” (Primera película española, de corto metraje, en relieve. – Productor: José F. Arquer; realizador: Francisco Rovira Beleta)

A partir del sábado último, el nombre de don José F. Arquer quedará inscrito en los anales del cine nacional como el del productor del primer film español en relieve. Creemos que el dato es importante y no dudamos de que así será considerado por los públicos, en este momento de floración optimista de la tercera dimensión cinematográfica.

Acaso esta faceta de las actividades del señor Arquer sorprenda a quienes ignoren su ya antigua vinculación al mundo del cine, reanudada al constituirse en empresario del Windsor Palace. Lo cierto es que, a su iniciativa, debe la pantalla española esa primera muestra excelente de cine tridimensional, realizada sin alharacas propagandísticas y a bien corta distancia, en el tiempo, de las experiencias norteamericanas lanzadas al son de bombo y platillos. Y el resultado está ahí, admirando a propios y extraños y poniendo de manifiesto, una vez más, el poder de rápida asimilación de nuestro genio creador, apto no sólo para improvisar, sino también para hacer suyos, en una labor consciente y lúcida, todos los progresos humanos, si para ellos puede contar con los medios más imprescindibles.

“El lago de los cisnes”, título de la cinta en cuestión, estrenada – y aplaudida – anteaayer como el mejor complemento del actual programa del Windsor, reproduce el famoso “ballet” de Tchaikowsky que, en su integridad, fue interpretado por el International Ballet, de Londres, durante su reciente actuación en el Liceo barcelonés. Nos parece felicísima la idea del también empresario de nuestro primer coliseo lírico, al aprovechar la estancia de la agrupación coreográfica que encabeza la exquisita danzarina Mona Inglesby, para rodar este cortometraje, en “Cinefotocolor” y en relieve, por medio del sistema “Natural Visión”. Y nos parece tan feliz su propósito porque la película no sólo ha sido un acierto – técnico y artístico -, sino que creemos constituye una revelación: la de que el cine tridimensional tiene, en el “ballet”, uno de sus campos más propicios y justificados. Viendo esa versión de “El lago de los cisnes”, comprendemos que, sin el relieve, no sería lo mismo; que si, para otros temas, no echamos, todavía, de menos la tercera dimensión, difícilmente podremos olvidar los convincentes efectos visuales, la delimitación de términos y la valorización [sic] individual de los intérpretes en las escenas de conjunto de esa pieza coreográfica transportada al cine 3-D. Piense el lector, después de contemplar esa realización de nuestra pantalla, lo que pudiera ser, en relieve, un “ballet” como el de “Un americano en

París". Y, por extensión, cualquier película en la que figuren nutridas masas en función espectacular.

El productor del film que nos ocupa confió la dirección del mismo al joven y entusiasta realizador Francisco Rovira Beleta. Y una de las cosas que más nos agradan de su excelente labor es – contra el parecer de algunos – su ausencia de pruritos sensacionalistas, de efectismos exagerados al componer y enfocar los distintos planos de la cinta. Por ello, la sensación de profundidad de los decorados y de corporeidad de las figuras se produce de una manera natural; el relieve es relieve y no "bulto", como ha calificado Azorín – antes de verlo – al efecto de esta clase de cine. El procedimiento cromático "Cinefotocolor" mantiene sus características habituales, decorando finamente las fases y evoluciones del célebre "ballet", acerca de cuyas bellezas coreográficas, hartamente conocidas, así como sobre su interpretación por la citada compañía británica, no precisa insistir.

Felicitemos al señor Arquer y al director Rovira Beleta por el logro afortunado de esta película española, ya galardonada, según nuestras noticias, con una justa distinción por los organismos gubernamentales competentes.

Ernesto Foye

El Noticiero Universal - 15 de junio de 1953, p. 18

Windsor. "El lago de los cisnes".

Con poco tiempo de diferencia respecto a la aplicación generalizada del cine tridimensional en Hollywood, el cine español ha realizado, en Barcelona, la primera película "en relieve", realizada según el procedimiento "Natural-Visión" [sic]; es decir, el que se funda en la polarización de la luz y requiere, como es sabido, dos cámaras para el rodaje y lentes selectivas. Para esta primera producción se ha escogido con un excelente criterio estético, el ballet "El lago de los cisnes" de Chaikovski, interpretado por Mona Inglesby¹⁷ con el International Ballet de Londres, el recuerdo de cuyas actuaciones en el Liceo está todavía fresco en nuestra memoria. Con tales elementos queda garantizada, por lo pronto, la calidad artística de la película, que renueva, con una ejecución coreográfica finísima, los encantos perennemente lozanos del delicioso ballet, cuyas características sería obvio señalar.

Realizada en cinefotocolor por ese joven, capacitado e inteligente director que es Rovira Beleta, la película, de dos rollos, presenta efectos tridimensionales muy convincentes, análogos, en esencia, a los normalmente obtenidos por las dos cintas hasta ahora conocidas de nuestro público. La forma cinematográfica del ballet, de una ortodo-

¹⁷ Nacida Mona Vredenburg (1918-2006). Fundó el International Ballet el 19 de mayo de 1941, en Glasgow. Nicolai Sergeyev, que había sido director del Ballet Maryinsky, se unió a la compañía como director y coreógrafo. Aunque hoy en día se consideran logros considerables las coreografías puestas en escena por el International Ballet, la crítica de la época fue sistemáticamente negativa y Mona disolvió la compañía y se retiró de los escenarios en 1953.

xia coreográfica impecable, adquiere así unos incentivos inesperados que permiten prever el brillante futuro que aguarda al cine tridimensional, sobre todo en las versiones de obras espectaculares, sea cual sea su género. Las sensaciones de profundidad propias del sistema se reciben, pues, con toda nitidez, aunque tal vez se echa en falta la colocación más frecuente de elementos en primer término que permitan fijar un punto de referencia inmediato para ganar en la visión de conjunto. De cualquier manera, el éxito técnico no ha podido ser más lisonjero y, dentro de las limitadas posibilidades del breve ballet, Rovira Beleta ha acentuado, con muy claro instinto de las convenciones plásticas del cine tridimensional, todos aquellos pasajes susceptibles de ser vistos de una manera inédita.

El cinefotocolor se adapta perfectamente a las necesidades decorativas de la danza y su escenografía, pero resulta perjudicado por la tonalidad propia de las lentes polarizadas, que apagan los colores y reducen los efectos de las combinaciones y los contrastes, lo cual nos permite indicar de nuevo que, por el momento, conviene mejor a los imperativos físicos del sistema "Natural-Visión" el cine en blanco y negro.

H. Sáenz Guerrero

La Vanguardia Española - 14 de junio de 1953, p. 21

TESTIMONIOS

Reproduzco aquí completo el reportaje aparecido en la revista *Triunfo* donde se detallan aspectos muy significativos de la producción de este título por su indudable interés.

3-D. Clave sin secretos.

Quince días separan este número de aquél otro en el que nuestro compañero Jordán explicaba con aire sensacionalista los pormenores de la nueva técnica cinematográfica en relieve. Después de sus años de esplendor, iniciados por el Warner-Sonoro, el democrático Rey de los Espectáculos había caído en desgracia. Una parienta muy próxima, la Televisión, le había quitado el cetro y el pueblo. Los maternales cuidados de la Señora Kalmus, apenas podían mitigar los efectos de la derrota. Ahora, con nueva savia, vuelve el viejo Rey de Hollywood a confiar en sus fuerzas, a su absorbente popularidad.

En poco tiempo se ha escrito mucho del cine en relieve. Tanto que hasta una importante firma productora inglesa, anunció que preparaba sus bártulos para comenzar en Madrid, a primeros de junio, el rodaje de una película tridimensional.

¿Qué hacían mientras tanto los técnicos españoles?

En Barcelona, callandito, callandito, el equipo de "Cinefotocolor" realizaba unas interesantes experiencias. La cosa empezó así. . .

CUARTETO PRODUCTOR: ARAGONÉS – PUJOL – ARAGONÉS
– ARQUER

El señor Arquer, empresario de un gran salón de estreno barcelonés, proyectó en prueba primero para técnicos, la película en relieve "Bwana, el diablo de la selva", que próximamente será presentada al público. Junto al señor Arquer estaban sentados Daniel y Ramiro Aragonés y Antonio Pujol, Alto estado Mayor del "Cinefotocolor". El señor Arquer comentó:

- El efecto es prodigioso. ¿Cuántos secretos encerrará el relieve?

Daniel Aragonés respondió rápido:

- ¿Secretos?... ¡Ninguno!

Así nació el proyecto. En una semana se prepararon las cámaras. En dos se planificó el guión sobre un tema elegido por Arquer: el "ballet" del "Lago de los Cisnes", de Chaikovsky. Y en tres se puso el plan en marcha.

La responsabilidad de la realización cayó sobre Francisco Rovira Beleta, por reunir evidentes condiciones técnicas y artísticas necesarias para el logro de un buen resultado. A la cámara Antonio López Ballesteros, considerado como uno de los mejores operadores en color.

DATOS PARA LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL: 12 DE MAYO, 3:30 A. M.

A las once de la noche, el plató número uno de los Estudios Orphea estaba listo. Desde media tarde los electricistas cargaban la tensión de la red con nuevos y potentes focos. La iluminación la dirige Antonio López Ballesteros. La sombra de Goethe debe andar suelta pidiendo "Lux, lux".

Hay un alto. Las preguntas van dirigidas a Ballesteros, la sombra de Goethe:

- ¿Podría darme una explicación del procedimiento que todos la entiendan?

- Como ve, son dos cámaras instaladas frente a frente. Cada una de ellas representa un ojo humano. Los dos objetivos inciden sobre un prisma de inclinación variable y toman dos visiones distintas de la imagen. La prolongación de las líneas focales convergen en un punto, vértice del ángulo visual. En este vértice, podíamos decir, la visión es bidimensional, pero en el resto de los puntos del ángulo las imágenes son divergentes. El efecto de relieve es tanto mayor cuanto la divergencia se pronuncie más.

- ¿Qué es eso de los filtros y lentes polarizadores?

- Cada cámara toma la imagen ligeramente desviada con respecto a la otra. Luego, al proyectarse, con dos cámaras [sic] también, resultan realmente desviadas las imágenes. Las lentes polarizadas transforman la desviación longitudinal en diferencias de profundidad: la tercera dimensión.

- ¿Técnica especial

- Sumo cuidado con las distancias, no sólo para el enfoque normal, sino, además, para corregir artificialmente en las cámaras tomavistas

la modificación que inconscientemente realizan los ojos humanos a través de los nervios ópticos.

- ¿Y esto cómo se consigue?

- Por una mayor o menor abertura del ángulo del prisma.

- ¿Más problemas?

- Al abundar los planos generales, cuidando todos los términos, es preciso esmerar los decorados. En el relieve, los distintos planos reales adquieren la misma importancia que tiene el único fondo del cine bidimensional. El decorador ha de ser, pues, un gran artista y un técnico impecable. En esta película hemos encontrado al hombre: Juan Alberto Soler.

Soler estaba en pleno trabajo. Durante el día no había abandonado el plató de "El duende de Jerez", supervisando su fantástico y perfecto decorado de la plataforma de Baco. Por la noche estaba allí entendiéndoselas con aquella crítica visión de "El lago de los cisnes"...

Juan Alberto Soler no duerme, pero triunfa. Ese es el camino.

REALIZADOR, FRANCISCO ROVIRA BELETA

Doce cuarenta y cinco de la noche. Rovira descansa un momento para tomar un café.

- El relieve – dice – me ha preocupado desde hace tiempo. Llevo algunos meses realizando pruebas con cámara "amateur", siguiendo las cuidadosas experiencias del aficionado don Enrique Mora. Mora usaba dos lentes, pero una sola cámara de 16. Las pruebas que tomamos con Paco Rabal, Isabel de Castro y Julita Martínez dieron magníficos resultados.

- ¿Esto de hoy es también un experimento?

- No, no, es definitivo. Se ha escapado, por decirlo así, de una serie de cortes que me fueron encargados por Aragonés, Pujol y Arquer para televisión.

- ¿Algo característico?

- Para la interpretación de "El lago de los cisnes" se ha encontrado al "International Ballet" de Londres, que actuaba en el Liceo por unos días. El relieve pide dinamismo. Nada más rápido, más continuamente rápido que las evoluciones coreográficas de un "ballet".

- ¿Tiempo de proyección?

- Unos doce minutos. Se ha tenido que sintetizar la partitura de Chaikovsky. El maestro Walker, director musical del "International Ballet", cuidó del arreglo y de la dirección orquestal.

- ¿Estreno?

- Todo lo hemos llevado en secreto hasta que... apareció TRIUNFO. Estoy contento de que sean ustedes quienes testifiquen públicamente el "debut" en España del cine tridimensional. Pensamos estrenar la película junto a la de largo metraje ya anunciada. Va a constituir un verdadero récord...

Rovira Beleta apuró su café. Después, durante cerca de tres horas, le vimos actuar en pleno trabajo, sin descuidar ni un detalle: correc-

ción del decorado, emplazamiento de la cámara, medidas con el “travelling”, supervisión de maquillaje. . .

ULTIMA FORMULA DE GRAVITACION CINEMATOGRAFICA: 3 D - 4 V

Play-back. Son las tres y media de la madrugada. Los altavoces hacen llegar hasta el último rincón del plató la música de Chaikovsky. Las bailarinas danzan y evolucionan. Los técnicos, los curiosos, parecen percatarse de los espacios que median entre las figura: ¡la tercera dimensión! Las dos cámaras del cinefotocolor que actúan de lado, al moverse horizontalmente, recuerdan una antena de radar. Todos parecen preocupados en la primera toma. Todos, menos Daniel Aragonés. Sonríe.

- ¿Por qué está tan seria la gente? ¿Se teme el fracaso?
 - Se preocupan de la fórmula 3 D - a 4 V.
 - Tres D es tercera dimensión, pero ¿qué es 4 V?
 - ¿Cuatro uve? Pues cuatro veces que se impresiona película: que se gasta cuatro veces el negativo “normal”. Cada cámara de cinefotocolor impresiona en dos bandas, y como hay dos cámaras, pues se cuadruplica la cantidad normal de negativo. Si es en blanco y negro se gastan diez metros, en cinefotocolor son veinte, y en relieve, cuarenta.

- ¿Y por qué se preocupan?
 - Será por lo que vale el negativo de cada toma, ¿no?

En fin, señores, esta fue la primera experiencia española en el campo del relieve. Pero no es una prueba barata, de laboratorio, sino un intento ambicioso que obliga a montar costosos decorados, a contratar excelentes técnicos y toda la compañía del “International Ballet” de Londres. Serán doce minutos de proyección que habrán costado a sus productores casi lo de una película normal de largo metraje en blanco y negro. Esto, y el rasgo generoso de adelantarse a la mayoría de los países europeos en el campo del relieve, ¿no es motivo suficiente para preocuparse?

(Un reportaje de Luis Carrillo, *Triunfo* – 20 de mayo de 1953, 379: 12-13)

TODO ES POSIBLE EN GRANADA (José Luis Sáenz de Heredia, 1954)

CRÍTICAS DE PRENSA

Estreno de "Todo es posible en Granada" (Palacio de la Música).

A veces una misma idea cruza por dos mentes, o no sólo cruza, sino que, por unos instantes, o por más prolongado tiempo, se posa en ellas. Con lo que la idea suscita, si la idea anidó en imaginaciones de artistas, éstos la "recrean" - permítaseme la palabra dilecta de D. Miguel de Unamuno - y la regalan, recreada, a los demás. Así, lo que fue artículo periodístico para Torcuato Luca de Tena, sin saberlo uno, ni otros, nacía como argumento fílmico y crecía como guión en las manos de Carlos Blanco y José Luis Sáenz de Heredia, que había de realizar la película. "Todo es posible en Granada" hubiera podido titularse - lo sugirió "Azorin" - más a la manera calderoniana: "Lo imposible en Granada", donde el amor, al calor de un beso, hace que la tierra se abra, después de retemblar, y que en la época actual - la del uranio - aparezca un tesoro como en los cuentos de "Las mil y una noches".

Poesía y humor han conjugado los guionistas; humor y poesía ha llevado a la pantalla - a mi juicio, con patente finura y sabiduría técnica - el director, José Luis Sáenz de Heredia. La realidad y el sueño no creo yo que choquen aquí, sino que se dan la mano; llegan a comprenderse, a compenetrarse, y lo que es más asombroso, ¡a confundirse, a amalgamarse! En este relato se nos dice con una sonrisa, y también con un poquito de *emoción*, que cala hondo, que hay un reducto humano que desgraciado aquél, o desgraciada aquella, que lo abandone o se lo deje ganar: el del idealismo, que es la espiritualidad con su enorme fuerza. Bello argumento, ¿verdad? Doblemente bello, para mí por ir "montado" - como diamante valioso - en una bella, fina, película.

Yo no sé qué éxito - dentro de ese éxito que llaman "de público" - alcanzará "Todo es posible en Granada". A mi juicio, se trata de una cinta en la que todo es ponderación, equilibrio, y buen gusto.

Ha sabido Sáenz de Heredia dosificar las situaciones, compensar los efectos y, sobre todo, mantener una atmósfera medio de realidad, medio de fábula. Y para subrayar ese "clima" ha introducido el sueño de la protagonista: el "ballet" (en color) a cargo de Antonio. Ha barajado, además, el director en su ficción tipos diversos, muy diversos, por sus caracteres, por sus rasgos íntimos, por su procedencia. Una pareja de norteamericanos: ella, una mujer ingeniero, y él, su prometido y *su* colega; y, como contrapunto, un granadino que cree en lo que la tradición popular sostiene acerca de las joyas ocultas del último rey moro. Cuando la mujer Ingeniero, que, por encima de todo, es mujer, y que ha aprendido en Granada algo de su propia belleza, cierra los ojos y duerme, sueña con lo extraordinario, con una narración

fantástica y bailante. El "ballet", a mi parecer, es muy bueno, y Antonio es ese gran artista conocido y aplaudido universalmente. Lo más deleznable, el color, porque todavía no son perfectos los procedimientos de colorido que aquí se emplean, resulta, sin embargo, gracioso, como una rudimentaria iluminación, que en la especial circunstancia, incluso imprime encanto.

En cuanto a la interpretación, la de Merle Oberon es exquisita. Francisco Rabal brinda una sorpresa, y una sorpresa muy grata. Reconocíamos en él a ese actor dramático que, según José María Pemán, es "una fuerza de la naturaleza", pero no conocíamos al actor de la comedia, o el "film", de costumbres; al actor que puede competir abiertamente con los americanos más sobresalientes del género, que se ha revelado en esta cinta. Y por último, citaré a Meter Damon, que, en su pequeño papel, tiene una actuación notable por lo ajustada e inteligente.

Fábula; mitad poesía y mitad humor. Y una fina, intencionada, ligera y divertida película es para mí "Todo es posible en Granada" o "Lo imposible en Granada", por más corto.

Donald

ABC - 9 de marzo de 1954, p. 39

P. de la Música. "Todo es posible en Granada". Un actorazo, buenas fotos, humor y gotas de zarzuelismo.

Hereda un joven granadino una parcela de tierra en la que, según una tradición familiar, está enterrado el tesoro del último rey árabe de Granada. Una compañía americana desea comprar el terreno para buscar cierto mineral, y como el muchacho no quiere vender su propiedad en espera de, por medio de ciertos conjuros, hacerse dueño de las fabulosas riquezas, accede al fin a la venta cuando consigue el amor, idealizado, de una linda americanita, muy mujercita de sus negocios hasta que Cupido le clava su flechazo.

José Luis Sáenz de Heredia, inteligente director español, siguió en este film – aplaudido por el público – el camino del fino humor mezclado con lo fantástico y lo sentimental. Es esta película un canto a la idealidad, revestido con ingenio y belleza fotográfica o intercalado un "ballet" fotografiado en colores, interpretado por el agilísimo Antonio y su "ballet".

Sáenz de Heredia no debió en esta cinta hacer ciertas concesiones al cine zarzuelero, y sí afinar la banda de sonido, atronada en la prueba que vimos, lo que hace perder frases ingeniosas y musicalidad. La fotografía se aprecia nítida y estética y perfecta en unos nocturnos en el Generalife.

Gustavo Re está muy bien en su tipo. La naturalidad y buen arte de Dafaucé no están del todo aprovechados. Merle Oberon borda su tipo de lo áspero a lo sentimental, y causa verdadera alegría que el cine español haya encontrado su primer actor de tipo mundial, capaz su arte de salvar los chispazos caricaturescos de su personaje en este

film y de mostrar su magnífica sobriedad, su fotogenia, su dicción adecuada y saber borrar todo lo que es ficción, para, como los grandes astros de la pantalla, llevar al espectador el convencimiento de que es real todo lo que le sucede. Creemos que Rabal es tan excelente actor que ni el zarzuelismo (zarzuelismo reflejado hasta en el atuendo y los gestos de nuestros actores, camino de concursos mundiales de cine) de nuestros directores, que no saben o no quieren raérselo [sic], estropeará sus facultades excepcionales. Técnica existe en el cine español, directores también, proteccionismo a pedir de cuenta corriente; mas, en general, guionistas y actores no quieren dejar el zarzuelismo. Mírense en ese ejemplo de artista de Francisco Rabal, un Francis Raward de primerísimo cartel, que, afortunadamente, es español, y todos cuantos elogios se le dediquen son merecidos y deben servir de estímulo para, de una vez, apuntillar a la nefasta carcoma zarzuelera – con todo respeto para ese género en su salsa [sic] – que traba a nuestro cine.

EL EXTRA SEGUNDO

Dígame – 9 de marzo de 1954, p. 14

“Todo es posible en Granada” en el Palacio de la Música.

Fantasia y realidad, en poética mezcla en esta película, que nos brinda en bello conjunto y primoroso pormenor ese maravilloso retablo que es Granada. Granada, sueño de moro, que cree tener la llave para su vuelta; misteriosa todavía para el cristiano, que piensa en ocultas estancias de las que no tuviere la llave, perdida... Todo el gran tópico, el bellissimo tópico, nunca viejo, de la vieja Granada, Sáenz de Heredia nos lo ha brindado, calando en su intimidad, con un garbo y con un cuidado extraordinarios.

Lo más peligroso de la realización del film, la ponderación de lo real y de lo fantástico, se ha conseguido aquí con superior maestría.

Tiene una gran finura la película y tiene, al mismo tiempo, un evidente humor, muy español y muy agradable.

Excelente la ambientación, soñada del natural: soñar del natural es lo que suele el arte. La fotografía de Ted Pahle la consideramos excelente de calidad, rica en buenos efectos. Destaca en el film un “ballet”, que va en la obra justificado por un ensueño, respondiendo a la amalgama de verdad y fantasía que caracterizan toda la película, está justificado, está perfectamente adecuado. El formidable bailarín Antonio lo realiza con el vuelo que él sólo sabe alcanzar por magia de su arte.

Este “ballet” va en cinefotocolor, procedimiento español excelente, técnica y estéticamente hablando, y da al tema una típica gracia como de estampa fina. La interpretación es muy ajustada por parte de Merle Oberon, y hemos de destacar en plena justicia la actuación de Francisco Rabal, el mejor de nuestros galanes; magnífico no sólo en papeles en que hasta hoy ha lucido: los dramáticos, porque en cada

film vive un personaje entero distinto de los anteriores, y se revela igualmente formidable, con categoría de actor internacional.

“Todo es posible en Granada” es película chispeante en todo momento, poética, sentimental, delicadamente colorista, en que José Luis Sáenz de Heredia luce, una vez más, como concienzudo, consciente y magnífico director español.

Ignacio de Monte-Jovellar

Madrid - 9 de marzo de 1954, p. 12

Palacio de la Música: “Todo es posible en Granada”.

Como todos los proverbios árabes, el utilizado en inspiración y fundamento de esta película es una gran lección de sabiduría y una hermosa enseñanza de poesía. Y si lo dudáis -¡oh, espectadores, que solo creéis lo que os permiten vuestras pobres imaginaciones!- leedlo y releedlo, aprendédselo de memoria para repasarlo cuantas veces lo necesitéis, hasta que lo comprendáis en esos significados. Pero como esto es, sin duda, pedir demasiado, sé que todos los espectadores que contemplen esta película -listos y tontos, perspicaces y obtusos, abnegados y egoístas, pedantes y sencillos, soñadores y realistas, accidentales y orientales, cristianos y mahometanos -, entenderán perfectamente su radiante trascendencia, que se descubre por completo al final, como el tesoro de Boabdil, el último rey moro de Granada, y sin pronunciar esas palabras que dijo a la luz de una vela mágica el abuelo de Fernando y repite éste, ciento cuarenta años después, sin resultado, por ser falso el pergamino: “¡Sólo Allah es grande y poderoso! por la venerable palabra de los siete cadíes de Granada, yo te conmino ¡Oh Madre Tierra!, a que tus entrañas sean ahora tan fáciles para nosotros como el aire a los pájaros, ya que cuando la planta de mi pie, que es barro de tu barro, golpee en ti tres veces, te abras para nuestra ventura con la generosidad de una sonrisa. ¡Por la palabra! ¡Por la virtud! ¡Por la gracia de Allah!”

José Luis Sáenz de Heredia y Carlos Blanco se han inspirado para el episodio inicial, para el prólogo, en uno de los relatos del fascinante libro de Washington Irving “Cuentos de la Alambra”. Encuentran un labrador granadino y un quincallero musulmán las riquezas escondidas por Boabdil. Y los medios de que se valen son lo mismo que se narran en “las mil y una noches”, con las diferencias de gritarse esas palabras y no “¡Sésamo, ábrete!”, como en “Alí Babá y los cuarenta ladrones”, y de recurrir a una vela elaborada con opuestos raros elementos y no a la lámpara de Aladino. Lo que constituye propiamente la trama es obra entera de estos dos autores. Sucede en estos días, Margaret, una mujer de negocios, directora técnica de una pujante empresa industrial y mercantil estadounidense, informada de que el subsuelo granadino contiene uranio en determinadas zonas, adquiere la correspondiente propiedad, menos un sector, en medio de los demás. Expone Margaret al dueño, Fernando, su firme decisión de

comprarlo por el precio que sea. Él contesta de modo categórico: “No está en venta”.

La situación no es nada original: una pugna, más que de intereses –Fernando vive muy a gusto con el dinero de que dispone y no es de los que se dejan vencer ni convencer por la codicia-, de conceptos, de criterios, de temperamentos y de preferencias. A pesar de esa discrepancia, que aunque sustancial es superable –“todo es posible en Granada; esto es, en Andalucía, es decir, en España”-, simpatizan desde su primera entrevista. No se desprecian, no se odian, como las parejas protagonistas de las cinecomedias triviales. Se declaran limpiamente la guerra al proferir ella –que es partidaria de la excavadora, mientras él es un fervoroso del encantamiento- la amenaza de que se expropiarán esas tierras. (Componen este pasaje unas escenas, cierta y gratamente graciosas, en que se compendian entre veras y burlas profundas cualidades hispanas para jugarse la existencia, impulsadas por el corazón, sin que importe nada la enorme superioridad del adversario.)

Al acordarse como única solución que Margaret ponga sitio y conquiste la plaza inexpugnable de Fernando, se adivina ya el desenlace. Pero el aliciente se fija en el sistema “bélico idílico” que se aplica para cumplir ese designio.

Todo es posible en Granada. Una compatriota de Washington Irving, Margaret, “con gafas de buena persona” –observación piropeadora del galante Fernando-, contagiada –que es naturalísimo - del encanto de esa ciudad, olvida su predilección por las matemáticas, la ingeniería y el maquinismo y corre y recorre, con optimismo español – más hondo que el estadounidense - los ámbitos ilimitados de la ilusión, del ensueño. Y como coexisten en el tipismo granadino lo árabe y lo gitano, lo señorial y lo popular y era preciso expresarlo de muy sugestiva forma, surge en el desarrollo de la diáfana trama – jovial, ágilmente contada- un sueño que tiene Margaret después de haber visitado, en el sacro Monte, la cueva de “El Petaca” y haberse atrevido a bailar un poquito con un joven gitano –Antonio-, que de momento es limpiabotas, pero que según su mentor, Fernando, no tardará en ser famoso y millonario. Con ese ardid, fácil y, si se quiere, vulgar del sueño, se intercala la extraordinaria atracción de un ballet netamente español, que ofrece en su transcurso genuinas notas de nuestra diversidad regional, que si en sus esencialidades y en sus expresiones se ajusta a las mejores normas de este artístico espectáculo, ha sido reflejado en un exacto ritmo fílmico, sin perjudiciales alardes de tecnicismo, en un diestro conocimiento de la movilidad visual del cine y sin que en ningún instante se rompa la armonía musical. El empleo del “cinefotocolor” es, en esta ocasión, un triunfo rotundo.

La comicidad intencionada, enjundiosa y, por ello, trascendental se denomina ahora, que se dio con su intrínquilis, “humorismo”. José Luis Sáenz de Heredia demostró dominar este alto rango del género

jocundo en su primera película, "Patricio miró a una estrella"- con sanas influencias de René Clair, pero acopladas a la "chispa" madrileña, y luego en "¡A mí no me mire usted!" -un estupendo, ocurrentísimo argumento- y "El destino se disculpa", finamente irónica, de un desenfado muy nuestro, de una "guasa" muy española. En esta película vuelve a ese tono, pero adiestrado por una variada labor en lo dramático -"El escándalo", "Mariona Rebull", "La mies es mucha"...-, experiencia artísticamente siempre muy provechosa. Por ser humorística ya en la idea, lo es también, y de manera íntegra, en los diálogos y en las imágenes, unos y otras expertamente conexonados.

Película graciosa y poética, ingeniosa y lírica, todos los que han intervenido en su realización -artistas y técnicos- procuraron lucirse, y lo han logrado, en sus cometidos: decoradores, figurinistas, músico...

Merle Oberon vive expresivamente su personaje de Margaret. Francisco Rabal, identificado con el papel de Fernando, efectúa una actuación afortunadísima. Antonio atinó plenamente en el ballet. Los fotogramas en el Generalife y el panorama de Granada, vista a una pictórica luz crepuscular, son dignos de la belleza de esta ciudad.

Un clarísimo gran éxito de nuestro cine, alcanzado en el peligroso ámbito del pintoresquismo.

Arriba - Martes, 9 de marzo de 1954 Pág. 13

Positivo éxito de "Todo es posible en Granada", en el Palacio de la Música.

Somos los primeros en lanzar las campanas a voley [sic] cuando presenciamos el estreno de una película española de cuya proyección el público sale entusiasmado -sin excepción- y diciendo "¡Esto es una película!", como ocurrió ayer en la presentación de "Todo es posible en Granada". Recientemente, dos producciones españolas -cuyos títulos están en la memoria de todos- elevaron la categoría del cine patrio a alturas insospechadas, y ahora viene a aumentar nuestro gozo esta nueva película, incorporándose a las que han de reclamar fuera de nuestras fronteras un lugar importantísimo en el concierto del cine universal. "Todo es posible en Granada", está basada en uno de los relatos que Washington Irving reunió en sus famosos "Cuentos de la Alambra". Inspirándose en aquél, José Luís Sáenz de Heredia, en colaboración con Carlos Blanco -uno de los primeros guionistas españoles- han logrado añadir una bien intencionada anécdota -"made in U.S.A."-, de cuya unión ha salido una deliciosa comedia cinematográfica llena de humor y de hilarantes situaciones.

Una ingeniero americana, al frente de una misión de dicho país, llega a España para adquirir unos terrenos -precisamente en un lugar de Granada-donde hace excavaciones para descubrir el apreciable y ansiado uranio. Pero choca con la testarudez de un joven campesino que no vende su parte de tierra -la más necesaria para realizar los negocios de la citada misión- por haber heredado de sus antepasados

la leyenda de que bajo aquellas tierras está enterrado el tesoro de Boabdíl, el postrer rey moro de Granada.

Esto es, en síntesis, el tema de esta gran película, pero está todo tan bien llevado, tan originalmente trazado, que el espectador entra de lleno desde el primer momento en el desarrollo de la trama, y sueña con la protagonista con intensa emoción ante aquellos espectaculares cuadros llenos de sabor y colorido, representados por el excepcional "ballet" del genial bailarín Antonio. Tanto por la labor de éste, como por la bien cuidada dirección de José Luís Sáenz de Heredia, los citados "ballets" no tienen que desmerecer nada a los que vimos en "Las zapatillas rojas", "Los cuentos de Hoffman" y otros, sólo con la excepción del color, aún no logrado con la perfección técnica que en aquellas producciones. La labor y ejecución de los ballets presentados por el famoso Antonio –como decimos anteriormente– es sencillamente magistral, y no vamos a descubrir ahora los méritos de este indiscutible artista español aplaudido internacionalmente, y que esta película ha sabido una vez más adaptarse y adaptar a los suyos la inspiradísima partitura que para este film compuso el conocido maestro Ernesto Halffter.

En resumidas cuentas, que con ser muchos los éxitos obtenidos en su ya veterana vida de realizador José Luís Sáenz de Heredia, creemos sin reserva alguna que "Todo es posible en Granada" le revalida –si no estuviera consagrado ya– como director de primerísima categoría.

La interpretación también contribuye a valorar el film. Francisco Rabal, primer galán de nuestro cine, alcanza con su labor en esta película el único peldaño que le faltaba para ocupar el primer puesto entre los galanes, pues en otro estilo de las interpretaciones realizadas hasta ahora, consigue la admiración de los espectadores al adaptarse tan sobriamente y con tan desusada naturalidad a la psicología del personaje granadino. Merle Oberón le da la réplica con cierta gracia y con la experiencia de su veteranía, Meter Damon, acertado en su papel, y todo el merítísimo reparto que encabeza esta crónica se comporta con arreglo a sus excepcionales cualidades para el menester.

También debemos mencionar la magnífica fotografía de Ted Pahle, firme puntal del éxito obtenido por este nuevo exponente que recorrerá el mundo como botón de muestra de lo que puede ser y será el cine español.

Guillermo Linhoff

El Alcazar - 9 de marzo de 1954, p. 4

Palacio de la Música: "Todo es posible en Granada", un poema cinematográfico

Una gran ovación selló anoche el estreno triunfal del Palacio de la Música. Nos encontramos, quizá, ante la mejor película que ha salido de nuestros estudios, y, como críticos, nos resulta muy grato señalar que al fin nuestro cine ha encontrado, en el viejo sentido del humor

de nuestra raza, su camino y su línea segura. hay en "Todo es posible en Granada", una chispa, una gracia, una hondura poética y una sensibilidad fina y elegante que nos enorgullece de veras. Desde los primeros planos, aquellos donde se explica el reparto y la dirección, la película se anuncia plena de aciertos y buen gusto, con aquellas graciosas siluetas recortables cabeceando entre las letras.

Toda la película está resuelta con aciertos, el diálogo hace reír con risa inteligente, nada de la vieja risa de brocha gorda de las películas folklóricas: intención, humor, ironía y bendita gracias española, de la buena, de la señora. la interpretación, excelente. Merle Oberon hace una "ingeniero" americano que pierde los tornillos de la cabeza al contacto del "encanto" de Granada. Y nos convence, tanto cuando lleva la cabeza llena de planos, como cuando el galán español se la llena de sueños. Francisco Rabal logra la mejor de sus interpretaciones, sobrio, con gracia natural y elegante cuando es preciso y haciendo gala de esa voz profunda y grave, que siempre es grato oír. El resto del reparto, ajustado y lleno de aciertos siempre.

De manera especialísima hay que destacar la actuación de Antonio y su ballet. El espectador, exigente, respira satisfecho cuando, ¡al fin!, consigue ver el baile español, interpretado como para que circule libre y sentando plaza de admiraciones por todos los cuatro vientos. Nada, absolutamente nada, tiene que envidiar el ballet de Antonio a las mejores interpretaciones de este tipo que nos haya servido el cine mundial. Antonio baila sencillamente como quien es, y a su ballet le ha servido de forma prodigiosa los decorados de Caballero, que son una soberbia muestra de lo que podemos hacer en España cuando hay un director dispuesto a hacer las cosas bien, sin concesiones, con mano segura, sin más guía que la sensibilidad y el buen gusto, que éste ha sido el acierto formidable de José Luís de Heredia. Su sentido de la medida justa ha hecho posible que la película resulte un alarde de buen gusto. La risa justa, el humor justo, la ironía justa, y, porque todo estuviera medido, hasta esa casi soñada visión del Generalife, la Alhambra en semisombras, el Darro, el Sacro Monte.

Toda la película es un soberbio gesto español. Contra las excavaciones, encantamiento; contra el cemento, un sueño viejo como Granada; contra el materialismo, el Ideal; contra el uranio y la bomba H, el amor. Enhorabuena a Sáenz de Heredia, que de tan brillante manera nos ha servido esta lección, llena de moralejas, sin gesto adusto de moralista aburrido, sin discursos, en esta época de discursos, simplemente en Granada la legendaria, y encantada, y entre sonrisas.

García de la Puerta

Pueblo – martes 9 de marzo de 1954, p. 12

Todo es posible en Granada. Otra nueva primera película de Sáenz de Heredia. Cine, cine, sin teatralidad, con agilidad, gracia y sencillez. Una película optimista, simpática, saludable y pimpante.

Ya he dicho alguna vez que lo malo de José Luis Sáenz de Heredia es que siempre está haciendo su primera película, que todas sus películas son excelentes y estupendas primeras películas y que lo malo es que no se decida a hacer una segunda película, una película en que mantenga el estilo de una película anterior. Con esto no quiero decir que me parezca mal que, en cada nueva película, Sáenz de Heredia cambie de temática argumental, no, quiero decir que no cambie absolutamente de estilo. Porque todos los estilos que aborda los aborda bien y, además, con personalidad. Creo que posee un auténtico sentido de lo cinematográfico, una maravillosa intuición para contar con imágenes lo que quiere contar. Pero siempre lo cuenta de una manera distinta. Sáenz de Heredia podrá decir aquello que decía Machado con respecto a la poesía: *Librate mejor del verso cuando te esclavice*, y decir que él se inventa un estilo para cada película porque no quiere que el cine se le haga rutina, fórmula, sino que quiere que sea una invención continua, un descubrimiento inacabable. Quizás tenga razón, porque lo que importa es que su cine sea bueno, y lo es.

Señalaba García Escudero en su estupendo artículo sobre el cine español que publicó no hace mucho "Ateneo", cómo José Luis Sáenz de Heredia iba abriendo caminos al cine español, señalando orientaciones y temas. Una vez más, eso es "Todo es posible en Granada", aunque en cierto sentido. Evidentemente, hay una influencia de "Bienvenido Mr. Marshall", una cierta influencia, en el buen sentido de la palabra. Sólo eso. Porque así como la película de Berlanga tenía antecedentes en el cine italiano de post-guerra y en el de René Clair, Sáenz de Heredia en esta película marcha en la dirección Lubistch y un tipo especial de comedia americana, pero imponiendo su personalidad y hasta un humor verdaderamente español, sainetesco, cuyo antecedente podía ser Arniches o los Quintero, enfocándolo desde el punto de vista teatral. De todas maneras, en "Todo es posible en Granada" se hermanan perfectamente lo poético con lo humorístico, la realidad y la fantasía, la oportunidad con la gracia, pero a través de una fórmula perfectamente cinematográfica. Dejando aparte necesidades en materia de decorados, "Todo es posible en Granada" no podría ofrecerse en teatro. Y en novela no tendría la menor gracia. Es una historia para ser contada en cine y desarrollada en un guión gracioso, ágil, sencillo – ojo a los tres adjetivos y a ver si es tan corriente tropezarse con algo así en un cine como el nuestro que suele ser triston, pesado y abrumador -, que permite a José Luis Sáenz de Heredia ofrecernos una película pimpante, graciosa. Y, sobre todo, cinematográfica. Y esto es algo muy importante. La anécdota aprovecha la actualidad y tiene su moraleja. A mí me ha recordado un artículo - "Carta de amor a Monique" - que publicó en "Alcalá", Miguel Angel Castiella. Aparentemente, es una pura tontería. Verdaderamente, encierra un consejo optimista y bello: hay que saber soñar, que los sueños se cumplen. Y hay que rescatar para la fantasía esas mentes

abrumadas de estadísticas, enfermas de números. Y aunque esto, dicho así, parece una defensa de ese clásico “viva la Virgen” que constituye buena parte de nuestros problemas españoles, señalamos que el sueño se cumple cuando el soñador ya no se conforma con soñar, con vivir demasiado tranquilamente. Pero el argumento encierra muchas más cosas, aunque esto sea lo de menos. . La película es una llamada al optimismo, verdaderamente saludable. Y además, sin énfasis, ni discursazos.

Sáenz de Heredia aprovecha la ocasión para mostrar las posibilidades de un cine folklórico sin falseamientos. Con profundidad, pero sin pintoresquismo. Con un *ballet* prodigioso de hallazgos, visto en cine en buena parte y al que sólo perjudica el color empleado. Me parece muy bien – aclaro – que se haya hecho en color, pero es evidente que el “Cinefotocolor” todavía está verde – quiero decir colorado – para logros demasiado maduros. Continúan escapándose determinadas tintas, singularmente una especie de halo de color de tomate que rodea a los objetos y a las figuras. Como de costumbre, la técnica no se nota, no se ve. Hay escenas magistrales tal como la de la consulta al guarda nocturno sobre los encantos femeninos de la ingeniero, prodigio de ajuste y ritmo cinematográfico cuando tan fácil era el teatralismo [sic]. (Encuentro, en cambio, en la película dos o tres chocarrerías de mal gusto, perfectamente evitables.) Con el director han acertado Ted Pahle, el fotógrafo, que supo hallar la fotografía que pedía la película; los decoradores, tanto en las escenas realistas como José Caballero en las escenas de ballet; la música, de Ernesto Halfter, adecuada y en su sitio. Y, como es costumbre en las películas de Sáenz de Heredia, los intérpretes. Merle Oberon se acopla perfectamente a este tipo de películas y en esta ocasión está como en la mejor; Francisco Rabal consigue su mejor interpretación cinematográfica, en una línea de comedia que no es la que acostumbra. Y bien, los demás.

“Todo es posible en Granada” es, pues, una excelente película llena de encanto, de poesía, de gracia, que confirma a Sáenz de Heredia, otra vez, como nuestro mejor director cinematográfico. Y que, otra vez, nos presenta a un nuevo director, inspirado, que sabe lo que es el cine, que conoce su oficio, llamado José Luis Sáenz de Heredia.

Marcelo Arroita-Jáuregui

Correo Literario – 15 de marzo de 1954, 92: 11

Notes sur Cannes

En cuanto a *Todo es posible en Granada*, los veinte primeros minutos son muy brillantes¹⁸.

André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze

Cahiers du Cinéma – abril de 1954, 34, p. 33

¹⁸ Teniendo en cuenta que la secuencia de baile de Antonio en Cinefotocolor, sin duda la secuencia más brillante del film, se encuentra en el cuarto rollo, se diría que los ilustres críticos sólo vieron los veinte primeros minutos.

TESTIMONIOS

Sáenz de Heredia, el de las primeras películas

“Todo es posible en Granada” demuestra, a mi modo de ver (lealmente confieso que discrepa de todos los juicios que he leído), que ni buenos actores, ni buena música, ni siquiera un buen guión, hacen una buena película, pese a los que dicen que el guionista es el autor de las películas. En cine es tan importante la manera de contar, que cuando un buen guión, aunque vulgarcito, se cuenta con desgana y al “ralenti”, el guión acaba bostezando también. Y no es que “Todo es posible en Granada” no sea cine; siendo Sáenz de Heredia no podía ser otra cosa; pero, salvo una serie de estupendos chispazos, a menudo verbales, es cine dormido.

En su crítica, Arroita recuerda que yo he señalado en Sáenz de Heredia al gran pionero de nuestro cine, al que ha abierto todos sus caminos. Hoy por hoy, creo, además, que es nuestro primer director. Ahora ha vuelto a un camino (Lubistch-Capra-comedia americana) que no es exactamente el camino de “Bienvenido, Mr. Marshall” (René Clair-Zavattini), aunque vaya paralelo a él, y es que buscaba nuestro cine en el período que he llamado del “smoking”, período que prometía bastante más que el período de gola y de la levita que le siguió. Ya es bastante que Sáenz de Heredia haya vuelto a situarse ahí y que, de propina, procure injertar ironía en la ridícula seriedad de nuestra pandereta folklórica, como ya hizo Lucia en “El sueño de Andalucía”. Pero Sáenz de Heredia no ha hecho mucho más que situarse ahí. “Todo es posible en Granada” posee todos los ingrediente necesarios para ser una gran película, y el primero, un gran director, pero, no sé por qué, la ha salido sólo un ensayo, un borrador, aunque uno tiene la impresión de que sólo con agitar levemente esos ingredientes encajarían completamente y saldría la gran película; pero habría que agitarlos. Arroita titula, con ingenio, su crítica así: “Una nueva primera película de Sáenz de Heredia”. No; su primera película en este terreno es seguramente la que ahora tiene que empezar a hacer.

“Sándwich” de ballet

El “tomatecolor” no está bien de ninguna manera, y hacérselo aguantar en nombre de la autarquía, es como si tuviéramos que salir a la calle vestidos de toreros en nombre de la España cañí; pero el ballet está bien cuando todo es ballet, no servido en “sándwich” de ballet-sueño-tomatecolor entre dos rebanadas de realidad.

A no ser que las rebanadas sean tan finas que no se las vea.

(García Escudero, 1954, pp. 148-149)

TRES ERAN TRES (Eduardo García Maroto, 1954)**CRÍTICAS DE PRENSA****ALCAZAR. «Tres eran tres»**

Cualquier iniciativa que aspire a ensanchar los horizontes del cine español y a proporcionarle nuevos temas debe ser acogida con aplauso y en ella debe reconocerse, por lo pronto, la abnegación de renunciar a sendas trilladas. Tales son los primeros plácemes que deben atribuirse a «Tres eran tres», película cómica en otros tantos episodios, cuya simpática ausencia de engolamiento y pretensiones tanto contrasta con los ejemplos de prosopopeya que todo el público tiene en la memoria. Muchas son las novedades que nos trae esta cinta, tanto en los temas enfocados como en la manera de desarrollarlos. Los respectivos episodios, como ya se ha anunciado, ridiculizan los tópicos que más frecuentemente aparecen en nuestras pantallas, a saber: los argumentos de horror, los de indios y las llamadas «españoladas». Con ello el cine español se constituye en espejo deformante del cine general y en parte de sí mismo, y emprende una caricatura de aquellos desvencijados temas.

Como quiera que una idea tan oportuna lleva consigo los suficientes méritos para asegurarle el éxito, los realizadores han sido voluntariamente sumarios en la presentación material, que en algunos momentos es de una espontánea y chispeante simplicidad, y tampoco ha puesto una atención demasiado minuciosa en la pulcritud académica de la interpretación. El interés de la película, según parece haberse entendido, radica en el diálogo, enhebrado por «Tono» y por ello se ha prescindido de todo rebuscamiento en los encuadres y en la ilación de los planos.

El guión está construido, como en anteriores creaciones del mismo argumentista, a base de una serie de gracias de tipo preferentemente verbal, lo cual nos recuerda, hasta cierto punto, el estilo de los «sketches» de revista. Abunda también la acción, singularmente en el segundo episodio, en poner el humorismo en manos del comentador, y de aquí viene que adquiera cierta tonalidad de «celuloide rancio», en el cual las imágenes son instrumento de la fuerza hilarante de las palabras. Estas son generosas en ocurrencias, más festivas que humorísticas, de indudable fuerza cómica que es inmediatamente captada por el público.

El tercer episodio, que es el más sólido e intencionado de los tres, ridiculiza las películas habituales de tema andaluz y torero, poniendo en solfa con mucho garbo sus estribillos más repetidos. Claro está que en el episodio anterior se ha explotado otra vez la gracia típica del estilo de sainete madrileño - no menos manoseada ya que el temario de pandereta - pero ello no impide que el público se ría ahora con la crítica de los tópicos, de la misma manera que antes se ha reído con su manejo.

Al servicio de esta trama inocente, risueña y desenfadada, a la que es imposible tomarse en serio ni por un momento, se mueven con la misma alegría Manolo Morán, Gustavo Re, Antonio Riquelme y otras figuras del cine español, que parecen encantadas de esta broma, equivalente a una especie de tregua de su trabajo normal. Eduardo G. Maroto dirige esta parodia con el mismo talante bienhumorado y vacacional, por lo cual parece fuera de propósito anotarla con demasiada solemnidad en su haber.

P. VOLTES

LA Vanguardia Española - 17 de diciembre de 1954, p. 20

Estreno en el "cine" Rex de "Tres eran tres", película española paródica

Obtuvo Eduardo G. Maroto en los años 1935 y 36 señalados éxitos con unos jocosos y jocundos celuloideos, cuyos títulos eran: "Una de miedo", "Una de fieras", "Una de ladrones" y "Cuento oriental". La de miedo, si no nos falla la memoria, fue la que resultó más del gusto del público. En el mismo sentido paródico, y con no poco, en cuanto a intención, de lo que había en aquellas películas, ofrece ahora "Tres eran tres", donde reúne tres historietas del mismo corte de las citadas. Se titulan éstas "Una de monstruos", "Una de indios" y "Una de pandereta", a las que enlaza por una especie de juicio ante un alto tribunal que discierne sobre la usurpación de rótulos y personajes extranjeros. El público se ríe especialmente escuchando los diálogos, en algunas ocasiones muy afortunados, de "Tono" y al presenciar ciertos pasajes de los guiones pergeñados por el director, y por el propio "Tono" y por Falquina. Sin embargo, abordar parodias nos ha parecido ahora empresa aventurada, y, al final, quizá por haber convertido las que nos ocupan, encadenándolas, en película larga; su proyección, a nosotros, nos ha parecido morosa. En su conjunto, la cinta resulta desigual. Encontramos la parte de los monstruos, burla de las producciones terroríficas realizadas en serio, la mejor, y la menos afortunada: la españolada, donde hay reminiscencias de aquella coproducción llevada a término como farsa en la que Carmen Sevilla y Luis Mariano eran los protagonistas: "El sueño de Andalucía". En cuanto la de indios, evoca ligeramente alguno de los instantes de "¡Bienvenido, Mr. Marshall!", aunque en la trama no se la asemeje.

La película que se proyecta en el Rex y el Beatriz se antoja "cine" cómico retrospectivo, "cine" de ayer, en suma. Y el "cinefotocolor" que se emplea sigue siendo deficiente.

Riquelme y Manolo Morán son, a nuestro juicio, los mejores. El resto del reparto es abundante y actúan en diferentes papeles figuras conocidas y celebradas de la pantalla nacional.

Donald

ABC - 11 de enero de 1955, p. 39

Rex. “Tres eran tres”. Parodias para reír.

El tribunal de la T.I.A.P.A.C.A. se reúne para juzgar a unos productores y artistas que hicieron una película con nombre extranjeros, siendo todos ellos españoles. Y la película (dividida en tres “sketchs”, parodísticos [sic] de las de monstruos, indios y “pandereta española”) es proyectada ante los miembros del tribunal y el público, acordándose finalmente... que sea juzgada por el público de los cines y por los críticos.

Y la verdad es que los críticos no podemos juzgar muy severamente una cinta bromística [sic] realizada con la altamente sana intención de hacer reír, o por lo menos sonreír a los espectadores. Una película en tres episodios (que es “lo que se estila”, como asegura en ella el abogado defensor de sus autores), de los que, como ocurre en caso todas las así formadas, unos “sketchs” están mejor que otros y – en este caso particular – alguno hace reír con más ganas que sus compañeros de trío.

Tiene, para nosotros, más gracia parodística [sic] y está realizado con más seguridad el último de los episodios, “Uno de pandereta”, en el que se pinta con afortunado tono irónico lo que es España para los extranjeros que nos desconocen... aún. El cinefotocolor, aun cuando no sea un color perfecto, comunica a dicho “sketch” un aire más moderno que el de los anteriores en el orden de la cinta. Y la música (de Montoso y Algueró) tiene también en él mayor lucimiento.

En “Una de monstruos” y “Una de indios” no ha sido aprovechada en toda su posibilidad la gracia a que se prestaban tan desorbitadas parodias de los films norteamericanos de esos respectivos géneros. Pero, no obstante, algunos buenos “golpes” en el diálogo y las situaciones las hacen soportables, sobre todo para públicos poco exigentes.

Eduardo G. Maroto (que con Tono y Falquina es coautor del guión) ha dirigido con soltura la cinta, que en su interpretación acusa la seguridad de los actores ya “hechos” que en ella tomaron parte (Riquelme, Arbó, Tip y Top, Morán, Gustavo Re, Perchicot, Bódalo y otros) y la inseguridad de las “caras nuevas”.

EL EXTRA PRIMERO

Dígame – 11 de enero de 1955, p. 14

“Tres eran tres” en los cines Rex y Beatriz.

Eduardo García Maroto, veterano realizador del cine español, se dio a conocer hace algunos años como especialista en los films de humor presentándonos “Una de miedo, una de fieras y una de ladrones”, que, con “La hija del penal”, obtuvieron un señalado triunfo. Ahora Maroto vuelve a la palestra para seguir aquella línea. “Tres eran tres” se compone de tres historietas muy a la moda en las producciones de hoy. Estos tres “sketchs” cumplen sobradamente la idea que, tanto director, argumentista y dialoguista se propusieron. Esto es, hacer una parodia de las películas más representativas del cine internacional en las dos primeras partes; y, en la tercera, una caricatura

más acusada de las que han desorbitado el tema andaluz, que – salvo honrosísimas excepciones – ha sido tan mal tratado por productores de casa y de fuera, como el que presenta Maroto en “Una de pandereta”, condecorador de Andalucía por un viaje que hizo a Pontevedra. El empeño por lo ya citado, era hartamente peligroso y difícil de resolver, porque imitar es fácil, pero no así cuando se trata de remedar humorísticamente las costumbres tan mal interpretadas en otras películas que, por sus posibilidades económicas y el lujo empleado en su realización debieron de obtener la aprobación y no la repulsa de cuantos las vieron. El guión está llevado con fina gracia y hondo sentido de la comicidad, avalado por el gracejo de sus intérpretes. Desde la presentación de aquél tribunal T. I. A. P. A. C. A., organización encargada de intervenir y dictaminar en los casos de plagio cinematográfico, hasta la palabra “fin”, el público ríe de buena gana al correr de los tres episodios.

Por lo tanto, el intento está logrado plenamente, ya que en “Una de monstruos” no faltan los detalles tan necesarios en las películas del género, tales como el sabio inventor de extravagantes excentricidades, la pareja perdida en el monte y el sirviente idiotizado, cómplice del loco profesor. En “Una de indios”, los pieles rojas y los blancos luchan y resuelven sus problemas con verdadero y fino humor. Y en la tercera, “Una de pandereta” – en discreto cinefotocolor -, a nuestro juicio la más conseguida, la “españolada” tiene una más amplia réplica.

Son sus intérpretes principales Manolo Morán, Gustavo Re y Antonio Riquelme, quienes con José Bódalo, Antonio Casas, Nicolás Perchicot y un lucido plantel de artistas consagrados, aquéllos con su innata gracia, y éstos con sus buenas cualidades artísticas para el cine, contribuyen a hacer pasar una agradable jornada a los aficionados, que todavía, y afortunadamente, asisten a los espectáculos con tales intenciones. A nosotros, “Tres eran tres” nos agradó cumplidamente, por lo que felicitamos a sus componentes y a su modesta productora, la Cooperativa del Cinema.

Guillermo Linhoff

El Alcázar - 11 de enero de 1955, p. 21

Beatriz y Rex: “Tres eran tres”

El comienzo es ocurrente y regocijante y de rentable intención bromista. El tribunal T.I.A. P.A.C.A., facultado para resolver los más complicadísimos y arduos casos que se presentan en las actividades fílmicas, se reúne para juzgar a los autores, cómplices y encubridores de tres gravísimos delitos de plagio. El árbitro, que es señor muy respetable, pero que admira a las señoras estupendas, acepta las propuestas del acusador y del defensor de que se proyecten, como pruebas, las tres películas que se discuten. Se titula la primera “Una de monstruos”; la segunda, “Una de indios”, y la tercera, “Una de pandereta”. Todas son tan embusteras como los géneros que se caricaturizan. ¿O

es que se va a negar ahora la comicidad de las terroríficas tramas de Boris Karloff o de cualquiera de sus sucesores? Esta parodia de esas truculentísimas ficciones suscitan las estrepitosas carcajadas de los espectadores, que elogian así, con su alborozo –y alboroto- la gracia de las incidencias, de los diálogos y de los intérpretes. La de las películas “del Oeste”, con un castizote madrileño, el señor Ulpiano, dueño de una taberna, y sus exploradores blancos y sus “pieles rojas” de pega –y de pago- no es lo jocosa que la anterior. En cambio, “Una de pandereta” es una sátira desorbitada. igual de divertida que las “españoladas” –“o andaluzadas”- que se ejecutan en nuestra Patria en coproducción.

El baile y la música, los paliques idílicos a través de las rejas, los bandidos, las riñas a navajazos, los toreros y las gitanas. No falta ningún tópico falsamente pintoresquista en esta donosa y desenfadada burla. ¿Y no manifiestan nuestro cine unas películas de propósitos serios y resultados bajos sobre estos asuntos, “puestos al descubier-to”, “al rojo vivo”- en un adecuado color de cromos malos-, en esta caricatura, más importante de lo que parece?

Eduardo G. Maroto, creador de “Una de miedo”, “Una de fieras”, “Una de ladrones” e iniciador de la nueva comicidad, del humorismo en nuestro cine, con “La hija del penal”, renueva hoy, al cabo de los años, sus triunfos en esa especialidad. La continua hilaridad del público constituye la mejor demostración del éxito alcanzado por esta película. Invitadas a su estreno grandes figuras de la pantalla mundial, sólo pudo asistir Ava Gardner –llegada a Madrid “de riguroso incógnito”-, que, aleccionada por “una de pandereta”, ha desistido de interpretar una cineversión [sic] más –pero en “cinemascopio”- de “Carmen”, según la oímos decir en unas confidencias hechas a nuestro compañero Alfonso Sánchez.

Arriba – Martes 11 de enero de 1955, p. 18

Tres eran tres

Lo que antes se tomaba en serio ahora provoca carcajadas. Esto es algo que vemos todos los días cuando en una escena “dramática” o en una cinta terrorífica o en un “western” cualquiera el público actual se sonríe adivinando lo que ha de suceder: es decir, el público, mucho menos tonto de lo que parece, sabe reaccionar ante el tópico. En esto es en lo que han basado su película “Tres eran tres”, estrenada anoche, el autor de los argumentos y diálogos, “Tono”, y el director Eduardo G. Maroto, y ante la que el público se rió mucho, quizá a veces a su pesar por lo “tonístico” del diálogo y de las situaciones, pero se rió y salió complacido de la intención crítica y satírica que encierra el film.

Tres episodios forman la película y cada uno de ellos responde a un tópico en cintas extranjeras y también nacionales: la película de doctores “sabios y locos” con sus monstruos de laboratorio; la cinta de indios y vaqueros y, finalmente, la famosa y terrible españolada de guitarras, gitanos y toreros.

De estos episodios el mejor sin duda es el último (realizado en un color no demasiado logrado), que mantiene la hilaridad en el público con su chispeante gracia mantenida a golpes de ingenio en cada situación [ilegible] presentando el tópico que en tantas cintas nacionales por fortuna ya lejanas, y en tantas otras extranjeras, por desgracia menos lejanas, hemos visto y, lo que es peor, muchas veces ¡admitido! Las distintas secuencias de la “tragedia” del bandolero torero y la gitana que resulta ser su madre y que ante el cadáver de su hijo baila un fandango porque, según la voz del comentarista, en España todo se resuelve con “alegría”, son francamente buenas y divertidas.

Quizá el episodio menos conseguido es el “western”, ya que no sabemos si con intención o no, al satirizar el tópico del Oeste se cae en el del lenguaje y los giros del castizo madrileñismo. El primer tema, el de la cinta terrorífica, sirve de entrada perfectamente y ya sitúa al espectador en el clima que mantendrá toda la producción.

Bien dirigida la película por Eduardo García Maroto, atendiendo más al diálogo y a la situación que a los efectos puramente cinematográficos, pero apunta un nuevo estilo, una nueva dirección en nuestro cine que debe tenerse en cuenta. Por lo menos consigue en su mayor parte divertir al público.

La interpretación corre paralela a la intención de la película. En ella destacan, entre otros muchos actores Manolo Morán, Antonio Riquelme y Gustavo Re.

J. M.

El Noticiero Universal – 17 de diciembre de 1954

“Tres eran tres” en el Alcázar

Sátira codornicesca, graciosa burla de clásicos estilos cinematográficos es esta película producida por la “Cooperativa del Cinema de Madrid” y dirigida por Eduardo G. Maroto, sobre un guión del mismo, de “Tono” y de Angel Falquina.

Tres películas – una “de monstruos”, otra “de indios” y otra “de folklore español” – integran el lote presentado al serio tribunal de la T.I.A. P.A.C.A. Las tres se atienen a los “cánones” estereotipados por sus respectivos géneros, aunque exagerando la nota hasta lo cómicamente desquiciado, como es natural en una cinta que trata de caricaturizarlos.

Y no solamente los estilos, sino también la influencia extranjera que acusan los mismos.

El empeño, como puede apreciarse por lo dicho, era ambicioso, y su realización, difícil, como toda obra que pretenda ejercer cierta crítica por vías del humor. Cabe preguntarnos una vez vista la cinta, si han salido airosos guionistas, director e intérpretes. Y hay que contestar que, en general sí, por su originalidad, por su esfuerzo, por salirse por salirse del caparazón de las cosas reducidas a moldes concretos.

Naturalmente, habrá gentes desprovistas de un elemental sentido del humor que calificarán la cinta de “gansada”, de cosa intrascen-

dente... y eso porque “no hace llorar” sino todo lo contrario. El que suscribe rió de muy buena gana, sobre todo en el primero y en el tercero de los cuentos que integran la película.

Entre los intérpretes destacaron Manolo Morán y Antonio Riquelme – reyes de la gracia auténticamente española -, Manuel Arbó, Nicolás D. Perchicot, Rosita Palomar, Matilde Mújica, José Bódalo, Gustavo Re, Florita Vázquez Díaz, Manuel Requena... .

Buena, la fotografía de Enrique Guerner – en colores – y Carlos Pahissa – en blanco y negro – así como la música, de los maestros Daniel Montorio y Augusto Algeró.

V. P.

La Prensa – 17 de diciembre de 1954

TESTIMONIOS

Mi último largometraje como director fue *Tres eran tres* (1954). Los de la cooperativa me sugirieron que hiciese algo en la línea de mis viejos cortometrajes ¹⁹ Escribí varios episodios y me prohibieron algunos. Por ejemplo uno sobre la locura porque el censor decía que no se puede tomar a broma una enfermedad tan lamentable.²⁰

(Eduardo García Maroto en Torres, 2000, p. 53).

¹⁹ El mismo Eduardo García Maroto se refiere en la misma entrevista a sus cortometrajes, y de manera especial al que podría ser el más relevante en relación con esta película: «Entonces me fui a San Sebastián a esperar el final de la guerra. Me reunía en el café El Choco con Fernando Delgado, Jardiel Poncela y el maestro Guerrero. Un día el maestro Guerrero me propuso que hiciésemos algo. Yo tenía un guión, que era *Una de pandereta*, se lo dejé, le gustó mucho y empezó a ponerle música. Todas las tardes íbamos al Hotel de Londres, que era donde él estaba, y me pasaba al piano una música deliciosa. Ése es el origen de la célebre canción “¡Ay qué tío!”. Decidimos ir a su banco para pedir un crédito a medias y poder financiarla, pero nos lo denegaron cuando estaban dando lo que se llamaba “créditos faciales” a los que decían que tenían unas pieles en Madrid o unas tierras no sé dónde, pero la mayoría eran simples caraduras.» (Torres, 2000, p. 49). Se ignora si este es el mismo guión rodado en 1954 o sólo conservó el título.

²⁰ No se conserva en los expedientes de Clasificación y Censura informe de lector de guiones alguno que haga mención a estas prohibiciones.

D

RESEÑA BIOGRAFICA DE DANIEL ARAGONES PUIG

Daniel Aragonés Puig nació el seis de abril de 1907 en Barcelona, en un país mayoritariamente campesino, donde conflictos sociales y políticos venían sucediéndose desde hacía varias décadas. Agitaciones obreras, semanas trágicas, huelgas generales y continuos riesgos de levantamientos militares se harán sentir especialmente en los medios más industrializados que en aquél momento son de manera muy destacada los ambientes fabriles de Barcelona. Casi puede decirse que Daniel Aragonés ve la luz al mismo tiempo que el cinematógrafo en Barcelona, porque aunque en 1906 ya se ha abierto una sucursal de la empresa cinematográfica Pathé y se ha fundado la empresa productora Hispano Films en esta ciudad, es el mismo año 1907 cuando las principales empresas del sector de aquél momento en Europa, Méliès y Gaumont, abren allí sus puertas.

Hijo de Daniel Aragonés Massip (1875 – 1944) y Antonia Puig, maestros normales en una España que sufría un elevado índice de analfabetismo. Este ambiente familiar medianamente cultivado será el que despierte en el niño Daniel la curiosidad e inquietud intelectual que le acompañaría durante toda su vida marcando su carácter de buscador infatigable. Seis años después nace su hermano Ramiro que posteriormente se convertirá en la indispensable otra mitad de los distintos negocios en los que se embarquen a lo largo de toda su vida. Sin alcanzar nunca una educación superior, Daniel Aragonés demostró muy pronto su interés por la fotografía, la tecnología que le va unida y sus desarrollos empresariales. Su padre pintaba estampitas de temática religiosa que muy pronto Daniel se dedicó a fotografiar para vender como reproducciones y así ayudar a la economía familiar¹.

Su espíritu inquieto le lleva, con tan sólo 18 años, a conseguir adaptar una vieja cámara que aún conserva su hijo Jordi y dedicarse a filmar con ella películas de corto metraje con modestos temas de la vida que le rodea como la salida de la iglesia el domingo, películas que luego se dedicaba a proyectar en público el siguiente domingo. Recordando los temas que habían sido habituales en los primeros rodajes del cine, en las películas de los hermanos Lumière o de Segundo de Chomón, los temas más cotidianos serán los que Daniel Aragonés convierta en su particular "escuela de prácticas" cinematográficas.

¹ Según otra versión de otro miembro de la familia Aragonés, en realidad fotografiaba cuadros de temática religiosa que luego servían a su padre como modelo para pintar las estampas.

Ilustración: Daniel Aragonés con la cámara que él mismo había adaptado (alrededor de 1925).

Posteriormente se dedicará junto al fotógrafo Pérez de Rozas a la fotografía aérea². En 1928 entra a trabajar en los laboratorios CYMA de la Rambla de Cataluña, que no sólo revelaban película cinematográfica sino que también eran representantes de cámaras y proyectores marca Debie.

Cuando un año más tarde los laboratorios cierran, Daniel establece una sociedad con Antonio Pujol y juntos fundan los laboratorios Cinefoto en la calle Roselló. Posteriormente un incendio³, obliga a su traslado a la calle Llúria. Existen pruebas de la vinculación todavía de Daniel Aragonés con la cámara: aparece como director de fotografía de la película *¡Déjate de amigos!* (Juan Estiaste, 1929). Fernando Méndez Leite von Haffe menciona el título como una de las «últimas cintas mudas rodadas en España, la pretendidamente cómica *Déjate de amigos* de Juan Estiaste y Daniel Aragonés para la productora Laya Films, protagonizada por Blanca Negri.» (Méndez Leite, 1965, vol. 1, p. 165).

Ilustración: Daniel Aragonés en un rodaje (sin fecha).

En 1935 viaja por vez primera a los Estados Unidos de América en el buque Ile de France que partió del puerto de El Havre el 8 de mayo y llegó al puerto de Nueva York el día 14. En respuesta a preguntas sobre el Cinefotocolor en conversación privada con Alfonso del Amo de Fimoteca Española, muchos años después aseguraría que fue al conocer los laboratorios norteamericanos y sus posibilidades en el campo de la filmación y revelado de película en color cuando se dio cuenta de la necesidad de avanzar hacia el color cinematográfico en su propia aventura profesional y empresarial. El contacto con los medios técnicos norteamericanos fue tan importante para él como para ingresar como miembro en la Society of Motion Pictures Engineers tal y como recoge la publicación de la sociedad⁴.

Ilustración: Daniel Aragonés a su llegada a los Estados Unidos de America en 1935.

En mayo de 1936, se funda una sociedad entre Daniel Aragonés, Antonio Pujol y Camille Lemoine⁵. Éste era el concesionario de la

2 Carlos Pérez de Rozas Masdú (? - 1954), auténtico pionero del fotoperiodismo en España, fue el fundador de una saga familiar de profesionales del periodismo gráfico, algunos de cuyos miembros aún siguen en activo.

3 Habitual en este tipo de negocios debido a la naturaleza inflamable del antiguo material cinematográfico a base de nitrato de celulosa.

4 *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* (1936), XXVI (3): 285. De los cuatro modos de pertenencia a la asociación (H: Honorary Member, F: Fellow, M: Active Member y A: Associate Member) figura como (M). Algunos años después, en marzo de 1951, su nombre aparece publicado como nuevo miembro, pero sólo asociado (A): *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers* (1951), 56 (3): 366 .

5 «Un francés oportunista, zalamero y con escasos escrúpulos a la hora de los negocios que, parece ser, acabó sus días abatido a tiros a la puerta de otro de sus proyectos cinematográficos, los estudios Sevilla Films.» (Cerdán, 2001, p. 44)

explotación de los estudios Orphea que se habían instalado en el antiguo Palacio de la Química de la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Ante la situación de graves problemas financieros de los estudios, y siendo los laboratorios Cinefoto los principales acreedores, reciben el arriendo de los estudios Orphea de Barcelona, junto con quien por aquél entonces era gerente del Liceo de Barcelona, Joan Antoni Pàmies.

Ilustración: Un joven Daniel Aragonés asoma en la tercera fila a la izquierda de esta foto de rodaje de la película *Los claveles* (Santiago Ontañón, 1935).

En julio de 1936 estalla la Guerra Civil en España, que resultó en palabras de Román Gubern «un hito crucial» de la información y la propaganda (en Gubern et al., 1995, p. 164), donde se presenta la oportunidad del primer uso masivo de cine sonoro en la propaganda bélica y política. La guerra afectó al sector cinematográfico de manera muy relevante: movilizó y dispersó a técnicos y profesionales, mermó los suministros de electricidad y materiales (por ejemplo, película virgen), y se redujeron las inversiones privadas. La producción cinematográfica republicana se centró en Madrid y Barcelona, mientras la de los sublevados se apoyó en los centros de producción de Roma y Berlín, principales motores de la producción cinematográfica de la Europa de los años 30. Los laboratorios Cinefoto, dentro de las políticas de expropiación llevadas a cabo por la CNT/ FAI, son colectivizados⁶, y se convierten en fundamentales para la propaganda cinematográfica anarquista. Asimismo los estudios Orphea y los estudios Trilla quedarán dentro del Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE) y servirán para el rodaje de la mayor parte de los largometrajes que se realicen en Barcelona durante aquellos años⁷.

Despojado de su laboratorio y de su recién estrenada incursión en los estudios cinematográficos, Daniel Aragonés según sus familiares marchó a París para entrar a trabajar en los laboratorios Lumière. Consultado el consulado de España en París no constan como inscritos en los registros consulares durante aquellos años ni Daniel Aragonés ni

6 Hasta que la colectivización se consume existe testimonio de colaboración inicial de los responsables de los laboratorios con los sindicatos anarquistas: «Ayer por la mañana el grupo de Cinema se presentó en el Laboratorio Cinematográfico Cine-Foto con objeto de poder realizar los trabajos para la obtención de copias "standard" necesarias para la propaganda por medio del cine. Debemos significar que los señores Aragonés y Pujol, propietarios de los Laboratorios "Cine-Foto" se pusieron inmediatamente a la disposición de nuestros camaradas para la realización rápida de la obtención de copias de este film documental revolucionario.» (*Solidaridad Obrera*, 29 de julio de 1936, p. 4)

7 La CNT, fuerza sindical mayoritaria en Cataluña, se incautó y sindicalizó desde julio de 1936 las 116 salas de cine que operaban en Barcelona, pero no fue hasta octubre de ese mismo año que colectivizara la producción, llegando a convertirse en el grupo político que produjo más películas propagandísticas y que gracias a la incautación de laboratorios y estudios contaba con medios técnicos y materiales para mantener una producción constante (Gubern en Gubern et al., 1995, pp. 166-168 y Amo García, 1997).

su socio Antonio Pujol, sin embargo según confirmaron fuentes del consulado fue bastante común entre residentes españoles en París durante la guerra no inscribirse, bien porque se trataba sólo de un corto período de tiempo en su camino a otros destinos en el exilio o porque preferían esperar acontecimientos para decidir sus movimientos posteriores. Existen sin embargo documentos que sí probarían su estancia en la capital francesa si no durante toda la guerra, al menos durante un tiempo. Primero un documento que conserva Jordi Aragonés entre los papeles que pertenecieron a su padre fechado el 29 de julio de 1937 en el que se acredita el intercambio de materiales cinematográficos entre Monsieur Bordereau, titular de una empresa homónima de máquinas de revelado y secado, que entrega una copiadora Bell-Howell «para película estándar» a Monsieur Aragonés a cambio de una «machine a developper, speciale pour les courses de chevaux, de levrieres, etc.» Aunque inicialmente parece tratarse de una máquina de revelado, el final de la frase que indica que es especial para carreras de caballos, galgos, etc, puede representar más bien un prototipo, toda vez que en el acuerdo «M. Aragonés» se compromete a no ocuparse más de esta especialidad y cede todos los derechos a M. Bourdereau.

Ilustración: Contrato entre Aragonés y Bourdereau, julio de 1937.

Ver documentos de patentes en Anexos.

El segundo documento que acredita su estancia en la capital francesa en aquellos años es una solicitud de patente presentada en mayo de 1939 en el Reino Unido en la que además figura «Daniel Aragonés, ciudadano de la República de España» en una dirección de París (Seine) tan similar que parece más un error del copista: el Hotel Britanny, número 3 de la Rue Saint Lazare en el contrato con Bourdereau y el número 5 de la misma calle para la patente. Es curioso también que en esta solicitud de patente presentada en Londres se dé esta dirección mientras en la presentada en París, con fecha de 25 de mayo, sólo dos días después de la presentación en Londres, sí aparezca como «residente en España».

Finalizado el conflicto se le restituyen los laboratorios de los que se convertirá en gerente su hermano Ramiro, mientras él lleva toda la organización técnica. Junto con su socio Pujol, recuperan también la concesión de los estudios Orphea, a pesar de que el contrato había expirado el 31 de diciembre de 1937. Se les extendió el contrato hasta el 9 de julio de 1940 y se les condonó parte de la deuda de los estudios por las inversiones realizadas en el acondicionamiento del edificio. Después renegociaron con el ayuntamiento de Barcelona, titular de los terrenos sobre los que se asentaba el edificio, firmando un nuevo contrato con vigencia desde el 1 de enero de 1941 hasta el 31 de diciembre de 1950. Posteriormente renovarían la concesión con sucesivos contratos hasta la desaparición de los estudios en el incendio de 1962 (Cerdán, 2001, pp. 56 – 61).

En 1940 se hacen también con el control de los estudios Trilla (situación que mantendrán hasta 1945). Es en ese mismo año en el que se integra en la realidad sindical del sector al ser nombrado miembro de la Comisión Permanente del Servicio Sindical Nacional de Cinematografía⁸.

Ilustración: Vocal de la Comisión Gestora del SNC.

En 1942 contrae matrimonio con María López García, del que en años siguientes nacerán tres hijos: Daniel (1943), María (1946) y Jordi (1952).

Ese mismo año de 1942 compra los laboratorios de propiedad italiana Fotofilm que se encontraban en la calle Mare de Deu de Monserrat de Barcelona. Con la ampliación del negocio y la adquisición posterior de otros pequeños laboratorios, Fotofilm se traslada a un gran edificio de la Travesera de Dalt.

Finalmente en Barcelona sólo quedarán como competidores los laboratorios Cinematiraje Riera⁹.

En el año 1946 demuestra que sigue manteniendo el interés por la innovación técnica y patenta *Un procedimiento para sustituir en las películas cinematográficas sonoras la banda de sonido*, muestra de los intereses de una industria marcada por la falta de materiales debida al conflicto con los distribuidores norteamericanos, la falta de liquidez y la política de restricciones a la importación que intenta frenar la salida de divisas al exterior.

Ese interés en la innovación técnica se manifestará de nuevo en el año 1948, al ser patentado el sistema de color cinematográfico Cinefotocolor.

Ilustración: Portada de la revista

8 De los cuatro organismos principales que ordenaban la cinematografía en aquellos años, La Junta Superior de Censura Cinematográfica, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, la Dirección Nacional de Cinematografía y el Sindicato Nacional de Cinematografía, este último a partir de 1942 «dicta normas sobre producción, distribución y consumo, diseña la política de fomento, interviene en los tribunales de arbitraje del sector, organiza sistemas de previsión, participa en el diseño de contratos tipo, redacta reglamentos de trabajo e interviene en la apertura de locales» (Díez Puertas, 2002, pp. 55-56).

9 Estos laboratorios contaban en Madrid con unas grandes instalaciones a las que fueron enviados todos los materiales incautados durante el conflicto, incluidos muchos de los materiales propagandísticos de apoyo a la República producidos en Barcelona durante la guerra.

En circunstancias que nunca fueron aclaradas este almacén de los laboratorios Riera de Madrid sufrió un incendio que lo destruyó completamente en el año 1945, aunque la casa matriz de Barcelona siguió funcionando. Los laboratorios Cinematiraje Riera serán la competencia constante frente a los cuales Daniel Aragonés desarrolló posteriormente toda su vida profesional.

En 1951 llegó a un acuerdo con Marius Franay¹⁰ para la explotación de la patente del Cinefotocolor en Francia con el nombre de Realcolor. Bajo este nombre no llegó a producirse ninguna película.

Ante la llegada definitiva del Eastmancolor de Kodak y sus evidentes ventajas, abandona la experimentación con su sistema de color y se centra en su trabajo de laboratorio. Siempre en busca de la excelencia en su trabajo convirtió los laboratorios Fotofilm en los únicos en España que podían realizar tiraje de copias en sistema Eastmancolor. Esta búsqueda de novedad y competencia técnica le permitió liderar durante muchos años los trabajos de laboratorio en España. Debido al crecimiento empresarial de Fotofilm los socios Aragonés y Pujol compran en 1956 los laboratorios Quimiflex de Madrid y los transforman en Fotofilm Madrid S.A¹¹.

Aunque en sucesivos contratos, la sociedad Aragonés y Pujol había mantenido la concesión de los estudios Orphea, hasta que en 1962 el antiguo Palacio de la Química de la Exposición Universal arde. El edificio quedó totalmente arrasado y el Ayuntamiento de Barcelona decidió no reconstruirlo. De este modo, el que fuera mejor estudio cinematográfico sonoro en la España de los años 30 e importante motor de la incipiente industria cinematográfica en la Barcelona de posguerra, es relegado al olvido.

Daniel Aragonés continuó siendo un personaje destacado en el mundo cinematográfico español y perteneció después al Consejo Superior de la Cinematografía en representación del sector de los laboratorios.

Fotofilm continuó siendo un referente entre los laboratorios cinematográficos en España hasta que el año 1995 las deudas impusieron una declaración de quiebra. Pocos meses después los socios del momento (Antoio Pujol había fallecido años atrás) llegaron a un acuerdo de fusión con Cinematiraje Riera.

El 12 de noviembre de 1996 fallecía Daniel Aragonés Puig.

Ilustración: Daniel Aragonés Puig (1992).

¹⁰ Carrocero de éxito en los años de treinta y cuarenta del siglo XX como fabricante de bastidores para Bentley, Rolls-Royce o Hispano-Suiza, entre otros. En el ámbito de la cinematografía también fue fundador de la "Société Industrielle de Synchronisation" y de los laboratorios "L. T. C. (Les Tirages Cinématographiques)", en Saint-Cloud.

¹¹ Las instalaciones de estos laboratorios actualmente siguen existiendo y en funcionamiento, aunque bajo el sello Technicolor.

D.1 DOCUMENTO DE REGISTRO DE ENTRADA DE DANIEL ARAGONES PUIG EN LOS ESTADOS UNIDOS DE

D.1 DOCUMENTO DE REGISTRO DE ENTRADA DE DANIEL ARAGONES
PUIG EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMERICA (NUEVA YORK, 8
DE MAYO DE 1935)

Elaborado a partir del incluido en Heredero (1994, pp. 601-609), del realizado por Pérez Gilaberte (2003, pp. 337-363) y de información obtenida directamente por el autor de la tesis.

A la de mosca. Efecto producido al positivar un negativo que no tiene la densidad adecuada. Aparece como una falta de contraste y granulosidad excesiva, que se aprecia especialmente en los negros carentes de contraste y en los blancos, con un ligero tono gris.

Anamórfico (objetivo). Objetivo que comprime la imagen lateralmente, en proporción 2:1, sobre una película normal de 35 mm. Posteriormente, otra lente “desanamorfiza” (descomprime) la imagen al ser proyectada sobre la pantalla para obtener los formatos horizontales conocidos como “scope”. Los objetivos anamórficos suelen tener menor abertura de diafragma que los objetivos esféricos.

Antihalo. Capa oscura incluida en toda película cinematográfica para evitar que la luz que incide sobre la emulsión se refleje en el anverso de la capa de emulsión. Esto crearía un halo luminoso alrededor de las zonas brillantes. Para evitar este efecto se utiliza una base de película de color oscuro – gris o negro -, de forma que no se refleje la luz y sea absorbida en su totalidad por parte de la película. En el revelado, un baño se encarga de eliminar la capa antihalo, dotando al negativo o positivo de una total transparencia.

Armario de secado. Estructura cerrada con cristales que se encuentra al final del tren de revelado. En el armario de secado, unos ventiladores expulsan el aire caliente sobre la película cinematográfica según va saliendo del último baño de lavado de la reveladora, con el fin de eliminar la humedad que pueda quedar y secar la emulsión completamente antes de su bobinado.

Bandas de papel. Tiras de papel de 2 cm. de ancho en las que se troquela la información del etalonaje mediante un código punteado, para ser interpretada por la máquina positivadora. Incluye tres datos fundamentales: el contador de fotogramas, los datos de RGB (luces de etalonaje) y los fundidos o encadenados para hacer en positivadora.

Baño. Cada uno de los compuestos químicos disueltos en soluciones líquidas que actúa en el proceso de revelado de la película cinematográfica.

Baño de blanqueo. Solución líquida por la que debe atravesar el negativo impresionado, durante el proceso de revelado, después del baño de paro y antes del baño de fijado. Mediante este baño se con-

vierte la plata metálica negra, obtenida por el revelado de la emulsión, en haluro de plata.

Baño de paro. Baño al que es sometida la película durante el proceso de revelado. Se realiza después del revelador, y su función es interrumpir la acción de éste en la película y eliminarlo antes de que entre en contacto con los componentes del siguiente baño.

Base. Ver **Soporte**.

Bipack. Se denominan así los sistemas de color que impresionan dos fotogramas a un mismo tiempo, con distinta sensibilidad cada uno (normalmente una película pancromática y una película ortocromática).

Bobina. Cada uno de los rollos que conforman una película. Un largometraje de dos horas de duración está formado por seis bobinas de 600 metros. De esta manera se puede trabajar por partes en el laboratorio, sin necesidad de manipular la película completa en un enorme y poco práctico rollo único.

Capas de la película. La base de la película está cubierta por una emulsión fotosensible. Esta emulsión está estructurada en capas según sea el material: positivo, negativo, color, blanco y negro... El grosor de las diferentes capas que forman una emulsión es de 5 a 20 micrones. A su vez, todo el conjunto de capas está recubierto por una fina capa protectora para impedir rayas en la superficie de la película. Las emulsiones de color actuales constan básicamente de tres capas sensibles a los colores rojo, verde y azul.

Catch (de cámara). Las cámaras de cine salen de fábrica con un tipo de ventanilla universal y el negativo resultante, después de pasar por ésta, tiene unas proporciones parecidas a las que se ven en un televisor convencional. Proyectando esa imagen sobre una pantalla se obtiene un formato de proporciones aproximadas 1:1,33. Ahora bien, las pantallas habituales son más alargadas y, para evitar que el operador de cabina suba o baje el fotograma reencuadrándolo a su criterio, suele interponerse entre la ventanilla de la cámara y el negativo una fina lámina metálica (el "catch") que recorta la imagen verticalmente dándole una forma más apaisada ya en su origen y con proporciones habituales de 1:1,66 o 1:1,85.

Cinerama. Procedimiento óptico (actualmente en desuso) que permite rodar con tres cámaras sincronizadas y que proyecta la película con tres proyectores, también sincronizados, sobre una pantalla cóncava. Posteriormente también se utilizó un único proyector.

Código de película. Cifra de cuatro dígitos que identifica, según el fabricante, cada uno de los tipos de emulsión, según su sensibilidad, formato y equilibrio de color.

Cola. Película cinematográfica virgen, en una bobina de muy pocos metros. Suelen ser sobrantes de bobinas más grandes. También se denomina cola a los fragmentos de película que se dejan al inicio y al final de un rollo para protegerlos.

Cola de inicio (o Guía de operador). Cola que se incluye al principio y al final de cada bobina con el fin de marcar el comienzo y final de cada uno de ellos. En la guía del operador se incluyen los siguientes datos de gran utilidad para el proyccionista: título de la película, rollo, número de rollos que forman la película, formato de proyección y sonido. Además, suele incluir una numeración que avanza cuenta atrás, desde el 8 hasta el 3 para diferentes usos como el doblaje o la sincronización.

Contraste. Diferencia de intensidad entre la luminosidad máxima y la luminosidad mínima de las luces que inciden sobre un plano. Un negativo o positivo más contrastado reproducirá los blancos y los negros de forma muy marcada, pero a cambio sacrificará toda una gama de matices o gradaciones de luz intermedias. El contraste difiere según la emulsión utilizada (marca, sensibilidad, tipo) y según su posterior proceso de revelado.

Contratipo. Material intermedio en blanco y negro, fabricado a partir de un lavander. Es un duplicado del material original en blanco y negro, del cual se pueden tirar las copias de serie de una película sin deteriorar el negativo original. También denominado dup-negativo.

Copia cero. Primera copia sin empalmes que reúne todos los elementos de la película: montaje final del negativo (ya positivado), banda sonora, trucajes, títulos de crédito. Sirve de referencia para hacer el etalonaje posterior. También puede llamarse “primera copia estándar”.

Copia de estreno. Copia estándar obtenida a partir del negativo original (no del internegativo), positivada en húmedo y tratada con especial cuidado. Copia proyectada en la première o preestreno de una película.

Copia estándar. Copia positiva de la película que resulta de corregir la copia cero mediante el proceso de etalonaje. Es la primera copia definitiva lista para su exhibición, pero habitualmente también hay que rectificar algunos aspectos de ella para perfeccionarla, corrigiendo así definitivamente los errores que se hayan cometido en el etalonaje, antes de proceder a tirar las restantes copias para la exhibición.

Copia muda. Primera copia en positivo que se obtiene del negativo ya montado de una película. Es el resultado del primer etalonaje en el analizador de color, y a partir de la cual se irán corrigiendo las diferencias existentes entre planos. La copia muda carece de sonido, y su uso, además de para etalonar, está dirigido a supervisar las mezclas en el estudio de sonido.

Copiión. Las primeras copias positivas del negativo original hechas por el laboratorio a partir de las tomas que se han señalado en el parte de cámara para ser positivadas. Habitualmente son visionadas a diario, al menos, por el director y por el operador. En inglés reciben los nombres de “rushes” o “daylies”.

Copulantes. Aditivos que se incorporan a la emulsión fotoquímica para aumentar la saturación del color, mejorar el grano y la definición. Pueden ser incoloros (aplicados a los materiales reversibles, positivos y de blanco y negro) o de color (utilizados en películas negativas de color y materiales intermedias). Es por esto que las películas de negativo de color presentan un tono anaranjado.

CRI (Color Reversal Intermediate, Material Intermedio Reversible). Emulsión reversible que permite obtener directamente desde un negativo original un internegativo directo – un duplicado del negativo original -. No es necesario hacer un interpositivo como paso intermedio, ya que las características reversibles del material CRI lo hacen innecesario. El CRI hoy día está en desuso porque altera el contraste original del negativo y no ofrece la calidad de un internegativo hecho a partir de un interpositivo, Y sobre todo, en el proceso CRI, al no hacerse interpositivo, cada vez que hay que sacar un internegativo hay que manipular el negativo original. Todo ello hizo que el CRI se dejara de usar de manera generalizada.

Cuñas sensitométricas. Pruebas que se hacen en el departamento químico del laboratorio, con el fin de valorar el estado de un material virgen. A partir de una cuña es posible determinar la sensibilidad nominal, la gamma y el velo de la emulsión. Estas características indicarán si la película es apta o no para rodar.

Curva de densimetría (o Curva Característica). Línea curva que representa, gráficamente, la densidad de un negativo expuesto y la relación ente las zonas más claras y más oscuras. Estas magnitudes se miden en un densitómetro y se expresan en unas coordenadas que reflejan los logaritmos de las densidades (en vertical) y los logaritmos de la exposición (en horizontal). Cada tipo de negativo produce una curva distinta.

Chasis. Caja metálica que almacena el negativo virgen y que se ajusta sobre la cámara para alimentarla. Habitualmente albergan dos rollos: uno para el negativo virgen y otro para recoger el negativo ya impresionado.

Densidad espectral. Propiedad de las emulsiones cinematográficas de absorber la luz de diferentes longitudes de onda de cada uno de los tres colores: rojo, verde y azul.

Densitómetro. Instrumento que hace una medición de la densidad óptica de una emulsión: negativo, interpositivo, internegativo y positivo. Sirve para evaluar y controlar los procesos de positivado y revelado en sus distintas fases.

Diafragma. Iris variable parecido al ojo humano y compuesto de hojas metálicas diminutas. Está dentro del objetivo y la graduación de su abertura, mediante un anillo exterior, permite aumentar o disminuir la cantidad de luz que impresiona el negativo. Se abre cuando hay menos luz y se cierra cuando hay más.

Dup-Negativo. Contratipo.

Dup-Positivo. Lavender.

Emulsión. Capa de gelatina sensible a la luz que se encuentra sobre el soporte flexible o película. Contiene sales de plata, productos químicos y otros aditivos. Su sensibilidad a la luz se mide en una escala establecida por la American Standard Association (ASA) o la Internacional Standard Organization (ISO). Las primeras películas en color tenían una sensibilidad de 8 ASA.

Etalonaje. (También denominado Talonaje, Etalonado o Graduación). Proceso mediante el que se pueden igualar las luces y los tonos de los diferentes planos de la película a partir de la copia cero y para llegar a la copia estándar. Consiste en regular la luz de positivado para conseguir una copia de la densidad y del color necesarios. El etalonaje tiene dos facetas: una primera artística, que supone no sólo igualar los diferentes planos dentro de una película, sino interpretar los deseos del director de fotografía. Es una aportación que en ocasiones se convierte en crucial, puesto que puede ofrecer diferentes posibilidades de un mismo plano. La segunda faceta es más técnica, que consiste en igualar todos y cada uno de los planos montados en una película, de manera que no «salten» visualmente. Permite obtener efectos de noche o de día que no sean del todo evidentes en el copión. En inglés norteamericano se conoce como "Timing" y en inglés británico como "Grading". Para etalonar se utiliza un analizador de color, y los datos del etalonaje (luces) se transfieren a las positivadoras a través de soportes informáticos o bien mediante bandas de papel. En el etalonaje se remata, en definitiva, el trabajo del director de fotografía.

Exposición. Relación entre la cantidad de luz que pasa a través del objetivo y el tiempo durante el cual permanece abierto el diafragma. Mediante la exposición, el negativo queda impresionado con la intensidad de luz que haya sido graduada.

Fijador. Baño químico utilizado en todo proceso de revelado de película fotoquímica (negativo y positivo). Convierte los haluros de plata formados durante el blanqueo en sales de tiosulfato de plata. El fijador, de esta forma, elimina los haluros de plata blanqueados y los que no se oxidaron en el momento de la exposición. El fijador es uno de los últimos baños, antes del lavado final y secado. De un buen fijado depende, entre otros factores, la duración de un material fotosensible con el paso de los años.

Filtro neutro. Cristal que se coloca delante del objetivo y que absorbe la luz de todos los colores en la misma proporción. Sirve para controlar la cantidad de luz y no su cualidad. Los filtros neutros de densidad reducen la exposición en una determinada abertura de diafragma sin afectar al color, al contraste o a la definición. Se utilizan cuando no es conveniente cerrar un objetivo lo suficiente en condiciones muy brillantes de luz.

Fotograma. Cada una de las imágenes fijas que se registran en una película y que proyectadas a una velocidad determinada producen la sensación de movimiento. Es la unidad mínima de registro de una cámara cinematográfica, y la unidad mínima utilizada en el montaje de una película.

Fotómetro. Aparato que permite medir, mediante una célula fotoeléctrica, la intensidad luminosa que recibe una escena o un personaje, y que indica la abertura a la que debe graduarse el diafragma para obtener la imagen deseada sobre la emulsión del negativo. Hay fotómetros para medir la luz incidente (de semiesfera), para calcular la relación de contraste (de disco plano) y para medir la luz reflejada.

Gamma. Medida del contraste de una película.

Gelatina. Hoja de filtro para los aparatos de iluminación. Generalmente son de material plástico y de colores, y se colocan en bastidores algo separados de la fuente luminosa. La luz que escapa sin filtrarse no debe llegar a la escena porque alteraría la temperatura de color. También hay filtros ópticos de gelatina para ser colocados delante del objetivo.

Grano. Ruido de la película cinematográfica, producto de la percepción visual de los haluros de plata que la conforman. Tiene un desorden en composición, no sigue ningún patrón, y se hace evidente cuanto más se amplía el original. El grano se puede medir objetivamente mediante un microdensitómetro, que indica la densidad de un área muy pequeña de la película.

Índice de exposición. Es el dato que indica la velocidad de la película fotosensible y, por lo tanto, la sensibilidad de una emulsión a la luz. Gracias al índice de exposición se sabe la cantidad de luz necesaria para una correcta exposición. Los índices de exposición de la película cinematográfica vienen indicados según la normativa internacional ISO que combina la escala ASA (norma de origen norteamericano) y la escala DIN (norma de origen alemán).

Internegativo. Copia intermedia en negativo, obtenida por copiadora óptica a partir de un negativo original, de una copia positiva de proyección o, más frecuentemente, de un interpositivo. Con la finalidad de proteger el negativo original, se suele utilizar el internegativo para extraer de él las copias de explotación. En las películas de blanco y negro recibe el nombre de contratipo o dup-negativo.

Interpositivo. Copia en positivo extraída del negativo original y, a partir de la cual, se saca posteriormente el internegativo, aunque también se pueden obtener duplicados negativos. En las películas en blanco y negro, recibe el nombre de lavender o dup-positivo.

ISO (International Standard Organization). Organización Internacional de Estándar: es la escala internacional que se utiliza para establecer la sensibilidad de una emulsión. La cifra ISO incluye dos cifras separadas por una barra. En primer lugar aparece la sensibilidad correspondiente según la escala ASA y en segundo lugar se indica la

sensibilidad según la escala DIN expresada con el símbolo de grados O-

Key Code. Código de barras que se encuentra latente de fábrica en los marginales de la película virgen y que una vez revelado se hace visible. Sirve para identificar y situar cada uno de los planos rodados, y es leído por máquinas como el telecine. Puede incluir la siguiente información: código del fabricante, código de la película, tipo de película, número clave y equivalencias de las perforaciones.

Laboratorio. Empresa del sector cinematográfico cuyos servicios incluyen los siguientes procesos: revelado, montaje, limpieza, etalonaje, positivado, telecine, truca y tiraje industrial de copias, así como repaso y control de todo el material procesado.

Lata. Contenedor metálico en el que suministra el fabricante la película virgen, que sirve para almacenar o transportar el material de forma segura. Las latas vienen precintadas por una cinta que sigue un código de colores según la emulsión y el fabricante.

Latitud. Capacidad de una emulsión fotográfica para aceptar un arco variado de exposiciones (o aberturas de diafragma) obteniendo un resultado correcto. Cuanta mayor sea la diferencia de intensidad que admita, mayor es la latitud.

Lavado. Fase del revelado entre los distintos baños a los que es sometida la película y que permite eliminar los restos de productos químicos que no deben entrar en contacto. Tras el último baño de lavado fijador se añade un agente estabilizador.

Lavander. Material intermedio en blanco y negro, utilizado para obtener un contratipo. Recibe el nombre por la máscara de color lavanda del soporte de la emulsión. No permite tirar copias en positivo de él, sino que sólo sirve como paso intermedio para el contratipo desde el negativo blanco y negro original. También denominado duppositivo.

Lectura de positivado. Medida de la luz de positivado necesaria para el copiado de los negativos ya revelados. Se expresa en tres valores, uno para cada color básico. Si la suma de estas cifras está por debajo de 75, se dice que el negativo está corto y habrá quedado oscuro, por lo que es preciso subirlo de luz. Si el total está por encima de esa cifra, el negativo tiene demasiado contraste y es preciso bajarlo.

Lightflex. Sistema de velado controlado de la película simultáneamente con el rodaje, que se utiliza para introducir variaciones en el color o en el contraste. El procedimiento consiste en una bombilla de intensidad graduable cuya luz incide sobre un espejo al 50% (porque no refleja luz entera) colocado en cuarenta y cinco grados respecto al eje óptico de la cámara. A su vez, el espejo proyecta una parte de esa luz sobre el objetivo, velando la película al mismo tiempo que se rueda.

Lily. Carta de colores y de grises utilizada en el laboratorio para calibrar y entonar las diferentes máquinas de producción. Puede incluir la imagen de una persona para tener referencia de tonos de piel.

Limpieza de negativo. Proceso que se aplica a la película antes de positivar, telecinar o escanear, para eliminar la posible suciedad que el negativo haya podido adquirir durante su preparación en montaje o a su paso por el analizador de color en el etalonaje. Actualmente se utiliza un sistema mediante máquinas de agitación ultrasónica, por la que se somete la película a unas vibraciones muy rápidas mientras está sumergida en una solución de percloroetileno, que no ataca la emulsión pero elimina todo tipo de partículas adheridas.

Luces de etalonaje. Valores que el etalonador ha fijado en el analizador de color para positivar un plano, una secuencia o un rollo. Esos valores, mediante sistemas informáticos o bien tradicionales, son transmitidos a la positivadora. Los valores de etalonaje entre los que se puede etalonar un negativo son 01-01-01 y 50-50-50. En el primer caso estaríamos al máximo de subexposición de negativo y apenas habrá información fotoquímica registrada (la poca luz que ha recibido el negativo no ha llegado a oxidar la plata de la emulsión). Por el contrario, el otro valor indica el límite máximo de corrección en una sobreexposición de negativo (físicamente se ha vuelto negro) y hay que dar una luz muy alta de positivado para que penetre algo de luz a través de la alta oxidación de los haluros de plata y se pueda realizar la impresión de un positivo.

Luz de positivado. La luz que deja pasar la positivadora a la hora de copiar el negativo ya revelado, dando como resultado una película positiva. Esa luz se puede graduar a través de una abertura que hace las mismas funciones que el diafragma (o mediante filtros de gelatina transparente) para equilibrar las diferencias de luz entre un plano y otro responsable de controlar el movimiento del travelling, la grúa, etc.

Materiales intermedios (o Intermediates). Son las emulsiones utilizadas en los pasos intermedios como duplicaciones de negativo original, copias de seguridad, trucajes y otros efectos. Son el interpositivo, internegativo, CRI, contratito (dup-negativo) y lavender (dup-positivo).

MATIPO. Marca comercial de positivadora intermitente por contacto.

Moviola. Marca que comercializa máquinas motorizadas que permiten ver y escuchar una película cinematográfica en una pequeña pantalla. Utilizada para labores de montaje, la moviola permite escuchar el sonido óptico y magnético de una película. Nombre genérico: **Visionadora.**

Negativo. Por extensión, se denomina negativo a la película virgen que se introduce en la cámara para ser impresionada y que da lugar,

tras el rodaje, a un negativo con imagen latente. Una vez revelado este último en el laboratorio se genera el negativo de imagen.

Negativo de imagen. Negativo obtenido por el laboratorio después de revelar la película impresionada en la cámara. En este negativo los valores lumínicos están invertidos, y a partir de él se obtienen, después, las copias positivas. Es el auténtico negativo original de la película, y reúne todo el material de imagen seleccionado, cortado y montado en el laboratorio para la versión final de acuerdo con las instrucciones contenidas en el copión y en las hojas de montaje.

Negativo de sonido. Negativo fotográfico, habitualmente ortocromático, para la toma de sonido óptico. Podía impresionarse directamente en el rodaje o en la sala de doblaje. Posteriormente el laboratorio era el encargado de unirlo al negativo de imagen para la obtención de las copias positivas.

Nervio. Franja de la película cinematográfica que queda sin exponer entre fotograma y fotograma, y que por lo tanto supone los límites inferior y superior de la imagen (excepto en los sistemas Vistavision y Tecnirama, en los que la película "pasa" horizontalmente y por tanto los nervios se encuentran en el lateral de las imágenes).

Número de emulsión. Código de tres cifras que indica el fabricante de película cinematográfica en cada una de las latas, para indicar el lote de fabricación del material. De esta forma es fácil, por ejemplo, identificar emulsiones pertenecientes al mismo lote (fabricadas al mismo tiempo) y en caso de defecto en una película, localizar y apartar toda la emulsión correspondiente a ese lote.

Números de pie. Numeración que se incluye en los marginales de la emulsión en intervalos regulares, que contribuye a identificar cada uno de los pies mediante los que la longitud de la película es medida. Así permiten marcar la longitud de una escena y la localización de cada uno de los planos, dato esencial para el montaje.

Optical Printer. Ver **Truca**.

Ilustración: Comparación entre imágenes positivas obtenidas a partir de una película ortocromática (izquierda) y una pancromática (derecha) en un cartel publicitario de Kodak.

Película. Material fotosensible sobre el que se registran imágenes tras su exposición a la luz y su paso por distintos baños de revelado. Está formada por una base o soporte sobre el cual se deposita una emulsión compuesta básicamente por haluros de plata, que sufrirán un proceso de oxidación al entrar en contacto con la luz. Gracias al revelado, esa oxidación deja de ser latente y se convierte en imágenes visibles al ojo humano. La película cinematográfica para cámara se suministra habitualmente en bobinas de 400 pies (122 metros) y 1.000 pies (305 metros). Según su sensibilidad espectral se distingue:

- Película ortocromática. Película sensible a la luz azul y violeta, con sensibilidad máxima secundaria al verde-amarillo, pero po-

co sensible al verde-azul y falta de sensibilidad al rojo. Al no captar ciertos colores, permite su manejo bajo ciertos tipos de luz de seguridad roja y ámbar para el proceso del revelado.

- Película pancromática. Película en blanco y negro que capta toda la gama de colores, incluido el rojo, y los traduce en grises en su valor tonal correspondiente. Sensible a cualquier tipo de luz, debe manejarse en total oscuridad.

Perforación. Cada uno de los taladros que se encuentra en los márgenes de la película cinematográfica y que permiten el arrastre de la cinta por los sistemas correspondientes tanto de cámaras como de positivadoras, trucas, telecines y proyectores. Existen diferentes tipos de perforaciones, y algunos equipos pueden llevar un sistema de arrastre de rodillos que no hace uso de las perforaciones. En 35 mm estándar, a cada fotograma le corresponden cuatro perforaciones.

Photoflood. Lámpara incandescente y pequeña, en forma de hongo, de duración limitada y de gran intensidad (250 o 500 vatios). Se pueden sujetar con facilidad sobre los elementos del decorado mediante una pinza metálica

Positivado. Proceso en el que se obtiene una copia positiva de una película a partir de un negativo o de un internegativo.

Positivadora: Máquina que permite realizar el proceso de positivado. A través de unos espejos dicróicos separa la luz blanca de su lámpara en los tres colores primarios de la síntesis sustractiva: rojo, verde y azul (RGB). Consta de un sistema de obturación para cada uno de los colores mediante unas válvulas, que permiten hacer llegar al positivo los valores previamente determinados durante el etalonaje. Cuanto más abiertas están las válvulas más luz llega a la película positiva. Existen varios tipos:

- Positivadora continua por contacto: funciona con una velocidad constante, estando el negativo y el positivo en contacto directo. El negativo de imagen, el de sonido y la película virgen se desplazan sin intermitencias a 180, 240, 480 o 960 pies por minuto. Es mucho más rápida que una positivadora intermitente.
- Positivadora intermitente por contacto: a diferencia de la continua, cada fotograma se detiene delante de la ventanilla y es expuesta gracias a un obturador, también por contacto. Sigue el mismo principio de exposición de una cámara de cine.
- Positivadora óptica continua: la película se mueve a una velocidad uniforme, sin interrupciones. A través de una lente, la lámpara proyecta la imagen del negativo sobre el positivo, que queda impresa sobre la emulsión, sin que entren en contacto.
- Positivadora óptica intermitente: el negativo se desplaza de forma intermitente, fotograma a fotograma, pero tampoco entra

en contacto directo con la película virgen. A través de una lente, la lámpara proyecta la imagen del negativo sobre el positivo, permitiendo crear efectos como reencuadres y ampliaciones. A la positivadora óptica intermitente también se la conoce como *truca* u *optical printer*.

Por otro lado las positivadoras pueden tener en el cabezal una ventanilla seca o una ventanilla húmeda. En el primer caso, el negativo entra en contacto directamente con el positivo virgen. En el caso de la ventanilla húmeda, entre ambos se sitúa una fina capa de perclorotileno que disimula considerablemente en el positivo las posibles fricciones y rayas que tenga el negativo.

Positivo. Copia en positivo obtenida, mediante el proceso de copiado, a partir del negativo de imagen.

Positivo a una luz. Positivo que se obtiene mediante un único dato de etalonaje, resultado del promedio de color y densidad de todos los planos que forman un rollo. Los copiones suelen hacerse a una luz, para que el director de fotografía observe las diferencias de iluminación y exposición entre los diferentes planos rodados.

Positivo etalonado. Positivo que tiene cada uno de los planos etalonados con sus propias luces. Así se consigue que todos los planos tengan una coherencia visual, equilibrando las diferencias entre la exposición o iluminación de las distintas tomas.

Positivo semietalonado. Positivo que se obtiene mediante la asignación de un etalonaje para cada localización, pero no iguala las diferencias entre los planos y tomas de una misma secuencia.

Protect. Almacén con acondicionamiento especial para la conservación de películas.

Repaso y preparación de copias. Tarea fundamental en un laboratorio cinematográfico que consiste en evaluar todas las copias estándar que van saliendo de revelado. Es una fase de control, en la que si se detectan errores, se informa al departamento correspondiente para subsanarlo. En el repaso de una copia se verifican todos los aspectos de una película: color, densidad, sincronización del sonido, longitud... Además se preparan y embalan las copias convenientemente numeradas y clasificadas para enviarlas a las distribuidoras.

Reserva de sonido. Área libre que se encuentra en el negativo cinematográfico una vez expuesto, en el margen izquierdo del fotograma, en la que posteriormente en el proceso de positivado se incluirá el sonido fotográfico a partir del negativo de sonido. Normalmente, en el momento de rodar, la ventanilla de cámara deja ese área sin exponer. En caso de que se esponga, se perderá esa información si hacemos una copia estándar, ya que será tapada por la banda de sonido.

Revelado. Sometimiento de la película al baño revelador para transformar la imagen latente que ha quedado impresa en la película tras ser expuesta a la luz a través del objetivo de la cámara. Implica una se-

rie de baños químicos a una temperatura predeterminada realizados en el **Tren de revelado**.

Revelador. Solución líquida por la que debe atravesar, durante la primera fase del revelado y durante un tiempo que puede oscilar entre tres y ocho minutos, y a una temperatura de 21 grados centígrados, el negativo impresionado. Un revelador habitualmente contiene:

- un disolvente (habitualmente agua).
- agentes reveladores (hidroquinona u otros).
- conservante (normalmente sulfito sódico).
- activador acelerador (un álcali para que los agentes reveladores actúen).
- retardador (normalmente bromuro potásico) que impide el velo químico espontáneo de la emulsión.

Reversible. Película que forma ya directamente sobre su emulsión una imagen positiva al pasar por la cámara. Este positivo funciona también como matriz a partir del cual se pueden obtener copias. También se le conoce como "inversible".

Rodillo. Cada una de las piezas cilíndricas que transportan la película en un tren de revelado. En su interior disponen de unos rodamientos, para su suave funcionamiento, y en la parte exterior están recubiertos de una goma resistente a los efectos abrasivos de algunos de los compuestos químicos que actúan en el proceso de revelado.

Rotoscopio. Equipo de retroproyección que permite dibujar sobre una imagen fílmica fotograma a fotograma, lo que confiere mayor realismo a los movimientos de las figuras. Usado en dibujos animados, actualmente las técnicas de rotoscopiado han evolucionado con el uso de medios digitales usándose también para efectos especiales con imagen real.

Safety film (o Película Segura). Película cinematográfica cuyo soporte es de baja combustión (acetato). En 1947 se abandonó el uso de nitrato de celulosa para fabricar el soporte de la película por ser altamente inflamable. Desde esta fecha se introdujo la indicación «safety film» en los márgenes de la emulsión para señalar que el material no era de nitrato y que, por lo tanto, no se trataba de un compuesto fácilmente inflamable.

Secado. Tras el último lavado de la película en el proceso de revelado, hay que secar el material para poder ir bobinándolo ya seco conforme va saliendo. Para ello se hace pasar la película cinematográfica por unos armarios de secado que expulsan aire caliente. Este efecto calefactor tiene que tener la suficiente potencia como para secar el material, pero tiene que ser moderado, puesto que puede abarquillarse la película con un exceso de calor.

Sensibilidad (o velocidad de una película). Es la capacidad de una emulsión para captar la luz y formar una imagen latente, que más tarde será visible tras el revelado. Cuanto más rápido capte una emulsión la luz, hablaremos de una película de alta sensibilidad. Por el contrario, si la impresión de la imagen es un proceso lento, hablamos de películas de baja sensibilidad. También conocido como velocidad de una película.

Scope. Formato de proporciones aproximadas 1:2,35 que surge como resultado de descomprimir las imágenes filmadas con un objetivo anamórfico. Término genérico que engloba a la mayoría de los formatos y sistemas de pantalla ancha: Cinemascope, Panavisión, Vistavisión, Todd-Ao, 70 mm., Techniscope, etc.

Sonido fotográfico. Representación óptica del sonido en la película tras su repicado a partir de una fuente magneto-óptica o digital. Su reproducción en el proyector cinematográfico se realizará a través de un lector de luz Manca o roja que interpretará las modulaciones de la banda, en ondas sonoras.

Soporte. Base sólida, resistente y flexible de la película, donde se asientan las diferentes capas que forman la emulsión. El material utilizado actualmente para las películas negativas es triacetato de celulosa, comúnmente denominado acetato. Las películas positivas y algunos materiales internegativos e interpositivos utilizan una base de poliéster tereftalato de polietileno – PET -. En ambos casos se trata de materiales antiinflamables, utilizados a partir de los años cincuenta en sustitución del nitrato de celulosa, soporte peligroso por su alto poder inflamable.

Temperatura de color. Sistema técnico de medición del color de una fuente luminosa mediante la comparación de esa luz con la que emitiría un teórico cuerpo radiante perfecto (llamado Cuerpo Negro) calentado a determinada temperatura. La luz solar tiene casi 6.000 grados kelvin. Las lámparas de filamento de tungsteno, utilizadas habitualmente en la iluminación cinematográfica, tienen 3.200. Una luz con temperatura de color muy baja es completamente roja. Una luz con temperatura de color alta es azulada.

Termocolorímetro. Aparato parecido a un fotómetro y que sirve para leer la temperatura de color de una fuente luminosa. Ofrece una lectura en grados kelvin y es necesario para balancear correctamente mediante filtros las tonalidades de color de las diversas luces que iluminan un plano o que aparecen en su interior.

Tiraje. Fabricación de un buen número de copias estándar, a partir de su positivado y revelado en cadena. El tiraje de copias está orientado a películas, trailer y spot. No requiere etalonar cada uno de los rollos que se vayan haciendo, ya que el etalonaje se marcará una única vez, y desde esos parámetros se realizarán el conjunto de copias.

Tren de revelado. Maquinaria destinada a procesar las emulsiones expuestas, con el fin de revelar las imágenes latentes en las mismas.

Los trenes de revelado son una sucesión de grandes cubetas, que contienen los diferentes baños químicos y de lavado. También incorporan un armario de secado en su última posición. La carga de la película en un tren de revelado se hace completamente a oscuras, cuando es negativo, y con una débil luz de sodio cuando se trata de positivo. En ambos casos se conduce la película a gran velocidad por un juego de innumerables rodillos, de forma que permanezcan el tiempo apropiado en cada uno de los baños. Para que funcione un tren de revelado hay que ir alimentándolo de película. En caso de que no quede más material para revelar, se introducirá cola hasta que haya salido todo el material revelado. Los trenes de revelado de positivo permiten alcanzar velocidades más rápidas de trabajo, ya que trabajan con materiales de poliéster, mucho más resistentes que el acetato a las tensiones que puedan producirse en su procesado.

Trims (o Recortadores). Ventanillas que regulan la cantidad de luz de cada color que alcanza la emulsión.

Truca (u Optical Printer). Positivadora óptica intermitente que permita crear efectos ópticos a partir de manipulaciones sobre el negativo original: reencuadres, congelados, acelerados, congelado de movimiento, sobreimpresiones, fundidos, encadenados, títulos de crédito, etc.

Válvula. Mecanismo de la positivadora que controla la intensidad de la luz de cada uno de los tres colores primarios que incidirá en el positivo virgen en el proceso de positivado.

Ventanilla húmeda. Sistema de positivado en el que el negativo, en el momento de entrar en contacto con el positivo y por lo tanto de exponerse, se sumerge en una solución química que reduce el efecto de las rayas y fricciones que pueda tener el negativo.

Visionadora. Máquina motorizada de visionado de películas. Se utiliza para labores de montaje, etalonaje y repaso de copias. La visionadora permite escuchar el sonido óptico y magnético de una película, así como modificar la velocidad de avance y retroceso de forma gradual. Una marca de visionadora muy extendida es **Moviola**.