

HISPANOSCOPE: PANTALLA ANCHA CON PATENTE ESPAÑOLA

Hispanoscope: Widescreen with Spanish Patent

SANTIAGO AGUILAR^a
Investigador independiente

RESUMEN

En 1954, a raíz del estreno en España de las primeras películas en CinemaScope, Ángel Pérez Palacios y Aurelio Lerroxx patentan una serie de objetivos anamórficos que pretenden cubrir las aspiraciones a la pantalla ancha de la modesta industria española. Entre 1956 y 1959 se ruedan dos cortos y cinco largometrajes por este procedimiento autóctono y regresan a la pantalla en versión anamórfica media docena de títulos rodados en origen con objetivos esféricos. La competencia de otras marcas europeas acabó con el sueño del Hispanoscope.

Palabras clave: cine español, pantalla ancha, procedimientos anamórficos, Hispanoscope, tecnología cinematográfica.

ABSTRACT

In 1954, following the premiere in Spain of the first films in CinemaScope, Ángel Pérez Palacios and Aurelio Lerroxx patented a series of anamorphic lenses intended to fulfill the widescreen aspirations of the modest local film industry. Between 1956 and 1959 two shorts and five features were shot by this native process and anamorphic versions of other films originally shot with spherical lenses found their way back to the screen. Competition from stronger European companies ended the Hispanoscope dream.

Keywords: Spanish cinema, widescreen, anamorphic process, Hispanoscope, film technology.

[a] SANTIAGO AGUILAR (Madrid, 1959) es licenciado en Ciencias de la Imagen por la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1985 y 1995 trabaja como documentalista en Filmoteca Española y hasta 2010 ha seguido colaborando con dicho organismo como investigador y en la definición del Plan de Digitalización del archivo. Como miembro de La Cuadrilla es director y guionista cinematográfico, y azconiano confeso. En colaboración con Felipe Cabrerizo ha realizado diversos trabajos de investigación relacionados con el cine y la literatura de humor española e italiana del siglo xx, entre ellos el rescate de *Un bigote para dos* (Tono y Mihura, 1940), acompañado de su correspondiente publicación. Por su cuenta y riesgo ha sido guionista televisivo, ha producido documentales y ha publicado libros y artículos sobre aspectos poco tratados de la historia del cine español.

Un nuevo estándar: el CinemaScope

España participa por primera vez en el Salón Internacional de Inventores de Bruselas en 1957. Los españoles obtienen allí tres galardones de los que la prensa se hace eco en un momento en que el régimen franquista busca el reconocimiento internacional en todos los terrenos. El primer premio recae en el ingeniero aeronáutico Manuel Castro Fernández por su «geolocalizador de aeronaves» y una de las medallas de oro va a parar a un «nuevo sistema de objetivos anamórficos para fotografía y cinematografía» ideado por Ángel Pérez Palacios y Aurelio Lerroux.

Ángel Pérez Palacios tiene 55 años. Es funcionario de Correos y dibujante. En 1947, cuando se pone en marcha el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en la Escuela Superior de Ingenieros Industriales, se matricula en la rama de Óptica y Fotografía. No llega a titularse porque por entonces conoce a Aurelio Lerroux. Este sobrino ahijado del político Alejandro Lerroux, miembro del Partido Republicano Radical, estuvo implicado en el escándalo del *estraperlo* que provocó la caída de su tío en 1935. Aunque estudió Derecho, ha mantenido relación con la investigación.

Juntos inician unos estudios sobre *microfilmes*. A falta de confirmación fehaciente podemos aventurar la hipótesis de que tales investigaciones tengan relación con unos aparatitos de física recreativa y juguetería comercializados con la marca Rotafilm, que figurará de modo preminente en la aventura del Hispanoscope y cuyos contenidos paisajísticos e histórico-artísticos están íntimamente relacionados con el marco en que se desenvolverá dicha producción.

Cuando el 7 de mayo de 1954 se estrena en el Palacio de la Música de Madrid *La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953) Pérez Palacios y Lerroux deciden redirigir sus esfuerzos a la fabricación de lentes anamórficas. A pesar de que los intentos por ofrecer panorámicas más amplias que las circunscritas al cuadro estándar de la pantalla se remontan casi a los inicios del cine, es en 1953 cuando el CinemaScope lanzado por 20th Century Fox revoluciona la producción y la exhibición cinematográfica. El sistema se basa en la creación de objetivos con lentes cilíndricas que permiten la compresión vertical



Filminas y visor Rotafilm.

[1] Véase el apartado «Formatos *scope* o anamórficos» en Alfonso del Amo, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca* (Madrid, Filmoteca Española, 1996), pp. 84-86. Sobre la revolución técnica, económica y estética que supuso la ampliación de la pantalla, pueden consultarse: Carlos Losilla: «Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido», en Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (eds.): *Historia general del cine vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)* (Madrid, Cátedra, 1996), pp. 207-224; John Belton, Sheldon Hall y Steven Neale, *Widescreen Worldwide* (Indiana University Press, 2010); Harper Cossar, *Letterboxed: The Evolution of Widescreen Cinema* (Lexington, The University Press of Kentucky, 2011). El artículo fundacional sobre las estrategias propiciadas por la pantalla ancha es obra de Charles Barr, «CinemaScope: Before and After» (*Film Quarterly*, vol. 16, n.º 4, verano de 1963), pp. 4-24. David Borwell puso en cuarentena las apreciaciones iniciales de André Bazin y sus discípulos en «Widescreen Aesthetics and *Mise en Scene* Criticism» (*The Velvet Light Trap*, n.º 21, verano de 1985), pp. 118-125. Una valoración contemporánea sobre estas y otras aportaciones pueden encontrarse en Sam Roggen, «You See It Or You Don't: CinemaScope, Panoramic Perception and the Cinephiliac Moment» (*Lola*, agosto de 2013), disponible en: <<http://www.lolajournal.com/4/cinemascope.html>>. Sobre los diversos sistemas de pantalla ancha, visítense: <http://www.widescreenmuseum.com/> (15/07/2014).

[2] Carlos Losilla, «Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido», pp. 207-224.

[3] Charles G. Clarke, «Photographic Techniques of CinemaScope Pictures» (*American Cinematographer*, junio de 1955), p. 337.

de la imagen en un negativo estándar de 35 mm. En proyección, otra lente de curvatura idéntica permite *desanamorfizar* el fotograma y obtener imágenes espectaculares. Tras algunos reajustes debidos a la necesidad de reservar una parte del fotograma para cuatro bandas de sonido, la producción en los diversos sistemas terminará estandarizándose con un ratio aproximado de 2,35:1¹.

Metro-Goldwyn-Mayer y Warner Bros. deciden sumarse a la competencia con la televisión mediante el formato panorámico con licencia Fox, ya que Paramount desarrolla su propio sistema: VistaVision. La reconversión se realiza con diligencia y la buena nueva recorre el mundo: en Francia se lanzan al mercado el Franscope y el Dyaliscope; en Italia, el Totalscope; los estudios japoneses tienen cada uno su propia marca e, incluso, la Hammer Films británica se lanza a producir en Hammerscope.

Comercialmente, el triunfo de la pantalla panorámica supone el regreso al espectáculo: el triunfo del *kolossal*, de la comedia sofisticada y del melodrama, del western y del musical de alto presupuesto². Las limitaciones en cuanto a profundidad de campo y las aberraciones en los extremos del cuadro marcan la tendencia que seguirán los productos derivados de *La túnica sagrada*. Se generaliza la utilización de los planos de conjunto y de las tomas largas —hasta 15 segundos de media—, de resultas de lo cual el cine tiene que asimilar un nuevo lenguaje. Ya había tenido que hacerlo con la irrupción del cine narrativo frente al cine de atracciones y con el desembarco del sonoro, cuyas deficiencias técnicas motivan la planificación en plano máster y el desglose en planos y contraplanos más cortos que se amoldan al registro del primer cine parlante. Sin embargo, este método entra en abierta contradicción con el formato panorámico. En *El desprecio* (*Le mépris*, 1963), Jean-Luc Godard pone en boca de Fritz Lang que el *scope* solo es apto para rodar serpientes y funerales. Asuntos como las entradas y salidas laterales o la profundidad de campo han de ser sometidos a reconsideración. Los técnicos centran el debate en la preceptiva euclidiana y en el campo natural de visión del ser humano. Pero nada pueden frente a Darryl F. Zanuck y los ejecutivos de los estudios que demandan proporciones inalcanzables por la televisión. Charles G. Clarke, presidente de la American Society of Cinematographers (ASC), hace de la necesidad virtud y decreta la muerte del primer plano como lastre del cine mudo. Además, canta las excelencias del nuevo procedimiento para ahorrar costes de producción gracias al menor número de posiciones de cámara necesarias para rodar una secuencia³.

Y mientras en «Scopelandia» se debaten los problemas teóricos y técnicos que atañen al nuevo formato de pantalla, Carlos F. Heredero ha descrito certamente la penuria en que se mueve la industria cinematográfica española en contraste con una industria internacional que:

vive horas de renovación técnica acelerada, de experimentación en el terreno del color y de los formatos (CinemaScope, Technirama, Cinerama, Todd-Ao), de perfeccionamiento en la definición de la

imagen (VistaVision, Panavision), de avances fulgurantes en la manipulación del sonido (estereofonía, alta fidelidad) y de nuevas conquistas fotográficas y de reproducción: objetivos de gran angular, sistemas de tres dimensiones, etc.⁴.

En junio de 1955 los productores y directores de *La gata* (Margarita Alexandre y Rafael M. Torrecilla, 1956) emprenden un proyecto pionero: rodar en España en CinemaScope y con sonido estereofónico. De la fotografía en Eastmancolor se hace cargo Juan Mariné. El negativo y el positivo se importan de Estados Unidos. La cámara es una veterana Super-Parvo, modificada para recibir los objetivos anamórficos originales de Bell & Howell que vienen de la delegación londinense de la Fox.

Marcas y patentes

Sabido es que el desembarco en España de Marco Ferreri tuvo lugar en su condición de representante de los objetivos italianos TotalScope⁵. Esta óptica había sido desarrollada por el polaco Henryk Chroszczicki a partir del primigenio Hypergonar que Henri Chrétien había vendido a Fox para burlar el monopolio de este estudio. La marca está asociada indisolublemente al filón del *peplum*. Caso análogo es el de los objetivos franceses Dyaliscope, baratos y fiables, por lo que tuvieron una gran difusión.

En España encontramos otras marcas autóctonas. Filmascop solo aparece en las películas de Pedro Lazaga producidas por José Luis Dibildos en pleno auge de la comedia desarrollista en suntuosos colores⁶. En una política de integración vertical de todos los estadios de la producción y la promoción, Ignacio F. Iquino impone la marca IFI en toda su producción. Al menos siete películas facturadas por IFI entre 1956 y 1958 ostentan en su cabecera la marca Ifiscope⁷.

Según Pérez Palacios, el tal sistema no es más que una de las jugadas comerciales de Iquino. En su repaso anota: «Ifiscope: nombre que un productor español ha dado a los rodajes anamórficos que realiza con objetivos extranjeros»⁸.

A lo largo de 1955 y 1956 Pérez Palacios y Lerroux registran una serie de patentes relacionadas con este campo. La primera es un «nuevo sistema de objetivos anamórficos para fotografía y cinematografía» que se caracteriza porque registra «imágenes de grandes superficies» mediante su compresión⁹. A finales de ese mismo año registran la patente de un nuevo sistema óptico anamórfico que resuelve ya no solo la captura de imágenes, sino su proyección¹⁰. Al tiempo, para probar su invención en el campo



Títulos de cabecera de *El difunto es un vivo* (Juan Lladó, 1956), producción IFI en Ifiscope.

[4] Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961* (Madrid, Filmoteca Generalitat Valenciana / Filmoteca Española, 1993), pp. 73-74.

[5] Esteve Riambau (ed.), *Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri* (Madrid, Cátedra, 1990), p. 85.

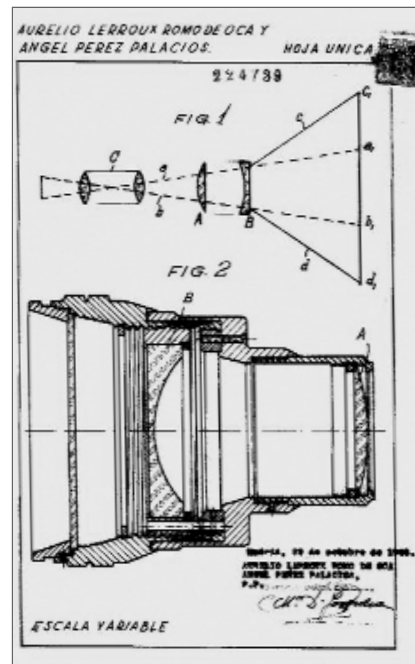
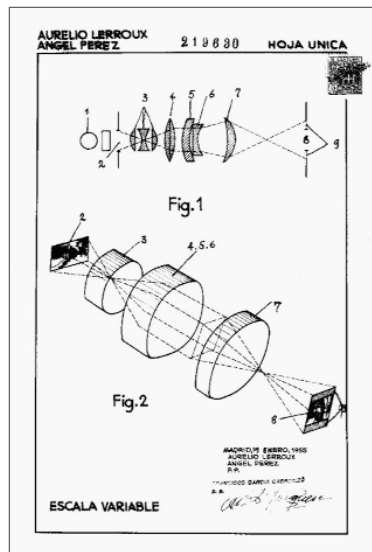
[6] *Las muchachas de azul* (1957), *Ana dice sí* (1958), *Los tramposos* (1959), *Luna de verano* (1959) y *La fiel infantería* (1959), dirigidas todas ellas por Pedro Lazaga.

[7] *El difunto es un vivo* (Juan Lladó, 1956), *Quiéreme con música* (Ignacio F. Iquino, 1956), *Hospital de urgencia* (Antonio Santillán, 1956), *Pasaje a Venezuela* (Rafael J. Salvia, 1956), *Cuatro en la frontera* (Antonio Santillán, 1957), *Los ángeles del volante* (Ignacio F. Iquino, 1957), *Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino, 1958) y la tardía *Un demonio con ángel* (Miguel Lluich, 1963).

[8] Ángel Pérez Palacios, *Las nuevas técnicas del cine* (Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1958), p. 66.

[9] Aurelio Lerroux Romo de Oca y Ángel Pérez Palacios: solicitud de registro de patente del 17 de noviembre de 1954. Disponible en la web de la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM): <http://www.oepm.es/es/index.html>.

[10] Aurelio Lerroux Romo de Oca y Ángel Pérez Palacios: solicitud de registro de patente del 29 de octubre de 1955.



Registros de patentes de Aurelio LerroUX y Ángel Pérez Palacios.

empírico, se ponen de acuerdo con No-Do para realizar dos cortometrajes de doce minutos: *Reales sitios* (Francisco Centol, 1956) e *Historia y cultura* (Francisco Centol, 1956). Los guiones son de Pérez Palacios, que ya había colaborado en el terreno del documental de arte con dirección de José María Elorrieta.

Además, Aurelio LerroUX, su cuñado, el capitán del arma de Ingenieros Carlos Maíllo Martínez, y Ángel Pérez Vaquero, hijo de Pérez Palacios, idean un nuevo sistema que permite colocar fuera del objetivo esférico estándar de la cámara o de la lente del proyector una de las lentes planocilíndricas o bicilíndricas, de modo que no sea necesario utilizar objetivos compuestos¹¹.

Ya están listos para presentar su invento en Bruselas. Después de hacerlo, con su flamante medalla de oro acuden al Pardo, donde son recibidos por Franco, y participan en unas sesiones sobre eso que ahora llamamos Investigación y Desarrollo en la nueva sede de la Organización Sindical, en el Paseo del Prado. Los dos inventores cuentan con los parabienes oficiales para poner su idea a disposición de los productores. El primero en arriesgarse es José Carreras Planas, que intenta resurgir de sus cenizas.

Miguel Iglesias Bonns, especialista en Hispanoscope

[11] Aurelio LerroUX, Carlos Maíllo y Ángel Pérez Vaquero: solicitud de registro de patente del 8 de marzo de 1956.

La descapitalización de Pecsá Films, la empresa de Carreras Planas, a principios de la década de los 50 provoca el embargo por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo, al que se adeudan varios créditos. En este *impasse* cede la

marca a Miguel Iglesias para el rodaje de *El fugitivo de Amberes* (Miguel Iglesias, 1954) y, recuperado gracias a un préstamo personal, recurre a él cuando quiera reflotar Pecsca Films en 1955. A finales de ese año confía al actor Ramón Hernández un proyecto titulado *Dulces primaveras*. Se trata de un argumento de corte sentimental con protagonista infantil, que los triunfos de Pablito Calvo y Joselito no han caído en saco roto. Francisco Pérez-Dolz, ayudante de dirección y cómplice de Miguel Iglesias, asegura que la administración favorecía estas iniciativas.

Sin embargo, no parece que en esta ocasión ocurriera lo mismo que unos años antes con las producciones en el Cinefotocolor ideado por Daniel Aragón, cuando el hecho de utilizar el procedimiento cromático autóctono podía significar un incremento automático de nivel en la clasificación administrativa, con la consiguiente ampliación de la ayuda oficial. Pecsca Films e Imperial Films intentarán hacer valer la pantalla ancha por el «procedimiento nacional» como un valor más de producción. Frente a los onerosos cánones externos, el *royalty* por la óptica nacional es de 150.000 pesetas por película, con el añadido ocasional de un estipendio a tanto alzado de 35.000 más para el responsable de la casa. A cambio, la empresa Rotafilm–Hispanoscope pone a disposición de la productora tres objetivos anamórficos de 50, 75 y 100 mm adaptables a cualquier cuerpo de cámara de 35 mm estándar.

Miguel Iglesias sitúa la llamada de Carreras Planas en la Nochebuena de 1955. El productor está desesperado con el material rodado por Ramón Hernández que va saliendo del laboratorio. Algunas secuencias, como el robo de una cartera, han sido cubiertas únicamente mediante un plano general en el que no se ve absolutamente nada. Iglesias considera insalvable el proyecto. Carreras le urge a que rehaga el guión y aproveche lo que pueda de *Dulces primaveras*.

El 14 de febrero de 1956, Pecsca Films comunica a la Dirección General de Cinematografía el cambio de título por el de *No estamos solos*. El veterano Isidoro Goldberger sigue al frente del departamento de iluminación. Opera la cámara Aurelio G. Larraya. José Antonio de la Loma se encarga de redactar el nuevo libreto: «De la Loma venía todas las mañana al rodaje a traer las hojas que había escrito. Un día me dijo Carreras que se contentaría con perder solo medio millón de pesetas, pero el resultado fue que no solo no lo perdió, sino que lo ganó»¹².



Títulos de cabecera de *No estamos solos* (Miguel Iglesias, 1956).

La estructura se resiente de la construcción a salto de mata. Lo que empieza como drama romántico deriva inesperadamente en película sobre la infancia descarriada. Hay un punto de inflexión, la marcha de la madre de la casa de su cuñado, cuya única motivación es soldar el nuevo argumento con las localizaciones plan-

[12] Miguel Iglesias a Antonio Gregori, *El cine español según sus directores* (Madrid, Cátedra, 2009), p. 197.

teadas en el guión primigenio en torno a la estancia del niño en el internado. La cinta tiene a partir de ese momento bastantes similitudes con *Sin la sonrisa de Dios* (Julio Salvador, 1955), cuyo argumento y guión también eran obra de José Antonio de la Loma.

Ana (Isabel de Pomés) es una joven viuda que regresa de Venezuela con su hijo César (Javier Dotú) para establecerse en Barcelona, en casa de su cuñado, el doctor Solórzano (José Eslava). Es este un hombre mayor, dedicado a su profesión, también viudo, con un hijo pequeño de la misma edad que el recién llegado, Jorge, y una hija ya crecida llamada María José (Diana Mayer). Las complicaciones sentimentales surgen cuando Ana se enamora de Pablo (José Marco), un discípulo de su cuñado que mantenía una relación sentimental con María José. Diana Mayer, que en *Dulces primaveras* iba a hacer el papel protagonista, interpreta a una villana a la altura de la Gene Tirney de *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945).

Cuando el padre Rosendo (Rafael Calvo) le comunica a Ana la concesión de una beca, nos enteramos inopinadamente de que el chico tiene tendencias agresivas, algo que hasta ese momento nos había pasado completamente desapercibido. De este modo el melodrama sobre *el derecho de amar* de la madre se convierte, durante las escenas en el internado, en la tragedia del *hijo que debe purgar la culpa de su padre*. La salvación de Jorge por parte de Pablo sirve para que César lo abrace como nueva figura paterna bajo la atenta mirada del sacerdote. Por fin, los amantes pueden reunirse en el mismo plano, aunque la consumación de su amor no es el clásico beso *made in Hollywood* sino una mirada al corredor por el que se alejan el sacerdote y el niño y sobre el que aparece la palabra *fin*. Para ello ha sido necesario evacuar de la historia al doctor y a su hija: él estrecha la mano de su discípulo al acabar la operación, ella llora arrepentida y se volatiliza.

Iglesias justifica el final moralizante por el imperativo de las especiales circunstancias que se vivían en España, «que nos impedían dar soluciones lógicas a los problemas que planteaban los films»¹³.

Al contrario que en otras películas del ciclo, el componente religioso es secundario. Algunas escenas tienen lugar en la noche de la llegada del Nuevo Año y en la cabalgata de Reyes, celebraciones apegadas al paganismo en unas fechas que propiciarían la estampa devota. Para Iglesias, las Navidades son un elemento más del decorado, una ocasión para subrayar el sentimentalismo melodramático de ciertas secuencias.

En el nuevo reparto destaca Isabel de Pomés. Su voz es la encargada de guiar a los espectadores en los primeros compases de la película, proporcionándonos los antecedentes de su personaje de modo harto pedestre e intentando comprometer al espectador en el suspense derivado del viaje desde Venezuela que ha de cambiar su vida. Una vez desembarcados madre e hijo y durante la primera mitad del metraje, los desplazamientos en coche y las citas de Ana con Pablo propician el recorrido por Barcelona —el puerto, el Paseo de Gracia, Diagonal (entonces Avenida del Generalísimo), Pedralbes, Miramar, el parque de atracciones del Tibidabo...—

[13] Ángel Comas, *Miguel Iglesias Bonns: cult movies y cine de género* (Valls, Cossetània edicions, 2003), p. 71.



[14] El más oneroso y espectacular de los sistemas panorámicos no llega a España hasta diciembre de 1958, previa remodelación total del Albéniz en Madrid y el Teatro Nuevo en Barcelona. Ephraim Katz define el *travelogue* como «una película de cortometraje que describe un grupo de gente o un lugar de modo superficial». *The Macmillan International Film Encyclopedia* (Londres, Harper Collins, 1994), p. 1360.



[15] *ABC*, 4 de abril de 1958, p. 20.

No estamos solos.

a modo de *travelogue*, algo que parece consustancial con el nuevo formato y que había servido de motivo único a los primeros títulos en Cinerama¹⁴. Sin embargo, el punto de vista no es el de los recién llegados, sino uno totalmente externo que obvia la posibilidad de integrar a los intérpretes en el entorno.

La distribución a cargo del veterano Miguel de Miguel pone en un primer momento el énfasis en este punto. Las inserciones gráficas en prensa llevan el eslogan «El encanto de la Ciudad Condal al alcance de todos los públicos»¹⁵, lo que no puede menos que recordar a los espectadores el lema del noticiario *No-Do*: «El mundo entero al alcance de los españoles». Los productores no se olvidan de Madrid. El viaje del doctor Solórzano a la capital sirve de excusa para la inclusión de un par de planos de situación de la Cibeles y la Puerta de Alcalá.



No estamos solos.

Las composiciones de Aurelio G. Larraya buscan aún el plano-contraplano centrando a los intérpretes en el encuadre y dejando el aire por los lados –no olvidemos que el primer plano está proscrito en la práctica por la deformación que producen los objetivos anamórficos–, lo que obliga a resolver las conversaciones con recursos de montaje ajenos al nuevo formato de pantalla.

En cambio, hay situaciones resueltas con habilidad, como el villancico que el doctor Solórzano interpreta al piano con su hijo y su nieto. Ana viene junto al piano, en primer término, mientras al fondo, en una salita, María José y Pablo discuten sin que podamos escucharlos. Un travelling sirve para reencuadrar la acción al fondo, cuando María José suba la escalera hacia el piso superior. La mirada de Ana, única consciente de lo que ocurre, parece servir de pauta a la planificación.



No estamos solos.

La menor necesidad de iluminación del negativo en blanco y negro facilita el uso de este tipo de estrategias. También, la inclusión de algunos planos nocturnos de la cabalgata de Reyes, rodados a modo de reportaje e inimaginables en una película en color, debido a la menor luminosidad de la óptica anamórfica y a la lentitud de las emulsiones cromáticas.

Debido al buen rendimiento económico obtenido por *No estamos solos*, Carreras Planas solicita a Miguel Iglesias otro argumento. Este recurre entonces a una idea concebida a partir de la popularidad de Mónaco por la boda de Grace Kelly y el príncipe Rainiero ese mismo año: un variopinto grupo de viajeros

realiza en un microbús el viaje desde el principado hasta la frontera española¹⁶. Carreras Planas encomienda el guión, como en la película anterior, a José Antonio de la Loma acompañado de Luis S. Poveda, que facturan una historia de corte sentimental con un fondo policíaco que se va desarrollando según avanza el viaje.

Un agente de un país de detrás del telón de acero debe neutralizar a un científico evadido que intenta llegar a España. Para evitarlo, viaja en el microbús un policía español cuya libertad de acción se ve limitada por las leyes internacionales. El resto de los viajeros son un contable de unos grandes almacenes que ha desvalijado la caja de caudales de la empresa, un joven que escapa al enterarse de que su novia está embarazada, un actor fracasado... Pequeños dramas que quedarán relegados a un segundo plano cuando el microbús sufra una avería y los pasajeros se vean obligados a aceptar la hospitalidad de un escultor (Rafael Durán) y de una mujer ciega (Isabel de Pomés). El artista mantiene una relación con su modelo (Mercedes Monterrey). El título hace alusión a un incidente melodramático de la trama.

La mujer del escultor sabe que este la engaña al reconocer, gracias al tacto, los rasgos de la otra en las esculturas de su marido. La toma de conciencia sobre el sacrificio de la abnegada esposa hará regresar al escultor al buen camino, como hará el resto de viajeros.

Desgraciadamente no se conservan copias de *Los ojos en las manos*, así que no podemos valorar los progresos realizados por Miguel Iglesias en la utilización de la pantalla ancha. La idea del rodaje de exteriores en Mónaco y la Costa Azul nos lleva a pensar que el *travelogue* fuera una vez más el referente en los primeros compases y el desenlace, en tanto que el segundo acto se debía desarrollar en su mayor parte en el decorado de la villa del escultor construido en los estudios Orphea Films.

La cinta no llega a las pantallas hasta dos años después de su realización. Se estrena entonces en programa doble con *Marino al agua* (*All Ashore*, Richard Quine, 1953) en tres salas de la ciudad condal.

La modestia de estas producciones se evidencia también en el hecho de que se rueden en blanco y negro. 20th Century Fox se empeñó desde el primer momento en que todas sus películas en CinemaScope fueran en color. De hecho, el lanzamiento del sistema está asociado a la implantación del Eastman-color por esas mismas fechas. Hasta 1957 no cede sus objetivos de Bausch & Lomb para rodajes en blanco y negro.

Durante un par de meses Iglesias se establece en Madrid, intentando levantar algún proyecto ante el declinante panorama de la industria barcelonesa. Antes de que caiga en la desesperación recibe una llamada de José Anto-



Cliché de prensa de *Los ojos en las manos* (Miguel Iglesias, 1956).

[16] De las memorias inéditas de Miguel Iglesias, citadas por Ramón Espelt, *Ficción criminal a Barcelona (1950-1963)* (Barcelona, Editorial Laertes, 1998), p. 200.

[17] Carta de cesión de derechos firmada el 3 de mayo de 1957. Archivo General de la Administración, (3)121 36/04778.

nio Martínez de Arévalo, jefe de producción de *No estamos solos*, para que se incorpore como realizador a una aventura un tanto rocambolésca en el ya familiar formato anamórfico.

Su desconsolada esposa (Miguel Iglesias, 1957) es la adaptación de un juguete cómico de Antonio Paso y Salvador Martínez Cuenca que el público popular barcelonés conocía al dedillo no solo por la versión de Valeriano León y Aurora Redondo —estrenada en 1924 y repuesta en 1932, 1940 y 1950—, sino también por la que Paco Martínez Soria ha repuesto en el teatro Talía de la ciudad condal el 13 de julio de 1957. De la adaptación se encargan Noel Clarasó y Alejandro Dimas Pérez. El primero es un humorista profesional, colaborador de *La Codorniz* y autor de tratados de humor y jardinería. El segundo es un alias tras el que se esconde el propio Ángel Pérez Palacios¹⁷. No perdamos de vista el detalle porque tendrá su importancia cuando indagemos en los entresijos de la producción de *La copla andaluza* (Jerónimo Mihura, 1958).

Como entidad titular figura Concha Films, una sociedad de producción constituida en marzo de 1957 por Justo Ortiz González para la promoción de su hija Conchita Ortiz y con este único título en su haber. Como la productora está radicada en Barcelona, otorga poderes a nombre de Pérez Palacios y Lerroux a fin de que puedan actuar en su nombre ante la administración. La sede capitalina está sita en la calle Menorca, n.º 16, dirección de Rotafilm. En el presupuesto figura el canon habitual de 150.000 pesetas por los objetivos anamórficos, aunque cabe dentro de lo posible que esta cantidad se capitalizara. Para terminar de enredar las cosas, actúa como productora asociada Imperial Films, la empresa de Luis Arasanz Sanfeliú que ya tiene experiencia con el Hispanoscope.

La excusa argumental es la resurrección del industrial cataléptico Antonio Retama Cantueso (Conrado San Martín), lo que provoca el consiguiente enredo a costa del idilio entre «su desconsolada esposa» (Michele Codey) y su amigo César (Antonio Almorós). Este, a su vez, es el novio de Dora «La Cometa» (Conchita Ortiz), estrella de la canción e hija del señor Domingo (Paco Martínez Soria), que trabaja como vigilante en el camposanto donde reposa el supuesto cadáver. Harto de negocios y de su familia política, Antonio decide dedicarse a su verdadera vocación: el *jazzbandismo*. Para ello, el hecho de que Dora trabaje

como cantante, da ocasión a alargar el metraje con unas cuantas ilustraciones musicales en las que se nota cierta abulia. Ni siquiera en estos momentos puntuales brilla el formato anamórfico como debiera. La sobreabundancia de interiores y la cantidad de luz necesaria para obtener un mínimo de profundidad de foco con la baja sensibilidad de la emulsión en color conforman un círculo vicioso que lleva a Miguel Iglesias a



Su desconsolada esposa (Miguel Iglesias, 1957).

abusar de algunos vicios de la pantalla ancha mal entendida: frontalidad, disposición estática de los personajes en el encuadre, sin jerarquía dramática ninguna, y abuso de los planos generales en las escenas espectaculares.

Algunos movimientos de cámara propiciados por el desplazamiento de los personajes permiten focalizar el centro de atención en unos encuadres que, en los peores momentos, llegan a apiñar hasta a doce intérpretes. Tal apelotonamiento, sumado al carácter netamente teatral del libreto, proporciona a la cinta un montaje mucho más pausado que, por ejemplo, *El cerco* (Miguel Iglesias, 1955). Mientras en esta –rodada en formato académico y también con Teresa Alcocer a la moviola– la duración media de los planos es de 7,1 segundos, en *Su desconsolada esposa* alcanza los 15,4. Más allá de las exigencias de sus respectivas adscripciones genéricas, la diferencia es significativa del cambio operado en las estrategias de planificación y montaje por un mismo equipo.



Su desconsolada esposa.

Por el contrario, Miguel Iglesias aprovecha los escasos planos rodados en la costa y el diseño del moderno piso de Antonio para dar realce al formato. Ocasionalmente, como en las escenas del camerino, juega con la disposición de los espejos para explorar algunas alternativas de composición o parece ironizar sobre la misma cuando mete a la desconsolada esposa y a su pretendiente en un automóvil y reencuadra la imagen horizontalmente.

Solo en un par de ocasiones se sirve del reencuadre vertical, una técnica a la que Elia Kazan recurre sistemáticamente en *Al este del Edén* (*East of Eden*, 1955):



Su desconsolada esposa.



Su desconsolada esposa.

Luché contra ese formato, intenté hacer encuadres internos. Dicho de otra forma, ponía algo grande en primer plano en un lado, y sombrío, opaco, y luego situaba la acción en la otra parte. [...] He tratado de sacar partido de mi problema, pero nunca me ha gustado el formato Cinemascope¹⁸.



Su desconsolada esposa.

La valoración oficial es bastante pobre, a pesar del color y la pantalla ancha. El propietario de Concha Films recurre la clasificación puesto que ha recibido un importante adelanto de distribución de Rosa Films. Pero la Segunda B invalida automáticamente el acuerdo con el consiguiente perjuicio para el inexperto promotor. Se realizan entonces cambios en el montaje y, sobre todo, se añaden «nuevas y costosas secuencias»¹⁹. La junta tiene en consideración estos cambios y rectifica la anterior clasificación a Segunda A, lo que permite a Rosa Film importar las películas previamente contratadas y a Justo Ortiz recuperar un 25% de la inversión.

Con tres títulos en su haber como director en Hispanoscope, Miguel Iglesias se convierte en el especialista en este formato. En otras ocasiones ha sido artífice de policiales estimables, como *El fugitivo de Amberes* y, sobre todo, *El cerco*, que recrea hechos protagonizados por el maquis en Cataluña, con el grupo de Quico Sabaté a la cabeza. Las acciones anarquistas llegaban a las secciones de sucesos de los periódicos convenientemente podadas de cualquier matiz político, pero Iglesias sabe imprimir a este policial un tono seco digno del mejor cine de serie B facturado en Estados Unidos. Desgraciadamente, lo que hemos podido ver de su obra hispanoscópica queda varios peldaños por debajo.

[18] Elia Kazan a Michel Ciment en *Elia Kazan por Elia Kazan* (Editorial Fundamentos, Madrid, 1974), p. 188.

[19] Archivo General de la Administración, (3)121 36/03719.

Carlos Losilla ha apuntado que la eclosión del color, el sonido estereofónico y la pantalla ancha en Estados Unidos a principios de los años 50 es un correlato de la prosperidad económica y una sublimación del hedonismo del *american way of life*. El resultado sería «una especie de *manierismo* caracterizado abiertamente por una serie de desequilibrios», entre otros, «el de la imagen descentrada y los vacíos que deja, así como el de la saturación de los colores que la rodean»²⁰. La situación de la España coetánea no puede estar más alejada de la (ir)realidad estadounidense. Hay ejemplos de ello en la obra de Otto Preminger, Elia Kazan, Nicholas Ray o Anthony Mann. La singladura de Miguel Iglesias a través del Hispanoscope nos lleva del blanco y negro al color, de las tramas pro-autárquicas –España como meta y objeto de deseo– a la mitificación de lo foráneo propia del predesarrollismo. Pero no hay una correspondencia visual de esta evolución en las dos películas que hemos podido ver, retales hilvanados con la feble hebra de la producción precaria. Iglesias carece de tiempo y condiciones para desarrollar un nuevo lenguaje. Es un infante que aprende una nueva caligrafía y se aburre a mitad de la tarea. Intuye, copia, resuelve... y entrega en plazo un producto que cubra la programación en pantallas anchas desabastecidas de material nacional.

Dos películas de montaña

La descripción del argumento que la productora Imperial Films somete a la consideración de la Dirección General de Cine para la aprobación de *Cuando el valle se cubra de nieve* (José Luis Pérez de Rozas, 1956) no puede ser más descriptiva de la intención de sus artífices:

Esta es la historia de uno de esos jóvenes a quienes la guerra quiso destruir, que, rodando por la pendiente del mal, fue a caer en la serena tierra de la paz; en un remanso suave y silencioso que habló a su corazón con el sencillo y puro lenguaje del amor. [...] Un pequeño trozo de campo español fue, para él, al par que vehículo redentor, lo que toda la tierra española será con los siglos para la historia del Mundo: el lugar elegido por Dios para dar eterna actualidad y realidad humana, en medio de la humana locura, a la promesa celestial: Paz en la Tierra a los hombres de buena voluntad²¹.

José Luis Pérez de Rozas es el primogénito de Carlos Pérez de Rozas, un reportero gráfico que había cubierto la exposición de Barcelona de 1929 y que fallece de un infarto en 1954 cuando fotografía la llegada de los repatriados de la Unión Soviética al puerto de Barcelona. Sus cinco hijos se dedican también a la fotografía. José Luis comienza su carrera cinematográfica como foto-fija y desarrolla su carrera en Barcelona ligado a algunos experimentos de este tipo, como el rodaje en Cinefotocolor del reportaje sobre el Congreso Eucarístico

[20] Carlos Losilla, «Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido», p. 224.

[21] Archivo General de la Administración, (3)121 36/03626.

celebrado en Barcelona en 1952 *Barcelona templo de amor y de paz* (José Luis Pérez de Rozas, 1952), y *Estirpe de campeones* (José Luis Pérez de Rozas, 1957), sobre la inauguración del Nou Camp, en Agfacolor. *Cuando el valle se cubra de nieve* es su primera experiencia en metraje largo y de nuevo los retos técnicos parecen ser el foco del asunto:

Yo podría haber comenzado la dirección hace tiempo, pero no me pareció oportuno hacerme cargo de los temas que me presentaban y tampoco estaba conforme con los medios artísticos y económicos que ponían a mi disposición. Ahora los he encontrado. Por eso me he decidido a dirigir *Cuando el valle se cubra de nieve*. Pongo en mi primera película como director mis cuatro sentidos²².

Si los sentidos que pone en la dirección son verdaderamente cuatro, cinco o se trata de un lapsus puede tener que ver con el tiempo que el proyecto lleva dando vueltas. La cosa arranca con verdadero optimismo en la primavera de 1953, cuando se constituye la Cooperativa Barcelonesa a fin de paliar los efectos negativos que sobre los profesionales está produciendo la crisis de la hasta entonces solvente producción catalana. El jefe de la Junta Rectora es el propio Pérez de Rozas. En su condición de tal y por mediación de la escritora Carmen de Icaza solicita la mediación del director general, Joaquín Argamasilla, para que la Junta vea con buenos ojos el proyecto inaugural de la cooperativa²³. Los subsiguientes informes no resultan demasiado alentadores. Si bien la Junta no pone al guión ninguna objeción moral ni política, su resolución detalla que:

la falta de calidad cinematográfica y valores temáticos [...] permite prever que la película que se obtenga adolecerá de muy endeble calidad, circunstancia esta que, a título de advertencia, deberá ponerse en conocimiento de la entidad productora²⁴.

Pasan casi tres años antes de que Imperial Films ponga en marcha la producción, sin tocar una coma del guión. Antes que temática, la puesta al día del proyecto descansa en nuevos valores de producción como son el Agfacolor y el Hispanoscope.

Aunque la historia arranca en Barcelona con tintes de cine negro, pronto desplaza la acción al Pirineo donde el tono romántico se impone. Mario (Ángel Jordán) es un exponente más de la generación sin futuro y sin valores surgida de la Segunda Guerra Mundial. A consecuencia de ello, se ha dejado arrastrar al negocio del contrabando por Hugo (Gerard Tichy) y Nelly (Michele Codey). Sus cómplices son extranjeros y desean abandonar España, pero les falla el contacto que ha de proporcionarles el alijo y Hugo decide atracar una fábrica para conseguir el dinero necesario para la huida. Al ser descubiertos por el propietario, Hugo dispara contra él. Los dos hombres abandonan entonces a Nelly y huyen a un pueblecito del Pirineo con intención de cruzar a Francia. Enfrentados a la

[22] Anónimo, «Cuando el valle se cubra de nieve» (*La Vanguardia Española*, 2 de octubre de 1956), p. 22.

[23] Archivo General de la Administración, (3)121 36/04739.

[24] Archivo General de la Administración, (3)121 36/04739.

grandeza del paisaje y a las ruinas del castillo, el más joven empieza a recapacitar sobre el pasado de España. Lo que a Hugo le parecen simples ruinas son para Mario «como eternos monumentos al amor y a la fe de una raza, testimonio de guerras y de luchas nobles».

El *mcguffin* es un estuche de violín repleto de billetes de curso legal. Sirve de excusa para mantener a los delincuentes en el pueblo la posibilidad de que el vigilante de la fábrica atracada los identifique. Según pasan los días la endeblez dramática de este argumento cien veces verbalizado por los personajes se torna más irritante para el espectador. Pero es necesario que la pareja se sienta acosada, en un paisaje idílico y a un paso de la frontera. Durante este tiempo se fragua una relación entre Mario y Nuria (María Piazzai), que hará al joven reconsiderar su vida pasada. Cuando Hugo, borracho, ataca a una muchacha del pueblo, Mario se enfrentará a él. Este intento de violación, reducido al mínimo por la censura o la autocensura, pone el acento sobre una situación latente desde el principio: el vínculo que une a ambos hombres. Hugo confiesa que a él también le gustan las mujeres, pero la presteza con la que ha instado a Mario a abandonar a Nelly y su fijación con su compañero sugieren una relación homosexual sublimada. El intento, abortado por la llegada de Mario, estaría causado por los celos que genera en Hugo el interés de su compañero por Nuria. Es posible que las escenas retrospectivas que figuraban en el guión y en el plan de trabajo, ambientadas en el campo de batalla, en un campo de concentración y un cabaret, pudieran aportar otros matices a la relación, pero tal como se desarrolla en el montaje definitivo la ambigüedad es evidente.

Fiel a la ley del melodrama, el guión empieza a acumular coincidencias en su tramo final. Laura (María Márquez), la hermana de María, está enferma de leucemia y su tratamiento depende de una partida de medicamentos adulterados que introdujeron en España Mario y Hugo. Aún más inverosímil resulta que el tío Martín (Rafael Bardem) sea el contable de la fábrica atracada. Volvió al pueblo desde Barcelona porque su vida allí corría peligro y se encuentra con los asesinos del vigilante nocturno. Concluye el relato con la siguiente explicación: «Dios lo quiso así».



Cuando el valle se cubra de nieve (José Luis Pérez de Rozas, 1956).

En el melodrama español de la década de los 50 los designios de un dios vengador suelen confundirse con los infortunios del destino.

En la película predominan las escenas rodadas en exteriores y, en estas, las que dan prioridad a las vistas panorámicas, cuya cualidad lírica queda reforzada por la partitura de Federico Martínez Tudó, distante del estilo jazzístico que empleará en otros títulos coetáneos del ciclo criminal barcelonés. El enfrentamiento de Hugo con los lugareños está bien planteado en la comprensión de los volúmenes, pero la situación dramática carece de fuerza. En general, se repiten los encuadres a dos en las conversaciones y enseguida se recurre a un convencional plano-contraplano inoperante con las figuras centradas en el encuadre, aisladas.

A pesar de la experiencia de Pérez de Rozas como director de fotografía —o acaso por ello mismo—, los encuadres tienden a la composición en cuatro tercios, con figuras aisladas en el centro de un encuadre en el que faltan elementos laterales que dirijan la atención del espectador. La candidez del planteamiento se refleja también en planos en movimiento como el de Mario bajando la escalera de la cabaña: la cámara intenta mantener un encuadre bastante cerrado de sus botas en los peldaños mediante una panorámica vertical que inutiliza las oportunidades que ofrece la pantalla ancha.

Tendemos a considerar las imágenes como composiciones más o menos estáticas que se reorganizan mediante el movimiento de la cámara y la coreo-



Cuando el valle se cubra de nieve.

grafía de los intérpretes. Sin embargo, hay un dispositivo esencial en la comprensión de la pantalla ancha: las entradas y las salidas de cuadro. Lo que en el formato estándar puede llevar una fracción de segundo, se convierte aquí en un desplazamiento anormalmente largo porque carece de contenido. El personaje debe, sencillamente, alcanzar el extremo del encuadre hasta casi desaparecer antes de que el corte canónico permita su acceso al siguiente plano.

Como en la siguiente película que analizaremos, la montaña resulta un lugar de exaltación religiosa. Mario y Nuria suben hasta las ruinas del castillo que domina el valle y allí... se arrodillan y rezan. La vida del valle se desarrolla al ritmo que marcan las campanas de la iglesia. A la hora del Ángelus toda actividad se detiene: los labradores olvidan el arado y los pastores se postran

de hinojos en una estampa devota de una ingenuidad desarmante. Es en estas láminas donde más partido se saca al formato anamórfico. En la defensa de un sentido hondamente *español* de la pantalla ancha, Pérez Palacios no elude asociar cualidades espirituales a su mecanismo óptico. Propugna un cine «limpio en su fondo, recreativo, aleccionador, ejemplar y educativo, que contribuya a hacernos cada día, con su inmenso poder de difusión, un poquito mejores»²⁵.

La reseña de la edición sevillana de *ABC* arranca diciendo que la resolución técnica no tiene nada que envidiar al cine foráneo porque «la acertada elección del paisaje se refleja admirablemente en toda su grandeza y riqueza de colorido»²⁶. La reseña de *La Vanguardia* abunda en minimizar los avatares argumentales, de los que afirma que son propios de un serial, para incidir una vez más en la relevancia del paisaje y del trabajo de José Luis Pérez de Rozas, al que considera por encima del material cuya realización se le ha encomendado:

La acción se inicia en Barcelona como una película de *gangsters* y esto da ocasión a que se nos ofrezcan bellos panoramas urbanos como las vistas del paseo de Colón, la Plaza de Cataluña, etc. Pero donde el film alcanza grandeza y espectacularidad sorprendentes es cuando los protagonistas del drama incubado en la ciudad condal buscan refugio en el fragante y delicioso valle, todo encanto poético. La fantasía y la pericia del director se revelan en esta parte del film con un vigor y un encanto expresivos raramente logrado en otras cintas españolas y que se traducen en admirables fotogramas²⁷.

Ya los informes de los censores apuntaban en esta misma dirección: noble propósito moral y preponderancia de los aspectos técnicos y reportajísticos. A consecuencia de ello, *Cuando el valle se cubra de nieve* obtiene una clasificación de Primera B y el consiguiente 35% de protección sobre un presupuesto reconocido de casi 3.000.000 de pesetas.

El debate religioso ocupará el primer plano en *Cumbres luminosas* (José Fogués, 1957). La cinta es un melodrama sobre una doble redención, una película policiaca de ladrones y venganzas, y un documental en Agfacolor e Hispanoscope sobre el corazón espiritual de Cataluña, la montaña de Montserrat. Todo en uno y todo igualmente farragoso.

Pierre (Manuel Monroy), un antiguo escalador, ateo por más señas, se reúne en el santuario de Montserrat con Margot (Jacqueline Pierreux), la amante del jefe de una banda de ladrones (Luis Orduña), al que ambos han traicionado. Pero un miembro de la banda, llamado Dupont (Alejandro Rossi), les ha seguido hasta allí. Margot hace amistad con una familia estadounidense, que le hará recuperar el sentido de la espiritualidad perdida y Pierre se empeñará en un duelo alpinístico-dialéctico con el padre Anselmo (José Marco), un experto en rescates en la montaña y en la salvación de almas descarriadas. Las tres líneas temáticas confluyen en un final edificante cuando, en una noche de tormenta, Pierre robe la corona de la Virgen de Montserrat y Marchand intente violar a Margot.

[25] Ángel Pérez Palacios, *Las nuevas técnicas del cine*.

[26] Gil, «*Cuando el valle se cubra de nieve*» (*ABC* [edición de Andalucía], 4 de enero de 1957), p. 29.

[27] A. M. T., «*Cuando el valle se cubra de nieve*» (*La Vanguardia Española*, 18 de diciembre de 1957), p. 29.

[28] Archivo General de la Administración, (3)121 36/04772.

[29] Archivo General de la Administración, (3)121 36/04772.

[30] Antonio Gregori, *El cine español según sus directores*, p. 113.



Títulos de cabecera de *Cumbres luminosas – Montserrat* (José Fogués, 1957).



Cumbres luminosas – Montserrat

Aurelio, hermano menor del también director de fotografía Federico G. Larraya –que firma *Los ojos en las manos*–, es el responsable de la mayor parte de los largometrajes rodados en Hispanoscope y el segundo operador en la inaugural *No estamos solos*. Julio Pérez de Rozas, hermano de José Luis, se encarga de llevar la cámara y Carlos Maíllo y Ángel Pérez Vaquero se turnan al cuidado de la óptica. En ocasiones este cometido se acredita como el de «foquista Hispanoscope», aunque su función en el rodaje sea de mera asesoría técnica.

El rodaje en exteriores no es fácil. A las dificultades meteorológicas en determinados parajes se suman las suspicacias de los padres benedictinos, que no aprueban ciertos pasajes del guión. Finalmente hay que contar con la aprobación de uno de los frailes que figura como asesor religioso en la película. Ya la Dirección General de Cine había hecho varias advertencias en este sentido cuando se presentó el libreto a censura previa. Se solicita entonces que se abrevien las escenas en el dormitorio del hotel entre Margot y Marchand y Margot y Stevens; la primera, por su carácter violento, la otra, «porque ofrece mucha sexualidad morbosa»²⁸. También hay recomendaciones severas relativas a la poca importancia que parece darse en el guión al carácter sacrílego del robo de la corona de la Virgen. En la escena de la boda el padre Anselmo debía afirmar, según el libreto, que no es «la falta lo que más importa», a lo que el censor eclesiástico objeta indignado que «la falta y el pecado siempre importan, porque son una ofensa a Dios Nuestro Señor»²⁹.

Desde la coherencia ideológica, José Fogués no parece el director más adecuado para el proyecto. Casi toda su experiencia cinematográfica ha tenido lugar durante la Guerra Civil como documentalista del Socorro Rojo Internacional. A decir del ayudante de dirección, el veterano Francisco Pérez-Dolz, él mismo tuvo que hacerse cargo de parte de la planificación de *Cumbres luminosas* debido a la mala salud del titular³⁰. La producción corre de nuevo a cargo de Imperial Films, pero mediado el rodaje traspasa el permiso y el material rodado hasta entonces a Fidel Osete, comerciante con negocios en Andorra que, al parecer, financiaba contra altos réditos las operaciones de Isidro Esteba Sana-huja, responsable de Cire Films, que se hará cargo de la distribución.

En esta ocasión, la condición de *travelogue* del producto queda plenamente



Cumbres luminosas – Montserrat

asumida –¿o acaso se ironiza sobre la misma?– desde la escena inicial. A los planos del entorno de Montserrat que sirven de fondo a los títulos de crédito les sucede uno en el interior de un autobús turístico. Como espectadores, ocupamos una plaza más con los viajeros. El amplio parabrisas permite la contemplación del paisaje, en tanto que en primer término un guía turístico nos ofrece unos elementales datos estadísticos e históricos y nos sugiere que observemos «las vistas maravillosas que desde este punto se dominan».

Las vistas turísticas buscan la interacción de los actores en el paisaje, con abundancia de contrapicados favorecidos por las actividades alpinistas o picados con el paisaje al fondo en el que los personajes se ven empequeñecidos según requiere la tesis de la película. La pantalla ancha obliga a nuevas técnicas de encuadre y montaje que algunos fuerzan componiendo la imagen con dos figuras en los extremos del cuadro, como sucede aquí en varias secuencias localizadas en la habitación del hotel, aunque no se corresponda con la *distancia emocional* que une o separa a los personajes.

En el trabajo de Julio Pérez de Rozas se advierten ciertos manierismos atribuibles a una poco meditada concepción de las necesidades del formato, como correcciones de cámara mínimas para incluir algún elemento en el encuadre o amplios espacios vacíos que los actores o la figuración deben recorrer antes de



Cumbres luminosas – Montserrat

situarse en el centro del fotograma, donde casi siempre ocurre la acción principal. Con todo, *Cumbres luminosas* resulta la cinta del ciclo hispanoscópico que mejor partido saca del formato panorámico. Tanto en las escenas exteriores que acabamos de mencionar como en las secuencias documentales rodadas en la abadía se aprovechan la profundidad de campo y las composiciones en diagonal, menos rutinarias que la típica disposición frontal. No sabemos si ello es atribuible a la experiencia acumulada por los responsables del equipo de cámara, si se debe a la visión de José Fogués o si es consecuencia de la intuición de Pérez-Dolz, que demostrará su gran sensibilidad en este campo cuando debute en la dirección con *A tiro limpio* (1963).

En los estudios Orphea Films se recrea la habitación del hotel, la ermita de San Dimas y el interior de la cabina del funicular aéreo, demasiado pequeña en sus dimensiones reales para las necesidades del formato panorámico. Ocasionalmente, el cuerpo de Jacqueline Pierreux, que se queda en el hotel mientras Manuel Monroy anda encaramándose a los riscos, se convierte en nuevo paisaje panorámico. Dan fe de ello algunos planos que la muestran en el sofá o la cama, de cuerpo entero.

Aunque no se estrene hasta un año más tarde, la película está lista el 25 de octubre de 1957 para una proyección de gala en el cine Windsor Palace de Barce-

lona pro campana mayor de Montserrat. Como operación financiera, funciona bien. La clasificación en Primera B es bastante buena para los criterios que suele aplicar la Junta de Clasificación y Censura. El presupuesto es de casi 5.000.000 de pesetas, el más alto de los reconocidos para una película en Hispanoscope, y el desembolso oficial, correspondiente al 35% del coste, es de 1.718.281 pesetas. Alberto Reig, alto representante del departamento, argumenta así su decisión: «Correctamente realizada en Hispanoscope y Agfacolor de buena calidad, posee un verdadero tono medio bajo los aspectos técnicos y artísticos. Interesante bajo un punto de vista que pudiéramos llamar turístico»³¹.

Lo cual no resulta baladí en un momento de tensión entre la salvaguarda de los valores eternos que convierten al Caudillo en «centinela de Occidente» y la apertura económica de España, mediante la exportación de mano de obra y la atracción del turismo. Si no desde el punto de vista cinematográfico o de mero entretenimiento, *Cumbres luminosas* resulta irreprochable a la hora de capturar este *zeitgeist*... en pantalla ancha, por supuesto.

Claustrofobia hispanoscópica

Como en el caso de *Su desconsolada esposa*, el postrer título producido con intención de exhibirlo en Hispanoscope está traído del escenario. O debiéramos ponerlo por pasiva, porque son las cámaras las que se sitúan en el escenario rodando desde múltiples ángulos, como si de una retransmisión televisiva se tratara. Quizá por ello *La copla andaluza* se autoproclame desde los títulos de cabecera «Cine-Teatro Experimental».

Jerónimo Mihura, atrincherado en No-Do, apenas hace otra cosa que poner su nombre en el registro de una *performance* en vivo del clásico del teatro folklórico español. La «comedia lírica de costumbres populares» de Antonio Quintero y Pascual Guillén se hizo centenaria en el teatro Pavón a finales de los años 20. Rafael Farina la repone en 1952 en el coliseo de la calle Embajadores demostrando que la fórmula —la riña de los dos cantaores por la mocita a base de coplas y facas— es eterna. Un largo prólogo asienta dialécticamente los postulados teóricos que sustentan el experimento. Un indiano que ha regresado a la patria para encontrarse con la copla enfangada en los colmados, la repudia como ponzoña del espíritu y lepra sentimental de la España cañí. Un marqués rumboso y espléndido contraargumenta que la canción hay que buscarla, no en la taberna a la que viene a morir, sino donde nace, en el campo y el hogar familiar.

La acción —mejor le cuadra *inacción* pues todo, incluso los cantos, sucede *dentro*, fuera de la vista del espectador— se traslada entonces a un campo de trigo pintado en los mismos tonos sombríos que la taberna, donde Gabriel (Farina) y Pepe Luis («Porrina de Badajoz») se enfrentan por fandanguillos y la navaja del primero encuentra el cuerpo del otro. Los cuadros teatrales se suceden al hilo de la escapada: una mina, un campamento gitano... La película solo levanta el vuelo cuando más estrictamente musical se muestra. El registro des-



Títulos de cabecera de *La copla andaluza* (Jerónimo Mihura, 1959).

[31] Archivo General de la Administración, (3)121 36/03627.

[32] Antonio Quintero y Pascual Guillen, *La copla andaluza*, en la colección El Teatro Moderno, 30 de marzo de 1929. Citado por: María Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1997), p. 165.

nudo de los dos cantos interpretados por «La Paquera de Jerez» vale lo que no vale el resto.

Del original, se acusa la falta de una alegoría que ligaba el prólogo con la historia de Mariquilla (Adelfa Soto) y Gabriel, un *tableau vivant* del cuadro *Carcelera* de Julio Romero de Torres, pintor al que la obra estaba dedicada. También queda opacado por la ambigüedad el hecho de que la *honra* perdida de Mariquilla sea el motivo del duelo y el broche del marqués, que apuntalaba y subrayaba la tesis de los autores:

Y así es como brota en el corazón del pueblo la maravillosa emoción de la copla andaluza. Llama gigantesca de amor, de rebeldía, de dulzura y de misticismo... La copla es un airón invisible que ha puesto la Poesía sobre el escudo de la raza³².

La ausencia de este aserto, que puede ser leído en clave conservadora pero también como exaltación de la lírica popular, deja como cuadro final la reconciliación de Gabriel y Pepe Luis ante la Virgen de la Merced. Dicha estampa liga a la película, mediante una corriente subterránea de matriz religiosa, con el resto de la filmografía con patente nacional de pantalla ancha. Más allá de géneros, el ciclo denota una devoción mariana que se tiñe de panteísmo en los títulos montañeros para ir reclusándose progresivamente en el estudio en una suerte de vaciamiento formal: del paisaje espectacular que parece exigir la pantalla panorámica al espectáculo como espacio claustrofóbico al que se ve relegado el Hispanoscope.



Composiciones en formato académico en la copia comercializada de *La copla andaluza* y aproximaciones al encuadre de las copias anamórficas.

La copia que hoy en día podemos ver tiene un formato académico de 1,37:1. La composición de los planos, casi siempre con dos intérpretes en cuadro o con un cantante y la comparsería alrededor apuntan hacia una solución de compromiso. Jerónimo Mihura, prolijo en la relación de los trastornos que le ocasionó la indigencia del proyecto, no menciona este asunto. La respuesta está una vez más entre la documentación conservada en el Archivo General de la Administración, en la que se afirma que el sistema de rodaje y proyección será, simultáneamente, «normal y panorámico»³³. Todo se remonta a una consulta formulada a la Dirección General de Cinematografía por Rotafilm a finales de 1958. Se interesa Pérez Palacios por la consideración administrativa que tendría el registro directo de obras teatrales, «sobre la base de la representación escénica de las mismas avaloradas con la técnica cinematográfica (color, *scope*, fundidos, transparencias, etc.)»³⁴.

La respuesta oficial es que dichas obras tendrían la consideración de obras cinematográficas de pleno derecho y que, como tales, deberían someterse a todos los controles administrativos sobre las mismas. Interesa destacar aquí que Pérez Palacios menciona en su escrito el proyecto de emprender estas filmaciones en forma seriada. *La copla andaluza* habría sido entonces un prototipo sobre el que afinar una producción tremendamente económica toda vez que el rodaje tiene lugar con dos cámaras con objetivos esféricos y las copias anamórficas se obtienen en la truca de Rotafilm. Chapalo Films, la empresa de los hermanos Sáenz de Heredia, ha entrado en contacto con Rotafilm cuando estos realizan las versiones anamórficas de *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943) y *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), estrenadas en 1958. Su presencia en los créditos avala a la productora neófito ante la administración y legitima un presupuesto declarado de más de un millón y medio de pesetas.

La clasificación oficial no puede ser peor: Tercera categoría, lo que excluye a la cinta de cualquier tipo de ayuda. Ni el prestigio oficial de Sáenz de Heredia logra salvar el negocio del naufragio. El 20 de octubre de 1956 Chapalo Films presenta un recurso en la Dirección General de Cinematografía. No se trata de solicitar la revisión de la clasificación infamante, sino de intentar salvar, por lo menos, la calificación por edades —para mayores de dieciséis años—, lo que merma considerablemente su público potencial. El argumentario remite a la autorización para la reposición del espectáculo teatral en 1953 y al hecho de que se hayan *suavizado* mediante la autocensura las relaciones entre Gabriel y Mariquilla. De nada vale. Los censores se ratifican en su primer dictamen y la mayoría opina que es necesario prohibir su exportación³⁵.

La defensa de la superficie del fotograma

En 1957 Ángel Pérez Palacios recibe un premio menor en el concurso de guiones convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Se titula «Por

[33] Archivo General de la Administración, (3)121 36/04803.

[34] Archivo General de la Administración, (3)121 36/04803.

[35] Archivo General de la Administración, (3)121 36/03719.

encima de las estrellas», pero como otros muchos favorecidos en estos certámenes, nunca llega a la pantalla. La experiencia acumulada en el campo de la investigación cinematográfica le impele a publicar en 1958 un volumencito titulado *Las nuevas técnicas del cine*, editado por el Centro Español de Estudios Cinematográficos. En paralelo, participa en tres ediciones consecutivas del Congreso Internazionale della Tecnica Cinematografica de Turín, con dos ponencias sobre el sonido como medio de expresión en el cine y sobre trucos y efectos especiales en 1958; y al año siguiente, con una denominada «Defensa de la superficie del fotograma en la normalización de la proyección cinematográfica». La tesis sostenida en ella no deja de ser encantadoramente paradójica. El fotograma estándar tiene una superficie útil de 16 x 22 mm.

Pérez Palacios realiza un ataque frontal contra las malas prácticas derivadas de la práctica de *cachear* en proyección todas las copias planas a un ratio de 1,85:1, a costa de perder parte de la superficie del fotograma. Según Pérez Palacios, esta propuesta ha derivado en desidia por parte de los exhibidores y operadores de cabina, que colocan la nueva ventanilla en el proyector y no se preocupan de otra cosa, amputando severamente las copias concebidas en formato académico. La aberración llegaría al punto de que *Navidades blancas* (*White Christmas*, Michael Curtiz, 1954), en VistaVision y, por tanto, con un formato de proyección 1,75:1, se ve recortada en el estreno en el Lope de Vega de Madrid a 1,85:1. Las cosas no son tan sencillas. El sistema permitía la proyección en pantallas de grandes proporciones gracias a que la película corría horizontalmente por la cámara y la definición de la imagen se duplicaba con creces a pesar de ser proyectada en copias de 35 mm. Pero la propia Paramount ofrecía una variedad de normas de proyección que iban del 1,66:1 original al 2:1 con el que se intentaba hacer la competencia al sistema de 20th Century Fox.

En los contratos que los productores firman con Hispanoscope se estipula explícitamente que las películas sean exhibidas «en aquellos locales que estén equipados con verdaderos equipos anamórficos»³⁶. Aparte de establecerse el pago del canon y de asegurarse la presencia de un técnico de la casa en el rodaje, en el contrato tipo se especifica también que la marca debe aparecer en lugar preminente en los títulos de crédito y que si, por el contrario, el productor tirara copias planas para distribución, no puede mencionarse en las mismas el uso de las lentes anamórficas.

Señalábamos antes el comportamiento paradójico de los responsables de Hispanoscope. Su defensa de la superficie íntegra del fotograma entra en abierta contradicción con la patente para anamorfizar clásicos del cine español mediante la truca, lo que implica la corrección vertical dentro del cuadro para elegir lo que se verá en la pantalla ancha, lo que se conoce como *tilt and scan*. Es un sistema similar al que en Estados Unidos se denominó SuperScope y que sirvió para estrenar en Europa copias anamórficas de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*The Invasion of the Body Snatchers*,

[36] Contrato firmado el 14 de marzo de 1956 entre Rotafilm, s. a. y Vicente Montero de Imperial Films. Archivo General de la Administración, (3)12136/04739.

En 1960 se repone otra adaptación de Alarcón, *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1950), en «versión anamórfica». De las nuevas copias se responsabiliza Rotafilm, en tanto que la producción originaria se acredita a Roptence. No es la única variación. En los nuevos títulos de crédito la cotizada Sarita Montiel post-*El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) pasa a ocupar la cabecera de cartel por delante de Fernando Fernán-Gómez. Las panorámicas —el *tilt and scan* que mencionábamos antes— son en sentido vertical en vez de realizar un desplazamiento óptico horizontal. Por lo demás, nos encontramos con los mismos compromisos, sobre todo cuando uno de los personajes sentado se pone en pie y el reencuadre debe seleccionar al que se va o a los que se quedan. Pérez Palacios, siempre al quite, argumenta que las imágenes reencuadradas, «al subir todas de planificación, hacen que la película gane en intensidad emotiva, así como en espectacularidad»³⁹.



Títulos de cabecera de la versión anamórfica de *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1950).



Otras cintas casi contemporáneas a la invención, como *Calabuch* (Luis G. Berlanga, 1956), se repone en Hispanoscope para rentabilizar las pantallas anchas de las salas de programa doble. Negociaciones hubo que quedaron en el tintero. En carta a Melchor Font de diciembre de 1958, Muñoz Suay asegura que en el marco de las operaciones de saneamiento económico de Uninci «estamos ya casi en firme con la venta a la Hispanoscope de *Bienvenido*»⁴⁰. O sea, *¡Bienvenido, mister Marshall!* (Luis G. Berlanga, 1952).

El más tardío de los reestrenos es *Garbancito de la Mancha* (José María Blay y Arturo Moreno, 1945), el largometraje pionero del dibujo animado en España⁴¹. Al emprender su producción, Balet y Blay optan por el Dufaycolor británico. El cartel de la versión anamórfica presenta la cinta como una



Cartel de la versión anamórfica de *Garbancito de la Mancha* (José María Blay y Arturo Moreno, 1945).

[39] Ángel Pérez Palacios, *Las nuevas técnicas del cine*, p. 66.

[40] Alicia Salvador Marañón, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana: historia de Uninci: una productora cinematográfica española bajo el franquismo* (Madrid, Egeda, 2006), p. 305.

[41] Para una visión general de la animación en España consúltese José María Candel, *Historia del dibujo animado español* (Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1993).

película en Eastmancolor e Hispanoscope. El 23 de mayo de 1961 revive en la pantalla del Cine Atlántico, en las Ramblas barcelonesas.

Todavía en las navidades de 1965 sigue circulando en matinales infantiles de algunas ciudades de provincias. Hace ya tiempo que la pantalla ancha es un acontecimiento cotidiano gracias al Techniscope, un sistema harto económico ideado en los laboratorios italianos de Technicolor que permite ahorrar la mitad del negativo al capturar la imagen sin compresión en la mitad de un fotograma estándar –dos perforaciones en lugar de cuatro– y realizando la conversión anamórfica directamente en el tiraje de copias.

David Bordwell ha señalado la escasa repercusión artística que tuvo en Estados Unidos el CinemaScope después de su primer lustro de vida⁴². Sin embargo, en Europa la implantación de la pantalla ancha es más tardía pero mucho más duradera. Sobre todo, asociada a los filones genéricos del cine bis⁴³. En paralelo, se produjo la estandarización del formato panorámico con objetivos esféricos con una proporción de 1,66:1 que desterraría definitivamente de las pantallas el formato clásico, asociado desde entonces únicamente a pasos subestándar. La producción española apostó por la pantalla ancha para la plasmación de aquel mundo luminoso y esperanzador que postulaba la comedia desarrollista. La generalización de las coproducciones promovió la pervivencia del formato gracias al ahorro que suponía el Techniscope. Fenómenos miméticos, al cabo, que permitieron a la raquítica industria española vivir un espejismo de vanguardia tecnológica en un sistema económico aún autárquico. La aprobación del Plan de Estabilización en 1959 da al traste con el sueño. El balance del Hispanoscope se reduce a cinco producciones y media de largo metraje y a una serie de reducciones que pretenden la puesta al día de un puñado de títulos que, desde el punto de vista ideológico, huelen ya a naftalina. Peor aún, más allá de los interludios paisajísticos y de algún acierto parcial, ninguno de los cineastas que lo utilizaron fue capaz de hacer un uso creativo de las posibilidades dramáticas o espectaculares que se le ofrecían.

Durante su última participación en el Congreso de Turín, Pérez Palacios lanza una propuesta que los periódicos españoles califican de revolucionaria⁴⁴: la vuelta al fotograma íntegro según el estándar Eastman pero aplicándole un anamorfismo doble, horizontal y vertical, de modo que se obtengan imágenes envolventes en proyección pero retomando el 4/3 como medida aurea del campo de visión humana.

Aurelio Lerroux y Romo de Oca, que se había librado de la condena en 1935, tuvo menos suerte en 1974, durante un nuevo caso de estafa inmobiliaria conocido como el asunto «Intur Canarias»⁴⁵. Muere el 18 de agosto de 1983, pero por expreso deseo suyo el fallecimiento no se hace público hasta un mes después. A pesar de las proclamas de Pérez Palacios sobre el valor formativo y ejemplarizante del cine, la facilidad de su socio para meterse en procelosas andanzas financieras invita a pensar en el Hispanoscope como una aventura momentánea, que pretende aprovechar las ayudas oficiales de las que eran

[42] David Bordwell, «The Modern Miracle You See Without Glasses», en *Poetics of Cinema* (Londres, Routledge, 2007), pp. 281-325.

[43] El término «cine bis» procede del francés (*cinéma bis*) y sirve para designar los géneros populares que nutrían las salas de programa doble, desde el *spaghetti western* al *peplum* pasando por el *fantaterror* o las películas mexicanas de luchadores enmascarados.

[44] Agencia EFE, «Propuesta revolucionaria de un español sobre la técnica cinematográfica» (*La Vanguardia Española*, 4 de octubre de 1960), p. 25.

[45] Véase la sección «Tribunales» de *ABC* de los días 21 y 24 de abril de 1974.

objeto las producciones adscritas a este tipo de empeños y el auge de la moda de la pantalla ancha.

FILMOGRAFÍA

- *Reales sitios* (Francisco Centol, 1956)
12 min. Color. Hispanoscope.
- *Historia y cultura* (Francisco Centol, 1956)
14 min. Color. Hispanoscope.
- *No estamos solos* (Miguel Iglesias, 1956)
76 min. Blanco y negro. Hispanoscope.
- *Los ojos en las manos* (Miguel Iglesias, 1956)
80 min. Blanco y negro. Hispanoscope.
- *Cuando el valle se cubra de nieve* (José Luis Pérez de Rozas, 1957)
92 min. Color por Agfacolor. Hispanoscope.
- *Cumbres luminosas - Montserrat* (José Fogués, 1957)
80 min. Color por Agfacolor. Hispanoscope.
- *Su desconsolada esposa* (Miguel Iglesias, 1957)
76 min. Color por Eastmancolor. Hispanoscope.
- *La copla andaluza* (Jerónimo Mihura, 1959)
85 min. Color por Eastmancolor. Hispanoscope a partir de rodaje con objetivos esféricos.

Además, Rotafilm realizó nuevas versiones anamórficas de las siguientes películas rodadas originalmente en formato académico:

- *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943).
- *Garbancito de la Mancha* (José María Blay y Arturo Moreno, 1945).
- *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947).
- *Ronda española* (Ladislao Vajda, 1950).
- *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1950).
- *Calabuch* (Luis G. Berlanga, 1956).

BIBLIOGRAFÍA

- AGENCIA EFE, «Propuesta revolucionaria de un español sobre la técnica cinematográfica» (*La Vanguardia Española*, 4 de octubre de 1960), p. 25.
- ANÓNIMO, «*Cuando el valle se cubra de nieve*» (*La Vanguardia Española*, 2 de octubre de 1956), p. 22.
- , «Noticiero—*Ronda Española*» (*La Vanguardia Española*, 30 de agosto de 1958), p. 19.
- BARR, Charles, «CinemaScope: Before and After» (*Film Quarterly*, vol. 16 n.º 4, verano de 1963), pp. 4-24.
- BELTON, John, HALL, Sheldon y NEALE, Steven (eds.), *Widescreen Worldwide* (Bloomington, Indiana University Press, 2010).

- BORDWELL, David, «Widescreen Aesthetics and *Mise en Scene* Criticism» (*The Velvet Light Trap*, n.º 21, verano de 1985), pp. 118-125.
- , *On the Story of Film Style* (Cambridge, Harvard University Press, 1997).
- , *Poetics of Cinema* (Londres, Routledge, 2007).
- , «The Modern Miracle You See Without Glasses», en *Poetics of Cinema* (Londres, Routledge, 2007), pp. 281-325.
- CANDEL, José María, *Historia del dibujo animado español* (Murcia, Filmoteca Regional, 1993).
- CIMENT, Michel, *Elia Kazan por Elia Kazan* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1974).
- CLARKE, Charles G., «Photographic Techniques of CinemaScope Pictures» (*American Cinematographer*, junio de 1955), p. 337.
- COMAS, Ángel, *Miguel Iglesias Bonns: cult movies y cine de género* (Valls, Cossetània edicions, 2003).
- COSSAR, Harper, *Letterboxed: The Evolution of Widescreen Cinema* (Kentucky, The University Press, 2011).
- DEL AMO, Alfonso, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca* (Madrid, Filmoteca Española, 1996).
- DEUTELBAUM, Marshall, «Basic Principles of Anamorphic Composition» (*Film History* n.º 15, 2003), pp. 72-80.
- ESPELT, Ramón, *Ficción criminal a Barcelona (1950-1963)* (Barcelona, Editorial Laertes, 1998).
- GIL, «*Cuando el valle se cubra de nieve*» (*ABC* [edición de Andalucía], 4 de enero de 1957), p. 29.
- GREGORI, Antonio, *El cine español según sus directores* (Madrid, Cátedra, 2009).
- HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961* (Madrid, Filmoteca Generalitat Valenciana / Filmoteca Española, 1993).
- y TORREIRO, Casimiro (eds.): *Historia general del cine vol. X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina* (Madrid, Cátedra, 1996).
- KATZ, Ephraim, «*Travelogue*» *The Macmillan International Film Encyclopedia* (Londres, Harper Collins, 1994), p. 1360.
- LLINÁS, Francisco (coord.), *Directores de fotografía del cine español* (Madrid, Filmoteca Española, 1989).
- M. T., A., «*Cuando el valle se cubra de nieve*» (*La Vanguardia Española*, 18 de diciembre de 1957), p. 29.
- PÉREZ PALACIOS, Ángel, *Las nuevas técnicas del cine* (Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1958).
- RIAMBAU, Esteve (ed.), *Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri* (Madrid, Cátedra, 1990).
- y TORREIRO, Casimiro (eds.): *Historia general del cine vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)* (Madrid, Cátedra, 1996).
- y TORREIRO, Casimiro, *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado* (Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2008).
- ROGGEN, Sam, «You See It Or You Don't: CinemaScope, Panoramic Perception and the Cinephiliac Moment» (*Lola*, agosto de 2013). Disponible en: <<http://www.lolajournal.com/4/cinemascope.html>>.
- SALVADOR MARAÑÓN, Alicia, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana: historia de Uninci: una productora cinematográfica española bajo el franquismo* (Madrid, Egeda, 2006).

VILCHES, María Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1997).

Archivos

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

Filmoteca Española, Madrid.

Archivos digitales

The American Widescreen Museum: <http://www.widescreenmuseum.com/>

Hemeroteca de *La Vanguardia*: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>

Hemeroteca de *ABC*: <http://hemeroteca.abc.es/>