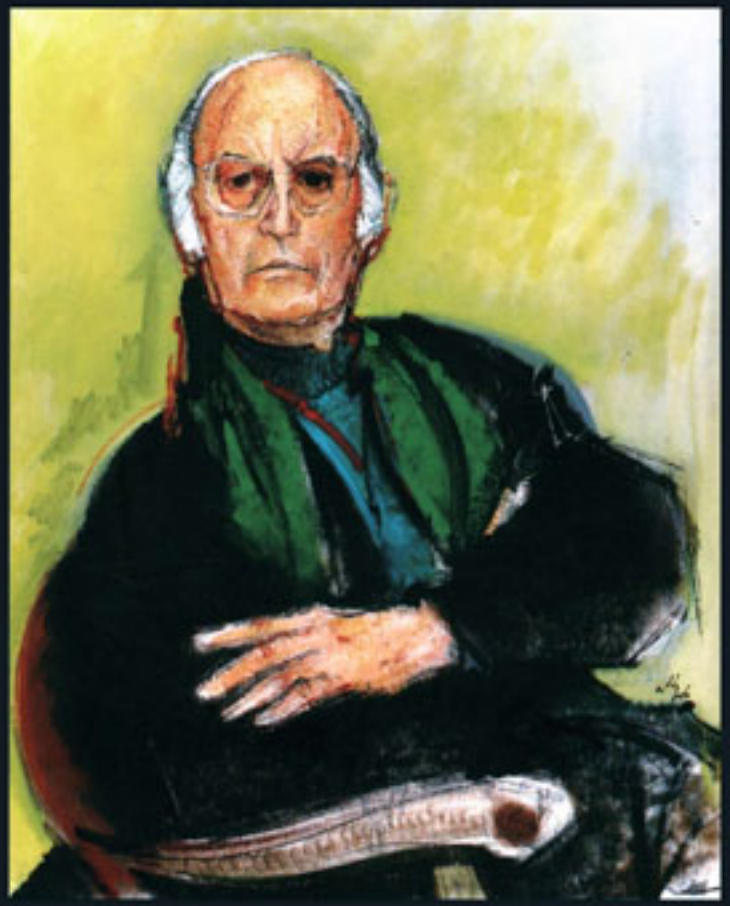
GIL PARRONDO
pasión y rigor



Ignacio Fernández Mañas

DIPUTACION DE ALMERIA

GIL PARRONDO
pasión y rigor

Ignacio Fernández Mañas

GIL PARRONDO
pasión y rigor

DIPUTACION DE ALMERIA

II FESTIVAL NACIONAL DE CORTOMETRAJES
"ALMERIA TIERRA DE CINE"

1997

PORTADA: Retrato de Gil Parrondo, óleo sobre lienzo de Alvaro Delgado (1995)

1ª Edición: Diciembre de 1997

EDITA: II Festival Nacional de Cortometrajes "Almería Tierra de Cine"
Diputación de Almería ©
TEXTOS: Ignacio Fernández Mañas ©
FOTOGRAFIA: Filmoteca Española
Elías Palmero Villegas ©
DISEÑO: Elías Palmero Villegas

ISBN: 84-8108-146-9
DEPOSITO LEGAL: Al-XXXXXXXX-1997
IMPRIME: Escobar Impresores. El Ejido. Almería.

Impreso en España. Printed in Spain

AGRADECIMIENTOS

Este libro ha sido posible gracias a la colaboración desinteresada de las siguientes personas:

Luciano Berriatúa
Miguel Angel Blanco
Valeria Ciompi
Adela Cirre
Enriqueta Fernández
María del Carmen Fernández
Manuel Gálvez
Fermín Giménez
Manuel González Cuervo
Antonia Liébanas
Alicia Potes
María Jesús Ruiz
Jesús Salazar
Miguel Soria

A María Navarro Chacón

P R O L O G O

LA ENERGIA CREADORA DE GIL PARRONDO.

Aunque nos habíamos cruzado muchas veces, no conocí a Gil Parrondo hasta fines de 1993 cuando empezamos a preparar el rodaje de "LA REGENTA". Hasta entonces Gil era para mi una página mítica de la historia del cine, un director artístico magnífico que, además de intervenir en cientos de películas españolas, había trabajado en películas que yo admiraba desde mi adolescencia y había sido hombre de confianza de algunos de mis directores americanos favoritos. Sinceramente, yo pensaba que Gil era un decorador inasequible para mí, y así se lo comenté a Eduardo Ducay, mi productor, cuando con toda normalidad me preguntó: "¿Qué te parece si contrato a Gil Parrondo?".

Una mañana entramos en el estudio que Gil tenía en la Gran Vía y me encontré con ese hombre alto y delgado, elegante, sonriente, exquisitamente educado, vestido con gusto impecable y, sin duda, estudiado a lo largo de muchos años, un tipo con estilo. En aquella primera conversación en la que ya pude comprobar que Gil se manifestaba con una modestia y sencillez admirables, me produjo una cierta sensación de aceleramiento, de sabio en las nubes, de profesor chiflado. Pero sólo fue una primera visión del personaje, que con el tiempo consideré completamente errónea. Lo que en realidad es Gil Parrondo es un hombre hiperactivo, que rebosa energía positiva y talento creativo, un hombre de acción que no se arredra ante una contrariedad, que encuentra soluciones para cualquier problema y que tiene el don de saber trabajar al mismo tiempo para el productor que le ha contratado y para el director de la película.

Gil, que había estudiado Arquitectura y Bellas Artes, entró en el cine por la sencilla razón de que le gustaba el cine, de que disfrutaba viendo aquellas películas de Cukor y de Víctor Fleming, de Greta Garbo y de Katharine Hepburn, es decir, el cine de los años treinta de su primera juventud. Ahí encontré yo la primera de nuestras afinidades, que no son pocas, y que fueron emergiendo en aquellos maravillosos días en que localizábamos en Asturias los exteriores de "LA REGENTA". Aunque lo que más nos unió fue nuestra común dificultad para enfrentarnos con la tecnología y la mecánica, el gusto por la buena comida y la incapacidad para conducir un automóvil.

Gil Parrondo es la experiencia, la capacidad de comprensión de un guión y de cada uno de los personajes que están inmersos en la historia. No es un director artístico que trabaje para satisfacer su ego creativo. Trabaja en equipo y entiende que su primer deber es la lectura atenta del guión y el intercambio de ideas con el director. No va a hacer su obra, su decorado, sino a crear los espacios que permitan la mejor comprensión del argumento y de las ideas que contiene. Todo eso lo fui descubriendo poco a poco en el rodaje de "LA REGENTA".

Cuando llegamos a Oviedo buscando la Vetusta del último tercio del XIX, caí en un cierto desánimo. A primera vista no quedaba casi nada que pudiera sernos útil. Pero enseguida Gil me hizo recuperar el aliento. Gil me enseñó que detrás del Oviedo de 1993 podíamos hallar las calles por las que habría paseado Ana Ozores y Visita, la casa en la que vivía el Magistral con su posesiva madre, los caminos por los que retozaba Petra, la criada infame. Me sugería posibles emplazamientos de la cámara que ocultarían anacronismos que a mi me parecían insalvables. Continuamente repetía: "Esto te lo arreglo yo". Aprendí en aquellos días de la localización a confiar en él, a entregarme a sus sabios consejos, y al mismo tiempo, a disfrutar de su compañía, de su conversación siempre enriquecedora, de la amistad que este hombre bueno y genial me ofrecía en bandeja.

De vuelta a Madrid, Gil y su magnífico equipo -el encantador Julián Mateos, que luego en el rodaje se convirtió en otra de las personas en las que yo me apoyaba minuto a minuto, y el eficacísimo Antonio Patón- se acomodaron en uno de los despachos de la oficina de Eduardo Ducay, donde preparábamos el rodaje. Aquella habitación se convirtió en pocos días en un museo improvisado lleno de teatrillos, plantas, dibujos y maquetas. Gil trabajaba sin descanso y nos sorprendía continuamente con diseños que nadie le había pedido, creaciones generosas de su magnanimidad creativa. Lo que ofrecía Gil despertaba mi imaginación, mis deseos de inventar nuevas cosas para la película, que nunca se me hubiera ocurrido sin el acicate contínuo que suponía su trabajo. Poco a poco se hacía evidente que Gil Parrondo era un colaborador imprescindible, un guía al que seguir a ciegas, un compañero para el trabajo y para el reposo. Cuando empezamos a rodar, Gil y yo éramos ya amigos para siempre.

Discutimos algunas veces, aunque siempre en un clima de cordialidad francamente sincera y agradable. Creo que la más fuerte de estas discusiones se refirió a mi insistencia de rodar todos los exteriores en Asturias, lo que desde luego no convenía a los intereses de producción, que yo comprendía, pero ante los que quería imponer mis criterios que consideraba razonables. Por un momento pensé que Gil me abandonaba y se ponía de parte de la producción y eso me entristeció. Fue cuando yo insistía en que la secuencia en que el Magistral obligaba al viejo Quintanar a buscar por el monte a la Regenta en medio de una tormenta espectacular debía rodarse en el bosque que rodeaba al Palacio Meres en las proximidades de Oviedo, y Ducay se empeñaba en rodarlo en la finca del Marqués de Griñón en San Martín de Valdeiglesias. A mis quejas de que allí tan sólo contaba con diez metros cuadrados para rodar la primera parte de la escena, Gil argumentaba que podía hacerlo y que nadie notaría la diferencia. No tuve más remedio que aceptar ante la indiscutible autoridad profesional de Gil, a quien me resultaba muy cuesta arriba enmendar la plana. Rodé con total desconfianza y

en la seguridad de que aquello habría que repetirlo. Cuando vi la secuencia en proyección me di cuenta de que Gil y Ducay tenían razón, y una vez que la secuencia fue montada, la considero una de las mejores de la película. Aprendí con aquella experiencia a confiar en la experiencia de los más expertos y a valorar mis propias posibilidades para crecerme en las dificultades.

En la finca del Rincón creó Gil los interiores completos del Caserón de los Ozores, un complejo que transformaba radicalmente el espacio original, del que aprecio especialmente el magnífico decorado en interior real que constituían la alcoba y el gabinete de la Regenta, y el despacho abigarrado del pobre Quintanar. Aún le quedó espacio para reproducir allí la alcoba en que fallece don Santos Barinaga y el bar en que este patético personaje se emborracha en compañía de Foja, el alcalde liberal de Vetusta.

De una casa completamente vacía en la madrileña calle de Santa Isabel, Gil Parrondo sacó la casa de Doña Paula, a la que imprimió el complejo ambiente requerido por la novela y en el que trabajé especialmente a gusto. Y en una calle del Madrid de los Austrias, Gil dio corporeidad a la tienda de objetos sagrados de la madre del Magistral, un decorado maravilloso al que no supe sacar todo el partido que el gran decorador imaginaba. Gil se quejó en la proyección de mi impericia, siempre en el tono amable y comprensivo que informa su talante.

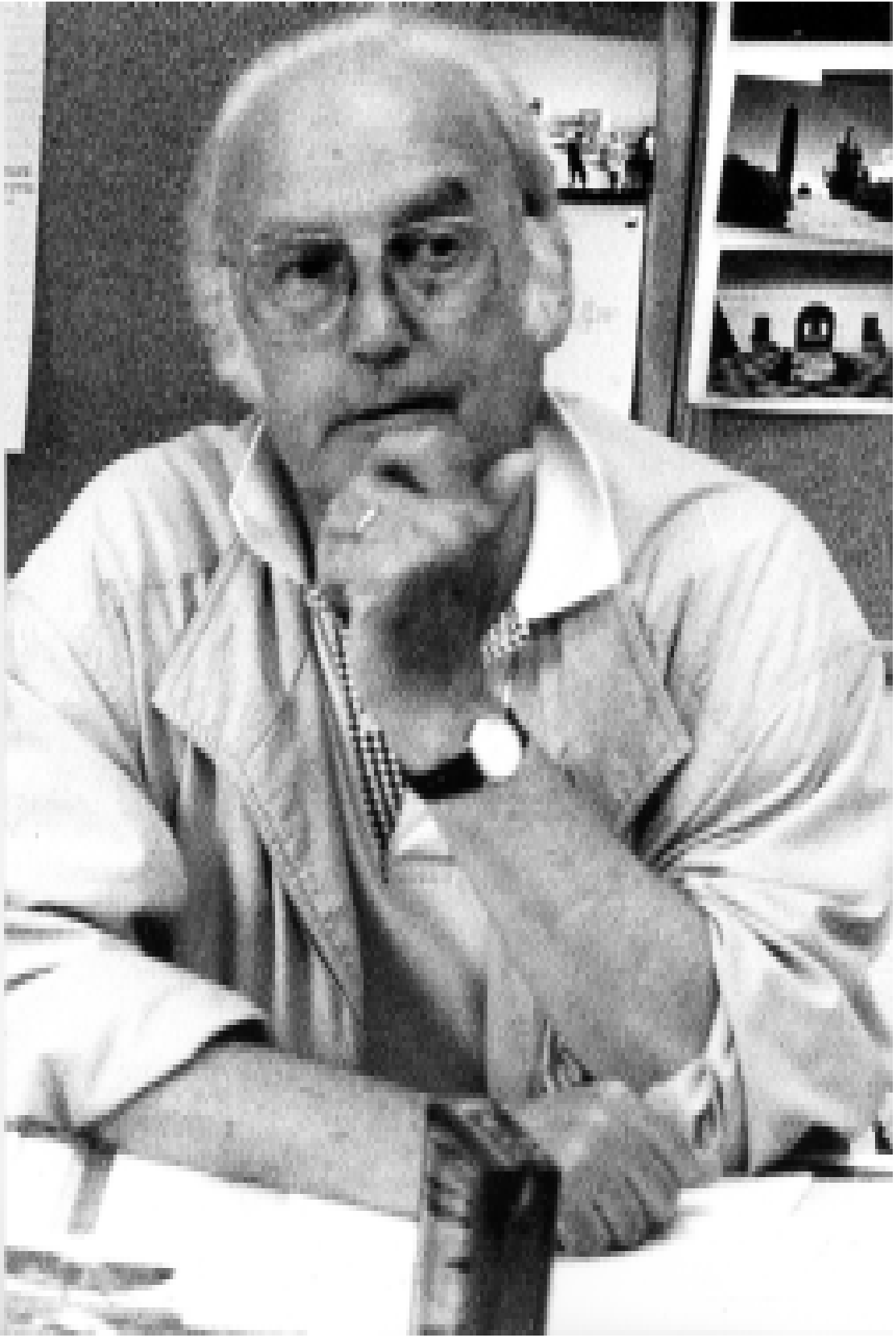
De su trabajo en Oviedo destacaría la fachada de la tienda en la calle Mon y la estupenda ambientación que hizo de la Plaza de la Catedral cuando nos encontramos con la inesperada y desgraciada sorpresa de que el dueño de un bar se negaba a retirar las mesas de la plaza que habíamos elegido para la secuencia de la llegada de la diligencia. El director de producción, el ayudante de dirección y yo nos lanzamos aquella noche a buscar una localización por toda la ciudad. No dimos con ella. Llamamos a Gil, que estaba en Madrid y se presentó a la mañana siguiente, sonriente y optimista como siempre y dijo que no había ningún problema y que en la Plaza de la Catedral la secuencia iba a quedar mucho mejor. En veinticuatro horas Gil y sus hombres lo tenían todo preparado y la plaza parecía otra.

Gil Parrondo construyó un par de decorados estupendos para completar los exteriores del Parque de los Ozores: un templete que juega de manera sustancial en la historia y un arco y un callejón lateral, la localización que sirve al seductor Mesía para cortejar las turbulentas noches de la Regenta. Estos dos decorados se integraron de tal manera en el escenario real que nadie que visitara el rodaje se daba cuenta de su falsedad.

Trabajar con Gil Parrondo fue un honor, conocerle y obtener su amistad fue una de las experiencias más gratificantes de mi ya larga vida en el cine. Yo le quiero y le respeto. Y espero con ansiedad que, como en el bolero, la vida nos vuelva a juntar.

Fernando Méndez Leite

E N T R E V I S T A



Gil Parrondo
(Foto: Elías Palmero)

En varias enciclopedias y en algunos libros sobre historia del cine español, aparece citado como Manuel Gil Parrondo, ¿es correcto?

No. Mi nombre es Gil. Quizás la confusión esté en que Gil para mucha gente es apellido.

Nació en 1921, en Luarca (Asturias) ¿hasta cuándo vivió allí?

En Luarca viví exactamente los cuatro primeros años de mi vida. A los ocho, me instalé en Madrid. Después volví otra vez a Asturias, en 1934, y estudié dos años de bachillerato. En esta etapa fue cuando cogí más raíces de Asturias que antes. Posteriormente, me vine a Madrid y ya siempre me he quedado aquí.

¿En esta época era aficionado al cine?

Sí, me fascinaba, como a todos los chicos de mi edad. Además, sucedía una cosa extraña: el cine nos gustaba a los jóvenes, a los chavales, mientras que a las personas mayores les parecía algo frívolo, de feria. El teatro era lo serio y el cine era una mero pasatiempo. Sin embargo, con el tiempo se ha cambiado esta actitud y el cine está ya considerado como un arte verdadero. Entonces, en aquella época, lo que más me atraía era el cine de Charlot, como a todos.

Boris Karloff también era un actor al que admiraba. Luego trabajé en una película con él. Me emocionó mucho conocerle, más que a otras estrellas famosísimas. Además de admirarlo como actor, era un hombre muy entrañable: educado, tranquilo, de voz acariciadora. Irradiaba bondad. Fue una sorpresa encontrarme con aquél que me había producido tanto miedo y ver que era una persona maravillosa.

Cuando finalizó el bachiller, ¿qué estudió?

Estudié pintura y arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Quizá esto fue uno de los caminos que me llevaron hacia el cine y la decoración. Como he dicho antes, me gustaba el cine, pero no tenía decidido todavía trabajar en la industria. Des-

pués de San Fernando, debido a lo estudios de arquitectura, empecé a fijarme en los decorados de aquellas irrepetible películas de Hollywood: Gibbons, Menzies, Van Nest Polglase, Dreier, Gooson eran directores artísticos que me impresionaban.

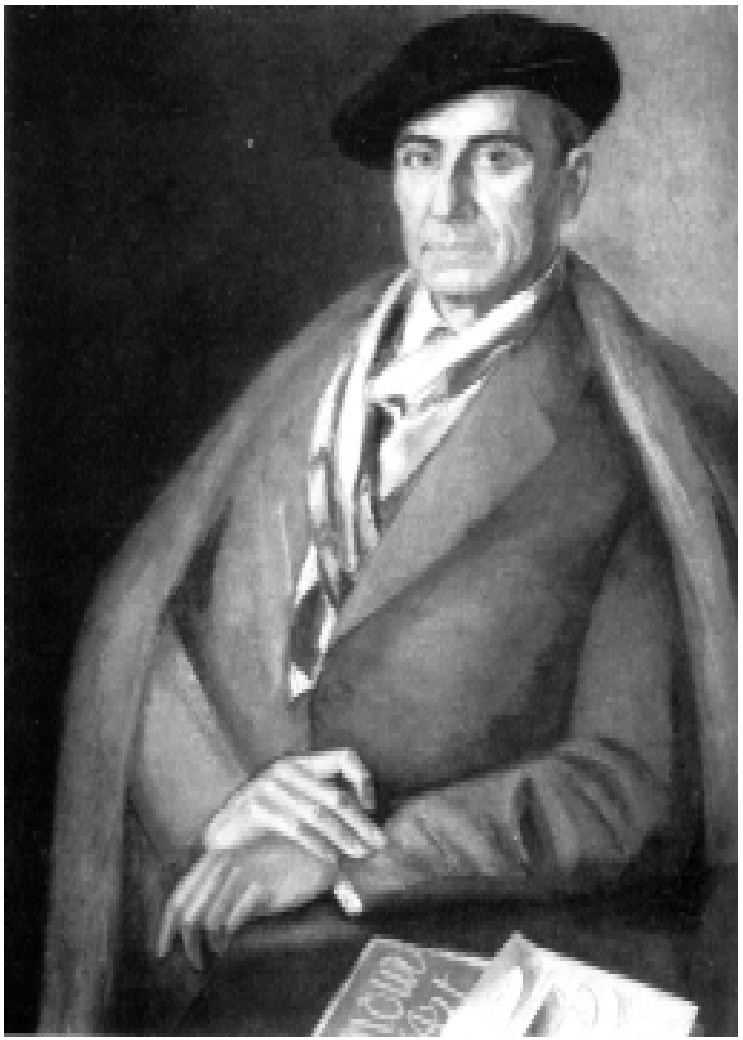
El profesor más importante que tuve en arte fue Vázquez Díaz. Lo admiraba y le sigo admirando, no sólo como artista, sino como persona.

Era una época dura: la de la Guerra Civil. Estábamos siempre en tensión, preocupados por las bombas que podían caernos. Parece que no, pero esa situación, nos unía mucho más.

Cualquier persona con dos dedos de frente está en contra de la guerra. La paz es lo ideal. Pero, dentro de esta tragedia, aprendíamos lecciones positivas. Siempre recuerdo de la Guerra Civil la importancia que le dábamos a la comida. Hasta entonces, para mí la falta de alimento no era un problema. En ella lo reconocí.

El arte, en aquello momentos, era nuestra liberación. Nos metíamos en la Escuela de Bellas Artes, y desaparecían todas las penas, nos olvidábamos de las bombas, de las desgracias particulares. Vivíamos en una especie de burbuja, aislados completamente de Madrid. Pero, cuando salíamos a la calle, nos enfrentábamos a la desagradable realidad; corríamos o por los obuses o por los tiros que sonaban...

Sin embargo, no puedo olvidar que muchas veces, con Vázquez Díaz íbamos caminando desde Bellas Artes, que estaba entonces en Biblioteca y Museos , en la Castellana, hasta la calle María de Molina y desde allí hasta Ciudad Jardín. Hablábamos de mil cosas. Nos



Autorretrato de Manuel Vázquez Díaz.
Museo Español de Arte Contemporáneo

contaba historias y anécdotas de su época en París y de su sensación del color: nos encontrábamos a unos milicianos, por ejemplo, y nos señalaba la gama de grises, su combinación con otros colores...

En Bellas Artes, conocí también a condiscípulos como Alvaro Delgado, Carlos Pascual de Lara, Gregorio del Olmo, Martínez Novillo. Fueron pintores que triunfaron. Yo nunca he llegado a destacar en pintura, pero ellos eran y son muy amigos míos. Alvaro Delgado me ha hecho un retrato recientemente, una obra estupenda.

¿Qué influyó más en su profesión: la arquitectura o la pintura?

Tanto la arquitectura como la pintura son fundamentales en el trabajo de un director artístico, pero lo más importante, la base para triunfar, es hacerlo con gusto, con rigor y pasión. Tiene que estar uno enamorado de la profesión: más que lo que uno sabe, es lo que uno disfruta, cuando, por poner un ejemplo, encuentra una silla que vaya bien para cierto personaje, unos muebles que funcionen con el decorado... Es un placer enorme, es como si uno hubiera descubierto de repente el Mediterráneo. En definitiva, estar encantado y feliz con lo que uno hace. Es lo que afortunadamente todavía me ocurre.

¿Qué estilos pictóricos le atraían: la pintura abstracta, el surrealismo, el impresionismo?

La pintura abstracta no me ha gustado nunca. Soy un gran admirador de la obra de Vázquez Díaz, Zuloaga, Sorolla y los impresionistas franceses.

"Locura de amor", de Juan de Orduña.
1948. (Foto: Filmoteca Española)

"Locura de amor", de Juan de Orduña.
1948. (Foto: Filmoteca Española)

Al término de la Guerra Civil ¿comienza a trabajar en unos estudios?

Así es, en Aranjuez. Allí conocí a Amalio Garí, un decorador que procedía del teatro. Fui su ayudante. Su padre era el célebre Amalio Garí, que trabajó en el teatro allá por 1880. Estuve tres años, estudiando y aprendiendo.

Los cuatro robinsones de Eduardo García Moroto, *La Dolores* de Florián Rey y *La Gitanilla* de Fernando Delgado representan mi bautismo en el cine. Con ellas me encontré definitivamente inmerso en este mundo mágico del cine. Me sedujo para toda la vida, y ya no he podido vivir sin él.

En esos años lo importante no era el sueldo, que era mínimo, lo emocionante era conocer a los técnicos más que a las estrellas: a un operador alemán que venía con un decorador, que dibujaba de un modo distinto; o a los directores. En aquel momento, Florián Rey era como un dios, era un hombre importantísimo, que había dirigido a Imperio Argentina. Conocerlo, hablar con él, saber lo que pensaba sobre el cine era verdaderamente conmovedor. Ese era el pago que teníamos.

Luego, del 42 al 45, me marché al ejército. Tres años estuve haciendo la mili.

Cuando volví a Madrid comencé a trabajar como ayudante de Sigfrido Burmann. Con él he hecho de todo: teatro, cine... Siempre le decía que era más español que yo, puesto que llevaba en España muchos más años. Había llegado alrededor de 1915. Empezó primeramente a trabajar en teatro, con Martínez Sierra. El venía de Berlín y conocía muy bien las nuevas experiencias que se llevaban a cabo en el campo de la escenografía teatral.

Era un hombre que disfrutaba trabajando. Me enseñó a trabajar, a tener ese amor que se debe tener por el trabajo bien preparado y bien hecho. No le gustaba figurar. Le molestaba, casi tanto como a mí, que le hicieran reportajes (y no lo digo por éste). Es la forma de ser de cada uno. A mí, como a Burmann, me gusta más pasar desapercibido.

¿Existía en el cine español *complejo de inferioridad* cuando se veían en las pantallas españolas las películas de Hollywood?

No, en realidad no había ninguno. Ni se nos pasaba por la imaginación comparar un cine con otro. Hollywood representaba la hermosura, la perfección. Cada año surgía una película que nos cautivaba. Llenaba siempre. No le hacía falta propaganda, con verla y comentarla luego bastaba. Por muchas vueltas que se dé, fue una época gloriosa del cine: los musicales, las comedias, los dramas, los westerns, etc. Es imposible mejorarla. Si ahora mis hijos se emocionan viéndolas, figúrese cómo tenía que ser en mil novecientos cuarenta y tantos....

¿Cambió su forma de ver las películas al trabajar en la industria del cine?

No, siempre las veía y las veo como espectador. Cuan-

do necesito fijarme en algún aspecto o detalle de un decorado, vuelvo a verla. Como espectador, la historia me absorbe totalmente.

Con Burmann trabajó en cincuenta películas. De ellas, varias fueron dirigidas por Juan de Orduña: *Locura de amor, Pequeñeces, Agustina de Aragón, Alba de América*.... Eran películas históricas. ¿A la hora de preparar los decorados de estas obras tomaban como referencia las obras de arte existentes o dejaban bastante a la imaginación?

Las dos cosas. La fuente tenía que ser, indiscutiblemente, la Historia. Recorríamos los museos, buscábamos toda clase de documentación, para no cometer errores, aunque a veces algunos cometíamos. Pero, luego, aparte de esa base, siempre había una forma de interpretación. Eso es siempre así. Por ponerle un ejemplo, recuerde las diversas versiones que se han rodado de Cleopatra. Destacan tres: la interpretada por Theda Bara en 1917 y dirigida por Gordon Edwards; la de Claudette Colbert que filmó Cecil B. de Mille en 1934; y la de Mankiewicz, con Liz Taylor, en 1963. Del mundo egipcio, tenemos afortunadamente muchísima documentación. De otras épocas, casi no contamos con nada. Pero de ésta sí. Sabemos cómo se expresaban, cómo se vestían, cómo eran sus aposentos. Con copiar parecía suficiente. Pues bien, no tiene nada que ver la Cleopatra de Theda Bara, que refleja una egipcia según la década de los diez, con la interpretada por Claudette Colbert casi veinte años después, donde se modifican los decorados, los vestidos y los peinados, ni con la de Liz Taylor que nos muestra otra visión. Esto nos demuestra que cada época tiene tal fuerza que le obliga a uno seguir un poquito la pauta de cada momento.

¿En *Locura de amor* surgió un problema con un decorado, debido a que subieron más personas de lo previsto?

Creo que no era en *Locura de amor*. Sí que era trabajando con Burmann y Orduña. Recuerdo que era un decorado con una galería. Entonces, los decorados se construían muy rápidamente, pues teníamos poco tiempo para levantarlos. Aquél estaba húmedo todavía. Los actores se untaban las manos al tocarlo. ¡Recién pintado que estaba! Me acuerdo que estaba preparado para soportar a tres personas y el director, Orduña, comenzó a ordenar que subieran más. Burmann, que estaba situado al lado mío, gritaba: *¡Que no suban más! ¡Que se va a caer!....* La galería se movía, pero, al final, no se produjo ningún percance.

¿Cómo era Juan de Orduña?

En aquellas fechas, era uno de los grandes del cine español. Tenía una característica imprescindible para triunfar: el amor a su profesión. Era feliz haciendo cine. No sólo dirigiendo esas soberbias películas históricas que están en la mente de todos, sino también realizando comedias como *Deliciosamente tontos,* perfecta de ritmo. A él se le debe el descubrimiento de Aurora Bautista.

¿Cuarenta años después de trabajar para *Alba de América*, volvió a encontrarse con el personaje de Colón?

Efectivamente, en *Cristóbal Colón: el descubrimiento* de John Glenn. Fueron dos experiencias tristes para mí.

"Un hombre va por el camino", de Manuel Mur Oti. 1949.
(Foto: Filmoteca Española)

De ninguna de las dos se puede decir que sean películas buenas, redondas. La segunda pudo haber sido buena, pero lo impidieron varias circunstancias. Económicamente no estaba preparada, lo que originó una gran cantidad de problemas. No se pudieron ejecutar los decorados que habíamos imaginado, ni nos servimos de las localizaciones que teníamos pensadas... Nada de nada... Estoy bastante defraudado con esa película. Es un hecho triste en mi vida profesional, aún contando con el trabajo de Marlon Brando. El equipo era bueno, pero las situaciones no fueron adecuadas ...

Antes de trabajar en *Fedra* como director artístico, conoció a Mur Oti en su primera película...

Un hombre va por el camino ... El genio Mur Oti está ahí lleno de personalidad. Tenía un sentido particular de la estética y contaba con un joven operador como era Manolo Berenguer que, junto con nosotros, apoyaba ese estilo tan personal. Encontramos unas localizaciones muy hermosas en el norte de León. Mur Oti era una especie de torrente que arrastraba todo lo que encontraba por delante. La gente no le perdonaba su carácter provocador. Un talento. Y su primera película supuso un aire nuevo en el cine español.

¿Influyó el neorrealismo en el cine de Mur Oti y en el español, en general?

Sí, indudablemente, influyó en todo el mundo. Quitarle importancia al neorrealismo sería un absurdo. Mi primera película como decorador, *Día tras día* de Antonio del Amo, se puede definir como neorrealista, desde el punto de vista español.

¿Pierde importancia el director artístico cuando se rueda en exteriores?

No. Ahora mismo estoy preparando *El Coyote* de Mario Camus y *El Abuelo* de José Luis Garci. Para ellas vamos a construir bastantes decorados en el plató, cosa que me satisface mucho. Pero también son importantes las localizaciones: buscarlas para que funcionen. A veces repetimos los mismos interiores naturales en palacios o en casas deshabitadas. Se prestan mucho, con ciertas modificaciones, a toda clase de argumentos. Esos edificios no se parecen en nada de una película a otra. En cada una hay un concepto distinto, según la parte que se vea del edificio, según el color que se le dé. O sea, siempre hay un placer en buscar y en imprimirle la personalidad de uno.

Y si quiere, no hablemos de casas, sino de paisajes. Un campo con un árbol o con un río se puede mostrar de infinitas formas. Un señor lo fotografía y parece horroroso. En cambio, otro crea una imagen maravillosa, pues ha escogido el momento oportuno, con una luz concreta, ha colocado la cámara en el sitio adecuado ... Por tanto, el mismo lugar, puede ofrecernos una imagen anodina u otra espléndida ... Es fundamental elegir los espacios que puedan ir con las películas.

En 1951 asumió la dirección artística por primera vez en una producción cinematográfica.

Sí, fue un momento muy difícil para mí. Llevaba bastantes años como ayudante de Burmann. Habíamos formado una especie de familia profesional y me costó independizarme. Muchas personas me animaron y, claro está, yo también aspiraba a responsabilizarme de la decoración de una película.

Después de *Día tras día*, diseñé los decorados para *Gloria Mairena* de Luis Lucia y en 1952 para una coproducción hispano-británica, *Decameron Nights* de Hugo Fregonese. Era muy interesante. Intervenían Joan Fontaine, Louis Jourdan y Joan Collins. Se rodó en Segovia y en la Costa Brava. El operador era Guy Green, quien después rodaría escenas para *55 días en Pekín*.

En la década de los cincuenta, trabajó con Luis Lucia en bastantes películas ...

Es el director español con el que más he trabajado. Siete películas hice con él. Con *Jeromín*, obtuve mi primer premio: el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos. Tengo un gran recuerdo y siento una gran admiración por él. Conocía perfectamente la técnica cinematográfica. Han sido injustos con él. Mucha gente habla como si representara algo deleznable, sin fuerza. Es todo lo contrario. Era un hombre que dirigía muy bien, rápidamente, con mucha ilusión. Cada poco tiempo conseguía realizar una película de éxito. Es evidente que sabía conectar con el gusto del público, y eso creo que es importante. Era un hombre con un carácter duro.

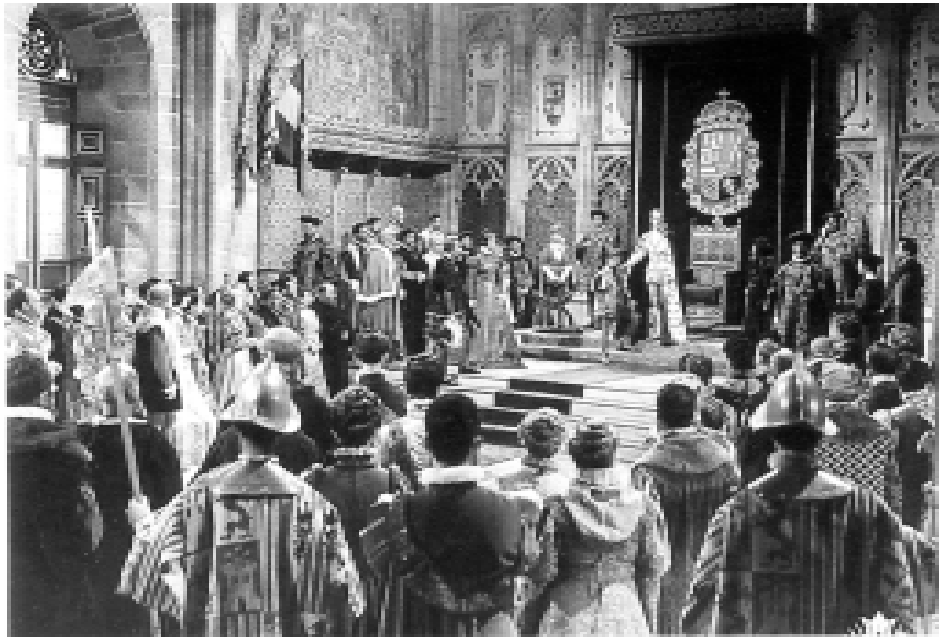
¿Qué nos puede decir de los decorados de *Jeromín*?

Como siempre, antes de empezar a prepararlos nos documentamos buscando los palacios existentes en España de finales del siglo XVI. Luego, los copiábamos. Lo que sí trataba era que no fuera muy barroco, que fuera sencillo, con los mínimos detalles. Me gustaba esa forma. Es mi gusto. Me atrae más, por ejemplo, el románico que el gótico. Admiro la desnudez y la austeridad del románico y en el decorado, por tanto, buscaba esa sencillez, el no recargar. Además, en esta película en particular, el estilo de Felipe II te influía y creo que era el camino a seguir.

En 1954 participó en diez películas ¿cómo podía ser eso?

Terrible. Eso era posible porque en realidad éramos dos decoradores: mi colaborador Luis Pérez Espinosa y yo. Los dos firmábamos las películas. Pero, de todas formas, es verdad, diez películas eran muchas. Ahora no podría hacerlo, no tendría ni cabeza para tener en la memoria los decorados ... Y además, todos aquellos decorados se construían en estudios.

Teníamos también la suerte de disponer de excelentes técnicos (escayolistas, pintores, carpinteros, etc.), que trabajaban con una gran rapidez, pues tenían una perfecta organización. Los de Hollywood, los de In-



"Jeromín", de Luis Lucia. 1953.
(Foto: Filmoteca Española)

"Jeromín", de Luis Lucia. 1953.
(Foto: Filmoteca Española)

glaterra, cuando llegaban, se quedaban admirados de la profesionalidad de estos técnicos. Los grupos de Prosper y de Asensio conseguían unas calidades que sorprendían a los extranjeros.

En este período, trabajó para varias películas de las denominadas *folklóricas* (*Gloria Mairena, Noches andaluzas, Morena Clara*, etc), en donde aparecen decorados que tienen cierta similitud, ¿se guardaban a fin de utilizarlos en otras producciones?

No, se destruían normalmente. Indudablemente, muchas veces he utilizado capiteles, ventanales, puertas, rejas, que sí se almacenaban. Pero los decorados no, faltaba espacio.

Actualmente, no se puede guardar nada. Todo desaparece. No hay almacenes. En aquel tiempo sí existía un almacén de puertas, otro de ventanas, otro de rejas... Era interesante, porque ibas pasando, mirando y buscando lo que te podía ir bien. No obstante, cada película era distinta, no tenía nada que ver una con otra, aunque utilizases los mismos detalles.

El *patio andaluz* en estas películas folklóricas es un espacio decorativo importante ¿de dónde cree que surge el concepto escenográfico del *patio andaluz?*

Probablemente proceda del teatro, de las obras de los Alvarez Quintero, aunque también es verdad que el *patio andaluz* existe.

No le voy a hablar de un noruego, sino de nosotros mismos, de los que vamos del norte al sur de Espa-

ña, cuando vemos el «patio andaluz» nos volvemos locos de alegría: las flores, las macetas, las columnas, los arquitos, el estilo árabe mezclado con lo español. Es un milagro, como el mudéjar.

El *patio andaluz* por sí solo, sin los hermanos Quintero, sin la literatura y sin el teatro, no deja de ser un espacio que encanta, que emociona. En Andalucía, con todo el calor, abres una puerta, miras por una reja y te encuentras con un patio lleno de flores, con una luz maravillosa, con un sentido de vida, de felicidad, porque la sensación que te transmite el patio es la felicidad. Y todo esto, al margen de las opiniones sobre el falso folklore. Una persona con un mínimo de sensibilidad, entra en un patio andaluz, en un día de calor y siente el fresquito del patio, con el surtidor en el centro, las macetas ... ¡Qué quiere que le diga!. No hace falta que nadie lo promocione.

Comenzó trabajando para películas en blanco y negro, pero al poco tiempo, en *Decameron Nights* y en *Noches Andaluzas* se enfrentó al color, ¿cómo fue ese cambio?

En blanco y negro, los forillos pintados que hacíamos para verse tras los balcones, las ventanas, eran en gris, y quedaban mejor así. De ahí al color, era un mundo nuevo: los forillos tenían que estar pintados en color. Y en las casas, sucedía lo mismo. En blanco y negro, levantábamos una casa en gris, que daba la impresión de que tenía color y, es evidente, se produce una gran diferencia cuando te enfrentas al color ... Lo pasé muy bien en el rodaje de *Noches Andaluzas*.

"Gloria Mairena", de Luis Lucia. 1952.
(Foto:Filmoteca Española)

"Gloria Mairena", de Luis Lucia. 1952.
(Foto: Filmoteca Española)

"Noches andaluzas", de Maurice Cloche. 1953. (Foto: Filmoteca Española)

"Mister Arkadin", de Orson Welles. 1954. (Foto: Filmoteca Española)

¿Se hicieron dos versiones?

No, sólo una. El director era Maurice Cloche. Ricardo Blasco era como un segundo director que se encargaba de controlar, de evitar que se crease una españolada de esas que los franceses suelen perpetrar.

En 1954 estuvo a las órdenes de Orson Welles en *Mister Arkadin*, ¿cómo recuerda aquel rodaje?

Fue interesante. Haber trabajado con él ya es un honor para mí. De todos modos, eso no quita que fuera un hombre muy complicado, muy barroco.

Yo estuve localizando con él. A veces te atendía, otras ni te hacía caso, según como estuviera. Me acuerdo que se necesitaba la localización de una casa para una acción que transcurría en centroeuropa. En esa escena, el periodista americano entraba en un patio, que tenía que dar una sensación de penuria. Tuve que localizarlo aquí en Madrid. Busqué por todo Madrid, para que se viera la ciudad nueva que se estaba erigiendo y la ciudad antigua. Encontré un patio pobre, de casa antigua, por detrás del Paseo del Prado, subiendo por la calle Huertas. Allí se estaba construyendo un edificio grande que es el de Sindicatos. El contraste quedó muy bien. Cuando se lo enseñé me dijo: *¡Esto es perfecto, justo lo que me hacía falta!* Lamentablemente ese sitio ha desaparecido.

En fin, como le he dicho, para mí fue un honor trabajar con Orson Welles, pero fue también un dolor, porque era muy complicado. ¡Qué le vamos a hacer!.

¿En esas fechas, también colaboró con Juan Antonio Bardem?

Sí, en *Felices Pascuas*. Antes de empezar a dirigir, ya tenía una gran amistad con Bardem. Era una película muy divertida. La interpretaba Julia Martínez y el actor Bernard Lajarrigue, que ya habíamos conocido en *Noches Andaluzas*. Costaba trabajo pensar que fuera un español, porque era un hombre muy francés de aspecto y creo que esto iba en contra de la película.

La personalidad de Bardem, dentro de la historia del cine español, representa un revulsivo, un intento de cambiar el sistema establecido. Él y otros cineastas se enfrentaron a un modo de hacer cine, ¿qué recuerda de esa situación que desembocó en la celebración de las ya míticas *Conversaciones de Salamanca*?

Yo no intervine en estos movimientos. Soy un hombre raro para estas cosas. No estoy orgulloso de ser como soy ... pero uno es como es y no puede ser de otra forma. Me refiero a que normalmente cuando uno cree que algo no funciona, intenta cambiarlo y es inevitable enfrentarse, para que surja lo nuevo.

Yo soy incapaz de enfrentarme. Puede ser que a mí no me guste una cosa, pero no sirvo para enfrentarme. Comprendo que así no puede ser, que del enfrentamiento se producen cambios y cosas nuevas. Siempre acepto a todos, a aquéllos, a éstos, a los que vienen de aquí, a los que atacan por allí ... Conmigo no se puede contar para nada de eso, porque soy inútil, ni lo comprendo siquiera. Yo voy a mi traba-

"La herida luminosa", de José Luis Garci. 1997
(Foto: Filmoteca Española)

jo y no quiero saber nada más. No sé si está muy claro, es complicadillo hablar de estos temas, pero, por ejemplo, yo estaba totalmente de acuerdo con Bardem y al mismo tiempo, con las personas a las que atacaba.

Alguien puede decir: *¡qué tontería!, no puede ser*. Pues sí, en mi caso puede ser. Reconozco que aquello era históricamente necesario. Gracias a aquella situación, hemos llegado a donde estamos, a la altura que tiene el cine español.

¿Cree que estos movimientos provocaron la desaparición de los estudios?

No. La técnica jugó un papel importante. La técnica ha ido evolucionando. Ahora se puede rodar sin las luces que antes eran imprescindibles. Antes, sin estudio, era difícil rodar bien. Los materiales son distintos, son mucho más sensibles. El cambio producido es notorio.

De todos modos, seguimos construyendo grandes decorados. Recientemente, para José Luis Garci, en *La herida luminosa*, he realizado un decorado donde estaba toda la casa montada. Es un placer para trabajar, tanto para mí como para él. Y ahora, vamos a hacer también en *El abuelo* un decorado grande. Y en *El Coyote* de Mario Camus también vamos a preparar un decorado importante, aparte de los de Almería.

¿Buscando localizaciones para *Fedra* de Manuel Mur Oti, visitó por primera vez a Almería?

Recorrimos en coche toda la costa comprendida entre Valencia y Portugal. A veces nos desplazábamos en una barquita para ver el paisaje desde el mar. Trabajamos con mucho rigor. Para Mur Oti las localizaciones eran importantísimas. Buscaba el sitio ideal para su historia.

Estoy muy contento de haberla hecho donde la hici-

"Fedra", de Manuel Mur Oti. 1956.
(Foto: Filmoteca Española)

mos, en Barbate, en la provincia de Huelva. Pero, nos sucedió una anécdota triste para mí. Al llegar a Almería, íbamos a entrar a San José. Era una tarde de mucho calor, de verano. El coche no tenía, por supuesto, aire acondicionado y eran las tres de la tarde. Pues bueno, al entrar en San José, ¡no sé por qué!, decidimos no entrar y nos dirigimos hacia la capital. Luego seguimos y encontramos el sitio en Huelva. Años después, en unos de mis viajes a Almería, entré en San José, y comprendí que este lugar era absolutamente perfecto para la película, justo lo que habíamos imaginado: la playa, la luz, las rocas grandes, para que viniera Emma Penella desde allí arriba; teníamos el sitio para el almacén que bajaba con un terraplén hacia la playa. Era eso. Pero ... el destino.

Poco después, volvió a Almería con la película *Ojo por ojo ...*

En 1956. Su director era André Cayatte. Fui sólo a localizar. Quedé totalmente alucinado con el paisaje de Tabernas. Nunca había visto nada tan hermoso. Me parecía imposible que esos parajes se encontrasen en España.

Las localizaciones las realicé junto con el director, Cayatte, Rafael Carrillo, que era el director de producción, y otra tercera persona que no recuerdo bien quién era, quizá fuese el operador, Christian Matras. Luego no pude hacerla porque tenía otro contrato ya firmado en Madrid. Se encargó de la decoración un buen amigo mío, José Algueró.

¿Cómo era su relación con los operadores?

Normalmente he tenido buena relación con ellos, aunque alguna vez que otra hemos tenido problemas. En las películas en blanco y negro, las rodadas en estudio, los techos o la ausencia de ellos originaba pequeñas tensiones.

Me acuerdo de la llegada de Berenguer desde Barcelona. Venía lleno de entusiasmo, con ganas de triunfar. Fue en *Nada* de Edgar Neville, yo trabajaba aún con Burmann. Pedía los decorados y los techos muy bajos, posiblemente influido por las películas de Orson Welles. Y no tuvimos problemas.

Sin embargo, con otros operadores, pues sí lo hemos tenido, por la colocación de las luces, más arriba, más abajo: es normal. Yo buscaba lucirme, intentaba que el decorado fuera lo más suntuoso posible o lo más mísero, según lo exigiese la historia. En decorados majestuosos (con grandes columnas, barandillas, arcadas, etc.), buscábamos, como es natural, el mejor encuadre, que, por poner un ejemplo, pensábamos que se conseguía colocando la cámara a la derecha, y por tanto el decorado se levantaba teniendo en cuenta esa ubicación. Pues bien, luego venía el operador y la instalaba a la izquierda, porque quizá la luz era mejor y... ¡Eso siempre ocurre!

En 1955 colaboró en *Alejandro Magno* de Robert Rossen, que fue una de las primeras grandes coproducciones con Estados Unidos, ¿qué opinión tiene de aquellas coproducciones?

Gracias a ellas tuvimos la posibilidad de aprender. Al margen del placer de conocer a las grandes estrellas (no sólo a los intérpretes, sino a los directores, a los cámaras...), hay que destacar lo que nos enseñaron. Y no hablemos ya de cuando llegó Bronston. Su llegada fue la incorporación a la Universidad.

Había diferencia entre la colaboración con los directores españoles y el trabajo con los extranjeros?

Antes de nada, hay que señalar que aquellas películas estrellas se filmaban en España por una serie de factores como los exteriores o el ahorro económico con respecto a América... Nosotros, los técnicos, estábamos arropando un poco la producción, pero sin una relación directa. Le puede servir de ejemplo mi caso. La relación que mantuve con Rossen fue absolutamente nula. Le conocí, por supuesto, y hablábamos cuando localizábamos, pero la colaboración mía era directamente con el director artístico que había en aquel momento: el ruso André Andrejev.

Para mí aquello era un aprendizaje. La relación directa con el director de la película no existía; en realidad, yo casi no existía para él. Pertenecía al grupo de arte, trabajaba para otro señor, con quien él hablaba... Con Bronston, cambió la situación.

Pero antes de Bronston, estuvo en otras superproducciones. Una de ellas es *Orgullo y pasión* de Stanley Kramer.

Exactamente, en 1956. Esta producción fue muy importante, es una película clave para todos nosotros. Nos abrió los ojos a conceptos y técnicas nuevas, que venían de fuera. Vino un equipo completo americano y nos compenetramos perfectamente con él. El departamento de arte encajó de maravilla. Y en este rodaje sí tuve relación con el operador, con el director y con todo el mundo. Es una película inolvidable, maravillosa.

Se ha comentado que el director quería volar la muralla de Avila, ¿qué hay de cierto en ello?

Nada. Hicimos un decorado en un ángulo de la mura-

"Alejandro Magno", de Robert Rossen. 1955. (Foto: Filmoteca Española)

"Alejandro Magno", de Robert Rossen. 1955. (Foto: Filmoteca Española)

lla, pero nada más. Kramer tenía una gran sensibilidad, era encantador.

Lo que sí ocurrió fue que se produjo un fallo en un día de rodaje, en el que estaban presentes bastantes personajes de la vida política nacional e internacional. Se colocaron en grandes tribunas, para ver una voladura, con el cañón de poliester que habíamos construido y... bueno, no sé que pasó, un fallo de los efectos especiales, y sólo cayó un ladrillito... Fue horroroso.

¿Y la relación con las estrellas: Cary Grant, Frank Sinatra y Sofía Loren?

Perfecta. Ella era una mujer famosa aquí, en España, más que nada, por su hermosura. Luego demostró que era una gran actriz.

Aparte de esto, me sorprendió mucho que, años después, cuando leí un libro sobre ella, su biografía, y habla de esta película, contase que estaba muy asustada. Ella sabía poquito inglés y, claro, junto a esos dos gloriosos de Hollywood (Cary Grant y Frank Sinatra) se sentía atemorizada. Y por el contrario, yo creía en aquel momento que era ella la que pisaba fuerte. ¡Fíjate cómo ves las cosas, cuando tienes un objetivo distinto!

***Simbad y la princesa* y *La frontera del terror* son producciones norteamericana e inglesa, respectivamente. Tuvo que salir fuera de España para trabajar en ellas, ¿verdad?**

Sí, pero también se filmó en España. En realidad, trabajé para películas totalmente rodadas en el extranjero posteriormente, en los últimos diez años, cuando me llamaban Milius y Schaffner. Aquellas no. En *Simbad y la princesa* colaboré muy bien con Roy Harryhausen, el responsable de los efectos especiales. Lo tenía todo perfectamente estudiado. Me explicaba en dónde tenía que dejar un espacio, para luego colocar la luz; y así pasó en la escena de la lucha entre Simbad y el esqueleto. No me supuso en ningún momento más trabajo que otras.

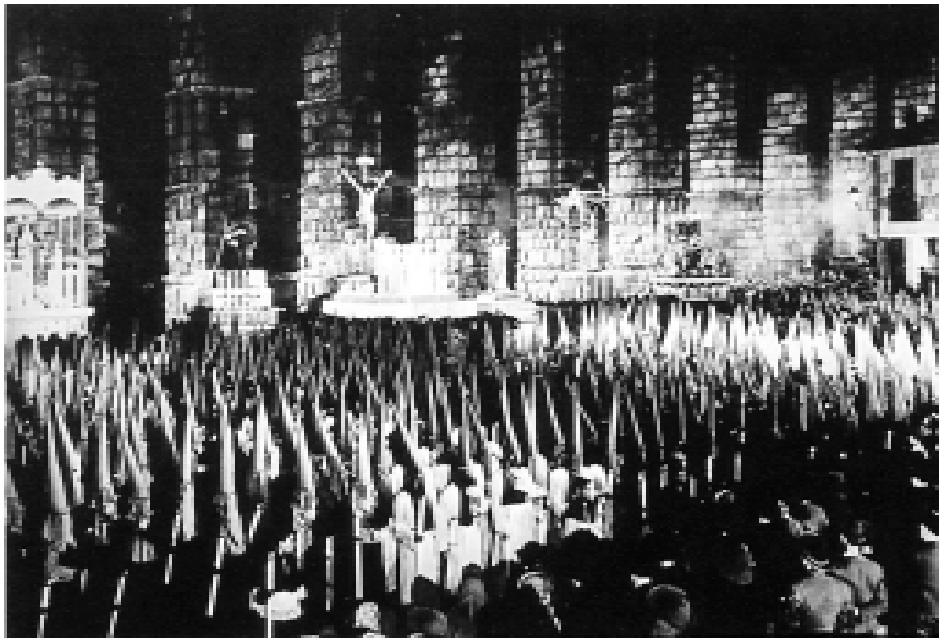
La frontera del terror la dirigió Terence Young. Rodamos en Inglaterra y en España. Almuñécar se convirtió en Albania, sobre todo, por la montaña que existe subiendo hacía Sierra Nevada. Recuerdo que Sean Connery tenía un pequeño papel.

Otra producción extranjera en la que participó antes de finalizar la década de los cincuenta fue *El Capitán Jones*

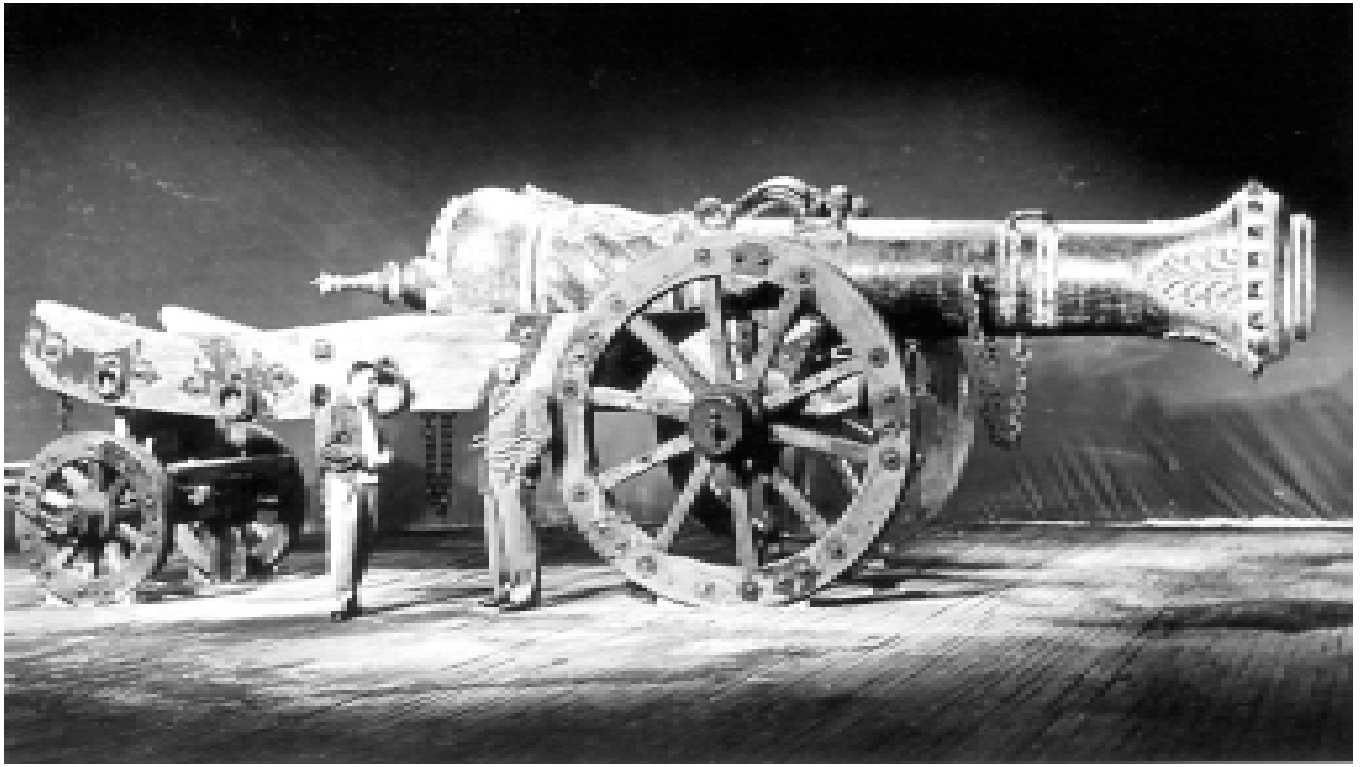
Sí. Parece que siempre elogio a los directores con los que he trabajado, pues al director de esta película, John Farrow, no puedo alabarlo. Era el padre de Mia Farrow y el marido de Maureen O'Sullivan, una mujer a la que admiraba mucho y que gracias a esta producción conocí.

Este trabajo supuso mi primera colaboración con Samuel Bronston.

"Orgullo y pasión", de Stanley Kramer. 1957. (Foto: Filmoteca Española)



"Orgullo y pasión", de Stanley Kramer. 1957. (Foto: Filmoteca Española)



"Orgullo y pasión", de Stanley Kramer.
1957. (Foto: Filmoteca Española)

Cuando se escribe la historia del cine español en la década de los sesenta, la labor de Bronston se suele obviar o se trata tangencialmente. ¿Considera a Bronston como una pieza importante en el engranaje de la industria cinematográfica española?

Importantísima. Aparte ya de la amistad que me unía a él, es incontestable su aportación. De todos los que hemos trabajado en el Imperio Bronston, no hay ni uno solo que hable mal de este productor. Todos estábamos encantados de trabajar con él: de una forma u otra, más directamente, como tuve yo la suerte de que me ocurriera, o indirectamente como le sucedió a otros. Unicamente hablan mal de Bronston los que no han trabajado con él. ¡Es una cosa extraña! Todos los que no han participado en sus producciones vienen a decir que él venía a España por simple interés económico e incluso le han atacado de forma personal.

Y creo que no podemos olvidar el último rasgo hermoso que tuvo. Poco antes de morir en Estados Unidos, pidió ser enterrado aquí, en Las Matas. Por eso, a la gente que habla mal de él, siempre le he dicho: «Continuamente habéis referido que Bronston venía aquí por el dinero, porque era más barato, porque le convenía económicamente, pues ¿quisiera que me explicaseis por qué sus cenizas las entierran aquí, en Las Matas, y no en Estados Unidos, donde murió, ni en Rusia, donde nació? ¿Eso es también por dinero?» Pues no. El quería a España, estaba enamorado de nuestras tierras, y lo ha demostrado al mundo entero.

Además, y ya en el plano estrictamente profesional, con las películas de Bronston, los decorados llegaron a unos límites que no se hacían en el mundo. Todavía está por superar el foro romano construido para *La Caída del Imperio Romano* y la ciudad china de *55 días en Pekín*. Fue una especie de milagro, y el departamento de arte era muy importante.

Después del *Capitán Jones*, trabajé en *Rey de Reyes, El Cid, 55 días en Pekín, La caída del Imperio Romano, El fabuloso mundo del circo, Pampa salvaje* y una que no se llegó a realizar, *Noches de Bengala,* que se preparaba cuando asesinaron a Kennedy. Fue cuando se marcharon. Luego, Bronston volvió para rodar *Isabel la Católica*, que tampoco se pudo llevar a cabo.

¿Qué factores influyeron para que Bronston viniera a España?

Hay varios y no se pueden separar. Uno era el paisaje, otro los técnicos y algo había, que yo nunca he entendido, sobre un dinero bloqueado. El conocía ya el trabajo que los técnicos españoles habían efectuado en las producciones internacionales que se llevaron a cabo en España en el segundo lustro de los cincuenta.

Con Nicholas Ray trabajó en dos películas, *Rey de Reyes* y *55 días en Pekín*, ¿qué recuerdos conserva de aquella colaboración?

Estupendos. Tuvimos una gran amistad. El profesionalmente me admiraba mucho, más de lo que yo me merecía en realidad, me ponía unas notas más altas de las que debía tener.

"Rey de reyes", de Nicholas Ray.
1961. (Foto: Filmoteca Española)

"Rey de reyes", de Nicholas Ray.
1961. (Foto: Filmoteca Española)

"55 días en Pekín", de Nicholas Ray. 1963. (Foto: Filmoteca Española)

"55 días en Pekín", de Nicholas Ray. 1963. (Foto: Filmoteca Española)

En *Rey de reyes*, el equipo artístico estaba coordinado por Georges Wakhevitch, un ruso afincado en Francia, que había triunfado en el teatro. Era un gran escenógrafo. Bronston lo conoció en Londres y lo contrató. Vino para trabajar en la película de acuerdo con Nicholas Ray. Él era el *production designer*, que es el responsable máximo de todos los decoradores que intervienen en una gran superproducción. Incluso a veces se encarga de supervisar el vestuario, el color...

Para mí supuso un nuevo hito en mi profesión. La colaboración con Wakhevitch me aportó una nueva visión de la escenografía. Vino con una serie de decoradores, ayudantes suyos, que hacían de todo. Significó un concepto nuevo, que combinaba el teatro y el cine, donde se le daba mucha importancia al color. Fue para mí un gran aprendizaje.

Con esta película estuvimos en Almería, por Tabernas, en donde teñimos con polvillo coloreado una zona. La fotografió Manolo Berenguer, el cámara del segundo equipo. Era la escena en que Jesucristo es tentado en el desierto.

Un tiempo después volví a trabajar con Ray, como he dicho en *55 días en Pekín*. La puesta en marcha y la realización de esta película llevó mucho tiempo y costó mucho dinero. De todo modos, se ve todo, pero creo que se podría haber hecho igual con muchísimo menos dinero.

¿Es verdad, según dicen, que a Ray se le fue de las manos la película?

No, fueron otros problemas. No están muy claros. No obstante, hay un problema central que es la enfermedad de Ray. Por ello, se trajo a un director inglés, intimista, Guy Green, para que realizase algunas escenas; una de ellas era la de amor entre Ava Gardner y Charlton Heston. Evidentemente, no le sentó bien a Ray, pues él quería terminar la película, pero la enfermedad se lo impedía.

No puedo hablar de ello con total seguridad. Sé que luego vino otro director más para filmar una escena en la embajada, en donde se producía una lucha, era un director de segunda unidad.

***El Cid* y *La Caída del Imperio Romano* son dos películas dirigidas por Anthony Mann, ¿Cómo fue el trabajo en ellas?**

El habitual. Para la preparación del *Cid* mantuvimos muchos contactos con don Ramón Menéndez Pidal. También contábamos con una gran documentación. Hicimos esta película a conciencia, la preparamos con tiempo, dispusimos de grandes colaboradores.

Anthony Mann, tanto en una como en otra, no se interesaba mucho por el trabajo del equipo de arte. Él iba a lo suyo, a su dirección, a sus actores, a que la acción se desarrollase, pero los decorados le traían sin cuidado. Existen muchos directores así, que no se inmiscuyen para nada en los temas escenográficos. Lo único que le preocupaba era que los decorados no le molestasen para su acción, pero nada más. Los dibujábamos primeramente, se los enseñábamos, daba el visto bueno y ya está.

A John Milius también le pasaba lo mismo, siempre

"La caida del imperio romano", de Anthony Mann 1964.
(Foto: Filmoteca Española)

"La caida del imperio romano", de Anthony Mann 1964.
(Foto: Filmoteca Española)

me ha dejado libertad absoluta. Si hay algo que no funciona en las películas de Milius en las que trabajé con él, es culpa mía y no suya. Nunca se ha metido en mi trabajo.

¿Utiliza habitualmente "story-board" en la preparación de sus escenografías?

No me gustan, no creo que sean necesarios. Muy pocas veces se precisan. Cuando existe alguna complicación puede servir, pero, en general, no me valen. Se suelen hacer, salen unos dibujos muy bonitos, pero luego no tiene nada que ver con la película. De todas formas, hay directores que no pueden pasar sin ellos.

¿Qué diferencias veía en estas producciones de Bronston con respecto a su trabajo anterior: como ayudante de Burmann y como director artístico del cine español?

El dinero. Si uno pedía veinte columnas, veinte columnas que se montaban. No había discusión. Nadie se te quejaba, diciéndote: *¡Hombre!, ¿no puedes hacerlo más pequeño? Esto cuesta mucho*. Allí se hacía todo lo que se pedía...

Puede parecer una tontería, pero creo que cuando hay dinero de forma excesiva es perjudicial para la creación; cuando el talento de una persona tiene que estar luchando para conseguir una idea, no es lo mismo que cuando sobran las cosas. No sé si me explico. En definitiva, el gastar más no soluciona una película. Todos conocemos directores que han realizado películas entrañables con poquito dinero, cuando empezaban, buscando que alguien le ayudase; y luego, teniendo dinero, disponiendo de los mejores técnicos y contando con el mejor reparto, han creado películas flojas, de nulo interés. El dinero sirve, claro está, para tener una gran comodidad, eso sí.

¿Tuvo algún problema con las grandes estrellas a la hora de montar un decorado?

Ninguno. Las grandes estrellas (Ava Gardner, Charlton Heston, David Niven, Sofía Loren...) son las que menos problemas ocasionan, quizá las que empiezan pueden decir alguna cosa; pero las grandes no. Están en un mundo distinto. Ellas saben perfectamente que la escena son ellos y lo que hay detrás es una cosa que más tarde se comentará, que está bien o que está mal, pero ellos no opinaban nunca...

¿Cómo resultó el rodaje de *El fabuloso mundo del circo*?

Fue una película complicada durante el rodaje. El director no me gustaba mucho. Era un triunfador, pero también un hombre raro.

En un principio, la iba dirigir Frank Capra. Yo la estuve organizando con él. Al margen de ser uno de los grandes directores de Hollywood, era una persona encantadora, sencilla, maravillosa. Estuve trabajando unos meses, pero, por lo visto, no llegaron a un acuerdo y se marchó. Lo sustituyó Hathaway, que era otro carácter, otra forma de ser.

¿Durante este período siguió participando en producciones españolas?

Al cine español nunca le he dicho que no... aunque últimamente alguna vez me he negado, pues los guiones que me han presentado tenían aspectos extraños y no me parecía adecuado trabajar en ellos. Pero normalmente, he aceptado todo lo que me han ofrecido, siempre era un descanso para mí.

En esta etapa de la que estamos hablando, intervine en *El precio de la sangre* de Feliciano Catalán, *Don José, Pepe y Pepito* de Clemente Pamplona, *Vida sin risas* de Rafael J. Salvia, *Honorables sinvergüenzas* de José Luis Gamboa, *Ensayo general para la muerte* de Julio Coll... en bastantes. Incluso, recuerdo que, un poco antes, trabajé con José María Forqué en *La noche y el alba*, una película que creo que quedó bien.

En *Lawrence de Arabia* no figura como decorador, cuando realmente tomó parte en ella, ¿cómo es esto?

No me he preocupado nunca de estos temas. La verdad es que más de la mitad de la película ya se había rodado cuando llegaron de Jordania. Aquí, en España, es lógico que no iban a poner un equipo que no tenía nada que ver con la producción.

Yo conocía al director de arte, John Box, con el que había trabajado anteriormente en otras películas. Éste me llamó y, es natural, yo ni pedí siquiera que pusieran mi nombre. Bastante lo he sentido, hubiera contado con un Oscar más, pero a mí no me importa, no me ha molestado nunca.

Esto mismo también sucedió con *Doctor Zhivago:*. Tuvo su Oscar. Ahí si aparece mi nombre en los créditos, pero pone algo así como *director artístico asociado,* por lo que la Academia no tuvo a bien incluirme en el premio. Trabajamos muchísimo en esta película, más que en *Nicolás y Alejandra*.

En *Lawrence de Arabia* encontraron una Almería que os ofrecía una gran variedad paisajística y crearon una película que está considerada como una de las grandes obras del cine.

La labor del director de arte es interesante, pero por encima de todo está David Lean. Lean es una especie de mago, tenía un sentido de la composición, de la luz, del color, único. Todas sus películas tienen un *algo* que las une, un halo especial. La escena más simple, la de saludar una persona a otra, la rodaba de una forma personal, distinta. Por ejemplo, en *La hija de Ryan*, con la que no he tenido nada que ver, está la escena de la sombrilla. Es sólo una señora con una sombrilla, que se la vuela el viento, pero Lean le imprime un carácter, que la convierte en algo emocionante, vivo. O sea, quiero decir con esto que en todas sus películas, el responsable es él. Era un hombre verdaderamente excepcional.

A partir de *Lawrence de Arabia*, durante casi más de una década, fue raro el año que no trabajó en Almería, ¿qué tenía esta provincia para atraer a un director artístico?

Primeramente, Almería tenía unos paisajes únicos. El paisaje de las ramblas sobrecoge cuando uno lo ve por primera vez. Y no es sólo desierto, ni dunas, como aparecían en *Lawrence de Arabia*, sino hay que añadir la formación de rocas, el color, la luz y otros espacios.

"Lawrence de Arabia", de David Lean. 1962. (Foto: Filmoteca Española)

"Lawrence de Arabia", de David Lean. 1962. (Foto: Filmoteca Española)

"Lawrence de Arabia", de David Lean. 1962.
(Foto: Filmoteca Española)

"Lawrence de Arabia", de David Lean. 1962.
(Foto: Filmoteca Española)

Años después, cuando realizamos *Patton*, que es un mundo completamente distinto al de *Lawrence de Arabia*, lo que rodamos en Enix, por ejemplo, es perfecto, de luz, de edificaciones... Y eso no tiene nada que ver con las ramblas, aunque no podemos olvidar que las escenas de los tanques quedan mucho mejor en ellas, en las ramblas de Tabernas, que en el propio El Kettar, pues ahí no había ya personalidad, la imagen que ofrecía era aplastada y, en cambio, aquí quedó todo perfecto, con el recorte de las montañas a la derecha...

Además, durante todos los años que he trabajado en Almería, jamás me ha sucedido ni una sola cosa negativa. No he tenido ni un solo mal detalle por parte de alguien. Cuando hablo de Almería, tengo que recordar a Montoro, que me ayudó mucho. Me abría todas las puertas. En Almería, ocurre algo insólito, que siempre pasa: todo son facilidades. Por ejemplo, a la una de la mañana, está uno cenando y se encuentra con el director y te dice que quiere algo nuevo, especial. Pues bien, entonces encuentras a esa persona que no le importa abrir la tienda a las tres de la mañana para darte lo que te había pedido el director. Eso me ha sucedido varias veces en Almería. Hay un gran afán de colaboración. Lo más hermoso de todo, es que las personas que te consiguen lo que precisas no te lo hacen como un favor, sino con placer.

En cuanto a las localizaciones, contaba con gente que conocía perfectamente las necesidades del cine, me acuerdo de los hermanos Fernández, o... por referirle una anécdota, la de un viejecito, pastor, que cuando encuentras el lugar te dice: *el mejor sitio para la cámara es éste y con un 28 queda desde aquí perfecto*. Y tenía razón este hombre, que está allí en el campo, con sus cabras... Estaba ya acostumbrado a la gente del cine, a ver rodar. Es inolvidable.

En 1966, participó por primera vez en el rodaje de una serie televisiva norteamericana, *La patrulla furtiva*, que se filmó en Almería, ¿qué recuerda de aquella experiencia?

Le tenía yo una manía a la televisión, de esa forma estúpida que se tiene a veces esas manías a cosas que no conoces. Creía que no iba conmigo, pero empecé y me cautivó . La realicé con muchísimo placer.

Se formó un grupo estupendo. Trabajamos bastante. No parábamos. Era un equipo pequeño, muy compenetrado. Disfruté de total libertad para preparar y realizar los decorados. Construimos aviones e incluso levantamos varios interiores en el almacén que estaba ubicado en la estación de autobuses de Almería.

El ritmo de trabajo en comparación con el cine era un poco más rápido. Una secuencia que en una película tardábamos un día entero en terminarla, pues aquí se llevaba a cabo en una hora o como máximo en dos.

Durante el rodaje de la serie, que duró desde junio hasta noviembre de 1966, conocí a John Peyser, que luego sería el director de un western en el que también intervine, *Cuatro cabalgaron*. Esta la hice en 1968. Uno de los actores era Julián Mateos. Mi participación fue muy breve, realicé un decorado en Cabo de Gata (Almería) y antes estuve localizando. Tuve que marcharme porque tenía otro compromiso en Madrid.

"Nicolás y Alejandra", de Franklin J. Schaffner. 1971. (Foto: Filmoteca Española)

"Doctor Zhivago", de David Lean. 1965. (Foto: Filmoteca Española)

En 1968 asumió la dirección artística de otra producción norteamericana, *Cien rifles* de Tom Gries, que se rodó en parte en Almería.

Fue muy interesante. Construí allí un cortijo mejicano de verdad, con materiales auténticos, con cemento, ladrillo, piedra, baldosines... Creí que se iba a quedar allí, pero el productor ordenó destruirlo, pues no quería que se utilizase en otras películas. Me pareció terrible, injusto. Estaba situado por el Nazareno.

En el rodaje no estuve presente mucho tiempo, ya que la producción era muy compleja. Se realizaba en lugares muy distintos y teníamos que ir por delante siempre para tener preparado los decorados.

Un año antes de esta película trabajó en Almería en otras dos producciones, ¿verdad?

Sí. En *The Valley of Gwangi* de James O'Connolly. Algunas escenas se rodaron en Almería. Tenía mucho efectos especiales, aparecían dinosaurios; colaboré de nuevo con Roy Harryhansen. Fue en 1967, cuando estuve en otra que también se filmó en Almería, *Duffy, el único* de Robert Parrish.

Dos años después, llegó *Patton*, en donde incluso Almería se convirtió en el sur de Italia.

Me acuerdo. En la escena del obispo y su séquito, que bajaban, nos servimos de la Escalera de la Reina, situada en el parque, al lado del puerto. La decoramos con banderolas y quedó muy bien. Luego elegimos la plaza de la Catedral para la escena de la entrada de Montgomery. Se levantó toda la plaza y al finalizar el rodaje la reconstruimos.

En realidad, es una película que, al margen del Oscar, -que es lo más hermoso que me ha ocurrido en mi profesión-, es una maravilla. Ahí está con una verdad que apabulla. No tiene nada hecho de mala manera.

Fue el comienzo de mi colaboración con Schaffner. Estuve después con él en otras películas. Una es *Nicolás y Alejandra*, con la que obtuve el segundo Oscar, y en donde monté una Rusia más palaciega, distinta a la del *Doctor Zhivago*. Rodamos en palacios del patrimonio español y en decorados. De todas formas, no es comparable con *Patton,* desde el punto de vista de mi trabajo. En *Patton* fue mucho más importante, estoy más orgulloso de ella, es más directa.

Schaffner se fijaba en los decorados, parecía que no, pero sí. Recuerdo que en *Los niños de Brasil* le preparé un plano del decorado, con los muebles situados y luego le cambié un par de sillones y una lámpara, y lo notó. Me dijo: *¡Esto no está donde tenía que estar! Yo tengo la escena pensada desde el otro lado*. Le contesté: Hombre*, están mejor alineados así!*. *No,* -me replicó- *a mi no me cambies, que me estropeas todo*. Lo llevaba todo planificado.

Antes de recibir el primer Oscar, volvió a conseguir el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos.

En 1966, por *El fantástico mundo del Doctor Coppelius*. Y un año después, el del Sindicato del Espectáculo por esta misma película y *Pampa Salvaje*. Esta última se desarrolla, como su título indica, en la pampa argentina, pero se rodó aquí íntegramente.

"Patton", de Franklin J. Schaffner. 1969.
(Foto: Filmoteca Española)

"Patton", de Franklin J. Schaffner. 1969.
(Foto: Filmoteca Española)

"Patton", de Franklin J. Schaffner. 1969. (Foto: Filmoteca Española)

La pampa se rodó en el Goloso, en la provincia de Madrid. Uno de los intérpretes era Robert Taylor, un caballero.

El fantástico mundo del Dr. Coppelius fue una fantasía que se llevó a cabo con un ballet. El decorado de esta producción se aprovechó luego para *Hamelín*, una película que interpretó Miguel Ríos.

¿Fue a la entrega del Oscar por *Patton*?

No, no fui. Nunca he estado en el acto de entrega de los Oscars. Ninguna de las tres veces que estuve nominado pude estar presente. Tenía pensado ir al de *Viajes con mi tía*, lo tenía ya preparado, pero me surgió una localización. Envié un telegrama disculpándome.

"El maravilloso mundo del Dr. Coppelius",
de Ted Kneeland. 1967.
(Foto: Filmoteca Española)

"Viajes con mi tía", de George Cukor. 1972
(Foto: Filmoteca Española)

¿Cuál fue la colaboración con Martin Ritt en *La gran esperanza blanca*?

En esta película, mi colaboración fue menor. Trabajé más o menos cuatro meses. El responsable del equipo de arte era el mismo con el que estuve en el rodaje de *El fabuloso mundo del circo*. Él quería contar con un decorador español y el productor me llamó. Acepté encantado, por supuesto. Pero aquél se quedó sorprendido, porque creía que al haber obtenido el Oscar yo ya no asumiría colaboraciones. Incluso me dijo que no había puesto mi nombre en la lista que le dio al productor.

La película venía casi toda dibujada de Hollywood. Por eso, lo único que verdaderamente hicimos fue preparar las escenas de los estadios de boxeo en Barcelona. Quedó muy bien. No obstante, no me encuentro responsable de esa película para nada.

¿Almería aparece de nuevo en *Orgullo de estirpe*?

Es la única película en la que trabajé para John Frankenheimer. No nos entendimos muy bien. En Almería rodamos en los Llanos de Senés, en el Castillo de Tabernas, arriba, para la escena en la que Omar Sharif llevaba la escayola. Luego se filmaron otras escenas en Afganistán y aquí, en Madrid, se rodó la secuencia del juego de la cabeza del cordero ...

En 1972, se encarga de la dirección artística de *Viajes con mi tía*, que supuso su tercera nominación consecutiva al Oscar.

Fue emocionante, hermosísimo, trabajar con George Cukor. Ten en cuenta que lo admiraba desde niño: *David Copperfield* y *Margarita Gautier*, eran y son películas que nunca puedes olvidar y él era un hombre encantador, nos entendíamos muy bien. Le gustaba hablar de los decorados. Tenía un sentido estético muy particular, no como David Lean, pero también le gustaba aclararlo todo bien, concretar los colores, la situación de los objetos ...

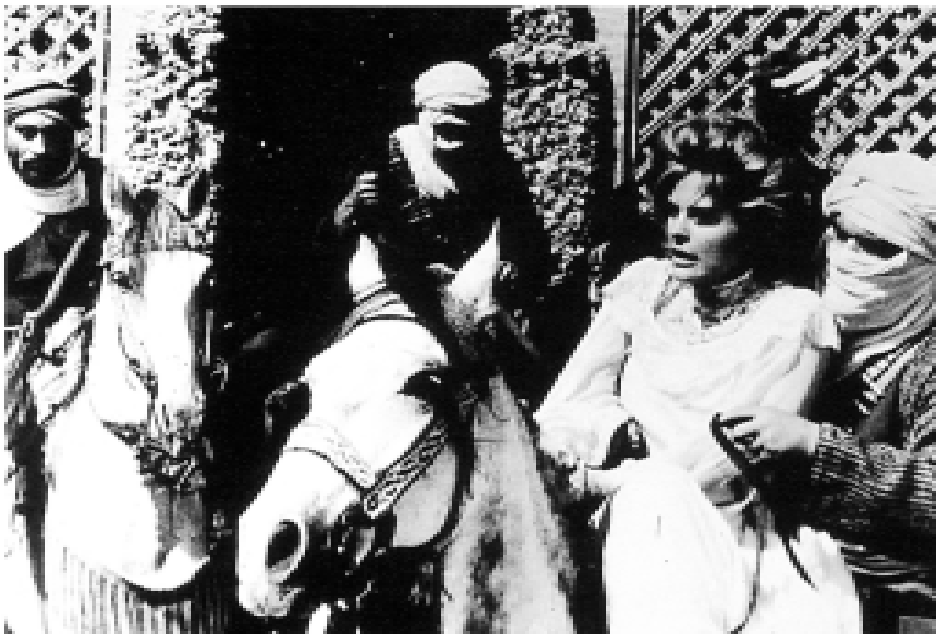
¿Se rodaron algunas escenas fuera de España?

Todo en España. También estuvimos en Almería. El restaurante de la estación de París es un decorado montado aquí. Nos dejaban rodar sólo dos horas y, claro, no podía ser. Lo utilizaban todavía, yo comí allí precisamente cuando tomé las medidas para los decorados.

En 1973, de nuevo, le dan el premio del Sindicato del Espectáculo por su labor en *Don Quijote cabalga de nuevo* de Roberto Gavaldón, pero ¿antes se había ocupado también de los decorados de otro Quijote?

Efectivamente, en un cortometraje, dirigido en 1960 por Eduardo García Maroto y que se titulaba *Aventuras de Don Quijote.*

El guión de *Don Quijote cabalga de nuevo* lo escribió Carlos Blanco, que es un gran amigo y pariente mío,



"El viento y el león", de John Milius. 1975
(Foto: Filmoteca Española)

"Robin y Marian", de Richard Lester. 1976
(Foto: Filmoteca Española)

y al que admiro mucho. Fernán Gómez hizo una intervención memorable. Lo de Cantinflas es más dudoso, pero desde el punto de vista del personaje de Sancho. Yo admiro a Cantiflas por otros trabajos, sin embargo en el papel de Sancho no lo creo. Domina más el personaje de Cantinflas que el personaje de Sancho.

***El viento y el león* supuso su primer encuentro con John Milius...**

Sí, a partir de esta película he colaborado en otras suyas e incluso, como he dicho antes, trabajé con él fuera de España.

Con *El viento y el león* estuvimos en Almería. Es una película interesante. Es una historia de amor en la que tanto él (Sean Connery) como ella (Candice Bergen) no se llegan a tocar ni la punta de los dedos; y esta historia de amor está perfectamente marcada. Es una película de la que estoy muy orgulloso. Es muy romántica y muy sencilla.

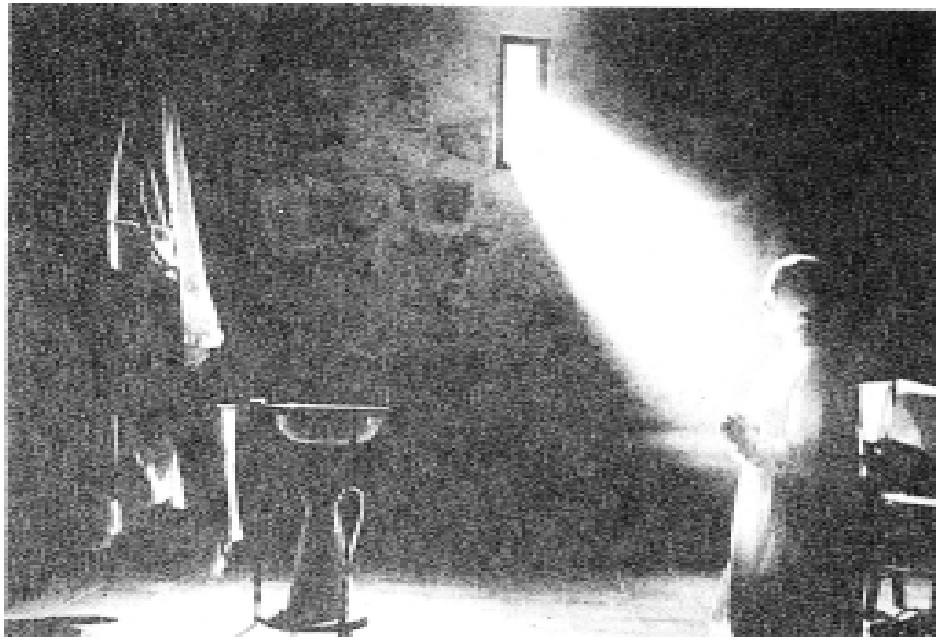
Milius tiene un carácter difícil, muy duro, chilla mucho a la gente pero, como le pasa a todas las personas de carácter fuerte, cuando alguien le cae bien... Yo le caí bien. Tengo una anécdota en el Casino de Almería, que da una muestra de su confianza en mí. Él estaba rodando en Sevilla y yo estaba en Almería preparando unos decorados: los de la embajada norteamericana. Habíamos acordado realizarlos en una casa particular en el Paseo de Almería, de unos señores catalanes, con una piscina arriba, pero, de repente, no sé por qué, dijeron que no le interesaba, ni por todo el dinero del mundo. Y, claro está, tuve que buscar rápidamente otro sitio. Lo encontré en el Casino. Le dije a Milius que viniera a verlo, ya que podría ocurrir que no le gustase. El me respondió: *No te preocupes, si a ti te parece bien, no te preocupes, yo rodaré ahí, y quedará perfecto*. Preparé las escaleras, la entrada, los despachos... Cuando llegó, entró conmigo y entonces me preguntó: *¿Tú que habías pensado para la primera escena, cuando entran ellos? ¿dónde ves el sitio de la cámara?*. Le respondí que el lugar que yo creía correcto era la esquina del descansillo de la escalera. Entonces llamó al operador y le ordenó: *¡Cámara aquí!*. Esto es una cosa que nunca se olvida. He trabajado con algunos directores muy dubitativos y en cambio Milius no dudaba, confiaba.

Rodamos en muchos puntos de Almería, en Mónsul, en la capital, en la Casa Rosa de Rioja, en la Alcazaba. También estuvimos en otras provincias de España. Con John Huston, hicimos una escena en el Palace, en Madrid, y otras en Aranjuez, las del ejercicio de tiro.

Toda la película se rodó en España. Cuando rema Brian Keith, que interpreta al presidente de los Estados Unidos, o cuando utiliza los arcos, los escenarios los recreamos en el Retiro. La Casa Blanca se montó en el Palace, en donde se rodó la conocida escena del oso en el centro de la sala.

¿Con Milius también colaboró en *Conan, el bárbaro*?

Sí, pero sólo estuve localizando. Yo estaba haciendo entonces otro trabajo. Me llamó y acudí para localizar. Se rodó parte en Almería. Allí situamos, entre otras, la escena de la roca grande, con esas inmensas escaleras. También elegimos lugares en Avila.



"Canción de cuna", de José Luis Garcí. 1994
(Foto: Filmoteca Española)

"Bearn", de Jaime Chávarri. 1983
(Foto: Filmoteca Española)

Con Richard Lester, convirtió a España en Escocia ¿cómo recuerda el rodaje de *Robin y Marian*?

La rodamos en Navarra. Quedó muy bien. Con Lester mantengo una entrañable amistad.

El guión de la película te definía perfectamente el sentido crepuscular que había que darle a los decorados. Estuvimos buscando en el norte de España, sitios poco trillados por el cine. Recuerdo los interiores para el banquete, con la paja en el suelo, y la cabaña que levantamos en medio del campo, con la ventana, por donde entraba la flecha... Audrey Hepburn está magnífica, al igual que Sean Connery, que es amigo y buen actor.

Después volvimos a trabajar para Lester en *Cuba*, que se rodó íntegramente en España: Málaga, Torremolinos y una parte de Cádiz.

¿Cuándo empieza su colaboración con José Luis Garci?

Con *Volver a empezar*, por la que se le concedió el Oscar a la mejor película extranjera. Lo de Garci es algo muy especial, porque también me une una amistad muy fuerte y, aunque no sea asturiano, es como si lo fuera. Su padre lo es. Y al margen de esto, es un enamorado del cine. Algunos intelectuales del cine le niegan el pan y la sal, pero es una persona que vale mucho y con el que estoy encantado de formar parte de su equipo.

Garci te suele dejar libertad en tu labor, pero lo tiene todo bastante pensado. Vive con entusiasmo su trabajo. *Canción de cuna*, por ejemplo, la quiso hacer de ese modo. Todo el mundo se puso en contra suya, le decían: *¡Hombre! ¿cómo se te ocurre hacer una historia de monjitas hoy en día?* Pues la hizo. El personaje más importante de esa película es la estética. Fue muy exigente en el tema de la luz, pero afortunadamente, porque el resultado está ahí, es maravilloso.

Además de trabajar con Garci, en la década de los ochenta ha colaborado con importantes cineastas españoles: Mario Camus, Jaime Chávarri, Pedro Masó, Pilar Miró...

Sí, he tenido la suerte de colaborar con ellos. Con Mario Camus empecé en *Los desastres de la guerra*, una serie de televisión, en donde me inspiré mucho en Goya.

En *Bearn* y *Las bicicletas son para el vera*no, estuve a las órdenes de Jaime Chávarri. *Bearn* la rodamos en Mallorca y algunos interiores los efectuamos en Madrid, en la Casa de las Muñecas.

Con Pedro Masó, ya había trabajado en los años setenta (*Las adolescentes* y *La menor*). La serie *Anillos de oro* fue un éxito rotundo. Los guiones de Ana Diosdado eran de tal calidad que te facilitaban totalmente el trabajo. Pedro Masó la dirigió muy bien. Estoy muy orgulloso de haber participado en ella.

Pilar Miró es una mujer muy inteligente y sus películas tienen un rigor especial. *Werther*, lamentablemente, no tuvo éxito comercial, pero no fue por falta de interés de todos, empezando por Pilar. Se realizó parte en Santander y parte en Madrid.

Sin duda, en estos últimos años, un trabajo suyo importante ha sido el que llevó a cabo en la adaptación que Fernando Méndez Leite efectuó de *La Regenta*.

¡La Regenta! Siempre la pongo como ejemplo. Ha sido una obra importante en mi historia profesional.

Me ha ocurrido muchas veces, cuando un director quiere hacer una película de una alta calidad, al empezar la película siempre viene a mi y me pone como referencia alguna escena de David Lean. Pues bien, lo mismo me sucede con *La Regenta*. Se acercan a mí y me dicen: *¡Oye!, quiero una cosa perfecta de ambientación... el aire... "¡La Regenta!" ¿Tu ves lo que tiene "La Regenta"? Pues eso es lo que deseo*. Vale como punto de partida. Méndez Leite ha conseguido con esta película una calidad que, con las lógicas diferencias, se ha convertido en modelo como las de David Lean.

Estoy contento con todo el trabajo artístico, pero no se puede olvidar tampoco que si el personaje de La Regenta falla, falla toda la película. Ahí estaba una maravillosa Aitana Sánchez Gijón. Desde mi punto de vista estaba perfecta. Y todo el reparto: Carmelo Gómez, Amparo Rivelles, Cristina Marcos...

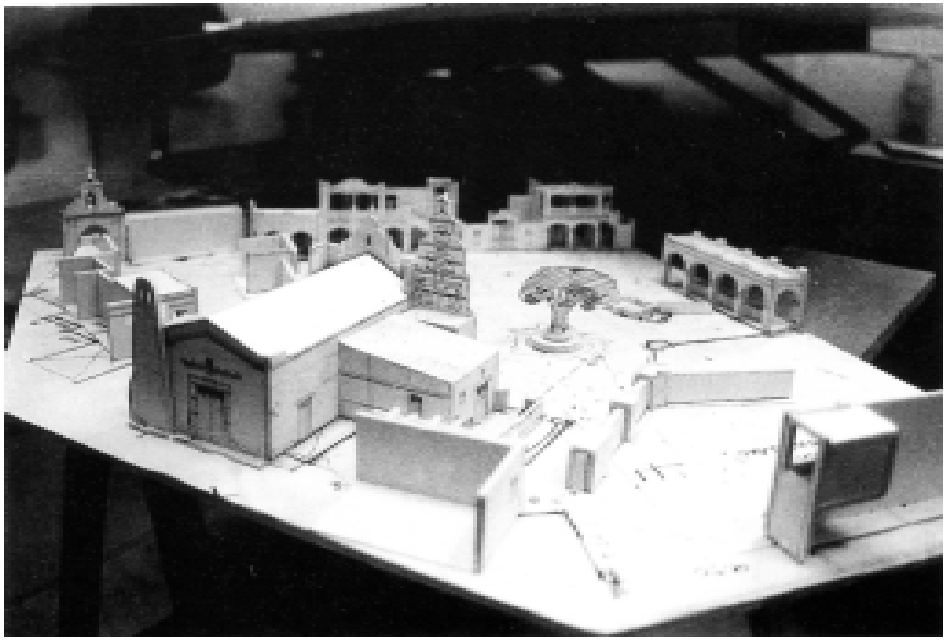
Y ahora, está metido de lleno en *El Coyote* de Mario Camus...

Exactamente, y preparando la última de Garci, *El abuelo*. *El Coyote*, es una película de aventuras. Se había empezado a preparar hace tres años, pero se suspendió y ahora volvemos. Estamos ya en fase de rodaje. Hemos estado en Cantabria y luego bajaremos a Almería, en donde vamos a cambiar un poco uno de los poblados que se mantiene en pie. Realizaremos un campanario nuevo e instalaremos un árbol en el centro, y acortaré la ciudad y repintaremos todo.

Ahora mismo, estoy viendo un catálogo de una exposición que se denominó *El retorno de los ángeles*. He encontrado unas imágenes de arcángeles armados con arcabuces, que no los había visto nunca. Son obras del siglo XVII realizadas en Bolivia. Las pensaba poner como parte de la decoración de un hotel que aparece en la película. Vienen perfectos para los personajes y la época en la que se ambienta.

Esta entrevista se llevó a cabo durante el mes de septiembre de 1997. Probablemente, cuando este libro aparezca, el rodaje de *El Coyote* habrá finalizado y el de *El abuelo* se encontrará en fase avanzada.

Maqueta para "El Coyote",
de Mario Camus. 1997
(Foto: Elías Palmero)



Maqueta para "El Coyote",
de Mario Camus. 1997
(Foto: Elías Palmero)

F I L M O G R A F I A

Gil Parrondo y Rico-Villademoros nació en Luarca (Asturias) el 17 de junio de 1921. Vive en Madrid. Ha desarrollado su trabajo de escenógrafo tanto en España como en el extranjero (Hollywood, Nueva York, Londres, París, Roma, Viena, Budapest, Lisboa, Puerto Rico, etc.). Confiesa que su lugar preferido es Almería.

Son numerosos los premios que ha obtenido. Pueden destacarse: los del Círculo de Escritores Cinematográficos por sus trabajos en *Jeromín* (1954) y *El fantástico mundo del Dr. Coppelius* (1966); los del Sindicato del Espectáculo por *Pampa Salvaje* y *El fantástico mundo del Dr. Coppelius*, en 1967, y por *D. Quijote cabalga de nuevo*, en 1973. Ha sido nominado tres veces consecutivas al Oscar de la Academia de Hollywood: *Patton* (1970), *Nicolás y Alejandra* (1971) y *Viajes con mi tia* (1972). Los consiguió por las dos primeras películas. En 1983 se le concedió la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.

Como director artístico ha participado en cerca de doscientas producciones, entre las que podemos señalar:

DÍA TRAS DÍA. España. 1951. Director: Antonio del Amo. Productora: Altamira (España). Guión: Juan Bosch. Fotografía: Juan Mariné (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Mario Berriatúa, Marisa de Leza, José Prado, Manuel Zarzo, Carmen Sánchez. Duración: 90 minutos.

"Día tras día", de Antonio del Amo. 1951.
(Foto: Filmoteca Española)

GLORIA MAIRENA. España. 1952. Director: Luis Lucia. Productora: Producciones Reina (España). Guión: Luis Lucia. Fotografía: Cecilio Paniagua (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Juanita Reina, Eduardo Fajardo, Ricardo Acero, Francisco Bernal, Ana de Leyva, Manuel Guitián, Mercedes Cora. Duración: 80 minutos.

TRES HISTORIAS DE AMOR. España-Reino Unido. 1952. Director: Hugo Fregonese. Productoras: Suevia Films (España) y Film Locations (Reino Unido). Guión: George Oppenheimer. Fotografía: Guy Green (Technicolor / Normal). Intérpretes: Joan Fontaine, Louis Jourdan, Binnie Barnes, Joan Collins, Mare

Lane, Godfrey Tearle. Duración: 94 minutos.

JEROMÍN. España. 1953. Director: Luis Lucia. Productora: Ariel P. C. (España). Guión: Luis Lucia y José Luis Colina. Fotografía: Cecicilio Paniagua (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Ana Mariscal, Rafael Durán, Jaime Blanch, Jesús Tordesillas, Adolfo Marsillach, Antonio Riquelme, Luis Pérez de León, Irene Caba Alba, Francisco Bernal. Duración: 95 minutos.

DOS CAMINOS. España. 1953. Director: Arturo Ruiz-Castillo. Productora: Eos Films (España). Guión: Clemente Pamplona y José Antonio Pérez Torreblanca. Fotografía: José F. Aguayo (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Rubén Rojo, María Asquerino, Ángel Picazo, José Nieto, Trini Moreno. Adriano Domínguez, María Luisa Abad, Juanjo Menéndez. Duración: 82 minutos.

NOCHES ANDALUZAS. España-Francia. 1953. Director: Maurice Cloche. Director adjunto: Ricardo Blasco. Productoras: Exclusivas Floralva (España), Goya P.C. (España) y Les Films Maurice Cloche (Francia). Guión: René Barjavel y Maurice Cloche. Fotografía: Nicolas Hayer -adjunto: Alberto Carles- (Gevacolor y blanco y negro / Normal). Intérpretes: Geneviève Page, Frank Villard, Mario Cabré, Dolores Vargas, Manuel Morán, Bernard Lajarrige, José Isbert. Duración: 95 minutos.

MALVALOCA. España. 1954. Director: Ramón Torrado. Productora: Ariel P. C. (España). Guión: Ramón Torrado. Fotografía: Alfredo Fraile (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Paquita Rico, Peter Damon, Antonio Riquelme, Julia Caba Alba, Miguel Ligero,

"Gloria Mairena", de Luis Lucia. 1952
(Foto: Filmoteca Española)

"Jeromín", de Luis Lucia. 1953
(Foto: Filmoteca Española)

"Un caballero andaluz", de Luis Lucia. 1954
(Foto: Filmoteca Española)

"Felices pascuas", de Juan A. Bardem. 1954.
(Foto: Filmoteca Española)

Lina Yegros, Emilio Segura. Duración: 95 minutos. ALTA COSTURA. España-Italia. 1954. Director: Luis Marquina. Productoras: Cinesol (España) y ATA (Italia). Guión: Darío Fernández Flórez y Luis Marquina. Fotografía: Enrique Guerner (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Lyla Rocco, María Martín, Dina Sten, Margarita Lozano, Laura Valenzuela, Alfredo Mayo, Manuel Díaz González, Mónica Pastrana. Mario Berriatúa. Duración: 89 minutos.

FELICES PASCUAS. España. 1954. Director: Juan Antonio Bardem. Productora: Exclusivas Floralva (España). Guión: Juan Antonio Bardem, José Luis Dibildos y Alfonso Paso. Fotografía: Cecilio Paniagua (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Julia Martínez, Bernard Lajarrige, Pilar Sanclemente, Carlos Goyanes, Beny Deus, Manuel Alexandre, Josefina Serratosa, Rafael Bardem. Duración: 83 minutos.

AMOR SOBRE RUEDAS. España. 1954. Director: Ramón Torrado. Productoras: Producciones Benito Perojo (España) y CEA (España). Guión: Ramón Torrado y Víctor López Iglesias. Fotografía: Antonio L. Ballesteros (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Carmen Morell, Pepe Blanco, José Isbert, Félix Fernández, Xan das Bolas, Antonio Riquelme, Toni Soler, Alicia Altabella. Duración: 87 minutos.

UN CABALLERO ANDALUZ. España. 1954. Director: Luis Lucia. Productoras: Producciones Benito Perojo (España) y CEA (España). Guión: José Luis Colina, Jesús María Arozamena y Luis Lucia. Fotografía: Cecilio Paniagua, con colaboración de Antonio L. Ballesteros (Gevacolor / Normal). Intérpretes: Jorge Mistral, Carmen Sevilla, Jaime Blanch, Manuel

Luna, Julia Caba Alba, José Isbert, Casimiro Hurtado, Bobby Deglané. Duración: 90 minutos.
MISTER ARKADIN. España-Suiza. 1954. Director: Orson Welles. Productoras: Cervantes Films (España) y Filmorsa (Suiza). Guión: Orson Welles. Fotografía: Johnny Bourgoin (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Orson Welles, Akim Tamiroff, Mark Sharpe, Amparo Rivelles, Paola Mori, Irene López Heredia. Duración: 99 minutos.

MORENA CLARA. España. 1954. Director: Luis Lucia. Productoras: Producciones Benito Perojo (España) y Suevia Films (España). Guión: José Luis Colina y Luis Lucia. Fotografía: Jean Leherissey (Gevacolor / Normal). Intérpretes: Lola Flores, Fernando Fernán-Gómez, Miguel Ligero, Manuel Luna, Julia Lajos, Ana Mariscal, Julia Caba Alba, Francisco Pierrá. Duración: 91 minutos.

LA REINA MORA. España. 1954. Director: Raúl Alfonso. Productora: Cervantes Films (España). Guión: Raúl Alfonso y Francisco Naranjo. Fotografía: Aldo Giordani -adjunto: Mariano Ruiz Capillas- (Ferraniacolor / Normal). Intérpretes: Antoñita Moreno, Pepe Marchena, Miguel Ligero, Antonio Riquelme, Casimiro Hurtado, Juana Azores, Concha Bautista, AntonioVega. Duración: 87 minutos.

LA HERMANA ALEGRÍA. España. 1954. Director: Luis Lucia. Productoras: Producciones Benito Perojo (España) y Suevia Films (España). Guión: José Luis Colina y Luis Lucia. Fotografía: Antonio L. Ballesteros (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Lola Flores, Susana Canales, Elvira Quintillá, Manuel Luna, Margarita Andrey, Virgilio Teixeira, Margarita Robles. Duración: 83 minutos.

"Mister Arkadin", de Orson Welles. 1954
(Foto: Filmoteca Española)

"La reina mora", de Raúl Alfonso. 1954
(Foto: Filmoteca Española)

VIENTO DEL NORTE. España. 1954. Director: Antonio Momplet. Productoras: Cinesol (España) y Aguila Films (España). Guión: Antonio Momplet. Fotografía: Emilio Foriscot (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Maria Piazzai, Enrique Diosdado, Rafael Calvo, María Francés, Isabel de Pomés, Rafael Arcos, Mario Berriatúa, Francisco Arenzana, Mariano Alcón. Duración: 84 minutos.

EL GUARDIÁN DEL PARAÍSO. España. 1955. Director: Arturo Ruiz-Castillo. Productoras: Roncesvalles P. C. (España) y Suevia Films (España). Guión: Manuel Pombo Angulo. Fotografía: Salvador Torres Garriga (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Emma Penella, Elvira Quintillá, José María Rodero, José Isbert, Félix Dafauce, Ana María González, Rafael Bardem. Duración: 94 minutos.

LOS PECES ROJOS. España. 1955. Director: José Antonio Nieves Conde. Productoras: Yago films (España), Estela Films (España) y Suevia Films (España). Guión: Carlos Blanco. Fotografía: Francisco Sempere (Blanco y negro / Panorámica). Intérpretes: Arturo de Córdova, Emma Penella, Félix Dafauce, Pilar Soler, Félix Acaso, Manuel de Juan, María de las Rivas. Duración: 100 minutos.

EL PIYAYO. España. 1955. Director: Luis Lucia. Productora: Ariel P. C. (España). Guión: José Luis Colina, Luis Lucia y Vicente Llosa. Fotografía: Cecilio Paniagua (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Valeriano León, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Rafael Durán, Antonio Molina, Manuel García, Delia Luna, Eugenio Domingo, Irene Caba Alba, José Franco, Antonio Puga. Duración: 82 minutos.

ESA VOZ ES UNA MINA. España. 1955. Director: Luis Lucia. Productora: Ariel P. C. (España). Guión: José Luis Colina, Vicente Llosa y Luis Lucia. Fotografía: Cecilio Paniagua (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Antonio Molina, Nani Fernández, Rafael Durán, José Franco, José Luis López Vázquez, Bobby Deglané, José Sepúlveda, Francisco Bernal. Duración: 85 minutos.

FEDRA. España. 1956. Director: Manuel Mur Oti. Productora: Suevia Films (España). Guión: Manuel Mur Oti y Antonio Vich. Fotografía: Manuel Berenguer (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Emma Penella, Enrique A. Diosdado, Vicente Parra, Manuel de Juan, Raúl Cancio, Rafael Calvo, Porfiria Sanchiz, Alfonso Rojas. Duración: 100 minutos.

LLEGARON SIETE MUCHACHAS. España. 1955. Director: Domingo Viladomat. Productoras: Hudesa (España) y Norte Films (España). Guión: Federico Muelas y Domingo Viladomat. Fotografía: Francisco Sempere (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Linda Montez, Edilio Kim, José María Lado, Alicia Altabella, Encarna Fuentes, María Luisa Abad. Duración: 77 minutos.

CANCHA VASCA. España. 1955. Directores: Aselo Plaza y Alfredo Hurtado. Productora:Almasirio P. C. (España). Guión: Aselo Plaza y Alfredo Hurtado. Fotografía: Eloy Mella (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: María Asquerino, Virginia de Matos, Ángel Picazo, Vicente Parra, Ángel Ter, José Néstor, Agueda Rocío Ares, Modesta Magunacelaya. Duración: 85 minutos.

EL INDIANO. España-México. 1955. Director: Fer-

"Fedra", de Manuel Mur Oti. 1956.
(Foto: Filmoteca Española)

"Alejandro Magno", de Robert Rossen. 1955.
(Foto: Filmoteca Española)

"La frontera del terror", de Terence Young. 1957.
(Foto: Filmoteca Española)

"Simbad y la princesa", de Nathan Juran. 1957
(Foto: Filmoteca Española)

nando Soler. Productoras: Exclusivas Floralva (España) y Arofilms (México). Guión: Adolfo Torrado y Luis Muñoz Lorente. Fotografía: Sebastián Perera (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Fernando Soler, Rafael Romero Marchent, Rosario León, Amparo Rivelles, Jesús Tordesillas, Rafael Arcos, Julio Gorostegui. Duración: 89 minutos.

ALEJANDRO MAGNO. THE GREAT ALEXANDER. Estados Unidos-España. 1955. Director: Robert Rossen. Productoras: CB Films (España) y Rossen Films (Estados Unidos). Guión: Robert Rossen. Fotografía: Robert Krasker (Technicolor / Cinemascope). Intérpretes. Richard Burton, Fredric March, Claire Bloom, Barry Jones, Harry Andrews, Stanley Baker, Pete Cushing, Michael Hordern, Marisa de Leza, Rubén Rojo. Duración: 143 minutos.

ORGULLO Y PASIÓN. THE PRIDE AND THE PASSION. Estados Unidos. 1957. Director: Stanley Kramer. Productora: Stanley Kramer para United Artists (Estados Unidos). Guión: Edna Anhalt y Edward Anhalt. Fotografía: Franz Planer (Color / Vistavision). Intérpretes: Cary Grant, Frank Sinatra, Sofía Loren, Theodore Bikel, José Nieto, Carlos Larrañaga, Jay Novello, John Wengraf. Duración: 150 minutos.

LA FRONTERA DEL TERROR. ACTION OF THE TIGER. Reino Unido. 1957. Director: Terence Young. Productoras: Calridge Film (Reino Unido) y Metro Goldwyn Mayer (Reino Unido). Guión: Robert Carson y Peter Myers. Fotografía: Desmond Dickinson (Color / Scope). Intérpretes: Van Johnson, Martine Carol, Herbert Lom, Gustavo Rocco, José Nieto, Sean Connery, Anthony Dawson. Duración: 90 minutos.

SIMBAD Y LA PRINCESA. THE SEVENTH VOYAGE OF SIMBAD. Estados Unidos. 1957. Director: Nathan Juran. Productora: Morningside Productions (Estados Unidos). Guión: Kenneth Kolb. Fotografía: Wilkie Cooper (Technicolor / Megascope). Intérpretes: Kerwin Mathews, Kathryn Grant, Richard Eyer, Torin Thatcher, Alec Mango, Danny Green, Harold Kasket, Alfred Brown, Luis Guedes, Virgilio Teixeira. Duración: 89 minutos.

Y ELIGIÓ EL INFIERNO. España. 1957. Director: César F. Ardavín. Productoras: Cinematográfica Elsa (España) y Producciones Miguel Mezquíriz (España). Guión: José María de Quintana, José Antonio Medrano y Alfredo Echegaray. Fotografía: Manuel Berenguer (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Sabine Bethmann, Conrado San Martín, Gerard Tichy, Julia Martínez, Julio Peña, Carlos Larrañaga, Fernando Sancho, Mariano Azaña, Rafael Bardem, Enrique Avila. Duración: 106 minutos.

LA NOCHE Y EL ALBA. España. 1958. Director: José María Forqué. Productora: Eurofilms (España). Guión: José María Forqué. Fotografía: Cecilio Paniagua (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Francisco Rabal, Zully Moreno, Antonio Vilar, Rosita Arenas, Marta Mandel, Manuel Alexandre, Miguel A. Gil, Rafael Bardem, José Luis López Vázquez. Duración: 90 minutos.

EL HOMBRE DEL PARAGUAS BLANCO. España-Italia. 1958. Director: Joaquín L. Romero Marchent. Productoras: Hesperia Films (España), Mercufilm (Italia) y Vertix Film (Italia). Guión: Joaquín L. Romero Marchent. Fotografía: Ricardo Torres (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: José Luis Ozores, Lorella De Luca, Antonio Riquelme, Virgilio Riento, Juan Calvo,

"Y eligió el infierno", de César Ardavín. 1957
(Foto: Filmoteca Española)

"La noche y el alba", de José Mª Forqué. 1958
(Foto: Filmoteca Española)

"Capitán Jones", de John Farrow. 1958
(Foto: Filmoteca Española)

"Don José, Pepe y Pepito", de Clemente Pamplona. 1959
(Foto: Filmoteca Española)

Luigi Pavese, Antonio Ozores, Félix Fernández, Pilar San Clemente. Duración: 77 minutos.
EL CAPITÁN JONES. JOHN PAUL JONES. Estados Unidos. 1958. Director: John Farrow. Productora: Samuel Bronston Productions (Estados Unidos). Guión: John Farrow y Jesse Lasky Jr. Fotografía: Michel Kelber (Color). Intérpretes: Robert Stack, Marisa Pavan, Charles Coburn, Erin O'Brien, Bette Davis, David Farrar, Susana Canales. Duración: 126 minutos.

QUINCE BAJO LA LONA. España. 1958. Director: Agustín Navarro. Productora: Naga Films (España). Guión: Agustín Navarro, Luis F. Conde, Alfonso Paso y José Antonio Medrano. Fotografía: Francisco Sempere (Eastmancolor / Normal). Intérpretes: Carlos Larrañaga, Ángel Aranda, Luz Márquez, Alfredo Mayo, Antonio Ozores, Manuel Peiró, Jesús Colomer, Mercedes Alonso, Terele Pávez, Marta Mandel, Pedro Beltrán, Miguel Ángel Gil. Duración: 101 minutos.

DON JOSÉ, PEPE Y PEPITO. España. 1959. Director: Clemente Pamplona. Productora: Producciones Miguel Mezquíriz (España). Guión: Jesús Vasallo, Federico Muelas y Francisco Abad. Fotografía: Manuel Merino (Eastmancolor / Normal). Intérpretes: Antonio Casal, Manuel Morán, Jorge Vico, José Isbert, Lucía Prado, Ángel Ter, Matilde Muñoz Sampedro, María Bassó, Milagros Leal. Duración: 77 minutos.

EL PRECIO DE LA SANGRE. España. 1959. Director: Feliciano Catalán. Productora: Almasirio P. C. (España). Guión: Feliciano Catalán, Daniel Baylos y Antonio Baylos. Fotografía: Francisco Sempere (Blanco y negro / Normal). Intérpretes: Luis Prendes, María de los Ángeles Hortelano, Venancio Marcos,

Adriano Rimoldi, José Sepúlveda, Luis Peña, Goyo Lebrero. Duración: 92 minutos.
AVENTURAS DE DON QUIJOTE. España. 1960. Director: Eduardo García Maroto. Productora: Fundación Española de Cine Infantil (FECI) (España). Guión: Eduardo García Maroto y Luis G. Matilla. Fotografía: Carlos Pahissa (Eastmancolor / Panorámico). Intérpretes: Ángel Falquina, Ángel Álvarez, Antonio Casas, Trini Montero, Manuel Arbó, María Cañete, Totó Palou, Guillermo Amengual, Florinda Martín. Duración: 33 minutos.

VIDA SIN RISAS. España. 1960. Director: Rafael J. Salvia. Productora: Alfyega P. C. (España). Guión: Jesús Vasallo, Francisco Abad y Federico Muelas. Fotografía: Alejandro Ulloa (Eastmancolor / Normal). Intérpretes: José Antonio Álvarez Parejo, Marisa Prado, Arturo Fernández, Fernando Rey, Conchita Velasco, Tony Leblanc. Duración: 88 minutos.

REY DE REYES. KING OF KINGS. Estados Unidos. 1961. Director: Nicholas Ray. Productora: Samuel Bronston Productions (Estados Unidos). Guión: Philip Yordan. Fotografía: Franz Planer, Milton Krasner y Manuel Berenguer (Technicolor / Super Technirama). Intérpretes: Jeffrey Hunter, Siobhan McKenna, Robert Ryan, Hurd Hatfield, Ron Randell, Viveca Lindfors, Rita Gam, Carmen Sevilla, Brigid Bazlen, Harry Guardino, Rip Torn. Duración: 165 minutos.

MI NOCHE DE BODAS. España. 1961. Director: Tulio Demicheli. Productoras: Producciones Benito Perojo (España) y Cesareo González (España). Guión: Víctor Ruiz Iriarte y Tulio Demicheli. Fotografía: José F. Aguayo (Eastmancolor / Normal). Intérpretes: Concha Velasco, Luis Aguilar, Rafael Alonso, Isabel Garcés, Tony Leblanc, María Luisa Merlo, Lina

"Rey de reyes", de Nicholas Ray. 1961
(Foto: Filmoteca Española)

"55 días en Pekín", de Nicholas Ray. 1963
(Foto: Filmoteca Española)

Canalejas, Gracita Morales, Mari Carmen Prendes. Duración: 85 minutos.

HONORABLES SINVERGÜENZAS. España. 1961. Director: José Luis Gamboa. Productora: Alfyega P.C. (España). Guión: José Luis Gamboa. Fotografía: Angel Ampuero (Eastmancolor / Normal). Intérpretes: Carmen de Lirio, Félix Dafauce, Alfonso Goda, Aurora Redondo, Ángel Álvarez, Francisco Cano, José Orjas, Angel Ortiz, Manolita Barroso, Antonio Riquelme. Duración: 92 minutos.

SABÍAN DEMASIADO. España. 1962. Director: Pedro Lazaga. Productora: Naga Films (España). Guión: Miguel Martín y Luis de Diego. Fotografía: Francisco Sempere (Blanco y negro / Panorámica). Intérpretes: Tony Leblanc, Concha Velasco, José Isbert, José Luis López Vázquez, Ismael Merlo, José Luis Ozores, Ángel Álvarez. Duración: 95 minutos.

ENSAYO GENERAL PARA LA MUERTE. España. 1962. Director: Julio Coll. Productoras: As Films Producción (España) y Eco Films (España). Guión: Pedro Mario Herrero. Fotografía: José F. Aguayo (Blanco y negro / Panorámica). Intérpretes: Susana Campos, Carlos Estrada, Roberto Camardiel, Ángel Picazo, José Bódalo, Carlos Ballesteros, Irán Eory, María Luisa Ponte, José María Caffarel, Erasmo Pascual. Duración: 84 minutos.

CINCUENTA Y CINCO DÍAS EN PEKÍN. 55 DAYS AT PEKING. Estados Unidos. 1963. Director: Nicholas Ray. Productora: Samuel Bronston Productions (Estados Unidos). Guión: Philip Yordan y Bernard Gordon. Fotografía: Jack Hildyard (Technicolor / Super Technirama 70). Intérpretes: Charlton Heston, Ava Gardner, David Niven, Flora Robson, John Ireland, Harry Andrews, Leo Genn,

Robert Helpmann, Alfredo Mayo, Conchita Montes. Duración: 154 minutos.
LAWRENCE DE ARABIA. Reino Unido. 1962. Director: David Lean. Productora: Horizon Pictures (Reino Unido). Guión: Robert Bolt. Fotografía: F. A. Young (Eastmancolor , copias en Technicolor / Super Panavisión). Intérpretes: Peter O'Toole, Alec Guinnes, Anthony Quinn, Jack Hawkins, Omar Sharif, Jose Ferrer, Anthony Quayle, Claude Rains, Arthur Kennedy, Donald Wolfit. Duración: 222 minutos.

LA CAÍDA DEL IMPERIO ROMANO. THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE. Estados Unidos. 1964. Director: Anthony Mann. Productora: Samuel Bronston (Estados Unidos). Guión: Ben Barzman, Philip Yordan y Basilio Franchina. Fotografía: Robert Krasker, John Moore y Cecilio Paniagua (Color). Intérpretes: Alec Guinness, Christopher Plummer, Stephen Boyd, James Mason, Sophia Loren, John Ireland, Eric Porter, Anthony Quayle. Duración: 187 minutos.

EL FABULOSO MUNDO DEL CIRCO. CIRCUS WORLD. Estados Unidos. 1964. Director: Henry Hathaway. Productoras: Samuel Bronston (Estados Unidos) y Midway (Estados Unidos). Guión: Ben Hecht, Julian Halevy y James Edwards Grant. Fotografía: Jack Hildyard (Technicolor / Super Technirama). Intérpretes: John Wayne, Rita Hayworth, Claudia Cardinales, John Smith, Lloyd Nolan, Richard Conte, Wanda Rotha, kay Walsh. Duración: 135 minutos.

THE TRUTH ABOUTH SPRING. GRAN BRETAÑA. 1965. Director: Richard Thorpe. Productora: Quota Rentals. Guión: James Lee Barret. Fotografía: Edward Scaife (Technicolor). Intérpretes: Hayley Mills,

"La caida del imperio romano", de Anthony Mann. 1964.
(Foto: Filmoteca Española)

"Doctor. Zhivago", de David Lean. 1965
(Foto: Filmoteca Española)

"Pampa salvaje", de Hugo Fregonese. 1965
(Foto: Filmoteca Española)

"El fantástico Mundo del Dr. Coppelius", de Ted Kneeland. 1967
(Foto: Filmoteca Española)

John Mills, James Mac Arthur, Lionel Jeffries, Harry Andrews. Duración: 102 minutos.
DOCTOR ZHIVAGO. Estados Unidos. 1965. Director: David Lean. Productora: Carlo Ponti (Estados Unidos). Guión: Robert Bolt. Fotografía: Freddie Young. Intérpretes: Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin, Alec Guinness, Tom Courtenay, Siobhan McKenna, Ralph Richardson, Rod Steiger, Gerard Tichy, María Martín. Duración: 197 minutos.

PAMPA SALVAJE. España-Argentina-Estados Unidos. 1965. Director: Hugo Fregonese. Productoras: Producciones Jaime Prades (España), DASA Films (Argentina) y Samuel Bronstons Productions (Estados Unidos). Guión: Hugo Fregonese y John Melson. Fotografía: Manuel Berenguer (Eastmancolor / Panorámica). Intérpretes: Robert Taylor, Ángel del Pozo, Fela Roque, Enrique Ávila, Ron Randell, Laura Granados, José María Caffarel. Duración: 110 minutos.

EL FANTÁSTICO MUNDO DEL DR. COPPELIUS. DR. COPPELIUS. España-Estados Unidos. 1967. Director: Ted Kneeland. Productoras: Copelia (España) Elia (Estados Unidos). Guión: Victor M. Tarruella y Ted Kneeland. Fotografía: Cecilio Paniagua (Eastmancolor / Panorámica). Intérpretes: Walter Slezk, Claudia Corday, Caj Selling, Eileen Elliot, Carmen Rojas, Luis Prendes. Duración: 97 minutos.

THE VALLEY OF GWANGI. Estados Unidos. 1968. Director: James O'Connolly. Productora: Morninside Productions INC (Estados Unidos). Guión: William Beast y Juliam More. Fotografía: Erwin Hillier (Color). Intérpretes: James Franciscus, Gila Golan, Richard Carlson, Lawrence Naismitch, Gustavo Rojo. Duración: 95 minutos.

DUFFY, EL ÚNICO. DUFFY. Reino Unido. 1968. Director: Robert Parrish. Productoras: Columbia British Productions Ltd.(Reino Unido) y Martin Manulis (Reino Unido). Guión: Donald Cammell y Harry Joe Brown. Fotografía: Otto Heller (Eastmancolor / Panavisión). Intérpretes: James Coburn, James Mason, James Fox, Susan York, John Alderton, Buy Deeghy. Duración: 100 minutos.

LOS CIEN RIFLES. Estados Unidos. 1968. Director: Tom Gries. Productora: Marvin Schwartz Productions (Estados Unidos). Guión: Tom Gries y Clair Huffaker. Fotografía: Cecilio Paniagua (Deluxe / Normal). Intérpretes: Jim Brown, Raquel Welch, Burt Reynolds, Fernando Lamas, Dan O'Heelihy, Michael Forest, Aldo Sambrell, Soledad Miranda. Duración: 110 minutos.

HAMELÍN. España. 1968. Director: Luis María Delgado. Productora: Producciones Jaime Prades (España). Guión: Roberto P. Carpio. Fotografía: Godofredo Pacheco (Eastmancolor / Panorámico). Intérpretes: Miguel Ríos, Margaret Peters, Roberto Camardiel, Luchy Soto, Miguel Ligero, Matilde Muñoz Sampedro, Tota Alba, José Sepúlveda. Duración: 85 minutos.

CUATRO CABALGARON. FOUR RODE OUT. España-Estados Unidos. 1969. Director: John Peyser. Productoras: Ada Films (España) y Sagitarius Productions (Estados Unidos). Guión: Don Balluck. Fotografía: Rafael Pacheco (Eastmancolor / Panorámica). Intérpretes: Sue Lyon, Julián Mateos, Pernell Roberts, Leslie Nielsen, Leonard Bell, John Clark, María Martín. Duración: 99 minutos.

PATTON. Estados Unidos. 1969. Director: Franklin

"Cién rifles", de Tom Gries. 1968.
(Foto: Filmoteca Española)

"Cuatro cabalgaron", de John Pieser. 1969.
(Foto: Filmoteca Española)

"Orgullo de estirpe", de John Frankenheimer. 1970.
(Foto: Filmoteca Española)

"Nicolás y Alejandra", de Franklin J. Schaffner. 1971.
(Foto: Filmoteca Española)

J. Schaffner. Productora: 20TH Century Fox (Estados Unidos). Guión: Francis Ford Coppola y Edmund H. North. Fotografía: Fred Koenekamp (Deluxe / Todd-ao). Intérpretes: George C. Scott, Karl Malden, Michael Bates,Edward Binns, Lawrence Dobkin, John Doucette, James Edwards, Frank Latimore, Richard Munch, Morgan Paull. Duración: 170 minutos.

LA GRAN ESPERANZA BLANCA. THE GREAT WHITE HOPE. Estados Unidos. 1970. Director: Martin Ritt. Productora: Lawrence Turman Films (Estados Unidos). Guión: Howard Sackler. Fotografía: Burnett Guffey (Color De Luxe / Panavision). Intérpretes: James Earl Jones, Jane Alexander, Lou Gilbert, Joel Fluellen, Chester Morris, Robert Webber, Marlen Warfield, R. G. Armstrong. Duración: 103 minutos.

ORGULLO DE ESTIRPE. THE HORSEMEN. Estados Unidos. 1970. Director: John Frankenheimer. Productoras: Columbia Pictures (Estados Unidos), John Frankenheimer y Edward Lewis (Estados Unidos). Guión: Dalton Trumbo. Fotografía: Claude Renoir (Color / Super Panavision). Intérpretes: Omar Sharif, Leigh Taylor-Young, Jack Palance, David De Keyser, Peter Jeffrey, Allan Webb, Mohammed Shamsi. Duración: 109 minutos.

NICOLÁS Y ALEJANDRA. NICHOLAS AND ALEXANDRA. Estados Unidos. 1971. Director: Franklin J. Schaffner. Productoras: Columbia Pictures (Estados Unidos) y Horizon (Estados Unidos). Guión: James Goldman. Fotografía: Freddie Young y Manuel Berenguer (Color / Vistavision). Intérpretes: Michael Jayston, Janet Suzman, Lawrence Olivier, Jack Hawkins, Tom Baker, Harry Andrews, Michael Redgrave. Duración: 163 minutos.

VIAJES CON MI TÍA. TRAVELS WITH MY AUNT. Estados Unidos. 1972. Director: George Cukor. Productora: Metro Goldwyn Mayer (Estados Unidos). Guión: Jay Presson Allen y Hugh Wheeler. Fotografía: Douglas Slocombe (Color / Vistavision). Intérpretes: Maggie Smith, Alec Mac Cowen, Lou Gossett, Robert Stephens, Cindy Williams. Duración: 109 minutos.

DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO. España-México. 1972. Director: Roberto Gavaldón. Productoras: Oscar P. C. (España) y Rioma Films (México). Guión: Carlos Blanco. Fotografía: Francisco Sempere (Eastmancolor / Panavision). Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Mario Moreno «Cantinflas», María Fernanda D'Ocon, Mary Francis, Ricardo Merino, Javier Escrivá, José Orjas, Emilio Laguna, Alberto Fernández. Duración: 132 minutos.

LOS CAZADORES. LE MELE MARCE. España-Suiza. 1974. Director: Peter Collinson. Productoras: Impala (España) y Arpa Productions (Suiza). Guión: David Osborn, Liz Charles Williams y José Antonio Sainz de Vicuña. Fotografía: Fernando Arribas (Eastmancolor / Panavision). Intérpretes: Peter Fonda, Cornelia Sharpe, John Phillip Law, Richard Lynch, Alberto de Mendoza, William Holden, Helga Liné, Didi Sherman, Concha Cuetos, Norma Castel. Duración: 100 minutos.

¿ Y EL PRÓJIMO?. España. 1974. Director: Ángel del Pozo. Productora: Alexandra Films (España). Guión: Ángel del Pozo. Fotografía: José Luis Alcaine (Color / Normal). Intérpretes: Fernando Rey, Antonio Ferrandis, Geraldine Chaplin, Julián Mateos, Charo Soriano, Juan Diego. Duración: 91 minutos.

EL VIENTO Y EL LEÓN. THE WIND AND THE LION.

"Las adolescentes", de Pedro Masó. 1975.
(Foto: Filmoteca Española)

Estados Unidos. 1975. Director: John Milius. Productoras: Columbia (Estados Unidos) y Metro Goldwyn Mayer (Estados Unidos). Guión: John Milius. Fotografía: Billy Williams (Color /Vistavision). Intérpretes: Sean Connery, Candice Bergen, Brian Keith, John Huston, Geoffrey Lewis, Steve Kanaly. Duración: 119 minutos.

LAS ADOLESCENTES. España. 1975. Director: Pedro Masó. Productoras: Pedro Masó P. C. (España) e Impala (España). Guión: Pedro Masó y Santiago Moncada. Fotografía: Jorge Herrero (Eastmancolor / Panorámico). Intérpretes: Koo Stark, Anthony Andrews, Susan Player, Victoria Vera, Eduardo Bea, María Perschy, Trevor Thomas, Cristina Galbo. Duración: 105 minutos.

LA ESPADA NEGRA. España. 1976. Director: Francisco Rovira Beleta. Productora: Oscar P. C. (España). Guión: Carlos Blanco. Fotografía: Francisco Sempere (Eastmancolor / Panorámico). Intérpretes: Maribel Martín, Juan Ribó, José María Rodero, Carlos Ballesteros, José Bódalo, José Calvo, Miguel Narros, Fernando Romero, Terele Pavez, Ana María Ventura. Duración: 105 minutos.

ROBIN Y MARIAN. ROBIN AND MARIAN. Estados Unidos. 1976. Director: Richard Lester. Productoras: Columbia Pictures (Estados Unidos) y Rastar Pictures (Estados Unidos). Guión: James Goldman. Fotografía: David Watkin (Technicolor / Normal). Intérpretes: Sean Connery, Audrey Hepburn, Robert Shaw, Richard Harris, Nicol Williamson, Denholm Elliott, Kenneth Haigh, Ronnie Baker, Ian Holm. Duración: 107 minutos.

CUANDO LOS MARIDOS IBAN A LA GUERRA.

España. 1976. Director: Ramón Fernández. Productora: Arturo González P. C. (España). Guión: Juan José Alonso Millán. Fotografía: Hans Burmann (Eastmancolor / Panorámico). Intérpretes: Arturo Fernández, Karin Schubert, Ira de Füstembert, Claudine Auger, Mary Francis, África Pratt, José Vivó, Alfonso del Real, Laly Soldevilla, Rafael Aparicio. Duración: 88 minutos.

LA MENOR. A MENOR VIOLENTADA. España-Brasil. 1976. Director: Pedro Masó. Productoras: Pedro Masó P. C. (España), Impala (España) y WV Filmes (Brasil). Guión: Pedro Masó, Santiago Moncada, Ricardo Abella y Antonio Vich. Fotografía: Jorge Herrero (Eastmancolor / Panorámico). Intérpretes: Bozena Fedorczyck, Marc Gimpera, May Heatherly, Jardel Filho, Pep Muné, Teresa Gimpera, Conrado San Martín, Eliana Pittman, David Rocha. Duración: 96 minutos.

MARCHAR O MORIR. MARCH OR DIE. Reino Unido. 1977. Director: Dick Richard. Productoras: ITC Entertainmente (Reino Unido). Columbia (Reino Unido). Guión: David Zelag. Fotografía: John Alcott (Color / Normal). Intérpretes: Gene Hackman, Terence Hill, Max Von Sydow, Catherine Deneuve, Ian Holm. Duración: 106 minutos.

LOS NIÑOS DE BRASIL. THE BOYS FROM BRAZIL. Reino Unido-Estados Unidos. 1978. Director: Franklin J. Schaffner. Productoras: Producer Circle (Estados Unidos) ITC (Reino Unido). Guión: Heywood Gould. Fotografía: Henri Decae (Color / Vistavision). Intérpretes: Gregory Peck, Lawrence Olivier, James Mason, Lili Palmer, Uta Hagen. Duración: 125 minutos.

"La menor", de Pedro Masó.1976.
(Foto: Filmoteca Española)

"Niños del Brasil", de Franklin J. Schaffner. 1978.
(Foto: Filmoteca Española)

"Las bicicletas son para el verano",
de Jaime Chávarri. 1983.
(Foto: Filmoteca Española)

CUBA. Estados Unidos. 1979. Director: Richard Lester. Productora: United Artists (Estados Unidos). Guión: Charles Wood. Fotografía: David Watkin (Color / Scope). Intérpretes: Sean Connery, Brooke Adams, Jack Weston, Héctor Elizondo, Denholm Elliot, Martin Balsam, Chris Sarandon, Alejandro Rey. Duración: 120 minutos.

LA ESFINGE. SPHINX. Estados Unidos. 1980. Director: Franklin J. Schaffner. Productora: S. L. Films para Orion (Estados Unidos). Guión: John Byrum. Fotografía: Ernest J. Day (Color / Scope). Intérpretes: Lesley Anne Down, Frank Langella, Maurice Ronet, John Gielgud, Vic Tablian, Martin Benson. Duración: 118 minutos.

VOLVER A EMPEZAR - (BEGIN THE BEGUINE). España. 1982. Director: José Luis Garci. Productora: Nickel Odeon (España). Guión: José Luis Garci y Ángel Llorente. Fotografía: Manuel Rojas (Color / Panorámico). Intérpretes: Antonio Ferrandis, Encarna Paso, José Bódalo, Agustín González, Marta Fernández Muro, Pablo Hoyos. Duración: 93 minutos.

BEARN, O LA SALA DE LAS MUÑECAS. España. 1983. Director: Jaime Chávarri. Productoras: Jet Films (España) y Kaktus P. C. (España). Guión: Lola Salvador Maldonado. Fotografía: Hans Burmann (Eastmancolor / Panorámico). Intérpretes: Fernando Rey, Ángela Molina, Ámparo Soler Leal, Imanol Arias, Alfredo Mayo, Juan Ginzo, Conca Bardem. Duración: 120 minutos.

LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO. España. 1983. Director: Jaime Chávarri. Productoras: INCINE (España) y Jet Films (España). Guión: Lola

Salvador Maldonado. Fotografía: Miguel Ángel Trujillo (Fujicolor / Panorámico). Intérpretes: Ámparo Soler Leal, Agustín González, Victoria Abril, Alicia Hermida, Patricia Adriani, Marisa Paredes, Carlos Tristancho, Gabino Diego, Aurora Redondo. Duración: 103 minutos.

ESOS LOCOS CUATREROS. RUSTLERS ' RHAPSODY. España-Estados Unidos. 1985. Director: Hugh Wilson. Productoras: Impala (España), Tesauro (España) y The Phoenix Co. (Estados Unidos). Guión: Hugh Wilson. Fotografía: José Luis Alcaine (Eastmancolor y Blanco y negro / Panorámico). Intérpretes: Tom Berenger, G. W. Bailey, Marilu Henner, Andy Griffith, Fernando Rey, Sela Ward, Patrick Wayne, Brant van Hoffman. Duración: 89 minutos.

WERTHER. España. 1986. Directora: Pilar Miró. Productoras: Pilar Miró P. C. (España) y Televisión Española (España). Guión: Mario Camus y Pilar Miró. Fotografía: Hans Burmann (Eastmancolor / Panoramica). Intérpretes: Eusebio Poncela, Mercedes Sampietro, Feodor Atkine, Victoria Peña, Luis Hostalot, Emilio Gutiérrez Caba, Mayrata O'Wisiedo. Duración: 108 minutos.

ADIÓS AL REY. FAREWELL TO THE KING. Estados Unidos. 1988. Director: John Milius. Productoras: Film Plan Financing Number (Estados Unidos) y Orion Pictures (Estados Unidos). Guión: John Milius. Fotografía: Dean Semler (Technicolor / Normal). Intérpretes: Nick Nolte, Nigel Havers, Frank McRae, James Fox, Marilyn Tokuda, Marius Weyers, William Wise. Duración: 117 minutos.

LA IGUANA. España-Estados Unidos-Italia. 1988. Director. Monte Hellman. Productoras: Arco Films

"Werther", de Pilar Miró. 1986.
(Foto: Filmoteca Española)

(España), Iguana Enterprise (Estados Unidos) y New Pentax Film (Italia). Guión: David M. Zeher, Steven Gaydos y Jaime Comas. Fotografía: José María Civit (Eastmancolor / Panorámica). Intérpretes: Everett McGill, Maru Valdivieso, Fabio Testi, Michael Madsen, Joseph Culp, Tim Ryan, Agustín Guevara, Fernando Cebrián, Michael Bradford. Duración: 97 minutos.

EL REGRESO DE LOS MOSQUETEROS. THE RETORN OF THE MUSKETEERS. LE RETOUR DES MOUSQUETAIRES. España-Reino Unido-Francia. 1989. Director: Richard Lester. Productoras: Iberoamericana Films (España), Timothy Burrill Productions (Reino Unido) y Fldebroc (Francia). Guión: George MacDonald Fraser. Fotografía: Bernard Lutic (Eastmancolor / Panorámica). Intérpretes: Michael York, Oliver Reed, Frank Finlay, C. Thomas Howell, Richard Chamberlain, Jean Pierre Cassel, Kim Cattrall, Geraldine Chaplin. Duración: 102 minutos.

EL LARGO INVIERNO. LE LONG HIVER DE 39. España-Francia. 1991. Director: Jaime Camino. Productoras: Tibidabo Films (España), TV3 Televisió de Catalunya (España) y Danon Audiovisuel (Francia). Guión: Jaime Camino, Román Gubern, Juan Marsé, Nicolás Bernheim y Manuel Gutiérrez Aragón. Fotografía: Hans Burmann (Eastmancolor / Panorámica). Intérpretes: Vittorio Gassman, Jacques Penot, Elizabeth Hurley, Jean Rocherfort, Adolfo Marsillach, Asunción Balaguer, Teresa Gimpera. Duración: 135 minutos.

CRISTOBAL COLÓN: EL DESCUBRIMIENTO. CHRISTOPHER COLUMBUS: THE DISCOVERY. Estados Unidos. 1992. Director: John Glen. Productora: Peel Enterprise (Estados Unidos). Guión: John Briley, Cary Bates, Mario Puzo. Fotografía: Alec Mills

(Technicolor / Panavision). Intérpretes: Marlon Brando, Tom Selleck, George Corraface, Rachel Ward, Robert Davi, Catherine Zeta Jones, Oliver Cotton, Benicio Toro. Duración: 121 minutos.

CANCION DE CUNA. España. 1994. Director: José Luis Garci. Productoras: Nickel Odeon Dos (España), Televisión Española (España) y Canal Plus (España). Guión: José Luis Garci y Horacio Valcárcel. Fotografía: Manuel Rojas (Eastmancolor / Panavisión). Intérpretes: Fiorella Faltoyano, Ámparo Larrañaga, María Massip, Virginia Mataix, Diana Peñalver, María Luisa Ponte, Maribel Verdú. Duración: 101 minutos.

MARY OF NAZARETH. FRANCIA-MARRUECOS. 1995. Director: Jean Delaunay. Productoras: Azur Films, Moroccan Productions and Services, Belvision France, Fima Productions. Guión: Jean Delaunay y Jacques Dovyan. Fotografía: Claude Agostini (Color). Intérpretes: Myriam Muller, Didier Bienaime, Francis Lalanne, Mare de Jonge, Myriam Mezieres, Thierry Maillot. Duración: 110 minutos.

TU NOMBRE ENVENENA MIS SUEÑOS. España. 1996. Directora: Pilar Miró. Productoras: Sogetel S.A. (España) y Central de producciones Audiovisuales S. L. (España) Guión: Rafael Diaz-Salgado, José Luis Olaizola, Fernando de Garcillan. Fotografía: Javier Aguirresarobe. Intérpretes: Emma Suárez, Carmelo Gómez, Ángel de Andrés López, Anabel Alonso, Toni Cantó, Aitor Merino, Héctor Colomé. Duración: 118 minutos.

MUERTE EN GRANADA. España-Estados Unidos. 1996. Director: Marcos Zurinaga. Productoras: Enrique Cerezo P.C. y Miramar Films. Guión: Marcos Zurinaga, Juan Antonio Ramos y Neil Cohen. Fotografía: Juan Ruiz-Anchia. Intérpretes: Andy García, Edward James Olmos, Esai Morales, Jeroen Krabbe, Marcela Walerstein, Miguel Ferrer, Tony Plana, Eusebio Lázaro. Duración: 110 minutos.

LA HERIDA LUMINOSA. España. 1997. Director: José Luis Garci. Productoras: Nickel Odeon Dos y Enrique Cerezo P. C. Guión: José Luis Garci y Horacio Valcárcel. Fotografía: Raúl Pérez Cubero. Intérpretes: Fernando Guillén, Mercedes Sampietro, Julia Gutiérrez Caba, María Massip, Beatriz Santana, Neus Asensi, Cayetana Guillén. Duración: 110 minutos.

Gil Parrondo se ha responsabilizado también de la dirección artística de series de televisión como:

LA PATRULLA FURTIVA (1966) de John Peyser y Lee Katrin.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA (1982) de Mario Camus.

ANILLOS DE ORO (1983) de Pedro Masó.

ONASSIS (1988) de Waris Hussein.

TANGO (1991) de Miguel Hermoso.

UN DIA VOLVERE (1994) de Francesc Betriu.

LA REGENTA (1995) de Fernando Méndez Leite.

DON JUAN (1997) de José Luis García Berlanga.

Actualmente, está trabajando en dos producciones: la película y serie televisiva EL COYOTE de Mario Camus; y el largometraje EL ABUELO de José Luis Garci.

DIPUTACION DE ALMERIA
Departamento de Cultura

Instituto de Estudios Almerienses

UNIVERSIDAD DE ALMERIA

ROXI CINEMA
AVIACO
IBERIA
CAJA RURAL DE ALMERIA
UNICAJA
CAJA GENERAL DE AHORROS DE GRANADA
CAJASUR
ENDESA
ASOCIACION DE LA PRENSA DE ALMERIA
AYUNTAMIENTO DE ALMERIA
CINE CLUB METRO GOLDWIN BERJA
CINEAL-OFACE
ALMERIA 2005