

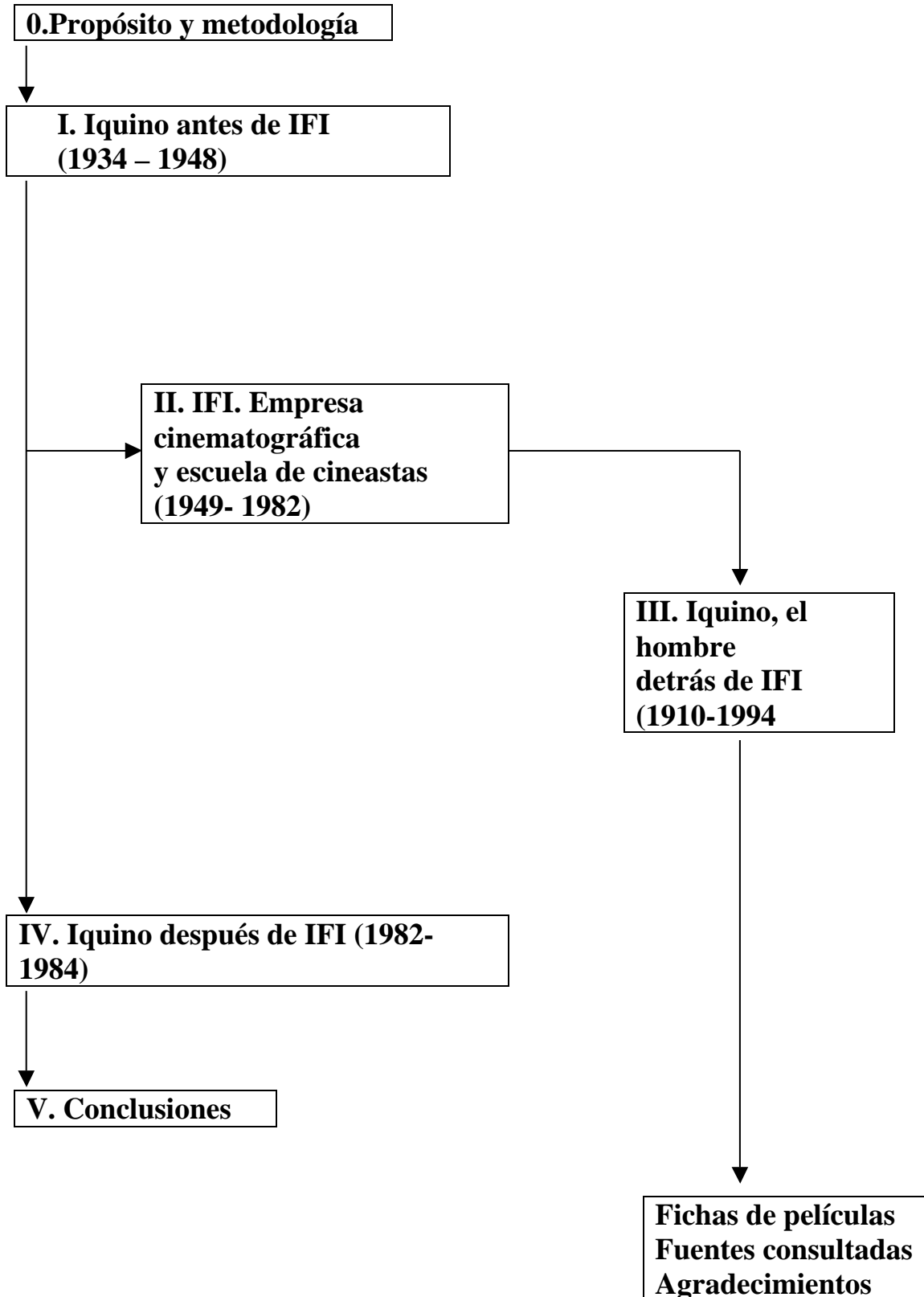
I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino

Tesis doctoral de: Angel Comas Puente

Director: Catedrático Román Gubern Garriga-Nogués

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Autónoma de Barcelona. Agosto 2001

ESQUEMA



INDICE

0. PROPÓSITO Y METODOLOGIA.....	1
1. El objeto de estudio: IFI como empresa cinematográfica en el marco del cine español desde su puesta en marcha hasta su cese (1949-1982).....	1
2. Estudio y análisis Iquino el hombre detrás de IFI.....	3
3. Estructuración del trabajo:.....	4
4. Cuestiones prácticas metodológicas y de procedimiento.....	4
4.1. Visionado de películas.....	5
4.2. Las fuentes escritas.....	6
4.3. Fuentes orales.....	7
4.4. Fuentes documentales oficiales.....	8
4.5. Criterios seguidos para la elaboración de las fichas.....	8
5. Establecimiento de la filmografía.....	10
6. Los volúmenes globales de la producción.....	10
I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948).....	11
1. Orígenes.....	11
2. Aprendizaje (1934 – 1939).....	18
2.1. Inicios en el cine. <i>Sereno y tormenta, Combate Eloy-Pineda, Toledo y el Greco (1934)</i>	18
2.2. ¡Gua.., Gua..!, novela-ideario de Iquino. El incipiente teatro.....	19
2.3. Primer problema con la Censura: <i>Al margen de la ley (1935)</i>	20
2.4. <i>Diego Corrientes, (1935)</i> biografía romántica del bandido generoso.....	22
2.5. <i>Paquete, el fotógrafo público número uno (1937)</i> . Introducción a la comedia.....	23
2.6. Resumen: Años iniciáticos en tiempos difíciles.....	25
3. Campa/CIFESA (1940/1943).....	26
3.1. El entorno.....	26
3.2. Supervivencia. Dos cortometrajes, un proyecto fallido y un estreno teatral (1940).....	32
3.3. Aureliano Campa y Vicente Casanova.....	33
3.4. Borrador de las futuras comedias de Iquino <i>¿Quién me compra un lio? (1940)</i>	36
3.5. Costumbrismo madrileño: <i>Alma de Dios (1941)</i>	37
3.6. Modelo de comedia musical y primera adaptación de una obra teatral propia: <i>El difunto es un vivo (1941)</i>	39
3.7. Jardiel según Iquino: <i>Los ladrones somos gente honrada (1941)</i>	41
3.8. Antecedentes de cine policíaco: <i>Pánico en el Trasatlántico (1942)</i>	42
3.9. El poder de la estrella (Roberto Font): <i>El pobre rico (1942)</i>	42
3.10. Un melodrama atípico: <i>La culpa del otro (1942)</i>	44
3.11. Un vodevil dislocado: <i>Boda accidentada (1943)</i>	46
3.12. Influencias de Hollywood: <i>Un enredo de familia (1943)</i>	48
3.13. Mezcla de géneros: <i>El hombre los muñecos (1943)</i>	50
3.14. Resumen: Al éxito por la práctica.....	51
4. Emisora Films (1943-1948).....	55
4.1. El entorno.....	55
4.2. La refundación de Emisora.....	56
4.3. Con CIFESA como modelo.....	58
4.3.1. El juego de los equívocos: <i>Viviendo al revés (1943)</i>	58
4.3.2. Una comedia estudiantil: <i>Fin de curso (1943)</i>	59
4.3.3. Cine de teléfonos blancos: <i>Turbante blanco (1944)</i>	61
4.4. Una película puente: <i>Hombres sin honor (1944)</i>	63
4.5. Los años dorados de Emisora.....	67

4.5.1. Exaltación patriótica. <i>Cabeza de hierro (1944)</i>	67
4.5.2. Inicio del género criminal. <i>Una sombra en la ventana (1944)</i>	70
4.5.3. Cine psicológico. <i>El obstáculo (1945)</i>	71
4.5.4. Cine psicológico-judicial: <i>¡Culpable! (1945)</i>	73
4.5.5. Un paso en falso: <i>Ni pobre ni rico sino todo lo contrario (1945)</i>	74
4.5.6. Operación nostalgia: <i>Aquel viejo molino (1946)</i>	75
4.5.7. Literatura políticamente correcta: <i>Borrasca de celos (1946)</i>	77
4.5.8. Superproducción costumbrista: <i>Sinfonía del hogar (1947)</i>	78
4.5.9. Melodrama psicológico: <i>El ángel gris (1947)</i>	80
4.5.10. La obra cumbre: <i>Noche sin cielo (1947)</i>	80
4.5.11. Historia y leyenda. <i>El tambor del Bruch (1948)</i>	82
4.5.12. El modelo policíaco de Emisora. <i>Canción mortal (1948)</i>	87
4.6. Adiós a Emisora Films	88
4.7. El enigma de <i>En un rincón de España (1948)</i>	90
4.8. Resumen: La grandeza e importancia de Emisora Films	92
4.9. El rol de Iquino en Emisora	95
II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS	98
1. IFI y el <i>studio-system</i>	98
1.1. Conceptos generales.	98
1.2. El <i>studio-system</i> según IFI	100
1.2.1. Los diversos estudios de IFI	104
1.2.2. El complemento de Parlo Films	108
1.3. La distribución y la exhibición: IFISA y Ediciones Musicales IFI	108
1.4. Relación de los rodajes de otros productores en los estudios del Paralelo.	110
1.5. Relación de las películas distribuidas por IFISA	111
1.6. Relación de las actividades totales en IFI (1949-1982) y Conexión Films (1982-1984)	115
2. Análisis de IFI	119
2.1. Treinta y cuatro años de IFI	119
2.1.1. Antes de los estudios del Paralelo (1948-1950)	120
2.1.2. Un nuevo marco político (1952-1961)	121
2.1.2.1. IFI como empresa cinematográfica	123
2.1.2.2. Iquino, empresario múltiple	125
2.1.3. Cambio de rumbo en España (1962-1970)	126
2.1.3.1. Cambio de estrategias en IFI. El empresario se impone definitivamente	128
Al director	128
2.1.4. Del tardofranquismo a la democracia (1970-1982) Sin los estudios del Paralelo.	129
2.1.4.1. La metamorfosis industrial de IFI	129
2.2. Estrategias empresariales globales	133
2.2.1. La política de géneros	133
2.2.2. La política de estrellas	135
2.2.2.1. Inicios	135
2.2.2.2. Consolidación y evolución	137
2.2.2.3. Entorno socio-político del <i>star-system</i>	138
2.2.2.4. La estrella desde perspectivas económicas	139
2.2.2.5. Función del <i>star-system</i> en la política de géneros	140
2.2.3. El <i>star-system</i> de IFI	142
2.2.3.1. Los actores y las actrices de IFI	145
2.2.3.1.1. Protagonistas	145
2.2.3.1.2. Secundarios:	156
2.2.3.1.3. Extranjeros (protagonistas o secundarios de cierto renombre)	161

2.2.3.1.4. Futuras estrellas (que trabajaron en IFI antes de serlo)	162
2.2.3.1.5. Pseudónimos mas usuales	163
2.3. Estrategias empresariales coyunturales	163
2.3.1. Las coproducciones	164
2.3.2. Las dobles versiones	165
2.3.3. Proyectos no realizados	169
2.3.3.1. Relación de proyectos no realizados	174
2.3.3.2. Relación de proyectos que cambiaron de título o se cancelaron	176
2.4. Política de marketing y comunicación	179
2.4.1. Líneas generales	179
2.4.2. La revista <i>Imágenes</i>	180
2.4.3. Los lanzamientos, programas de mano y anuncios de prensa	182
2.4.4. La crítica	186
2.5. IFI y su mercado	188
2.5.1. Visión global de IFI como empresa cinematografica	188
2.5.2. Cuadro de datos económicos oficiales de los largometrajes de Iquino como productor y director	191
(datos según la web del Ministerio de Cultura (www.mcu.es))	191
2.5.3. Cuadro del contexto de Iquino como productor	195
2.6. Personas clave	197
El producto: Tendencias genéricas y estilísticas	198
3.0. Introducción	198
3.1. Las adaptaciones literarias y teatrales	200
3.1.1. Buero Vallejo/Iquino <i>Historia de una escalera</i> (1950)	202
3.1.2. Palacio Valdés/Delgrás. <i>Bajo el cielo de Asturias</i> (1950)	203
3.1.3. Francés/Alfonso. <i>La danza del corazón</i> (1951)	204
3.1.4. Espina/Gómez. <i>Dulce nombre</i> (1951)	206
3.1.5. Guimerá/Momplet. <i>La hija del mar</i> (1953)	207
3.1.6. Resumen	208
3.2. Los melodramas	209
3.2.1. Melodramas dirigidos por Iquino	210
3.2.1.1. Melodrama familiar. <i>La familia Vila</i> (1949)	210
3.2.1.2. Melodrama folklórico/pasional <i>Fuego en la sangre</i> (1953)	212
3.2.1.3. Melodrama religioso/taurino <i>El niño de las monjas</i> (1959)	215
3.2.1.4. Melodrama romántico/político <i>Trigo limpio</i> (1962)	217
3.2.2. Los melodramas de otros directores	218
3.2.2.1. Xavier Setó. <i>Bronce y Luna</i> (1952)	218
3.2.2.2. Joaquin Romero Marchent. <i>Sor Angélica</i> (1954)	219
3.2.2.3. Antonio Santillán. <i>Hospital de urgencia</i> (1956)	220
3.2.2.4. Jose Antonio de la Loma. <i>Vivir un largo invierno</i> (1964)	221
3.3. El género criminal	223
3.3.0. Introducción	223
3.3.0.1. El género criminal en el cine norteamericano	224
3.3.1. Los policías como protagonistas	226
3.3.1.1. El punto de partida. <i>Brigada criminal</i> (1950)	228
3.3.1.2. El remake: <i>Investigación criminal – Juan Bosch</i> (1970)	232
3.3.1.3. Ricardo Gascón. <i>Los agentes del Quinto Grupo</i> (1954)	233
3.3.1.4. Miguel Lluch. <i>Sitiados en la ciudad</i> (1955)	234
3.3.1.5. Antonio Santillán. <i>Cuatro en la frontera</i> (1958)	235
3.3.1.6. José María Forn. <i>La ruta de los narcóticos</i> (1962)	236

<u>3.3.2. El criminal</u>	237
<u>3.3.2.1. Las bandas profesionales</u>	237
<u>3.3.2.1.2. Xavier Setó. <i>Mercado prohibido</i> (1952)</u>	238
<u>3.3.2.1.3. Iquino. <i>Camino cortado</i> (1956)</u>	239
<u>3.3.2.1.4. Iquino. <i>La banda de los tres crisantemos</i> (1969)</u>	241
<u>3.3.2.2. Delincuentes juveniles</u>	242
<u>3.3.2.2.1. Antonio Santillán. <i>Almas en peligro</i> (1952)</u>	242
<u>3.3.2.2.2. Juan Lladó. <i>Los Gamberros</i> (1954)</u>	243
<u>3.3.2.2.3. Iquino. <i>Juventud a la intemperie</i> (1961)</u>	245
<u>3.3.2.2.4. Miguel Lluch. <i>La chica del auto-stop</i> (1964)</u>	248
<u>3.3.2.3. El criminal solitario</u>	248
<u>3.3.2.3.1. Enrique Gómez. <i>Persecución en Madrid</i> (1952)</u>	249
<u>3.3.2.3.2. Juan Carlos Thorry. <i>Los cobardes</i> (1958)</u>	249
<u>3.3.2.3.3. Miguel Lluch. <i>El precio de un asesino</i> (1963)</u>	250
<u>3.3.2.3.4. Antonio Santillán. <i>El ojo de cristal</i> (1956)</u>	251
<u>3.3.3. La justicia</u>	253
<u>3.3.3.1. Antonio Santillán. <i>El presidio</i> (1954)</u>	253
<u>3.3.3.2. Jean Sacha/Juan Lladó. <i>La canción del penal</i> (1954)</u>	254
<u>3.3.3.3. José María Forn. <i>¿Pena de muerte?</i> (1962)</u>	255
<u>3.3.3.4. Miguel Lluch. <i>Crimen</i> 1963)</u>	256
<u>3.3.4. Melodramas psicológicos</u>	256
<u>3.3.4.1. Iquino. <i>Buen viaje, Pablo</i> (1959)</u>	257
<u>3.3.4.2. Pedro L. Ramírez. <i>Llama un tal Esteban</i> (1959)</u>	258
<u>3.3.5. El género criminal de IFI en el contexto del cine español</u>	259
<u>3.4. El cine religioso</u>	265
<u>3.4.0. Introducción</u>	265
<u>3.4.1. El modelo. <i>El Judas</i> (1952)</u>	265
<u>3.4.2. La repetición del modelo: <i>La pecadora</i> (1954)</u>	268
<u>3.4.3. La religiosidad en el cine de IFI</u>	270
<u>3.5. Las comedias</u>	272
<u>3.5.0 Introducción</u>	272
<u>3.5.1. Las comedias populares y costumbristas</u>	272
<u>3.5.1.1. Dirigidas por Iquino</u>	273
<u>3.5.1.1.1 Sátira del deporte. <i>El sistema Pelegrín</i> (1951)</u>	273
<u>3.5.1.1.2. Folklore y el cine por dentro. <i>Good bye Sevilla</i> (1955)</u>	274
<u>3.5.1.1.3. Los abnegados taxistas. <i>Los ángeles del volante</i> (1957)</u>	275
<u>3.5.1.1.4. El nuevo look de una folklórica <i>Secretaria para todo</i> (1958)</u>	276
<u>3.5.1.1.5. Comedia romántica con guión de Azcona: <i>Un rincón para querernos</i> (1965)</u>	277
<u>3.5.1.1.6. La ciudad es para mí. <i>De picos pardos a la ciudad</i> (1968)</u>	278
<u>3.5.1.1.7. Desencanto democrático. <i>Un millón por tu historia</i> (1980)</u>	279
<u>3.5.1.1.8. La picaresca nacional. <i>Dos pillos y pico</i> (1980)</u>	281
<u>3.5.1.2. De otros directores:</u>	282
<u>3.5.1.2.1. Xavier Setó. <i>Fantasia española</i> (1953)</u>	282
<u>3.5.1.2.2. Rafael J. Salvia. <i>Pasaje a Venezuela</i> (1956)</u>	283
<u>3.5.1.2.3. Miguel Lluch. <i>Los claveles</i> (1960)</u>	284
<u>3.5.1.2.4. Miguel Lluch. <i>Las estrellas</i> (1960)</u>	285
<u>3.5.1.2.5. Pedro L. Ramírez. <i>¿Dónde pongo este muerto?</i>(1962)</u>	285
<u>3.5.1.2.6 Juan Bosch. <i>La dudosa virilidad de Cristóbal</i> (1975)</u>	286
<u>3.5.1.3. Resumen de comedias costumbristas</u>	286
<u>3.5.2. Las comedias propias de IFI</u>	288

3.5.2.1. Antecedentes e influencias	288
3.5.2.1.1. Primer antecedente: la novela de Iquino <i>¡Gua..Gua!</i>	288
3.5.2.1.2. Segundo antecedente: el medimetraje de Iquino de la época republicana	293
3.5.2.1.3. Tercer antecedente: las obras teatrales de Prada/Iquino.....	293
3.5.2.1.4. Cuarto antecedente : las comedias de Iquino en Campa/Cifesa y Emisora.....	294
3.5.2.2. Las comedias típicas de IFI dirigidas por Iquino	294
3.5.2.2.1. Modelo de comedia musical IFI: <i>Quiéreme con música (1956)</i>	294
3.5.2.2.2. Cassen visto por Iquino	295
3.5.2.2.2.1. <i>07 con el 2 delante (Agente: Jaime Bonet) (1966)</i>	295
3.5.2.2.2.2. <i>Busco tonta para fin de semana (1972)</i>	296
3.5.2.2.3. Mary Santpere vista por Iquino <i>La minitía (1968)</i>	297
3.5.2.2.4. Cassen y Mary Santpere juntos vistos por Iquino: <i>La liga no es cosa de hombres (1972)</i>	297
3.5.2.3. Las comedias IFI de otros directores.....	298
3.5.2.3.1. Juan Lladó / Gila. <i>El ceniciento(1955)</i>	298
3.5.2.3.2. Juan Lladó / Martínez Soria. <i>El difunto es un vivo (1956)</i>	299
3.5.2.3.3. Miguel Lluch / Duo Dinámico. <i>Botón de ancla (1960)</i>	300
3.5.2.3.4. Agustín Fenollar/Cassen. <i>La tia de Carlos en mini-falda (1967)</i>	301
3.5.2.3.5. Bosch/Cassen. <i>El terrible de Chicago (1967)</i>	302
3.5.2.3.6. Bosch/Mary Santpere. <i>La viudita ye-ye (1968)</i>	302
3.5.2.3.7. Bosch/Bruno Lomas. <i>Chico, chica, ¡boom! (1969)</i>	303
3.5.3. Las comedias eróticas.....	304
3.5.3.1. <i>La zorrita en bikini (1976)</i>	304
3.5.3.2. <i>¿Podrías con cinco chicas a la vez? (1979)</i>	306
3.5.3.3. <i>La caliente niña Julieta (1980)</i>	308
3.5.3.4. <i>Jóvenes amiguitas buscan placer (1981)</i>	309
3.5.3.5. <i>Inclinación sexual al desnudo (1981)</i>	310
3.5.3.6. <i>Los sueños húmedos de Patrizia (1981)</i>	311
3.5.4. Resumen: Comedia y erotismo.....	311
.6. Películas con niño.....	315
3.6.0. Introducción.....	315
3.6.1. Iquino/Moratalla: <i>El golfo que vió una estrella (1953)</i>	316
3.6.2. Iquino/Morucha – Juan José. <i>Las travesuras de Morucha (1962)</i>	317
3.6.3. Lluch/Juan José <i>Un demonio con angel (1963)</i>	317
3.7. IFI y el Nuevo Cine Español	319
3.7. 0. Introducción.....	319
3.7.1. Mario Camus. <i>Los farsantes (1963)</i>	320
3.7.2. Mario Camus. <i>Young Sánchez (1963)</i>	321
3.8. El cine de aventuras.....	323
3.8.0. Introducción.....	323
3.8.1. Un western andaluz. <i>La montaña sin ley (1953) (Miguel Lluch)</i>	323
3.8.2. El bandido generoso. <i>Jose Maria (1963) (José María Forn)</i>	324
3.8.3. Exaltación patriótica. <i>El primer cuartel (1966) (Ignacio F. Iquino)</i>	326
3.8.4. La guerra. <i>Aquel maldito día (1971) (Siro Marcellini)</i>	328
3.9. El western	329
3.9.0. Introducción.....	329
3.9.1. Los westerns de IFI	330
3.9.2. Sin modelos de Iquino.....	332
3.9.2.1. <i>Oeste Nevada Joe (1965)</i>	333
3.9.2.2. <i>Un colt para cuatro cirios (1971)</i>	334

3.9.2.3. Los fabulosos de Trinidad (1972)	334
3.9.3. Los otros westerns de IFI	335
3.9.3.1. Los westerns de Joan Xiol	335
3.9.3.1.1. Cinco pistolas de Texas (1965)	335
3.9.3.1.2. Río maldito (1966)	336
3.9.3.2. Los westerns de Juan Bosch	337
3.9.3.2.1. Abre tu fosa amigo, llega Sabata... (1970)	337
3.9.3.2.2. La diligencia de los condenados (1970)	337
3.9.3.3. Los westerns de otros directores	338
3.9.3.3.1. Nick Nostro/José Luis Madrid. Un dólar de fuego (1965)	338
3.9.3.3.2. Manuel Esteba. Veinte pasos para la muerte (1970)	339
3.9.3.3.3. Edoardo Mulargia. El puro se sienta, espera y dispara (1971)	340
3.9.3.3.4. Pedro L.Ramírez.Ninguno de los tres se llamaba Trinidad (1972)	341
3.10. Los films-denuncia y de autor	342
3.10.0. Introducción	342
3.10.1. Aborto criminal (1973)	344
3.10.2. Chicas de alquiler (1974)	347
3.10.3. Las marginadas (1975)	350
3.10.4. Fraude matrimonial (1976)	352
3.10.5. La máscara (1977)	355
3.10.6. Los violadores al amanecer (1978)	357
3.10.7. Emanuelle y Carol (1978)	359
3.10.8. Las que empiezan a los quince años (1978)	360
3.10.9. La basura está en el ático (1979)	362
3.10.10. La desnuda chica del relax (1981)	363
3.10.11. Esas chicas tan pu... (1982)	364
3.10.12. El film-denuncia de Klimowsky ¿Y ahora que Sr. fiscal? (1977)	365
3.10.13. Análisis	366
3.11. Los cortometrajes	370
3.11.1. Introducción	370
3.11.2. Filmografía (cortometrajes) de Iquino como director y productor	371
4. IFI como escuela de cineastas	373
4.0. Introducción	373
4.1. Los directores	374
4.2. El resto del equipo	381
4.2.1. Guionistas	381
4.2.1.1. Guionistas futuros directores	381
4.2.1.2. No pasaron de guionistas	382
4.2.2. Directores de fotografía	383
4.2.3. Jefes de producción	384
4.2.4. Decoradores o directores artísticos	385
4.2.5. Músicos	386
4.2.6. Montadores	386
4.2.7. Los ayudantes de dirección	387
III. IQUINO, EL HOMBRE DETRÁS DE IFI	388
1. Iquino autor de cine	388
1.1. La politique des auteurs	388
1.1.2. El auteur en contraste con al metteur en scène	389
1.1.3. Concepto de la mise en scène	390
1.1.4. La politique des auteurs frente a la autor-theory	390

1.1.5 Evolución.....	392
1.1.6. La <i>politique des auteurs</i> en España.....	393
1.1.7. Análisis de Iquino como <i>auteur</i> según la <i>politique des auteurs</i>	394
2. Iquino como <i>metteur en scène</i>	397
3. Iquino guionista.....	400
4. Iquino director de fotografía.....	406
5. Iquino como productor.....	406
5.1. Referencias a cinco décadas de la vida española en el cine de Iquino.....	411
5.1.1.Preámbulo.....	411
5.1.2. Los 40. Los efectos de la guerra.....	412
5.1.3. Los 50. Años de transición.....	417
5.1.4.. El despegue económico de los 60.....	422
5.1.5. Los 70. El gran cambio.....	425
5.1.6. Cuatro años de los 80.....	427
5.2. Iquino y la Administración.....	428
6. Iquino hombre de teatro	435
6. 1. Las obras teatrales de Iquino.....	436
7. Semblanza personal de Iquino.....	442
8. Filmografía (largometrajes) de Iquino como productor y director.....	445
9. Cuadro esquemático de la obra de Iquino como director y productor	448
IV. IQUINO DESPUÉS DE IFI (1982 – 1984)	449
1. Conexion films	449
1.1. Cine de terror. <i>Secta siniestra (1982)</i>	449
1.2. Género criminal. <i>Hombres que rugen (1983)</i>	450
1.3. Cine Musical <i>Yo amo la danza (1984)</i>	450
2. Trabajando hasta el final	451
V. CONCLUSIONES: IFI e Iquino, una interpretación	454
VI. FUENTES CONSULTADAS.....	462
VII. AGRADECIMIENTOS.....	473
VIII. FICHAS DE TODAS LAS PELÍCULAS PRODUCIDAS Y DIRIGIDAS POR IGNACIO F. IQUINO.....	475

0. PROPÓSITO Y METODOLOGIA

1. El objeto de estudio: IFI como empresa cinematográfica en el marco del cine español desde su puesta en marcha hasta su cese (1949-1982)

En la mayoría de obras escritas sobre la historia del cine español, el nombre de IFI y el de su creador Ignacio F. Iquino se mencionan únicamente de pasada. Suele hablarse de Iquino como uno de los realizadores más prolíficos, pero también menos interesantes de CIFESA, elogiando eso sí, su rapidez y pragmatismo al dirigir nueve películas en dos años y medio y confundiendo su obra con la de otros directores de aquella época. Se habla también de Iquino como fundador, impulsor y *alma mater* de Emisora Films, alabando una serie de obras, cuya inmensa mayoría no existen, destruidas físicamente por el propio Iquino y que, quizá en parte por esa imposibilidad de revisión, están consideradas entre las mejores de su carrera como director. Esta destrucción sistemática de obras propias es una muestra de su personalidad: destruía sus películas porque no tenía espacio físico para almacenarlas o para reciclar su soporte material. No le importaba preservar su obra. De IFI solamente se presta atención, y se elogian, *Brigada criminal* (1950) y *El Judas* (1952) mencionándose, pero descalificándose, las etapas de *films-denuncia* y de comedias eróticas (1973-1982). La mayoría de historiadores españoles reconocen, eso sí, la importancia industrial de IFI y su carácter formativo de cineastas en el contexto del cine español (especialmente desde 1950 hasta 1970). Los historiadores extranjeros del cine español, condicionados por análisis contruidos sobre directores significativos, intelectual y políticamente hablando, y obviando a los directores de cine eminentemente popular o popularista- no hablan de IFI ni de Iquino. Hopewell le ignora en su introducción panorámica (pags. 12-49), que abarca someramente desde 1939 a 1969. IFI había producido ya 69 películas e Iquino había dirigido además 55 entre CIFESA, Emisora e IFI. Es hasta cierto punto lógico porque su libro se centra, como su título indica, en *El cine español después de Franco*, pero sigue ignorándoles en su segundo capítulo introductorio (pags. 51-91) que llega hasta 1974, aunque se ocupe de la comedia celtibérica, de Ozores, de Ramón Fernández, la tercera vía y del landismo y, sólo de paso, del *cine-denuncia* de IFI con ligeras menciones a *Aborto criminal* (pag. 65) y *Fraude matrimonial* (pag. 173). Peter Besas no menciona a IFI ni tampoco escribe de Emisora ni de Iquino, ni de los films que éste hizo para Campa/CIFESA. Son absolutamente lógicas, por otra parte, las aproximaciones de los dos historiadores.

Sin embargo, en el otro extremo y en un libro dedicado al cine español eminentemente popular, *Cine español cine de subgéneros* (Cartelera Turia) relaciona los westerns, los films musicales y las *comedias celtibéricas* de IFI pero únicamente se ocupa críticamente de dos de éstas (*Busco tonta para fin de semana* (1972) y *Aborto criminal* (1973), esta última precisamente muy alejada de lo que es una comedia).

Por otra parte, y a pesar del voluminoso bagaje de films dirigidos y producidos por Iquino y la vasta producción de IFI, no se ha publicado hasta ahora ningún estudio, ni ningún libro, ni se ha montado ningún

0. PROPOSITO Y METODOLOGIA

ciclo retrospectivo (necesariamente incompleto) en filmotecas o festivales. Existe un proyecto escrito no finalizado de Raufast y Atanes sobre Iquino y el programa televisivo *La noche del cine español* le dedicó un especial a Emisora Films. Normalmente, en horas de madrugada se pasan repetidamente películas de IFI; otras pueden verse en el canal de pago Cine 600 de Via Digital y, con menos frecuencia, en el programa *Cine de Barrio*, también de TVE. Poco antes de su muerte, se habló de que la Generalitat de Catalunya le dedicaría un homenaje y se montaría un ciclo en su Filmoteca pero fue un proyecto que no se materializó. De todas maneras, no se trata de un caso aislado. De hecho tampoco se ha prestado atención a realizadores de cine popular como Ozores, Lazaga, Fernández, Balcázar, Romero Marchent, Merino, Klimovsky, Masó, etc. Otros (Vicente Escrivá, por ejemplo) han recibido homenajes en festivales locales (en este caso el de Valencia, aunque con pase parcial de su obra), y Jesús Franco, el más prolífico de todos, está siendo reivindicado en su condición de director de culto.

Justificar la paradoja derivada de esta marginación u olvido históricos es uno de los puntos de partida de este trabajo. En una primera aproximación se aprecia que la inmensa mayoría de los films de IFI no gozaron del favor de la prensa especializada excepto, temporal y ocasionalmente, de las *fans's magazines*). No solamente no tuvo críticas favorables sino que lo habitual era precisamente la falta de críticas. Si las historias del cine se escriben a partir de estas revistas y de los libros especializados es lógico que aparezca poco, se ignore o se desprecie, el cine de IFI y por extensión el de Iquino. Por la índole de sus films –y por su exhibición en muchísimas ocasiones- como complementos de programa doble en cines de barriada, tampoco fueron objeto de atención por parte de la prensa diaria que, en líneas generales, solía únicamente mencionarlos con breves reseñas más informativas, y convencionales, que críticas o simplemente ni los mencionaba.

Partiendo de estas premisas, el objetivo principal de este trabajo es el estudio de IFI trazando su historia como empresa cinematográfica y situándola en el contexto del cine español y catalán durante todo los años de funcionamiento efectivo (1949 –1982), ya que el oficial fue de 1952 a 1987. Se pretende alcanzar este objetivo final a través de los siguientes objetivos parciales:

- Estrategias empresariales globales (con su lógica evolución) y parciales en el marco de mercados y legislaciones cambiantes. Se considera la hipotética toma como modelo del *studio-system* hollywoodiense, con su política de géneros y su política de estrellas, mientras que en el segundo se analizarán algunas de las estrategias parciales marcadas por las diferentes coyunturas.
- Presencia de las actividades relacionadas con la producción (estudios de rodaje -incluso de otros productores y de sonido- distribución, etc.)
- Análisis del producto (las películas) a través de sus tendencias genéricas y estilísticas marcadas (o

0. PROPOSITO Y METODOLOGIA

no) por la situación del mercado. En este caso se analizan desde perspectivas críticas, una selección de las publicadas (con las limitaciones apuntadas) y las del autor

- Situar a IFI en el marco industrial del cine español y catalán. Resulta de especial interés en este aspecto determinar el grado e importancia de uno de los escasos intentos de crear y consolidar una industria de cine en Cataluña, ínfima tal vez pero industria al fin, en unos momentos en que ésta estaba desplazándose inexorablemente hacia Madrid..
- Determinar su alcance real de IFI como escuela de cineastas

2. Estudio y análisis Iquino el hombre detrás de IFI

Este análisis de IFI como empresa cinematográfica total lleva inmediatamente al análisis de la figura de su artífice Ignacio F. Iquino, de quien se considera oportuno hacer un retrato previo antes de detallar los objetivos de su estudio como hombre de cine:

Desde sus inicios, Iquino dominó siempre por completo sus películas. Tanto las que dirigía como las que producía. Después de su etapa – considerada en este trabajo como de aprendizaje en la época republicana – impuso su forma de hacer cine (como director y como productor ejecutivo de hecho) en la etapa Campa/CIFESA (1940 - 1943), protagonizando después en Emisora Films (1943-1948) uno de los intentos más serios de importar a España el modelo del *studio-system* de Hollywood, dentro de sus limitaciones económicas y de mercado. Al crear IFI pudo poner en práctica durante 14 años los planteamientos de Emisora (de 1951 a 1964) con responsabilidad total. Con estudios y distribuidora propios, IFI fue durante estos años una auténtica fábrica de películas que no podía parar para cubrir sus costos de funcionamiento, aprovechándose de las ayudas oficiales, repitiendo miméticamente films de éxito probado en España o anticipándose a los extranjeros. En principio, puede considerarse provisionalmente que se acercaba en algunos aspectos a la producción repetitiva de las *minors* norteamericanas.

Esta filosofía empresarial convertiría a IFI en una verdadera escuela de cineastas quienes, sin formación teórica específicamente cinematográfica, la fueron adquiriendo en la práctica bajo la égida –indiscutida por todos ellos- de Iquino. La prolongada vida de IFI se explicaría por el pragmatismo, el eclecticismo, la adaptación de Iquino a cada circunstancia y a su absoluto control del negocio especialmente en la relación coste-beneficio.

Investigar la vida y la obra de Iquino, así como las producciones de IFI, representa investigar y analizar seis décadas de la historia del cine español y situarlas en su contexto en cada momento. Pero no la historia del cine español considerado importante, el que refleja la situación y la evolución del país, el que se hizo con

0. PROPOSITO Y METODOLOGIA

vocación artística, el que luchó contra el sistema..... sino de un cine español que apenas figura en las enciclopedias y que cuando está en ellas es tildado peyorativamente de popular a pesar de su más que estimable repercusión en las preferencias de su público específico. Para el análisis de Iquino y de su rol en IFI se han trazado los objetivos siguientes:

- Iquino como director. Análisis de todas sus películas, desde sus inicios en la época republicana hasta su etapa final en Conexión Films. Esta parte se complementa con análisis como guionista y director de fotografía
- Iquino como autor. Analizándolo desde planteamientos de la *politique des auteurs*.
- Iquino e IFI como formadores de cineastas. Relacionándose e investigando todos los profesionales que trabajaron o surgieron en la empresa con Iquino como hipotético maestro.
- Iquino como productor. Determinar, así mismo, el alcance de la presencia de la vida cotidiana española en sus films así como sus relaciones con la Administración.
- Iquino como hombre de teatro. Relación de sus obras teatrales, escritas y estrenadas para determinar su importancia y su influencia en su cine.
- Iquino como creador de un estilo propio de hacer cine, tanto en IFI como en las otras productoras en que trabajó.

3. Estructuración del trabajo:

En el centro del mismo, figura su objetivo principal bajo la denominación *II, IFI, empresa cinematográfica y escuela de cineastas*. Y para conservar una aproximación cronológica, necesaria para apreciar la evolución de Ignacio F. Iquino, figura antes del apartado central el titulado *I. Iquino antes de IFI (1934-1948)* y después, *IV, Iquino después de IFI (1982-1984)*. La figura de éste, como cineasta de múltiples facetas, se analiza en detalle en el apartado *III. Iquino el hombre detrás de IFI*.

4. Cuestiones prácticas metodológicas y de procedimiento

De entrada, este trabajo plantearía por su índole posibles problemas estructurales y de metodología. El primero de ellos sería la necesidad de hermanar el análisis de una empresa cinematográfica con el análisis de la personalidad de su artífice, como productor y como responsable artístico casi total de sus films. En otros casos sería posible desligar la parte artística de la puramente empresarial como ocurre en la mayoría

0. PROPOSITO Y METODOLOGIA

de biografías publicadas sobre productores o directores, tanto españoles como extranjeros. En su biografía de Benito Perojo, Román Gubern (1994- pag. 447-459) lo resuelve con un capítulo dedicado a Perojo como productor, pero éste empezó a hacer únicamente de productor cuando dejó de dirigir, lo que es un caso diametralmente opuesto al de Iquino, que siguió produciendo y dirigiendo películas hasta el fin de sus días. Se consideró también la fórmula biográfica típicamente norteamericana en que suelen mezclarse anécdotas, valoraciones artísticas o conceptos industriales y, que podrían tener su equivalencia en la autobiografía de Samuel Z. Arkoff, el creador de la *American International* y productor de los films de Roger Corman, unos referentes con los que a menudo se asocia a IFI y a Iquino. Otro posible problema estaría en la imposibilidad de situar, y por tanto analizar, la obra de Iquino en el marco de los estudios teóricos que se han realizado sobre el cine español. Ya se ha mencionado el porqué. Es por ello que se ha optado por analizar a IFI –y por extensión a Iquino- desde todo tipo de perspectivas, aplicando modelos diferentes en cada uno de los casos para alcanzar los objetivos propuestos, partiendo siempre además de las limitaciones de investigación existentes en España y sobradamente conocidas.

En el capítulo inicial de *Las huellas del tiempo*, Carlos Heredero califica como de <penurias, carencias, obstáculos, dificultades, sin cuento y sin fin>. Los muros con que ha de enfrentarse cualquier investigador del cine español. Ocho años después de la publicación de su libro, la situación no parece haber cambiado en absoluto. Persiste además la *atipicidad de la historia del cine español*, señalada por Gubern¹ y la falta de unificación de criterios metodológicos para los análisis señalados por Rimbau²

Para la reconstrucción objeto de este trabajo, las dificultades encontradas y las soluciones adoptadas pueden resumirse de esta manera:

4.1. Visionado de películas

Se ha podido comprobar de forma cierta que Iquino destruyó la mayor parte de sus películas de Emisora Films³ – las más importantes de su carrera- y algunas menos relevantes de IFI. Para juzgar estas películas inexistentes, y situarlas en el contexto de su filmografía, se ha tenido que partir de críticas de prensa, de testimonios personales y, en algunos casos, de los propios recuerdos del autor. A la falta de estos títulos hay que añadirles los no existentes por otros motivos o los que no pueden visionarse por estar en mal estado o son negativos, nitratos, etc. Por otra parte, los listados de existencias no son fiables al cien por cien. La

¹ Gubern R. Archivos Fimoteca, num. 18- 27

² Rimbau Esteve, Algunas proposiciones metodológicas para el análisis histórico del cine español- Cuadernos de la Academia num. 2. Pags. 275 – 291 y su tesis doctoral La producción cinematográfica a Catalunya (1962-1969)

³ Solamente existen, *Fin de curso*, *Turbante blanco*, *Hombres sin honor* y *El tambor del Bruch* (esta última con un 25% ó 30% de cortes) y *Aquel viejo molino* en la Fimoteca de Buenos Aires. Diferentes fuentes han confirmado que Iquino las vendió como materia prima para hacer betún y lentejuelas para las vedettes de revista. De la etapa IFI faltan algunos títulos – que se destruyeron por falta de espacio- aunque se conservan en condiciones diversas los más representativos, especialmente los dirigidos por Iquino..

0. PROPOSITO Y METODOLOGIA

Filmoteca de la Generalitat de Cataluña recibió de Filmoteca Española en 1983, en depósito 65 films de IFI⁴ y , a mediados del 2001, 18 años después, todavía se están catalogando. Algunos de ellos se rompen al pasarse en las moviolas y de otros no se permite el visionado por estar en malas condiciones o no haberse pasado al soporte adecuado. En la Filmoteca Española las dificultades en este sentido son menores. En ambas filmotecas, y debido a estas dificultades o por razones de seguridad, es casi obligado el visionado en soporte video. Por tanto, al indicarse la localización de cada película no significa necesariamente que se haya visionado ni que pueda visionarse, significa simplemente que está allí. Se ha realizado una investigación a través de Internet a los archivos y filmotecas de los miembros de la FIAF (*Federation Internationale des Archives du Film*), contactándose así mismo con el resto de filmotecas o archivos de España. De todos los films que faltan solamente se ha localizado *Aquel viejo molino* en la Filmoteca de Buenos Aires. No se ha podido encontrar ninguno de ellos en los restos del viejo mercado de 16 mm en cuyos catálogos localizados figuran únicamente algunos de los films de IFI. Se han suplido estas carencias con la ayuda de coleccionistas particulares o de grabaciones de pases por TV. Sin embargo, y aparte de las películas mencionadas de Emisora Films o las de la época republicana, se han podido ver todas las más significativas de la etapa IFI, tanto las de Iquino como las de otros directores.

Es por todo ello, que el video ha sido la base de casi todos los visionados. Se han localizado videos de películas editadas comercialmente y de otras pasadas por televisión contando en algunos casos con el inconveniente de no haberse respetado los formatos originales, un mal endémico del cine visto por televisión. La llamada *full screen* destroza, ante el beneplácito de todo el mundo, los formatos panorámicos. Esta anomalía perjudica indudablemente los films de Iquino rodados en este formato, igual que perjudica a cualquier otra película. Se señala como significativo el caso de *Quiéreme con música* (1956) que parece otra película viéndola en su formato original panorámico. En todos los casos, y por añadidura, un visionado en video nunca llega al mismo nivel de calidad cromática del mismo film visto en un cine. Se ha tratado de tener en cuenta este *handicap* en los juicios de las películas.

4.2. Las fuentes escritas

La base la forman lógicamente la de la prensa, diaria y especializada, y los *press-books* o lanzamientos de las películas con todas las limitaciones de rigor que ello comporta. Por el largo periodo analizado, la evolución de la prensa cinematográfica, o de la general respecto al cine, ha variado de forma ostensible. Los criterios críticos han ido variando de forma total, con la aparición de nuevas teorías y métodos de análisis aunque mediatizados por imposiciones políticas o comerciales. En el caso de Iquino, además y dado el carácter popular y barato de sus films, a medida que iba pasando el tiempo (cuando sus películas formaban parte de programas dobles) se reducía el tamaño de sus críticas, se convertían en simples reseñas o no se hacían en absoluto. Ocurre prácticamente lo mismo con los reportajes y las entrevistas de todas las épocas en que como diría La Codorniz <donde no hay publicidad prevalece la verdad>. Se publicaban muchos

⁴ BOE num. 243 de 11.X.1983

0. PROPOSITO Y METODOLOGIA

cuando Iquino estaba en el candelero – y hacía inversiones publicitarias – y fueron reduciéndose hasta quedar prácticamente en cero a medida que IFI fue perdiendo peso específico pero aumentaron (aunque por motivos extra cinematográficos) en su etapa de films-denuncia y comedias sexy. Es por ello que se desconfía de la fiabilidad total de estas informaciones. Por otra parte, la utilización por parte de Iquino, con técnicas de *publicity*, de los medios de comunicación resta credibilidad a algunos de ellos. Se ha tratado de compensar estas carencias con testimonios. Por último, y tal como ya se ha indicado, Iquino ha sido más un habitual de los *fans magazines* que de las revistas especializadas más rigurosas. Es raro encontrar su nombre o análisis de sus películas en *Film ideal* o *Cine universitario*, para poner dos ejemplos y es frecuente encontrarle en *Primer Plano* o *Radiocinema*.

Por razones de orden práctico se han abreviado las publicaciones o algunas fuentes de referencia de esta manera:

DB (Diario de Barcelona)

Cam (Cámara)

CC (Correo Catalán)

CE (Cataluña Express)

EP (El Periódico)

Fot (Fotogramas)

HLB (Hoja del Lunes de Barcelona)

Im (Imágenes), LP (La Prensa)

MD (Mundio Diario)

NU (Noticiero Universal)

PP (Primer Plano)

TX (Tele/Express)

RC (Radiocinema)

SN (Solidaridad Nacional)

LV (La Vanguardia).

4.3. Fuentes orales

Por razones obvias, existen pocos supervivientes de los primeros años. Y además los entrevistados son gente mayor que, con el paso del tiempo, han venido elaborando una memoria selectiva. Los recuerdos parecen haberse fosilizado, haberse convertido en estereotipos, que se ha podido comprobar que han venido repitiendo, casi con palabras iguales, en otras entrevistas. Además, la memoria juega malas pasadas teniendo en cuenta la cantidad de tiempo transcurrido desde que ocurrieron los hechos relatados. En algunos casos, se producen además opiniones interesadas que inconscientemente destacan la importancia del

0. PROPOSITO Y METODOLOGIA

entrevistado, aunque lo más seguro es que no se ajusten a una estricta realidad. Curiosamente, al entrevistar a gente que trabajó con Iquino se intuye, además, que muchos de ellos se muestran recelosos en expresar sinceramente sus opiniones. Da la sensación de que la fama del presunto carácter dictatorial del directos siga atemorizándoles.

4.4. Fuentes documentales oficiales

Se consultaron los archivos de la Junta de Clasificación del actual Ministerio de Cultura. A pesar de sus carencias, siguen siendo la fuente de información más fiable. Después de utilizarlos parcialmente, no pudieron solventarse los problemas derivados de su traslado de Madrid a Alcalá de Henares de los expedientes hasta 1975 , los cuales permanecen (en el momento de redactar este trabajo) inconsultables , empaquetados y pendientes de ordenación y clasificación. Se indican no obstante las referencias oficiales de todas las películas en que intervino Iquino en sus diversas facetas.

4.5. Criterios seguidos para la elaboración de las fichas

Años de las películas:

Son los de la solicitud de rodaje. Se conocen, no obstante, los criterios de Esteve Rimbau de asignarlos por <las películas que fueron rodadas antes del uno de diciembre de cada año>⁵ pero dada la índole de este trabajo –análisis de una empresa atípica - se ha considerado que la actividad que genera una película empieza en el mismo momento en que se presenta la solicitud y finaliza después de su exhibición. Esta elección permite situarla, además, más adecuadamente en el tiempo teniendo en cuenta el elevado número de proyectos no realizados. Se han desestimado, por otros motivos, los de su rodaje (en este caso son , en muchos casos, fechas inciertas de difícil confirmación) o las de su estreno (diferentes casi siempre en Madrid y Barcelona y , no digamos, en otras ciudades). Por otra parte, debido a la gran actividad de IFI, hay poquísimos desfases de hipotéticas fechas con respecto a los diferentes criterios que hubiesen podido elegirse. No obstante, en los comentarios se ha situado cada película siguiendo las posibles fechas de su rodaje, asumiendo que no sean totalmente fiables. Cuando no ha sido posible determinarlas con exactitud se ha decidido la fecha a través de una investigación en la prensa especializada u oficial, fecha licencia, expedientes, y la filmografía confeccionada por el propio Iquino (en poder de Juliana San José). Estas fechas son todavía más inciertas en las distribuciones y en los rodajes de otras productoras en los estudios del Paralelo. A pesar de estas limitaciones los saltos de tiempos son escasos y poco significativos.

Géneros:

⁵ Cuadernos de la Academia, num. 2, enero 1998. Artículo *Algunas proposiciones metodológicas para el análisis histórico del cine español*. Recoge y hace suyos los criterios de los anuarios del Sindicato Nacional del Espectáculo..

0. PROPOSITO Y METODOLOGIA

Se han respetado para la ficha los oficiales, los que figuran en los press-books o en las reseñas periodísticas o de los estrenos, es decir los generalmente más aceptados. Sin embargo, para clasificar las películas en géneros se ha partido de otros criterios. Por ello, el anagrama que figura detrás del comienzo de los datos genéricos remite al capítulo en que se comenta la película:

A (II. 3.1 . Adaptaciones); APR (I. 2.Aprendizaje); AV (II. 3.8. El cine de aventuras); C (II. 3.5 Las comedias), CIF (I. 3. CIFESA); CD (II. 3.10. Los films denuncia y de autor), Co (II. 3.11.Cortometrajes), CX (IV Conexión Films), EMI (I.4. Emisora Films); GC (II.3.3. El género criminal); M (II. 3.2. Los melodramas); IN (II. 3.6. Las películas con niño); NCE (II. 3.7 IFI y el Nuevo cine español); R (II. 3.4. El cine religioso) y W (II. 3.9 El western).

Se asume que es una elección genérica que provoca solapamientos de algunas películas que hubiesen podido caer perfectamente en otro apartado. Hubiese sucedido lo mismo en cualquier otra elección.

Duraciones:

Se ha partido preferentemente de datos oficiales o de la productora (anuarios, filmotecas, *press-books*. etc) asumiendo disconformidades e inexactitudes. Se es consciente, no obstante, de que existen escasas diferencias. Es por ello que además de los tiempos se han incluido los metrajes conocidos.

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

Se han sacado en su totalidad de las portadas de las películas visionadas. En el caso de las no vistas se han confeccionado así mismo a partir de *press-books*, críticas, anuales, etc. Se ha tratado de respetar el orden de aparición en pantalla, dentro de unos límites, y mencionando la especial nomenclatura utilizada en algunos casos. Siempre se ha partido de las versiones españolas. Aunque se ha detectado que algunas partes (pequeñas) de estos títulos de créditos quizá no corresponden a la realidad, no se ha encontrado manera fiable de contrastarlos. Por otra parte, ésta era una práctica existente en el cine español. Se añadían o sustituían nombre por motivos laborales, familiares, etc. Entrar a dilucidar si faltan o sobran nombres es una tarea imposible que, además, se escapa de la esencia de este trabajo.

Sinopsis

Han sido confeccionadas por el autor en el caso de las películas visionadas. Las de las no vistas se han confeccionado igualmente a partir de *press-books*, críticas, anuales, etc. Igualmente se han hecho a partir de las versiones españolas.

Recaudación, espectadores, costes, ayudas, etc.

Solamente se han indicado los procedentes de origen oficial. Se ha hecho únicamente con propósitos referenciales, asumiendo su nula fiabilidad. Si el control de taquilla no reflejó la realidad hasta hace muy

0. PROPOSITO Y METODOLOGIA

pocos años, también es conocido que los costos se hinchaban indefectiblemente cuando eran la base de ayudas. Sin embargo, incluso con estas limitaciones, se ha optado por incluirlos, porque no dejan de ser indicativos de la aceptación comercial o de la importancia que daba IFI a cada película.

5. Establecimiento de la filmografía

Se ha partido de las existentes en diccionarios, estudios, etc.. Se han ido modificando a medida que se han podido verificar sus exactitudes e inexactitudes. Las más frecuentes fueron la asignación a Iquino como realizador de los films hechos en España por el director italiano Nick Nostro (muchos historiadores le consideran un pseudónimo de Iquino), por John Wood (historiadores extranjeros creen que Joan Bosch era Iquino), Micky Roberts, etc. También figuran en algunas filmografías, como títulos rodados, proyectos no realizados o que cambiaron de título⁶. En este apartado fue de mucha ayuda la colaboración de la compañera de Iquino y San José y de su secretaria María Rosa.

6. Los volúmenes globales de la producción

Asumiendo las diferencias existentes- normalmente en función de los diversos criterios metodológicos en cuestión de asignar las fechas de las películas- se han confeccionado las tablas partiendo de los criterios que se indican en cada caso. Aunque en algunos puedan existir diferencias, desde 1964 éstas suelen ser menores, incluso irrelevantes con propósitos de análisis globales..Estas cifras configuran únicamente el marco, y los parámetros comparativos, en que se desarrolló IFI. Las diferencias observadas no resultan significativas para los objetivos de este trabajo.

⁶ Véase II.2.3.3.2 *Relación de proyectos que cambiaron de títuloo se cancelaron.*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

1. Orígenes

El hombre que creó IFI, Ignacio Ferrés Iquino nació en Valls (Tarragona) el 25 de Junio de 1910⁷. Fue *<al día siguiente de la Fiesta Mayor y fue bautizado el 9 de julio en la iglesia parroquial de Sant Joan Baptista, apadrinado por sus abuelos paternos, don Ignasi y la señora Dorotea. Esto explica que le pusiesen estos tres nombres, Ignacio, Ramón- por su padre- y Dorotea, tal como manda la Santa Madre Iglesia>* La Veritat (1.7.10 num. 19) de aquella ciudad anunciaba en un suelto *<Doña Teresa Iquino Parra, esposa de nuestro querido amigo don Ramón Ferrés Musolas, ha dado felizmente a luz a un hermoso y robusto niño. Por tal motivo. Enviamos nuestra enhorabuena a los padres y a los abuelos del mismo>*. El certificado del Acta de Nacimiento, registro 494, indica que fue su abuelo Ignacio Ferrés Solé, abogado, quien le inscribió en el Registro Civil constando que *<nació en el domicilio paterno el día 25 del actual a las tres y veintitrés minutos>* y que era hijo legítimo de Ramón Ferrés Musolas, de treinta y dos años, *maestro de música, casado viviente*, y de María Teresa Iquino Parra, natural de Valencia de 27 años, dedicada a las ocupaciones propias de su sexo (este último párrafo figuraba impreso dando así por supuesto que esta era la ocupación que entonces tenían todas las mujeres)

Su padre Ramón Ferrés era músico. Su madre Teresa Iquino Parra, conocida artísticamente como Teresa Idel, era actriz y cantante. Se habían conocido en Valls pocos meses antes cuando aquella ciudad aun vivía momentos de gran esplendor. Según el historiador Francesc Guasc (ent. del autor) *<El auge de la población se había iniciado hacia finales del siglo pasado y duró hasta pocos años después del final de la primera guerra mundial. Habían fábricas de tejidos, alcoholes y pieles. Y se movía mucho dinero. Se exportaba a América y la gente venía con mucho dinero. En aquella época la importancia industrial de una población se medía por su número de chimeneas. Valls tenía más de 30 y ocupaba el puesto número dos o tres de Cataluña. En este contexto se montaron dos casinos y el juego se convirtió en la diversión número uno de los vallenses. Cada casino tenía una sala de baile y - como que las autoridades religiosas no lo toleraban durante la cuaresma - se hicieron representaciones de zarzuela en aquellas festividades. Habían dos teatros, el Principal y Can Giró>*. Aquellas representaciones de zarzuela se prolongaron durante todos los inviernos. Según Ramón Farré, procurador jubilado (ent. del autor) *<Dentro de cada teatro habían reservados en los que se podía ir con las artistas. Una gran parte de las tiples y vicetiples se convirtieron en queridas de los pudientes de la ciudad. También habían dos orquestas locales. Ramón Ferrés conoció a una actriz llamada Teresa 'Idel' Iquino Parra y se casaron. Fueron a vivir con los padres de Ferrés pero normalmente paraban muy poco en casa debido a sus obligaciones profesionales>*

⁷ DNI. 36.622.105. expedido Barcelona 16.enero 1981

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

La casa de la familia Ferrés se la conocía como *Ca Les Cartes*. Vivían en la calle de La Cort y ganaban la vida fabricando cestas y jaulas. Existen dos versiones sobre este apelativo. Una es que las diligencias que paraban en Valls a principios del siglo XIX dejaban la correspondencia en casa de los abuelos de Ramón Ferrés y éstos ejercían funciones de carteros. La otra versión es que Dorotea Musolas- la esposa del padre de Ramón- organizaba tertulias en su casa con las damas de la aristocracia, buscando así compensar su falta de fortuna con un cierto prestigio social. La señora Musolas tenía un gran don de gentes y le daba más alicientes a sus tertulias con las partidas de cartas. Las dos parecen plausibles.

El padre de Ramón, Ignacio Ferrés Solé, no tenía fortuna y su personalidad se movía entre lo artístico y lo pragmático. Se encuentran precisamente esos dos rasgos en la personalidad de Iquino ya maduro. El historiador Francesc Guasc (ent.cit) no le considera un personaje importante en el Valls de entonces. Le minimiza como abogado alegando que no tenía prestigio y que solamente se beneficiaba de suplencias, destacando que su casa había ido a menos quizá por su indefinición profesional ya que sus aficiones artísticas y culturales le impedían un desarrollo de actividades consideradas entonces más serias. En sus últimos años era inconfundible su imagen siempre con una bufanda al cuello, incluso dentro de su domicilio..

Por el contrario, la prensa local de entonces señala a Ignacio Ferrés Solé, como un auténtico prohombre de la ciudad. Nacido en 1850, a su muerte en 1926 recibió honores propios de una importante personalidad. En una esquila (Crónica de Valls, 18.12.26) se le mencionaba como *<Abogado, licenciado en filosofía y letras, ex diputado provincial, ex alcalde de esta ciudad, ex consejero del Banco de Valls, ex director de la Escuela de Industrias, ex secretario del Excmo. Ayuntamiento y Juez Municipal.>* En la crónica que glosaba su figura (Crónica, 19.12.26), se añadía a su lista de cargos que *<fue director y fundador del Colegio Vallense de segunda enseñanza (1876-1893) indicándose que <actualmente era desde hacía siete años, juez municipal> y desvelándose que <había formado parte de la redacción del 'Diario de Valls' y de 'El Vallense', y más tarde del grupo catalanista que publicaba 'La Patria Catalana' y que no hace muchos años propuso a la Mancomunidad, la cual aceptó en principio su iniciativa, su proyecto de traducir del latín las obras de Fontanella y otros grandes jurisconsultos catalanes, por quienes sentía una honda admiración*

De aquella misma crónica- un verdadero panegírico de las cualidades humanas e intelectuales del finado- resulta interesante señalar en un hombre de sus características la afición de Ignacio Ferrés Solé por la música: *<No pudiendo disponer constantemente de un trío (que organizaba a menudo con elementos de su propia familia o con músicos aficionados o profesionales) se encerraba todos los días durante un par de horas en una habitación para ejecutar con el violoncelo obras de Beethoven, Mendelssohn y otros maestros sietecentistas alemanes>*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Es muy posible que tanto su hijo Ramón como su nieto Ignacio le acompañasen en algunos de estos conciertos, y que esta afición a la música del abuelo debió influir necesariamente en el joven Iquino, de la misma forma que debió influir en la carrera de su padre como compositor, arreglista y director de orquesta. Iquino estudió música en Valls durante cinco años con Rosa Guasc Doménech, hermana del mencionado historiador el cual señala que *<nunca le pagó nada porque en su casa no tenían dinero>* Rosa Guasc fue después profesora de música del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. El propio Iquino fue deslizándose en algunas de sus declaraciones Primer Plano 28.5.44) o en los reportajes que se le hacían que *<tenía un abuelo juez y director de un colegio bajo cuya vigilancia hizo sus estudios pero que a los doce años prefería tocar el violín, dibujar, pintar o modelar barro>* o *<Mi madre cantaba conmigo en la barriga mientras mi padre, con la batuta del director, contemplaba feliz su obra>* (Dirigido por, 11.85. entrev. de Ramón Freixas); y también *<Todo me ha servido, desde ser lavacoches, a dibujante, pasando por director de orquesta, que también lo fui en los tiempos del jazz en España>* (PP 7.2.54). El director Rovira Beleta, confirmó al autor en una entrevista que le había visto y escuchado dirigiendo una orquestina en Barcelona poco después de la guerra. Juliana San José, su compañera desde 1948 hasta su muerte, avala estos conocimientos y también que dirigió una orquesta, extremo que también reafirma el productor y director José María Forn (ent. del autor). Uno de sus amigos, Carrasco de la Rubia, aclara definitivamente este asunto en el prólogo (pags. 4-6) de la novela de Iquino *¡Gua...Gua...!:* *<Nos encontrábamos en cierta ocasión escuchando la orquesta del famoso Jaime Planas y sus no menos famosos Discos vivos. Lo que no podrás hacer nunca>*, dijo a Iquino uno de nuestros amigos, es dirigir una obra musical. Una cena para todos los que estábamos allí fue la apuesta. Al mes justo, Iquino debutaba en el teatro Poliorama al frente de una orquesta> El cineasta también solía alardear constantemente de sus conocimientos musicales: *<También sé música porque en casa había piano (..) Le digo lo que tiene que hacer (al músico de sus películas), que me ponga un tono menor aquí, porque cuando hay una situación dramática el tono menor es lo más conveniente. El músico recapacita y lo hace>* (Sal común, 3.81. ent. con Isabel Coixet). Sin embargo, algunos de sus colaboradores en IFI han señalado su carencia de lo que se conoce como *oído musical*.

Durante sus primeros años, *Ignasi*, fue un niño normal y corriente. Magí Ferrando (ent. con el autor) fue compañero de Iquino: *<Íbamos al colegio del maestro Batalla (conocido como maestro Ros por su pelo rubio) a la clase de los cagons (cagones), más o menos como un parvulario actual. Después pasó a estudiar a los Gabriels, donde siguió siendo un niño normal y corriente según Guasc, entonces compañero de escuela, y cuatro años mayor que Iquino. Los Gabriels era un colegio religioso de gran prestigio fundado por frailes franceses (desapareció en 1936) y que había formado a los intelectuales más importantes de Valls de aquellos años. Según el propio Iquino, nunca pudo terminar el bachillerato (ents. radiofónicas con Manuel del Arco). El niño vivía prácticamente con sus abuelos. Sus padres viajaban constantemente por toda Cataluña e incluso hicieron una gira por América del Sur con su compañía de zarzuela. Y cuando estaban en la ciudad, su padre daba clases de música aunque no se ganaba nada bien la vida con ellas. Pero*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

los dos eran muy populares en Valls. Ramón Ferrés era miembro asiduo del *Centre de Lectura*. Allí solía jugar al ajedrez y tocar el piano. Su esposa, *La Idel*, como le llamaban, se sentaba a su lado sin abrir boca. Puede decirse que Ramón Ferrés era un gran músico aunque incomprendido en Valls. Fue autor de zarzuelas – compuso unas treinta- que se representaban en toda la provincia excepto en Valls, siendo la más famosa *Gent del camp gent del llam*, una partitura cuya romanza de tenor era especialmente difícil

La familia vivía de alquiler en el segundo piso del número 18 de la calle Baldrich en el centro de Valls pero tenía una finca en el *Bosc*. Así se denominaba al lugar donde veraneaban los habitantes de Valls que podían permitírselo. Estaba, y está, situado a unos cinco kilómetros de la población en dirección a Lleida. Había sido creado y urbanizado hacia 1850 por la gente más rica de la población quienes formaron un reducto particular, administrado y organizado por ellos mismos sin intervenciones oficiales. Era como una especie de urbanización actual con mansiones de todo tipo pero rodeadas por auténticos bosques de frondosos árboles, especialmente pinos, que les daban una particular intimidad. En los años de esplendor solían celebrarse orgías con las artistas teatrales pero también se hacía teatro de aficionados, ceremonias religiosas e incluso celebraban su propia fiesta mayor. Formaban un grupo privilegiado al margen de la población, una comunidad muy unida y con una intensa vida social. Ni el paso del tiempo ha conseguido cambiar las connotaciones de la palabra *Bosc* para la ciudad. Es un término exclusivamente vallense. Por una parte significa *Bosque* en sentido genérico y por otro se asocia al del dueño de cada propiedad. Así, se dice *el Bosc de l'Iquino* o *el Bosc del Mercader*. En aquellos momentos era el *Bosc del Ferrés*. Según Guasc, éste era un *bosc de senyor* (de rico). Una de sus características- que todavía permanece- en el de Iquino, es la presencia de dos viejísimas encinas (se calcula que pueden tener más de 250 años de vida). Como que eran vecinos de *Bosc*, Guasc y el joven Ignacio se siguieron viendo y, al parecer, Iquino hizo algunas veces de monaguillo en la capilla de algún *Bosc*. Actualmente sigue siendo una zona residencial aunque venida a menos. Muchos de los *Bosc* han cambiado de propiedad y ya no existe prácticamente el espíritu comunitario de sus años de esplendor. Algunos de ellos están prácticamente deshabitados. El de Iquino pasó a ser propiedad de su hermana María Teresa y ahora pertenece a unos mueblistas de la comarca⁸.

Todo indica que, después de sus años escolares, el joven Ignacio fue un niño conflictivo y rebelde. *<Me escapé de mi casa, antes de cumplir los doce años y estuve tres meses en un garaje lavando coches, hasta que me cansé de lavar coches y de recibir miserables propinas y me volví a mi casa>* (Sal Común, ent. cit.). No se plegó a los deseos de su abuelo: *<Cuando ya había realizado cuatro años de estudios, le dije a mi abuelo (con quien vivía en Valls) que no me interesaba ser abogado como él. ¡Convulsión familiar!. Me obligaron a terminar el bachillerato a pesar de mi obsesión por la música y la pintura. Por fin me dieron libertad para elegir el camino de mi vida* (PP, 7.2.54. cit). Estas declaraciones las contradujo el propio Iquino en la mencionada entrevista radiofónica con Manuel Del Arco en la que se declaraba autodidacta y

⁸ En su novela *¡Gua, gua!* –pags. 17 y 35-, Iquino sitúa a sus millonarios personajes en el *Bosque Plácido*, el cual describe, física y organizativamente, de forma muy parecida al *Bosc* de Valls.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

señalaba que nunca terminó el Bachillerato. Después de romper aquella situación, Iquino hizo lo que deseaba: *<Estudié piano, violín, pintura, escultura, de todo estudié. Todo lo que tuviera relación con las artes plásticas me interesaba>* (Sal común, ent. cit.)

Pocos meses antes de la muerte de su abuelo, del 23 al 28 de junio de 1926, el joven Iquino presentó una exposición de sus caricaturas en el *Saló d'Art* de Valls que normalmente era sala de exhibiciones del fotógrafo Pedro Catalá, una recopilación de caricaturas que ya había publicado en varias revistas. Iquino estaba a punto de cumplir los 16 años y firmó su obra como *Nasi* (diminutivo de Ignacio con que le llamarían la mayoría de sus amigos). La prensa local destacaba lo que todos sus conocidos ya sabían, que Iquino era algo muy parecido a un niño prodigio. *<Realmente sorprende que un muchacho tan joven, casi un niño, dando muestras de una rara precocidad, se distinga en un género de dibujo que precisamente requiere, como en letras, el humorismo, un conocimiento acabado de los hombres y de la vida. La intención no suele agudizarse en la edad de color de rosa. Indudablemente posee el joven Iquino aptitudes poco comunes>* (Crónica Valls, 26.6.26). Las reseñas del resto de la prensa –*Acció Comarcal* y *Juventut* coincidían en destacar sus relevantes cualidades artísticas y que si, se les podía encontrar algún defecto, era la falta de un estilo definido aunque lo consideraban natural en una persona tan joven. Todos le auguraban un brillante porvenir destacando que se encontraban ante una fuerte personalidad en formación, *<revelándose un autor que posee un temperamento artístico muy original y dotes de intuición y observación nada comunes>* (Crónica Valls, 26.6.26). Sin embargo, Iquino ya empezó a recibir entonces rechazos a su obra; *<Más de un puñetazo recibí por ellas, la gente tiene poco sentido del humor>* (PP 7-2-54). A lo largo de su vida Iquino siguió haciendo caricaturas: *<Recuerdo con mucha satisfacción mi época de caricaturista. Yo siento, veo el mundo en caricatura y me divierte muchísimo>* (PP.7.2.54). El 29 de enero de 1927 se inaugura una segunda exposición de caricaturas, también firmada como *Nasi*, en el *Centre de Lectura*. Y el 31 de diciembre de aquel mismo año hace el *vernisaage* de una exposición mixta en la que figuran tres retratos al carbón, dos pinturas al aceite y 60 caricaturas de pro-hombres vallenses. Se conservan algunas caricaturas en el Arxiu Municipal de Valls y en la colección privada de Manuel Fernández,

Desde estas exposiciones hasta que realizó su primera película –es decir, desde 1916 hasta 1934- Iquino desarrolla un intenso aprendizaje en la vida. Para una persona de su empuje, la ciudad le queda pequeña. A pesar de su juventud, necesita irse imperiosamente Y lo hace. No quedan claras las fechas exactas en que salió de Valls pero todo indica suponer que primero viajó a París y después se estableció en Barcelona. De acuerdo con sus propias declaraciones, se fue a París a los diez y seis años: *<Me fui a París a dibujar figurines de moda, a diseñar vestidos, etc. En París estuve dos años dibujando para los modistos más importantes de la época>* (PP 7.2.54). Una de sus actividades fue, al parecer, frecuentar la peña del pintor Pablo Gargallo en Montmartre, publicando sus dibujos en periódicos de la capital de Francia. En una semblanza publicada bajo el título de *Una vida dedicada al cine* el periodista Valentín García escribía que se podría escribir una película con la vida de Iquino. Indicaba que en París *<trabaja esforzadamente para*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

poder comer. El jornal no le llega para comprarse unos pantalones que lleva, bastante usados, bajo el mono prestado del garaje (PP 10.11.54). Esta etapa de penuria no ha sido mencionada directamente por Iquino en sus numerosas entrevistas aunque sí que se refirió a una de sus primeras grandes profesiones, la decoración: <Tras mi experiencia de la pintura y el dibujo, me lancé de modo más efectivo a la decoración. En esta especialidad logré un nivel que me hubiese permitido quedarme allá, seguro en mi puesto...) Pero no era aquella mi meta, sino el cine. Abandoné pues la posición y el prestigio que la decoración me había ya dado y pasé a la fotografía. Pero a fondo, no como amateur; de un modo efectivo> (PP 31.12.44).

En aquella época, efectivamente, ya parecía tener claro que quería dedicarse al cine. Recuerda dónde se inició su vocación: *<Las primeras imágenes que recuerdo son las de Carpanta, una película muda que vi siendo pequeño. Tanto me impresionó que en un reciente viaje de Barcelona a Madrid (en 1954) paré el coche porque creí reconocer en el perfil lejano de unas montañas el escenario de Carpanta> (PP 7.2.54. Iquino dio una curiosa justificación de su vocación por el cine: <Siempre he sido muy inquieto, cuando estudiaba violín, iba siempre por delante de lo que hacían mis dedos, así que lo único que podía satisfacerme, lo único que expresa el movimiento continuo es el cine>(Sal común, ent. cit.). A pesar de que, en manifestaciones posteriores, casi siempre hablaba de una vida planificada al máximo, parece lógico que en aquella época no tuviese excesivamente clara aquella vocación. Parece respirar una mayor sinceridad cuando declara: <Busqué entrar yo en el cine pero quizá sin saberlo. Sucedió que ninguna de las artes en que me inicié me dejaba del todo satisfecho. No podía ser un buen pianista- tengo los dedos muy cortos. Me cansaba la pintura y el dibujo me parecía insignificante. Lo que más me acercó al cine fue la fotografía (PP 7.2.54)*

Una prueba de su pragmatismo y de sus vocaciones múltiples fue que, al volver de París, trajo a Barcelona pantallas de pergamino. *<Pantallas de lámpara. Aquí aun eran de seda mientras que en Francia hacia dos años que se fabricaban de pergamino (Sal común, ent. cit.) En Barcelona abrió un negocio con estas pantallas. El se autocalificaba como decorador. <Monté toda una industria. Llegué a tener veinte operarias trabajando en un taller, pintando pantallas de pergamino. Las vendí a toda España. Gané dinero, pero lo dejé porque me aburría y, además, todo el mundo empezó a imitarme> (Sal común. ent. cit.). También decoró casas particulares y oficinas. En otras declaraciones afirma que <ganaba dinero suficiente para vivir tranquilo> (PP 7.2.54). Rovira Beleta lo confirmó al autor: <Era un hombre que no hacía únicamente cine. Estaba metido en mil negocios. Y lo mismo te podía hacer una película que venderte cualquier objeto o un apartamento. Esto fue así durante prácticamente toda su vida.*

En Barcelona también montó una casa de modas: *<Instalé mi exposición y taller en la calle Valencia. Yo colocaba a la futura cliente en una tarima y, rápido, me situaba frente a mi caballete y dibujaba al carbón el vestido que iba a confeccionar para ella. Tuve éxito y llovieron los encargos. Pero la República asustó a los ricos y se marcharon del país y yo me quedé frustrado y quebrado. Sólo me quedó la tarima>(Sal*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

común, ent. cit). De esta época, se han encontrado unas ilustraciones para unos artículos en la revista *Fray Frac – sátira y humorismo* (1.2.31) escritos por Martí Iglés. También montó un estudio fotográfico profesional en Paseo de Gracia, 46. Este local, de alquiler, que mantuvo hasta bien entrados los 70 albergó casi todas sus actividades. Reuniendo informaciones de prensa y contrastándolas con la memoria de Juliana San José, puede establecerse que sirvió además como sede de Emisora Films, de las oficinas de IFI, de la redacción de la revista *Imágenes* cuando pasó a ser propiedad de Iquino, a improvisado estudio para determinados rodajes y, en los sótanos donde estaba la caldera de calefacción, para sonorizar películas. Iquino se desprendió de aquel local cobrando una jugosa indemnización de su propietario

Sin precisar la época exacta, el historiador Guasc señala el gran olfato comercial y publicitario de Iquino con su estudio. *<Se especializó en señoras. Y pronto tuvo un gran renombre. Y no era únicamente porque hiciese bien los retratos sino porque se negaba a fotografiar a una señora a la que no considerase fotogénica. Le decía sencillamente que no le hacía la foto. Su fama corrió como la pólvora y nunca le faltó la clientela. La lectura era que todas las señoras que fotografiaba Iquino eran guapas>*.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

2. Aprendizaje (1934 – 1939)

2.1. Inicios en el cine. *Sereno y tormenta, Combate Eloy-Pineda, Toledo y el Greco (1934)*

Después de la fotografía, Iquino siguió interesándose por el cine. <Sus inclinaciones eran las artes escénicas como lo demuestra su inscripción en el Teatro Experimental de Barcelona. El hecho de que su padre trabajase en partituras destinadas al incipiente cine sonoro barcelonés fue posiblemente el detonador que le dirigió hacia esta forma de expresión> (Porter Moix, en Serra d'Or, Ignasi Ferrés Iquino, *un home conseqüent*, 9.94). Hizo pequeñas pruebas en el cine *amateur*. En 1934 rueda un cortometraje que ya anticipa su futura afición a la comedia. Se trata de un sainete, del que no parece conservarse ninguna copia ni comentario crítico o informativo: <Alquilé una cámara y con el capote del sereno de mi calle, puesto encima del gran Juan Pantaleón, rodé mi primera película, *Sereno...y tormenta*. La situación de la producción era tan difícil como ahora (1985) pero pude venderla a la U.F.A. Luego rodé un documental, para comprarme la cámara, *Toledo y el Greco*> (Dirigido por. cit). Fue entonces cuando Iquino fundó una pequeña productora, Emisora Films que mantuvo para realizar algunos cortometrajes después de la guerra y reactivó después de su etapa en Campa/CIFESA. En lo que se refiere a *Toledo y el Greco*, éste se engloba en lo que Gubern denomina <serie turístico-paisajístico de temas españoles> (Gubern 1977 – pag- 191) pero para Porter Moix (1992 – pag. 203) fue <uno de los primeros intentos serios de documental de arte en casa nuestra (Cataluña)>, una valoración discutible por la índole de la cinta, aunque no se haya podido contrastar por la falta de copias o de comentarios críticos de la época. Es posible que Porter se deje llevar por las palabras de Iquino: que lo considera su <primer experimento cinematográfico> (PP 31.12.44). La palabra *experimento* tendría en el contexto de aquellas declaraciones el valor de prueba, de calibrar sus posibilidades, de convencerse de que estaba capacitado para rodar un primer largometraje. Existe así mismo la certeza bastante justificada de que aquel mismo año Iquino rodó otro cortometraje sobre un combate de boxeo, *Combate Eloy-Pineda*. No se ha podido encontrar ninguna referencia pero figura en la filmografía facilitada por Julia San José elaborada por el propio Iquino.

En aquellos momentos, el cine español estaba viviendo una efímera época dorada que duraría algo más de un año, iniciándose en 1935 y que se truncaría por el comienzo de la guerra civil a principios de 1936. Superados los problemas estructurales del paso del mudo al sonoro, había aumentado la producción de películas y, consecuentemente, de su infraestructura industrial (laboratorios, estudios de doblaje, casas editoras, etc.) tanto en Madrid como en Barcelona. Román Gubern (1977 – pag. 156) destaca el número de películas producidas: 6 (1932); 17 (1933), 21 (1934); 37 (1935), y 28 (1936). Sin embargo, era todavía un cine que buscaba su propia personalidad a partir de los parámetros establecidos por el cine mudo. Los films dirigidos por Iquino durante esta etapa están influenciados indudablemente por esta tendencia, la cual a la vez venía marcada por la política de géneros del cine norteamericano.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

2.2. ¡Gua..., Gua...!, novela-ideario de Iquino. El incipiente teatro.

Antes de enfrentarse con su primer largometraje, Iquino realizó lo que podría ser el último experimento; <Conocer las reacciones del público como autor dramático. Y con mi habitual colaborador Prada, hice unos tanteos en el género cómico teatral. Fue la época de 'Tu mujer es cosa mía' y de 'El difunto es un vivo'> (P.P., 31.12.44).⁹ Es notoria la afición que siempre sintió Iquino por el teatro y muy especialmente por la comedia musical de enredo. Tanto estructural como temáticamente forman la base de una gran parte de sus películas.

Tu mujer es cosa mía se basa precisamente en *Gua..gua!* (pag.7), la única novela que escribió Iquino, impresa en tinta roja <por tacañería del editor que ha querido consumir una partida que tenía antes de la guerra> En algunos aspectos, esta novela –influenciada por el humor de Jardiel Poncela y por el erotismo de novelas picantes de aquellos años- resulta una pieza fundamental para analizar sus futuras comedias musicales especialmente las de la etapa IFI. Esas novelas picantes se vendían de forma restringida durante los años 20 y 30 y sobrevivieron incluso durante la represión de la dictadura, aunque vendidas lógicamente clandestinamente. Se han elegido como ejemplo cinco de ellas- con descripciones sexuales que rayan la pornografía- en las que se encuentran algunos personajes, situaciones y el estilo narrativo presentes en la novela de Iquino y en sus futuras comedias eróticas¹⁰. *¡Gua..Gua!* sirve además para desvelar una opinión muy estereotipada de Iquino sobre las relaciones hombres y mujer que, no obstante iría repitiendo en muchas de sus comedias. El argumento es muy simple: una mujer joven y guapa casada con un industrial viejo y millonario se aburre soberanamente y busca relaciones masculinas ante el consentimiento de su esposo.

En el prólogo del libro - bajo el título de *Presentación del autor* (hecha por Carrasco de la Rubia) - se confirman las actividades y la personalidad de Iquino aireadas después de la guerra por las revistas de cine: <¿No conocéis a Iquino? – empieza – Pues es un muchacho aventurero y simpático. Ha pintado en París, ha dibujado en Barcelona y Madrid; ha hecho maravillosas decoraciones y, una vez que se lo propuso fue el mejor dibujante de modas de España. Más tarde con el objetivo fotográfico de su cámara. Posaban nuestros mejores artistas> Y refiriéndose a la novela añadía: <Su autor es un hombre de una psicología especial y... a lo mejor... se creía que estaba escribiendo para aquellos amigos que se reunían con él en el

⁹ Es muy posible que Prada e Iquino estrenasen otras comedias en aquella época, aunque no ha podido averiguarse de forma cierta.

¹⁰ Se han elegido como muestra estos cinco títulos *Las aberraciones de Margot* (Alonso de Santillan); *Cómo cayó Inocencia* (A. Martínez Thomas (se supone que no tiene nada que ver con el crítico de cine); *El encanto de lo prohibido* (Luis Horacio de Antequera); *La romántica viciosa* (Juan Caballero Soriano), y *Un hombre y dos mujeres* (Fernando de la Milla). Aparecieron en 1924 en la colección *La novela Pasional* y han sido publicada en edición facsímil que reproduce ilustraciones de la época (1924) por Editorial Renacimiento (Sevilla, 1998 y 1999)

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

viejo Montmartre. Es un retrato de un Iquino de 28 años que confirmaría una parte de los elementos presentes en esta novela en su futura obra como director y como productor.

2.3. Primer problema con la Censura: *Al margen de la ley* (1935)

Parece claro que los tres cortometrajes le dieron la seguridad que buscaba. El propio Iquino lo corroboró afirmando que: *<cuando consideré que sabía lo suficiente, vino la segunda parte: hacer la película. Yo me creía capaz. Pero, ¿quién era el otro capaz de creérselo?. Tuve que pedir dinero (yo jamás he tenido fortuna personal). Todos los que me prestaron algo lo perdieron. La película fue prohibida>* (Fotogramas, 29.4.77, ent. Tomás Delclós)

A Iquino le había fascinado *M* y el film de Fritz Lang pudo servirle de modelo: *<Cuando la vi, quise hacer algo como aquello, basado en hechos reales, pero muy trabajado, muy tétrico. Convencí a un amigo para lo del dinero, escribí el guión y así nació *El expreso de Andalucía, mi primera película*>*(Sal común. ent. cit). Pero inicialmente la película fue prohibida. *<La prohibieron porque salía un invertido (...). Lo que ocurrió es que el auténtico invertido, el que fue cómplice del crimen y estaba en la cárcel, era amigo de un ministro, que también era maricón, digo yo, y claro se sentiría retratado y como resultado, prohibieron la película (PP 7.2.54)*. El propio Iquino se contradujo en unas declaraciones posteriores. Dijo que uno de los tres atracadores era homosexual pero que no se atrevió a mostrarlo como tal por miedo a la Censura. (NU, 9.5.84). Pero, según declaró, luchó desesperadamente contra esta injusticia *<porque era un buen film, moderno (correspondía al movimiento universal del periodo) y porque otra vez me abocaba a la quiebra. Pero todo fue inútil* (Dirigido por.. cit).. Cuando la autorizaron, todo el interés por el suceso había pasado y la guerra estaba a punto de empezar. La película se estrenó en Barcelona en 1936 con el título de *Al margen de la ley*. En Madrid tuvo que esperar hasta 1941. No se ha encontrado su expediente en el Ministerio. *<A los tres años de lucha me autorizaron la película con ciertos cortes (estúpidos cortes que los <justificaba> la prohibición. El film en el que puse tanto ardor y tanta entrega quedó mermado, desarticulado y ni siquiera pudo estrenarse>*(PP.7.2.54) Iquino se refiere a que *<ni siquiera pudo estrenarse>* tal como él la había concebido ya que posteriormente declaró que *<de todos modos pasó cortada>*(Fot, 20.4.77, cit.). Están probados los dos estrenos de la película.

La censura de *Al margen de la ley* no es un caso aislado de la época republicana. Según Roman Gubern (1977, pag. 225) *<sólo permitió la circulación limitada de las películas soviéticas en las sesiones privadas de los cineclubs. Y ni siquiera siempre fue así (...) el cine soviético no gozaría de luz verde en España hasta la victoria del Frente Popular en 1936* Gubern señala también dos de los más sonados conflictos censores *L'age d'or* de Buñuel-Dalí y *Tu nombre es tentación* (*The devil is a woman*) de Joseph von Sternberg, títulos a los que hay añadir *Las hurdes* (1933-Luis Buñuel) prohibición decretada por el gobierno Lerroix,

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

<el cual pidió a las embajadas que la película no fuese mostrada en el extranjero, juzgándose injuriosa para España> (Gubern 1977, pag. 186)

El film reconstruye un suceso acaecido en 1924 que, según Román Gubern (1977, pag. 153) *<había sido uno de los episodios más sonoros de la crónica negra de la dictadura y que aun pertenecía a la memoria popular>*. Iquino siempre se mostró muy encariñado con esta película y la menciona en bastantes entrevistas posteriores. La crítica de López. Martínez (Popular Films 26.3.36) es relativamente favorable: *<...un film que ofrece, a pesar de todos sus defectos, una agradable visión de lo que podría ser nuestro cinema, bien orientado hacia rumbos e inquietudes lo más distantes posibles de la españolada fácil y cursi, y de la sensiblería al uso; lástima que el empeño se vea malogrado esta vez por defectos de orden técnico, algunos de bulto, como por ejemplo la pésima calidad del sonido que hace ininteligible buena parte del film y la escasez de luz con que han sido tomados los interiores. Por el contrario, donde suelen fallar la mayor parte de cintas españolas, residen los mejores ciertos de ésta. Iquino ha resuelto el film en ágiles fotogramas exprimiendo una movilidad a cámara completamente extraña a nuestros realizadores que presta a la cinta dinamismo y que realza el asunto de manera visible>*. El crítico considera *<la interpretación discretísima aunque cabe destacar a Rosita de Cabo>*, finalizando con una frase ingenua *<y dos tipos cómicos bien resueltos, cuyo nombre no recordamos>*. Por el contrario, la del semanario satírico *El be negre* (sin firma, 25.3.36) es totalmente contraria. *Se traduce del catalán: <En el Principal Palace proyectan un film de homenaje –dicen los anuncios – a unos ambulantes de correos mártires. (...) El autor del crimen, no de la película, aun que para el caso tanto da, no es otro que Joan de Landa. Asunción Casals aporta sus conocimientos dramáticos. Iquino, decorador, caricaturista, fotógrafo y capaz de otras habilidades que sentimos no recordar, se hace pasar por director. Ocupado como está por sus negocios, le ha salido un film lento>*. Confirma la intervención de la Censura: *<La película ha estado criminalmente mutilada. Prudencialmente, se ha respetado sin embargo, el trabajo del señor Gastó A.Mantua. Hace de jefe de la banda y maneja dineros adquiridos por medios inconfesables, procedentes según se deduce de obras teatrales y de otros robos a mano armada>*

El *slogan* ya anticipaba ideología de las futuras cintas policíacas de Iquino: *<Un homenaje a los mártires del deber>* y también su propia rúbrica durante los primeros años en Campa/CIFESA: *<Un film dramático bajo la dirección de Iquino>*. En aquella etapa nunca firmó con su nombre completo.

La inexistencia de copias impide hacer una valoración de la película pero, a través de la memoria de personas que oyeron hablar de ella, parece que el film estaba más cerca del modelo de *gangsters* de la Warner que del *M* de Fritz Lang. En 1956, Rovira Beleta haría una nueva versión con el título de *El expreso de Andalucía*. Rovira insistió (ent. cit.) en que no había visto la película de Iquino aunque conocía su existencia

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Al margen de la hipotética calidad del film, hay que destacar varios hechos significativos que luego estarían muy presentes en la futura carrera de Iquino. El primero era que se trataba de un film policíaco que reconstruía un hecho real y que, al parecer, lo hiciese con tono de denuncia. El segundo, su lucha contra la Censura. Después, su apuesta por el *star-system* con la presencia de un actor de prestigio como Juan de Landa, que acababa de regresar de Hollywood donde trabajó en las versiones españolas de films norteamericanos.. Y finalmente, su triple faceta como productor, guionista y director. Otro hecho importante a destacar es la artesanal utilización del sonido directo, *<para hacer sonido directo, amortiguábamos el ruido atando los colchones a la cámara y luego cubriéndola con sábanas. Sólo dejábamos libre el objetivo: la llamábamos la cámara fantasma>*(Sal común, ent. cit.)

2.4. Diego Corrientes, (1935) biografía romántica del bandido generoso.

Los problemas de *Al margen de la ley* frenaron el desarrollo de Emisora. Pero Iquino tuvo la suerte de que la viera Luis Sanz, entonces el hombre fuerte de Exclusivas Diana. Le gustó y le encargó a Iquino la dirección de *Diego corrientes*. Exclusivas Diana se había constituido a principios de 1927 y había apostado fuerte por la distribución y producción de películas sonoras. Había importado *El cantor de jazz (1927 – Alan Crossland)* y había participado en la producción de los primeros largometrajes españoles sonoros. Su cine era de corte folklórico dirigido al gran público. Y durante los años 30 fue una de las empresas más activas del cine español. Además de algunos documentales, sus films más destacados habían sido *Carceleras (1932- José Buchs)* y *La traviesa molinera (1934 – Harry D’Abbadie D’Arrast)*. La empresa siguió haciendo cine hasta finales de los 40.

El protagonista de *Diego Corrientes* fue Pedro Terol, un famoso barítono de la época. Pero vino la guerra. *<Estaba rodando en un exterior de los estudios Lepanto, cuando estalló la guerra. Se había proyectado ir a Córdoba a rodar los exteriores, pero con aquella situación no fue posible. Sierra Morena fue la montaña de Montjuic, un chiste>*(Dirigido por..cit.). En otra entrevista Iquino declaró *<Estábamos rodando. Y tuvimos que salir corriendo. Me fui a casa. Luego pedí a la FAI que me dejara terminar la película...Fue muy triste>* (*Fotogramas*, 29.4.77).. El realizador recordó posteriormente las dificultades de aquel rodaje: *<Estábamos en plena guerra. Recuerdo que una secuencia que transcurría cerca de un camino tardamos un día en rodarla. Y es que por aquel camino, iban los coches a un prado, donde se realizaban los fusilamientos. Todo el día pasaban coches cargados de gente y teníamos que parar el rodaje>* (Sal común, ent. cit.).

El famoso personaje del bandido generoso había tentado ya en dos ocasiones al cine español. Alberto Marro rodó en 1914 una versión de 37 minutos de duración protagonizada por Jaime Borrás y Luisa Oliván mientras que José Buchs hacía la siguiente en 1924 con José Romeu, y Celia Escudero. De hecho, fue en el siglo XIX cuando surgió y floreció en España la literatura dedicada a glosar las gestas de los bandidos

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

andaluces. Eran bandidos equivalentes a los popularizados por el western (que también habían surgido de las novelitas baratas y de los pregones de feria), como Jesse James o Billy El Niño, o de los gangsters de la Depresión. José María el Tempranillo, Los Siete niños de Ecija, Diego Corrientes, Luis Candelas fueron algunos que se convirtieron en héroes populares. Su periplo hacia la fama empezó con las coplas, cantadas en los mercados y en las romerías. Luego las novelas los humanizaron despojándoles parcialmente de su carácter de leyendas y el cine se lo volvió a infundir. El verso dedicado a Diego Corrientes – *<ese señor de la serranía el que a los niños robaba y a los pobres defendía>*- podría aplicarse a la mayoría de sus colegas.

Iquino hizo la primera aproximación sonora al personaje. Curiosamente, aquel mismo año, Fernando Roldán llevó al cine la historia de otro bandido generoso mítico, el madrileño Luis Candelas, sumándose a un movimiento del que Román Gubern (1977 – pag. 142) señala que *<no es raro que al calor del populismo oficializado desde el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936 surgieran nuevas propuestas de homenaje a sus supuesta generosidad>*. Se han localizados dos críticas, ambas adversas sobre la película: En la primera se decía *<Nuevo y despreciable engendro del antiguo cine español. Todo lo viejo, lo chocarrero, lo manido y lo absurdo tienen su asiento en la película (...) es bochornoso que nuestras pantallas se manchen en estos momentos con producciones españolas de semejante traza. Ahora bien si lo que se pretende es mostrar el cine español de antes del 18 de julio el propósito está conseguido. Ese cine ha quedado enterrado definitivamente para bien del arte y de nosotros mismos>*. En la segunda, *<Este film es la negación del cinema. ¿Cómo puede proyectarse ahora semejante engendro? ¿Es que no existe una censura que impida la exhibición de tales películas?. Cuando en todos los órdenes de nuestra vida se quiere enterrar lo viejo, la podre anterior, surge en el Avenida este filme, obra representativa de la más cretina mentalidad. El hecho es realmente bochornoso. Nuestra censura más enérgica>*¹¹

La película se estrenó en Madrid y Barcelona en 1937. Hay fotos del rodaje en Popular Films del 3.9.36. No parece existir copia alguna por lo que no se ha podido hacer una valoración personal. En 1959, Antonio Isasi-Isasmendi rodó la última versión realizada hasta ahora con José Suárez y Marisa de Leza de protagonistas..

2.5. Paquete, el fotógrafo público número uno (1937). Introducción a la comedia

En aquellos momentos y *<al estallar la guerra civil, la industria cinematográfica pasó a depender del sindicato más potente, la CNT; los anarquistas colectivizaron el cine, y antes de los hechos de Mayo de 1937, entrarían en conflicto con el gobierno autónomo catalán. La Generalitat reaccionó con la creación*

¹¹ Recogidas por Ramón Sala Noguier en *El cine en la España republicana durante la guerra civil (1936-1939)*.y publicadas por *Mundo Obrero* (19.6.37 y 3.7.37) firmadas ambas por *Arc voltaic* , pseudónimo de José María Balansó. Pag. 23 y 27

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

de una Comisaría de Espectáculos>¹². No queda demasiado claro la forma cómo consiguió Iquino introducirse en el engranaje cinematográfico de la CNT, El declaró que les convenció para <que hiciera una película que distrajera al público de los desastres de la guerra> (PP 7.2.54). pero no dice cómo les convenció. Es muy probable que influyese su fama como fotógrafo de prestigio o que, según algunas fuentes, consiguiese el encargo gracias a que hacía fotografías de carnet para miembros del sindicato.

Según diferentes opiniones contrastadas en entrevistas, desde el principio de la guerra Iquino se había apartado de toda actividad en el cine para no verse forzado a hacer películas de propaganda. Debió convencer a los jefes del sindicato único de la industria cinematográfica y espectáculos públicos de la CNT sobre la conveniencia de hacer films de diversión, sin contenido político alguno, con el objetivo de divertir a las masas. Es posible que *Paquete* fuese realizado a título de prueba.

<A los pocos días de entrar en la FAI planté una cámara en la montaña de Montjuic y rodé un mediometraje, <Paquete el fotógrafo público número uno>. Yo era muy amigo de Mary Santpere y éste fue su debut en el cine cómico. El rodaje estuvo salpicado de accidentes e incidentes propios de la situación en que vivíamos, pero nos hacíamos el ánimo de no abandonar y terminamos la película después de estar rodando más de tres meses. ¡Tres meses para un corto! (PP 7.2.54). Según Mary Santpere (1963 – pags. 60-61) – <el rodaje fue muy relajado y hacíamos cada merendola>– y el propio Iquino en una entrevista posterior¹³, el rodaje duró seis meses. Atanes y Raufast (pag. 3) alaban su espíritu de supervivencia. <haciendo gala de una capacidad que más tarde se revelará como una de sus peculiaridades más valorables: el saber mantener una actividad constante por encima de cualquier circunstancia social, política o cinematográfica>. El análisis del argumento de la película permite establecerla como antecedente –quizá complementada con las obras teatrales– de los esquemas argumentales de las comedias futuras de Iquino. Hay que destacar especialmente en este sentido, los equívocos y confusiones de personalidad.

Por su interés y por lo que representa para la futura carrera de Iquino como autor de comedias, se recoge la sinopsis más pormenorizada y más publicitaria publicada en la revista *Espectáculo* transcrita por Ramón Sala Noguera (pag. 94) <*Paquete, enamorado de la hija de un jefe de policía, logra plaza en el cuerpo para estar cerca del ser amado. Toda su actuación es una serie de equivocaciones lamentable que culminan con la detención y apaleamiento de un compañero a quien confunden con el jefe de una banda de malhechores, pudiendo éstos escapar a la justicia. Paquete es expulsado del cuerpo y decide dedicarse al arte de sus antepasados: la fotografía. Ya tenemos a Paquete convertido en fotógrafo ambulante y volvemos a reír sus constantes tropiezos y equivocaciones inauditas. Los fugitivos malhechores robaron gran cantidad de joyas*

¹² Film-historia (Obra colectiva). Artículo *El cine en Cataluña, una aproximación histórica. El cine catalán durante la Renaixença* por J.M. Caparrós Lera, pag. 31

¹³ Cinema 3 – programa especial dedicado a Iquino (TV3 - 29.10.87). Iquino dice, además, que su argumento fue que necesitaban un film divertido para mantener la alegría de este país.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

que pasan de mano en mano por los diferentes miembros de la banda. Buscando el Número Uno, que es el encargado de llevarlas al extranjero, encuentran por azar a Paquete (que se hace llamar el Número Uno de los fotógrafos) y ,confundiéndole con el bandido, le hacen entrega de las joyas siendo así reconocidos por Paquete, quien facilita su detención. El jefe de policía le nombra entonces ayudante suyo y le concede la mano de su hija, todo ello entre escenas tan cómicas que hacen partirse de risa a los espectadores>.

Todas estas actividades barcelonesas –excepto la cinematográfica.- las reafirma el vallense Ramón Vives (ent. Cit), quien en aquella época le encontró un día paseando por las Ramblas, aunque sin precisar fechas. Iquino le informó de todas sus ocupaciones, excepto del cine, y le dijo que publicaba sus dibujos en la prensa local, extremo que no se ha podido comprobar. Vives supone que lo hacía en las páginas especiales dominicales de algún periódico de Barcelona. Le confesó que haría lo posible para no ir a la guerra. Unos meses después Vives le encontró en el Hospital militarizado de Vallcarca. Iquino había sido internado por una dolencia –quizá una infección intestinal- durante unos meses. Volvió a encontrarle más tarde, con uniforme militar, en el cuartel improvisado en el Asilo Durán. Guasc y su hermana también le habían encontrado en Barcelona y confirman tanto las declaraciones de Iquino como las de Vives. Según Juliana San José, Iquino sirvió en la milicia en puestos administrativos y supone que allí pudo escribir su novela. Indica también que tuvo relaciones amorosas con una de las hijas de su superior jerárquico lo cual le ofrecía indudables ventajas especialmente en los habituallamientos.

2.6. Resumen: Años iniciáticos en tiempos difíciles.

Los primeros 29 años de Iquino, marcados los tres últimos por el impacto de la Guerra Civil, fueron absolutamente formativos en cuanto al cine se refiere. Sus experiencias en los campos más diversos las aplicó en sus etapas posteriores como director y como productor. Su formación en las disciplinas artísticas más diversas le permitió discutir de igual a igual con los técnicos. Sus pinitos empresariales marcaron sus futuras empresas. Asumiendo su papel de *ex niño prodigio*, se movió siempre por un marcado pragmatismo. Según sus declaraciones posteriores, el cine ya era entonces su máxima vocación pero sabía perfectamente que, de momento, no podía ganarse la vida haciendo películas. La novela *¡Gua., Gua...*, las obras de teatro con Prada y los films realizados componen un punto de partida imprescindible para analizar las constantes de su futura obra cinematográfica, principalmente como director, aunque también como empresario. En esta etapa de su vida se encuentra esa novela marcada por un humor de lo absurdo muy jardielponcelano (presente principalmente su futura etapa de CIFESA); las comedias musicales arrevistadas; el thriller; su peculiar sentido del *star-system*; su olfato comercial; su personal adaptación a la mentalidad española de los géneros cinematográficos clásicos de procedencia norteamericana... y, de manera muy especial, su tremenda capacidad para la supervivencia.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

3. Campa/CIFESA (1940/1943)

3.1. El entorno

Domènec Font (1976- pags. 19-25) resume la situación política de España al finalizar la guerra civil: A nivel económico: Oligarquía financiera y terrateniente; Señorío latifundista: Sector capitalista industrial; Burguesía media urbana. *A nivel jurídico político*: Ejército (aparato de la sociedad civil); Funcionariado y burocracia falangista. *A nivel ideológico*: Iglesia, Falange. Este espectro de la sociedad española de 1939 encerraba todavía una situación mucho más dramática: la tradicional división entre vencedores y vencidos con todas sus lógicas consecuencias.

En lo que respecta a la industria cinematográfica, ésta se encontraba en situación de quiebra técnica. La destrucción de la infraestructura y el éxodo de sus profesionales eran sus carencias más importantes. Es por ello que, al principio de la postguerra se utilizan laboratorios y estudios de Lisboa, Berlín y Roma. Era la lógica colaboración con países ideológicamente afines. Se buscan infructuosamente fuentes de financiación hasta que el estado se decide a intervenir con una serie de leyes, órdenes y decretos que fomentan la producción de películas pero, aun más importante, priman los films que ideológicamente convienen al Régimen. En aquellos momentos, y tal como sucedía en casi todos los sectores clave, la industria del cine fue dirigida y controlada al margen del mercado. Fue considerada tan importante que ir al cine se incluyó entre los artículos de primera necesidad marcándose precios políticos para las entradas. Junto con la iglesia y el fútbol, el cine monopolizaba el ocio de aquella sociedad arruinada y en reconstrucción.

En unos años de penuria económica y tal como señala García Seguí <*Hay que tener en cuenta otras razones para explicar por qué los españoles iban tanto al cine y no sólo, pos supuesto, a ver películas españolas. Aparte del hambre que se padecía en aquella época, existía también el problema del frío que se sufría en las casas. Las mujer y los niños se iban de sesión continua en cuanto acababan de comer y hacían un sitio al marido al que esperaban dentro del cine con un bocadillo preparado. La mujer y los niños veían las películas un par de veces porque no tenían ningún sitio mejor al que poder ir*>. (Galán, pag. 21). En *Esa pareja feliz* (1951- Bardem-Berlanga) hay una secuencia que refleja la situación descrita por García Seguí. También pueden encontrarse referencias en *La colmena* de Camilo José Cela.

La protección estatal fomentó una industria del cine no competitiva, cerrada al exterior, cuyas consecuencias han dejado huella durante muchos años con la que podría llamarse *cultura de la subvención* aunque en aquella época las subvenciones no se hiciesen de forma directa. Es un hecho a tener muy en cuenta ya que ha marcado las producciones de la mayor parte de los cineastas españoles hasta muy a finales del siglo XX. Iquino no fue precisamente una excepción.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

En aquellos momentos, empezaron a *fabricarse* películas dirigidas a las todopoderosas comisiones oficiales, pensando más en sus gustos que no en los del público ni mucho menos en los del propio realizador o productor. Con su complicado entramado la industria del cine podía ser un gran negocio. Es por ello que se apuntaron a aquella coyuntura gentes que, en principio, no tenían nada que ver con el cine. En 1940 se dieron 150 permisos de rodajes. 29 de ellos eran para largometrajes (con un presupuesto global de 16.789.000 pesetas) y el resto para documentales (con un presupuesto de 3.235.000). En la España de entonces funcionaban ya plenamente –aunque con limitaciones técnicas y escasez de material– 15 estudios entre Madrid y Barcelona. Había unos 4.000 locales cinematográficos en todo el país.

Desde antes de ganar la guerra, el ejército que luego tomaría el poder absoluto de España se había dado cuenta de la importancia del control absoluto del cine. Según Enrique Monterde (en *Cátedra*, pag. 189) *<El conjunto de la política cinematográfica franquista iba a ser desempeñado por un complejo entramado de organismos estatales, cuyas modificaciones y transformaciones corresponderían a los cambios de la política general. El punto de partida fue la creación en 1937 de la Delegación de Prensa y Propaganda, dependiente del Ministerio de la Gobernación y comandada por el falangista Dionisio Ridruejo, en cuyo seno nacería el Departamento Nacional de Cinematografía (mayo 1938), encabezado en sus primeros años por Manuel-Augusto García Viñolas>*.

Posteriormente, la orden ministerial del 2 de noviembre de 1938 (inspirada en la anterior del 10 de diciembre de 1937) fue determinante en este sentido: *<Dado que el cinematógrafo- decía - ejerce una innegable y enorme influencia sobre la difusión del pensamiento y sobre la educación de las masas es indispensable que el Estado vigile siempre que haya algún riesgo que pueda apartarle de su misión.>*. Se confirma su dependencia del Ministerio de Gobernación, el cual crea dos organismos censores, la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica, ambos supervisados muy estrechamente por el ejército y por la iglesia. Después, los controles irían cambiando normativamente en función, primero, de la evolución de la guerra y, después de la situación interna y externa, en la postguerra). Los futuros vencedores se dieron cuenta de las inmensas posibilidades del cine como arma política y siempre lo utilizaron en beneficio de sus intereses. Es por ello que una Orden del 23 de abril de 1941 obliga a doblar al castellano todas las películas extranjeras, de acuerdo con el exacerbado nacionalismo del Régimen. Esta Orden se mantuvo hasta su derogación el 25 de enero de 1947, pero el mal ya estaba hecho, la gente prefería oír hablar en castellano a las estrellas del cine extranjero (especialmente norteamericano) que a los actores españoles. Este hábito nunca se ha podido cambiar. Para Juan Antonio Cabero (pag. 662) *implantar la censura <fue lo mismo que condenar a nuestras películas a una larga y penosa miseria>*. Un cronista franquista, Vizcaino Casas (1984, pag. 86), se lamentaba :*<El doblaje obligatorio fue, probablemente, el golpe mortal asestado a la producción cinematográfica española que perdía de esta manera su mejor arma para enfrentarse a la imposible competencia con el cine de importación. En feliz*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

frase de Rafael Gil, imponer el doblaje fue tanto como entregar los planos propios al Estado Mayor enemigo>.

En esta línea de defensa a ultranza de la ideología de los vencedores se eliminaron de las películas y de su publicidad los nombres de 29 profesionales norteamericanos que hubiesen apoyado la causa de la República (Charles Chaplin, James Cagney, Bing Crosby, Joan Crawford, entre ellos). Eran acciones ideológicas de exacerbado nacionalismo paralelas a la que se realizaba en España entre quienes se quedaron en territorio republicano.

Iquino superó felizmente el hecho de haber rodado una película para el sindicato de la FAI. En otro sentido, pero siempre en la misma línea de control ideológico, resulta de gran importancia que, con la creación del NODO en diciembre de 1942 se prohibiera la exhibición en territorio español de otros documentales. Era una forma totalmente eficaz de controlar y adulterar la información audiovisual. .

Conviene destacar el importante papel de aquella Censura, siempre cambiante después de su creación y amoldándose a cada situación nueva. Su objetivo básico era la *<fiscalización moral del cine en su aspecto político, religioso, pedagógico y castrense>*. Las llamadas Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura se justificaban públicamente para *<apartar de la producción aquellos temas que pudieran desvirtuar nuestra realidad>*. En uno de los artículos publicados (PP s/f) titulado *<Cómo se ejerce la censura en el mundo>* se intentaba poner de manifiesto la necesidad de la existencia de una censura, señalándose que *<6000 películas (?) fueron suspendidas en un año, sólo en el estado de Virginia, por tratar el amor de manera inconveniente>*. Un detalle: el 24 de agosto de 1941 , Iquino anuncia una nueva comedia, *Tu mujer es cosa mía*. Se le quería cambiar el título por el *Adán, Eva y el mundo* pero finalmente este cambio no se produjo.

Sin una normativa clara ni precisa (hasta 1962 no se harían públicas las bases de su funcionamiento), en aquellos momentos se produjeron graves diferencias en los criterios de las autoridades militares y las eclesiásticas (cuyos representantes formaba las juntas censoras) que condujeron a situaciones kafkianas que provocaban una inevitable autocensura de los cineastas.. Sus criterios fueron cambiando con el paso de los años y con los cambios de su dependencia que se producían como consecuencia de los cambios internos del poder político.

Resulta interesante recoger los procedimientos (1944) de la censura teatral, dadas las estrechas relaciones que en la década de los 40 existían entre el cine y el teatro de Iquino (AAVV, Vida años 40 ,pag. 115).

1º Presentación del libreto por duplicado

2º Presentación de los figurines, igualmente por duplicado, de tamaño 18x22 con telas de color.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

- 3° Diseño de los decorados
- 4° Relación nominal de los artistas
- 5° Plazo de quince días para la censura previa
- 6° Visado del ensayo general
- 7° Hoja de ruta del ensayo general

Después de estos trámites administrativos en los que, igual que en el cine, se alteraban los libretos según las indicaciones de la censura, llegaba el acto solemne del espaldarazo oficial de la obra en el ensayo general. Allí todavía se realizaban correcciones sobre la marcha, especialmente en lo que respecta a los atuendos de las mujeres.

Sin embargo, una vez aprobados, este tipo de espectáculos solamente podían representarse en ciudades con más de 30.000 habitantes. En sus montajes teatrales Iquino tuvo que enfrentarse a censores obcecados por lo pecaminoso de unos centímetros más o menos en las faldas de las vicetiples o en algún chiste hipotéticamente subido de tono en los cómicos. Lo que ocurría en la realidad es que, una vez aprobada la obra, ésta se representaba más liberalmente controlando eso sí la presencia –apostando avisadores en las puertas de los locales- de posibles inspectores.¹⁴ Iquino se acostumbró en el teatro a los modos de actuación de censores parecidos a los que tendría también en sus películas, sacando partido de sus limitaciones culturales, de su ciega obsesión por el sexo y de sus contradicciones.

Sin embargo, el arma represora más eficaz, que garantizaba al Régimen el control de todo el cine, fue la creación de las Juntas clasificadoras. Estas analizaban las películas españolas y les concedían una categoría. En la Orden del 11 de noviembre de 1941 se estrechó el control ligando estas clasificaciones con la puesta en práctica de los créditos sindicales (se podría cubrir hasta el 40% de los costes estimados – que no necesariamente eran los reales - de las producciones elegidas) y los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo. El 10 de diciembre de 1941, una orden del Ministerio de Industria promulga unas medidas protectoras que marcarán el devenir del cine español y propiciarán la corrupción generalizada del sector. Se establece una cuota de pantalla obligatoria, una semana de cine español por cada seis semanas de cine extranjero (En 1944 se redujo a cinco semanas) y, lo más importante, se regula la importación de películas foráneas. Se conceden licencias (llamadas de doblaje) a aquellos productores que financien películas nacionales de determinada cuantía económica y que tengan además una calidad temática y creativa estimables. Lógicamente, este último punto es totalmente subjetivo que abre cualquier tiempo de interesada interpretación.

¹⁴ En la entrevista realizada por el autor con Enrique Escobar –director musical de La Latina y de las bandas sonoras de IFI- comenta jocosamente esta picaresca que se prolongó incluso hasta mediados los 60.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Estas licencias condicionaron toda la actividad cinematográfica de muchos años: <Si realmente existe una circunstancia determinante del cine español de los años 40, ésta viene marcada por la compleja situación creada en torno a la concesión de tales licencias. Era evidente que el gran negocio dentro de la industria cinematográfica española lo constituía la exhibición de filmes extranjeros, en gran medida norteamericanos, y hacia esta práctica comercial tendía buena parte de los productores nacionales. De este modo, se configuraba todo un mundo de especulaciones y fraude, cuya única finalidad es lograr las mayores posibilidades importación de películas (en Planeta V- 165)>

Esta situación trajo inevitablemente consigo una lógica picaresca. Los productores hacían películas con grandes presupuestos (la mayoría de las veces hinchados) cuyos postulados ideológicos coincidían con los que sabía que aprobarían las Juntas clasificadoras. Dos ejemplos límite los tenemos en , *El escándalo* (1943) y *El clavo* (1944) ambas de Rafael Gil y producidas por CIFESA, que obtuvieron quince licencias de importación cada una, aunque lo normal era entre dos y cuatro. Los resultados de esta política fueron películas oficialmente con costes hinchados, otras sencillamente ficticias (que nunca se rodaron), y unas terceras que nunca solían estrenarse. Pero, sobre todo, se impulsó un mercado negro de compra-venta de licencias de importación, que era donde estaba realmente el negocio y del que se beneficiaban quienes controlaban la industria.

Iquino (Fotogramas, 29.4.77 cit.) habló posteriormente de esta situación: <Todos hicimos mercado negro. La protección no funcionaba u sólo podías hacer negocio vendiendo licencias de importación con unos cacaos terribles>.

Después de unos primeros momentos de confusión, y para evitar que cualquier película española de baja calidad fuese producida únicamente para conseguir licencias, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía clasificó las películas de acuerdo con su calidad (?) y su coste (?) con los cuales se formaban ciertos baremos – únicamente indicativos - para determinar el número de licencias a las que tenían derecho: En principio fueron tres categorías, primera (entre 3 y 5 licencias); segunda (entre 2 y 4) y tercera (ninguna). En 1944 se creó la categoría de *Interés nacional* cuyo número de licencias dependía de la presencia de un cuadro técnico-artístico español. La relación oficial entre categorías y licencias fue sufriendo modificaciones con el paso del tiempo pero no su esencia..

Otra eficaz forma de gratificación a las producciones españoles fue la creación de los premios nacionales de cinematografía que concedía el Sindicato Nacional del Espectáculo. Se crearon en 1940 y repartían a los films agraciados cantidades de dinero entonces importantes. Al principio habían dos primeros premios (400.000 pesetas) y cuatro segundos (250.000). Después fueron variándose según cada circunstancia.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Resulta clarificador, aunque sea de forma resumida, detallar los trámites necesarios para la producción de una película española. Se sintetizan de la información (con acotaciones y comentarios) titulada *Trámites oficiales de la producción privada* (PP 27.10.40). La aparición de informaciones de este tipo le había otorgado a la revista un papel muy semejante a un Boletín Oficial del Estado del Cine incluso con la ventaja añadida de que las re-interpretaba a la conveniencia del Régimen.. Este era, en aquellos momentos y en líneas generales, el llamado *Itinerario técnico*:

<1. Las empresas nacionales han de someter su plan por semestres a la aprobación del Jefe del Departamento Cinematográfico. Se habrá de fijar la cantidad de películas y detallar sus ambientes y su carácter (genero>). Esta primera imposición se justificaba de esta manera: <El Estado conoce así lo que se piensa hacer y puede evitar la insistencia de un género y evitar así que coincidan las empresas en el mismo tema>. Se señalaba, por ejemplo, que cinco productores habían coincidido en el mismo tema.

<2. Presentación del guión al Departamento de Censura de guiones.. Este vela para que se desarrollen en perfecta conformidad con la técnica fundamental del cine y no contraríen las normas de moral y política del Estado>.

<3. Después del plan de producción y de la aprobación del guión ha de solicitarse el Permiso de rodaje. Este se da a las 48 horas en función de las personas que intervienen y del lugar del rodaje>.

<4. Con este permiso, la Subcomisión reguladora de Cinematografía distribuye la película virgen>.

<5. La película finalizada se pasa a la Comisión de Censura Cinematográfica. Los productores pueden apelar a la Junta Superior>.

Este fue el origen pero, hasta 1945, fueron haciéndose hasta 10 retoques de ese itinerario técnico. En resumen: se censuraba el guión, la película acabada e incluso el material publicitario. Se censuraba una producción cinematográfica desde que surgía como proyecto hasta que eventualmente se exhibía en los cines. En lo que se refiere a las películas extranjeras, la censura se ejercía así mismo sobre toda la obra (con cortes y alteraciones del doblaje y/o la simple y pura prohibición) y su material publicitario.

En este contexto aparecen y desaparecen infinidad de pequeñas productoras, creadas únicamente para una película y para aprovecharse de sus licencias de importación. Luego las revendían y se olvidaban de su película. En este *maremagnum*, hay que destacar no obstante, y marcadas así mismo por la situación existente, la resurrección y reconversión de CIFESA (Compañía Industrial Film Español, S.A.) –empresa valenciana creada por la familia Trénor en marzo de 1932 (justo un año más tarde pasó a manos de la familia Casanova) - y la aparición en 1941 de la primera película (Polizón a bordo) de Suevia Films de

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Cesáreo González. Ambas resultaron decisivas, aunque con planteamientos empresariales distintos, en el auge del cine español de postguerra. CIFESA tuvo un peso importante en el cine hecho en la época de la República (con éxitos tan populares como *Morena clara* (1936 – Florián Rey) o *La verbena de la paloma* (1935 – Benito Perojo), anticipándose ya entonces con su filosofía de empresa (modelo de estudio norteamericano y star system de actores y directores) a los que pondría en práctica con éxito después de la guerra. Se ha creído conveniente pormenorizar esta situación por las consecuencias que indudablemente tendría en la obra de Iquino.

3.2. Supervivencia. Dos cortometrajes, un proyecto fallido y un estreno teatral (1940)

Todo parecer indicar que Iquino no sufrió ninguna persecución política importante después de acabar la guerra. *<Ha sufrido también un intento de depuración por su colaboración con el sindicato anarquista, del que le salva el carácter cómico e intrascendente de aquella cinta>* (Paquete) (Atanes y Raufast, op. cit. pag. 5). Iquino lo confirmó (Dirigido op. cit.) *<Claro que fui depurado, pero el tono festivo del film y el otro, con caballos, bandoleros y canciones de Pedro Terol me dejaron en libertad para seguir trabajando>*.

A principios de los 40, y con su Emisora Fims, produjo y dirigió dos cortometrajes de corte musical: *Concierto Costa* (documental sobre un concierto de violín y piano) y *Música de hot* (documental sobre un concierto de música ligera). Se desconoce si llegaron a estrenarse. Existe también oficialmente, un proyecto que nunca llegó a realizarse.. Se titula: *Orgullo racial*. Se presentó a la Junta de Censura como una comedia en 29.5.40 (exped. 000153 – signat. 05503). El guión va firmado por J.Campanáez con adaptación y diálogos de Iquino. La historia puede resumirse como una exaltación de los valores patrios. Un hombre vuelve a casa después de la guerra.. A destacar, como curiosidad, que los toros tienen una importancia fundamental en el argumento. Fue aprobado el 30.5.40. Lo significativo es que el proyecto fue presentado por RKO Radio lo que parece indicar que Iquino trató de hacer cine antes de que empezase a rodar para Aureliano Campa. Se desconocen las causas de no llevarse a cabo.

Al margen de estos devaneos cinematográficos, en aquella época, Iquino siguió ganándose la vida como fotógrafo y en cualquier otra actividad que le diese beneficios, Además el 3 de abril 1940 estrenó en el teatro Fontalba de Madrid su comedia , *Celedonio se divierte* que había escrito junto con Francisco Prada. No parecía tener problemas económicos y se había adaptado a la nueva situación. A finales de 1940 se casó con Amelia San José de la Fuente con la que tuvo dos hijos y a quien, según su esposa, se habían conocido en la terraza del bar Navarra en la confluencia de la calle Caspe con el Paseo de Gracia.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

3.3. Aureliano Campa y Vicente Casanova

¿*Quién me compra un lío?* fue la primera película fruto de la colaboración entre Iquino y Aureliano Campa. Luis Sainz, su productor ejecutivo de *Diego corrientes* presentó Iquino a quien sería durante casi cuatro años su productor exclusivo Aureliano Campa Morán (Madrid - 1893- 1971). Campa vivía entonces en Barcelona, Marta Flores (ent. autor) cree que *<personalmente era un hombre bastante serio pero simpático con quien se podía hablar>*. El director Rovira Beleta (ent. cit.), a quien Campa produciría para CIFESA su primera película *Treinta y nueve cartas de amor* (1948), tenía una opinión diferente *<Campa era una persona muy adusta. No era ni simpático ni antipático Era un hombre callado y un poco misteriosos Estaba casado con la hija del maestro Serrano>*. Así mismo, y si tenemos en cuenta la opinión de Rovira Beleta, Campa sabía delimitar perfectamente su rol de productor y nunca se entrometía en los rodajes. Es presumible que Iquino gozase de total libertad en sus películas y según sus declaraciones incluso en la elección de sus films: *<Yo prácticamente no proponía nada, no pedía permiso para rodar. Sucedió que Campa, una excelente persona, confiaba mucho en mí y si me apetecía hacer un film pues lo hacía y luego él se lo vendía a CIFESA>* (Dirigido op. cit.). No fueron tan buenas las relaciones de Iquino con Vicente Casanova, don Vicente, el dueño de CIFESA. *<Eran fatales>* declararía el realizador (Dirigido, op. cit.). Años más tarde, en 1952, Iquino trató de que Casanova le distribuyese *El Judas* y le pasó la película *<Finalizó la proyección y silencio. Salimos a la calle y siguió callado. Al final le pregunté tímidamente: ¿Qué le parece mi película? ¿Le ha gustado?. No sé, respondió, depende de cómo se lo tome el público>* (Dirigido op. cit.). Y no la distribuyó.

Campa había fundado en 1927 su propia empresa, Aureliano Campa PC., alternando producciones propias con trabajos como jefe de producción en proyectos ajenos (entre ellos *El genio alegre* (1936-39- Fernando Delgado; *La reina mora* (1936 - E. Fdez Ardavín o *Los cuatro robinsones* (1936 – E. García Maroto). Al inicio de la postguerra, Campa llegó a un acuerdo con CIFESA para co-producir películas baratas, de rodaje rápido y temática intrascendente, por lo general, comedias de entretenimiento desprovistas de cualquier intención crítica y, sobre todo, que no pudiesen tener ningún problema con la Censura. Campa, que oficialmente también colaboraba en los guiones de sus films, no solamente trabajó con Iquino sino que consiguió grandes éxitos con Ramón Quadreny (*La chica del gato*-1943; *Una chica de opereta*- 1943 o *Mi enemigo y yo*-1943); Eusebio Fernández Ardavín (*La marquesona*- 1940), y Rafael Gil (*El hombre que se quiso matar* – 1941). Después de su etapa con Iquino produjo films a Alejandro Ulloa (*Es peligroso asomarse al exterior*- 1945); a Ricardo Gascón (*Un ladrón de guante blanco*– 1945); a Viktor Tourjanski (*Si te hubieses casado conmigo*- 1948), etc. etc. Su carrera como productor se prolongó hasta finales de los años 60 en que co-produjo films internacionales (*El valle de las espadas* (1963 – Javier Setó) o *Agente 003, operación Atlántico* (1965 – D. Paoletta).

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Cuando finalizó su colaboración, Campa sustituyó a Iquino por el veterano Ramón Quadreny. Fue un distanciamiento corto, después hicieron las paces y Campa siempre conservó una gran amistad con Iquino quien en 1960 le contrató como guionista de *Los claveles* después de haber sido productor ejecutivo o director general de producción de *Viviendo al revés*, *Fin de curso*, *Historia de una escalera*, *Fuego en la sangre*, *La niña de las monjas* y *Botón de ancla*. Juliana San José (ent. cit.) destaca que Iquino favoreció a su viejo amigo con cargos remunerados pero prácticamente honoríficos. *<Se sentaba en el despacho y se pasaba el día sin hacer prácticamente nada ni mucho menos sus tareas como productor ejecutivo>*.

A través de las diferentes declaraciones recogidas, y muy especialmente, la de su esposa Amelia San José, Iquino vivía solo en una vivienda en Barcelona situada en Gran Vía esquina Rocafort, precisamente donde había instalado su taller de lámparas. Era una casa en la que además de vivienda familiar Iquino poseía su estudio fotográfico en la parte baja. Precisamente, entonces Iquino seguía siendo un fotógrafo muy acreditado y, según la actriz y amiga Marta Flores todas las actrices que pasaban por Barcelona pasaban a fotografiarse por su estudio. En el primer piso de la casa del número 50 del Paseo de Gracia, su esposa y Mary Santpere montaron una sombrerería. Según Rovira Beleta que le consideró más un conocido que un amigo, *<Iquino era un hombre tan dinámico que tenía muchos oficios. Igual te vendía una nevera que compraba un terreno o te vendía una casa*

Según la reconstrucción que ha hecho Félix Fanés (1981) a partir de las memorias de la empresa, la productora participaba en porcentajes que variaban entre el 50% y el 75% en la financiación de las películas que no producía íntegramente (*El pobre rico* tuvo un 65% mientras que *La culpa del otro* un 75%) asegurándose su distribución y eventual exportación. Vicente Casanova declaró públicamente que prefería participar en 20 películas al 50% que en 10 al 100%. Era una manera muy hábil de diversificar el riesgo. Es por ello que tenía acuerdos con otros productores independientes (UPCE, Hispania Artis Films, etc.) similares a los de Campa aunque los de éste eran los más rentables.

De hecho, la política de CIFESA seguía el modelo empresarial de los estudios norteamericanos (excepto en que no poseía locales propios de exhibición ni tampoco estudios de rodaje). Planeaba cuidadosamente el tipo de películas que financiaba (por géneros y por costos) para equilibrar su cuenta de resultados y atender a la demanda en unos momentos en que el cine era la única salida barata al ocio de los españoles. Con las comedietas de Campa/Iquino compensaba los grandes desembolsos de los films que le daban prestigio, influencias y ventajas en la España franquista, las machines de gran espectáculo bélico como *Harka* (1941- Carlos Arévalo) o *A mi la legión* (1942- Juan de Orduña), o films procedentes de la literatura y oficialmente prestigiosos, el llamado cine de levita como *El clavo* (1944, Rafael Gil).. El propietario de CIFESA, Vicente Casanova, desveló en una entrevista (PP, 14.6.42) que *<hacer cine es una actividad como cualquier otra y que el secreto del éxito de CIFESA es producir películas en serie>*.. El gran peso específico de la productora trajo consigo la división del cine español en dos grandes tendencias: por una

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

parte, los films históricos y las pomposas adaptaciones literarias cargadas de ideología pro-régimen (patriotero, militarista, fascista y por otra, las películas de género (comedias, melodramas, folklóricas) desprovistas de una clara ideología política aunque, por sus efectos estimulantes de cara a la empobrecida población, podrían calificarse, como muy bien ha hecho Román Gubern en algunas de sus charlas, como cine de consolación. Eran películas que conectaban con el sentimiento del gran público: olvidarse de la guerra civil y de las miserias que estaban viviendo. Hacían reír y se situaban en el contexto de una clase social normalmente alta desconectada totalmente de la realidad de la mayoría de la población. De hecho sucedía prácticamente lo mismo con el teatro. Iquino (Dirigido, op. cit.) estaba entonces de acuerdo con esta teoría: <¿Porqué elegí la comedia?. Porque consideré que después de la guerra civil lo más adecuado era hacer cine divertido, de evasión, para que la gente olvidara los problemas y penalidades cotidianas, los *rencores*>.

De acuerdo con esta división, y teniendo siempre presente la constante evolución ideológica del Régimen, en el primer apartado podrían incluirse películas como *Raza* (1941 – José Luis Sáenz de Heredia, *El clavo* 1944- *Rafael Gil* y los films de históricos de Orduña con Aurora Bautista) y en el segundo *Huella de luz* (1942 – *Rafael Gil*), *Malvaloca* (1942 – *Luis Marquina*) y las comedias de Campa/Iquino. Salvo contadísimos detalles no había nada en estos films que reflejasen la realidad del país

Lo cierto es que Casanova se benefició de su adhesión incondicional al régimen franquista produciéndose una paulatina identificación entre la evolución de la empresa y la evolución del régimen. Su apoyo cinematográfico— aunque al parecer nunca tuvo contactos directos con el Caudillo- le reportó beneficios materiales en formas diversas, desde cuotas de película virgen a ventajosos créditos sindicales, pasando por premios o clasificaciones de sus películas que traían consigo jugosas subvenciones y las ya comentadas licencias de importación. Las diferencias con sus competidores eran notables. Para un mayor detalle sobre lo que representó CIFESA en el régimen franquista, resulta imprescindible la lectura del libro citado de Félix Fanés.

Para conseguir estos objetivos comerciales, CIFESA importó también definitivamente el modelo de estudio de Hollywood que ya había sido su guía, aunque parcialmente, en su etapa republicana, contratando en firme, directa o indirectamente a través de sus co-productores participados, a directores (*Rafael Gil*, *Juan de Orduña*, *Luis Lucia*, *Gonzalo Delgrás*, *Luis Marquina*., *Iquino*...) y a actores y actrices (*Amparito Rivelles*, *Alfredo Mayo*, *Conchita Montenegro*, *Luchy Soto*, *Marta Santaolalla*, *Mercedes Vecino*, *Rafael Durán*, *Isabel de Pomés*, *Guadalupe Muñoz Sampedro*, *Manuel Luna*, *Antonio Riquelme*, *Juan Espantaleón*, *Alberto Romea*, *Manuel Arbó*...). CIFESA formó el primer star-system del cine español modelo de Iquino para sus experiencias futuras, primero en Emisora Films y después en IFI. Algunos historiadores han calificado a CIFESA como un director's studio, comparable en sus líneas maestras con el de la Fox norteamericana. Estos contratos fijos se extendían a directores de fotografía (entonces llamados

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

operadores) como Guillermo Goldberger, Alfredo Fraile, Emilio Foriscot... y a cualquier otro oficio cinematográfico necesario para producir un film. Además, CIFESA firmaba contratos largos con estudios de Madrid y Barcelona para asegurarse espacio en condiciones ventajosas. Las películas más famosas de CIFESA, la mayoría de ellas históricas, (*Don Quijote de la Mancha* (1947- Rafael Gil),), *Locura de amor* (1948- Juan de Orduña), *Agustina de Aragón*.(1950- Juan de Orduña), *Alba de América* (1951- Juan de Orduña) las realizaría entre 1947 y 1951. Para entonces, Iquino ya se había independizado de Aureliano Campa, había resucitado primero y abandonado después su vieja productora Emisora Films y había emprendido una nueva aventura con IFI. De hecho, el modelo CIFESA (y el del sistema de estudios de Hollywood) estuvo siempre presente en estos dos proyectos empresariales de Iquino. Volvamos a los inicios, con ¿Quién me compra un lío? empezó el que sería el género más característico de la primera CIFESA franquista, la comedia. Para Iquino, aquella etapa le dio la oportunidad de realizar un apretado y frenético aprendizaje, de sacar partido de sus presupuestos y de ir poniendo a la práctica sus teorías sobre el cine.

3.4. Borrador de las futuras comedias de Iquino ¿Quién me compra un lio? (1940)

Por las opiniones recogidas, no comprobables por inexistencia de copia, esta película se convertiría en un modelo a seguir en las sucesivas colaboraciones ente CIFESA y Campa/ Iquino. Félix Fanés (pag. 83) señala que <A causa del bajo coste y también por la buena acogida popular que recibían las películas del binomio Campa-Iquino, siempre fueron un excelente negocio para CIFESA. Estas cintas eran, generalmente, comedias absurdas con un ligero perfume de excentricidad. Estas características se daban ya en ¿Quién me compra un lío?, película basada en un fenomenal quid pro quo y que, insólita por muchas razones -el travestismo no era frecuente en el cine de aquellos años- fue un gran éxito de público. Según parece, el mundo loco, irreal, repleto de chistes y de situaciones ambiguas de los films de Iquino eran gratas a un amplio sector de público, que encontró en aquellas historias sin pies ni cabeza, el grado de locura imprescindible para echarle la amarga realidad en un poco de pimienta>.

Curiosamente, y a pesar de su éxito en España y la ausencia de cualquier nota política, el film no fue autorizado por la censura para su exportación.. Contrariamente a la opinión popular (fue un éxito de publico aunque las cifras oficiales no lo reflejasen por el fraude generalizado y la falta de un control de taquilla fiable), Fernando Méndez Leite (I- 404) la califica como un juguete de enrevesadas situaciones sin apreciables valores cinematográficos despreciándola como un pasatiempo populachero. No se ha podido localizar ninguna copia de la película para poder comentarla. Campa e Iquino realizaron un total de ocho películas para CIFESA en poco menos de tres años de colaboración.

La euforia de Aureliano Campa se manifiesta en varias noticias aparecidas en la revista Primer Plano. En una (21.2.40) se anuncia que ha contratado a Roberto Font para cuatro películas y en otra (31.8.41) a Luis

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Prendes para tres películas, algo insólito por su riesgo, para un productor. En una entrevista (5.10.41) habla de todos sus proyectos, que son muchos: Los ladrones somos gente honrada, Un caradura, El pobre rico (con guión de Rafael Gil), algo de Carlos Arniches, una comedia musical, un film policíaco a partir de *El duende la colegiala* y un melodrama de Prada e Iquino. Por su parte, Iquino tampoco para. Menciona que hará un documental sobre la aviación <que ha de ser probablemente la base de una película más larga sobre la vida de nuestros heroicos aviadores> mientras que se rumorea que está trabajando en tres guiones a la vez. Sin embargo, Juliana San José (ent.cit.) desvela que <a Iquino nunca le interesaron los temas bélicos y que nunca había pensado hacer una película de este tipo> Aquel mismo año estrenó en el teatro su comedia *El difunto es un vivo*. Y todavía le quedó tiempo para rodar con Emisora, casi al mismo tiempo que con Alma de Dios, un cortometraje cuya aprobación había tardado más de un año en llegarle, *Buscando estrellas*.

Estas noticias contradictorias se justifican por la habilidad de Iquino para convertir los medios en plataformas publicitarias. Pero también resultan elocuentes sobre la frenética actividad de Iquino como director y guionista de sus películas y por el reconocimiento incondicional de su gran capacidad de trabajo. En una España como la de aquella época –a pocos meses del fin de la guerra civil- era difícil encontrar un hombre de su vitalidad.

La gran acogida del público hizo que CIFESA diese a Campa/Iquino una libertad casi total en sus películas, e incluso les benefició prestándoles a algunas de sus estrellas contratadas. Las únicas condiciones seguían siendo el no pasarse de los presupuestos acordados (lo que obligaba a rodajes rapidísimos en los que estaban prohibidas prácticamente las repeticiones) y el que fuesen cintas intrascendentes, comerciales y de puro entretenimiento.

3.5. Costumbrismo madrileño: Alma de Dios (1941)

Carlos Arniches había sido uno de los autores teatrales más llevado hasta entonces al cine, especialmente en la época muda, en la que ya se había hecho una versión en 1926 de su zarzuela *Alma de Dios* dirigida por Manuel Noriega. Arniches es un autor fundamental de un teatro (que también se convirtió en cine) costumbristas, rural, pero sobre todo, madrileño. Fue el continuador del casticismo, recreando en sus obras personajes reales, muy peculiares en su forma de vivir y muy especialmente en su manera de hablar. *Alma de Dios* fue la primera vez que Iquino adaptaba la obra de un autor famoso, consagrado y reconocido. Por su filmografía se detecta que, a partir principalmente de su etapa de Emisora, Iquino trató siempre de *ennoblec*er su cine adaptando obras de autores de prestigio, o de quienes creía que eran autores de prestigio. Este no era el caso de Arniches que era un autor eminentemente popular. pero sus colaboradores siempre señalaron el respeto que sentía Iquino hacia los considerados intelectuales. Los más maliciosos señalan que, con ello quería compensar sus propias carencias.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

La valoración crítica del film es variada. El comentarista (sin firma) del CD-Rom *Cinemedía* la alaba: *<No deja de sorprender el afortunado resultado que el catalán Iquino obtiene en Alma de Dios, con un tema tan madrileño. Supo captar con certera adecuación, tanto el tono sainetesco como melodramático de la tragicomedia de Arniches y García Álvarez>*. Es una opinión que no comparte Félix Fanés (op. cit. pag. 86) para quien *<resulta confuso y poco claro>* justificándola por que *<no había mucha cosa en el sainete moralizante de Arniches que encajara en la manera de hacer de la pareja Campa-Iquino>*. A. Más Guindal (PP 11.41) va por una línea parecida: *<Respecto a la versión muda tiene ventajas con la música. Pero no es suficiente de llevar ante la cámara un conflicto inactual y de tan fácil aclaración médica (?). Es una lástima que la vena cómica de Guadalupe Muñoz Sampedro, de valores indudables, no la emplee en empresas de mayor monta. El interés de la cinta no pasa de ser módico pero aceptable>* Atanes y Raufast (pag. 7) consideran que *<se distancian un tanto del resto de películas debido a que poseía un talante más reposado y dramático>* pero que *<seguía manteniendo el componente cómico y el elemento de la apariencia engañosa>*. Jesús Bendaña (RC 30-10-41) la considera como *un hilarante sainete que ha sido trasladado sin perder ninguna de las características que lo hicieron célebre>*, mientras que Méndez Leite (I-415) la deja bastante bien. *<No defrauda. Lo ha realizado Iquino sin alardes de ninguna clase. La interpretación es correcta pero el principal aliciente lo constituyen las sabrosas melodías de Serrano, siempre gratas al oído>* Resulta desconcertante esta última apreciación de Méndez Leite ya que son muy escasos los números de la zarzuela, aunque el principal se haya respetado de fondo como *leit motiv* musical.

Desde una perspectiva actual, su argumento está totalmente desfasado y tiene los consabidos latiguillos de los folletines tanto en los diálogos (*si me quitan la honra, ¿qué me queda?*) como en el desarrollo de las situaciones y especialmente en el mensaje moralizante (el amor de madre triunfa, todo el mundo acaba siendo bueno, etc.). Parece una apología del perdón (todos perdonan, perdonar es lo más grande de esta vida y los que perdonan son almas de dios). Cualquier conflicto potencial se va eliminando a través de una deformación de la realidad. No sería lógico buscarle en su mensaje ninguna alusión a la situación del país aunque curiosamente se mencione irónicamente en un momento del film que *<en España están prohibidos los nombres extranjeros>*.

A pesar de proceder de una zarzuela el film se plantea más como un melodrama con números musicales y escapadas hacia el vodevil o incluso hacia un equivalente fílmico de la revista teatral. Huye de lo tragicómico y compensa lo folletinesco con toques de comedia. Iquino saca un gran partido de una candorosa Amparo Rivelles (que todavía no había conseguido el *look* posterior que la hizo famosa), interpretando un personaje muy parecido al de una cenicienta de la postguerra. Es curioso que, huyendo argumentalmente de mostrar la realidad de su clase social y ofreciendo soluciones escapistas, Iquino consiga escenas muy apreciables de gran realismo (como la de los gitanos o las ambientales, mostrando un Madrid bastante insólito en el cine de la época). En las secuencias iniciales, el realizador demuestra una

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

gran capacidad de síntesis y claras influencias del cine de Hollywood. El paralelismo que hace entre la fuga de Amparito y un pájaro que huye de su jaula es un ejemplo de que busca derroteros más creativos. Tal como seguiría haciendo posteriormente, se apoya en cómicos (en este caso Isbert y Martínez Soria) para descargar tensión de las partes más dramáticas de la historia.

De hecho, *Alma de Dios* se planteó como una película sencilla sin grandes aspiraciones, que no obstante tuvo un excelente resultado económico. Campa e Iquino se beneficiaron de que CIFESA había contratado a Amparito Rivelles para esta sola película. A sus 16 años, era la segunda que hacía y su éxito propició un alargamiento de su contrato en la productora valenciana. Amparo fue una de las más populares ingenuas del cine español de aquella época.

3.6. Modelo de comedia musical y primera adaptación de una obra teatral propia: *El difunto es un vivo* (1941)

El éxito de *¿Quién me compra un lío* y *Alma de Dios* propició la segunda colaboración de Campa-Iquino para CIFESA, una adaptación de *El difunto es un vivo*, la comedia teatral de Francisco Prada y el propio Iquino estrenada pocos meses antes.

Se trata de una comedia vodevilesca con canciones, de estilo muy popular. que se basaba principalmente en una suplantación de personalidad. Puede considerarse como una variante de la comedia clásica del travestismo, *La tía de Carlos* (Charley's aunt), una obra teatral de Brandon Thomas estrenada en 1892 que se convirtió en obligatoria para los grandes actores cómicos por las dificultades de representar a un hombre y a una mujer. Por otra parte, se convirtió en un modelo de la comedia de enredos, conocida en España y otros países europeos como vodevil. La obra fue llevada repetidas veces al cine, ya desde la época del mudo, protagonizada, entre otros, por actores como Charlie Ruggles (1930) Jack Benny (1941), Heinz Ruhmann (1956) o Fernand Raynaud (1957) pero está además en el origen de infinidad de planteamientos argumentales muy parecidos. La situación que plantea está presente, tal como se irán analizando posteriormente, en una gran parte de las comedias (tanto teatrales como cinematográficas) producidas y dirigidas por Iquino quien incluso produciría en 1967 desde IFI *La tía de Carlos en minifalda* (Augusto Fenollar) al servicio de la comicidad de Cassen. A pesar de no haberse visto en España la adaptación musical que primero hizo Broadway y después el cine (*Where's Charley?* – 1952 - de David Butler con Ray Bolger) Iquino solía introducir números musicales en sus diversas variantes de la obra. Hay que destacar precisamente que la introducción de números musicales en casi todas sus películas (incluso dramáticas) fue una constante de Iquino iniciada ya en *Diego Corrientes* y continuada primero en las comedias (de hecho, comedias musicales) de CIFESA y después en su etapa de IFI.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

La presentación de los personajes de la película se hace de forma original. Se muestra a los actores, sin palabras y con un rótulo que les describe. Se detiene en las monerías de un perro al que otro ayuda a saltar a la comba.... La película no engaña. Se trata de una adaptación al cine de una comedia arrevistada de la época. Iquino y Prada ponen en imágenes lo que tan bien les ha funcionado en el teatro. La trama es la típica de un vodevil con muchos enredos y con unos personajes tópicos (la suegra, el amigo solícito, la esposa frívola....que sólo están desarrollados para justificar unos diálogos con latiguillos revisteriles y unas situaciones cuya única lógica es para hacer reír al espectador, como sea.. De hecho, Iquino (que en este caso es totalmente responsable ya que además de realizador y guionista adapta una obra propia que ya había triunfado en el teatro) potencia la vis cómica o las características peculiares de cada actor. Pero su evolución psicológica es prácticamente nula e ilógica. El mayor ejemplo es la relación entre el matrimonio protagonista (su distanciamiento inicial, su separación y finalmente su precipitada reconciliación) Su tipo de humor es directo, busca la fácil complicidad con el espectador en unos momentos en que el cine representaba la mejor y más barata oferta de ocio y, sobre todo, la mejor evasión de la realidad. El protagonista no puede suicidarse porque le cortan el gas; el personaje de la suegra es frívolo y tontorrón; las frases son simplistas (*Viva Fulgencio, manso y remanso, Sólo toco las teclas negras (las del piano) porque estoy de luto*)

Se intuyen algunas situaciones conflictivas que deliberadamente no se exploran a fondo: la implícita rivalidad amorosa entre madre e hija; la misoginia latente; la casi segura infidelidad de la esposa... e incluso (por la época) hay breves notas eróticas en una escena con mujeres en traje de baño. Los pocos números musicales tienen, igual que toda la película, una estructura típicamente teatral. Iquino demuestra su conocimiento de la comedia norteamericana de la época tratando de infundir ritmo a la trama y buscando algunas soluciones narrativas originales. Como ejemplo hay que destacar la división de la pantalla en tres partes para crear una acción paralela. Por otra parte, Iquino respeta casi íntegramente los escenarios únicos en una comedia que transcurre en ambientes de clase alta, y que en algunos podría considerarse como una caricatura del cine italiano de teléfono blanco entonces en su apogeo y muy presente en las pantallas españolas. Iquino siempre sintió una especial predilección por esta película. A destacar la presencia como secundaria de Teresa Idel, la madre de Iquino, que seguiría haciendo de característica en todos los films de su hijo prácticamente hasta su muerte.

La acogida crítica de la época no fue precisamente entusiástica. Se coincidía en que funcionaba el tono absurdo y desenfadado de la historia apoyándose en cómicos tan personales como Paco Martínez Soria (amigo íntimo de Iquino), Antonio Vico y Guadalupe Muñoz Sampedro, pero no le concedían otros valores. Méndez Leite (I-417) escribe que *<sólo pretende distraer. Se nota la prisa excesiva de la confección, salvo algún detalle aislado de prometedores aciertos>*. Termina reconociendo su éxito popular: *<Prada e Iquino, autores del argumento, realizan sin embargo un excelente negocio con la intrascendente producción>* ERM (DB 30.10.41) destaca sin embargo que *<por sus pasos contados, pero con inquebrantable firmeza, el cine*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

nacional se va perfeccionando> y que esta película < *trazada con evidente sentido cinematográfico*> es un buen ejemplo. Termina elogiando a Antonio Vico. En 1955, Iquino produjo en IFI una segunda versión, dirigida por Juan Lladó.

Durante 1941, Iquino todavía tuvo tiempo de estrenar y escribir dos comedias, *Carmen la soberana* (en colaboración con Salvador Cerdán) y *Mis simpáticos enemigos* (con Francisco Prada).

3.7. Jardiel según Iquino: *Los ladrones somos gente honrada* (1941)

Fue una co-producción Aureliano Campa – Juca Films para CIFESA. Iquino adaptó a su manera la obra de Jardiel Poncela *Los ladrones somos gente honrada*. Adaptar a Jardiel era una decisión hasta cierto punto lógica dando la influencia del autor sobre Iquino, primero en su novela, después en sus obras teatrales, y finalmente en algunos momentos de sus películas. Sin embargo, Iquino no respetó excesivamente su estructura escénica rompiendo en algunos momentos la unidad espacial y temporal de los tres actos clásicos, añadiéndole números musicales y potenciando los ingeniosos diálogos originales. Como si intuyese sus limitaciones en una gacetilla publicitaria (RC 30.7.41) anticipaba sus deseos de lo que quería que fuese aquella película: < *Obra teatral escrita de modo cinematográfico, movidísima y de amplio reparto, abundante en episodios vertiginosamente sucedidos*>

El arranque es muy brillante. Iquino se luce en la descripción de los tipos de una fiesta de la alta sociedad. Igual que en sus películas de aquella época, muestra una sociedad ociosa y parasitaria cuyo único objetivo en la vida parece ser la máxima frivolidad. Después de este prometedor arranque, el film va perdiendo fuelle, baja el ritmo narrativo apoyándose en exceso en los diálogos teatrales y la realización no está en consonancia con sus posibilidades como vodevil. Iquino no consigue dominar la complejidad de la trama. Quizá uno de sus lastres sea un evidente *miscasting*. Manuel Luna resulta demasiado envarado y Mercedes Vecino es demasiado joven para hacer de madre de Amparito Rivelles, la cual por su parte se muestra excesivamente ingenua. Igual que en sus revistas, Iquino se apoya en caricatos (en este caso en dos (Freire y Riquelme) y en una ingenua, Angelita Navalón (que parece un antecedente de Gracita Morales), para los gags cómicos.

Sin embargo, la cinta fue un éxito de público. Los críticos le perdonaron sus defectos por la rapidez y la falta de medios con que se había rodado: Méndez Leite (I-427) escribió que era una adaptación realizada a toda prisa, que resultaba extremadamente teatral y de presupuesto reducido. En *Cámara*, y sin firma, sin embargo, se destacó que < *era un film no vulgar, dinámico y entretenido y que Iquino sale airoso y con su ritmo acusa sus grandes posibilidades, elogiando que la cámara se mueve con soltura*>. La crítica de *Cine mundo*(3.42) fue demoledora: < *Su labor técnica es deficiente y su pugilato con el señor Jardiel Poncela es*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

constante aunque afortunadamente el autor venza al final. De ahí que todo lo malo que el film tiene es debido a la pericia de Iquino>.

Amparo Rivelles corroboró (De Paco y Rodríguez, pag. 14) la escasez de medios *<Entonces habían las películas importantes y caras y las de segunda categoría. Esta se rodó en tres semanas. Ni una cosa ni la otra>* . Y justificó su éxito popular: *<Era una obra de conjunto en la que los actores se repartían el trabajo y, como que se trataba de un asunto cómico, lo que importaba es que a la gente le gustara y que fuera al cine. y esto es lo que se consiguió>*. *Los ladrones somos gente honrada* volvió a ser llevada al cine por Pedro L. Ramírez, en 1956 con José Luis Ozores, José Isbert, Encarnita Fuentes y Alicia Palacios.

3.8. Antecedentes de cine policíaco: *Pánico en el Trasatlántico* (1942)

Según su esposa Amelia (ent.cit.) *Iquino no se preocupaba demasiado del vestir pero le encantaban los automóviles. Y muy posiblemente la velocidad. El 23 de mayo de 1942 se publicó la noticia de que había sufrido un accidente de circulación sin consecuencias. Fue a la salida del pueblo de Cubellas <ocasionado por un viraje rápido al intentar evitar un atropello. Todos los ocupantes tienen lesiones de pronóstico reservado>*, según un breve periodístico. Este accidente no le impidió seguir con sus actividades profesionales.

Pánico en el Trasatlántico es un cortometraje de unos 9 minutos que, al parecer, Iquino quería que fuese el inicio de una serie de cortos detectivescos en línea con los cortos norteamericanos que se exhibían entonces como material de complemento. Lo produjo Aureliano Campa y fue distribuido para CIFESA exhibiéndose conjuntamente con *El pobre rico*. Según Juliana San José *<Iquino hacía cortos con las colas que le sobraban de los largometrajes, ajustando sus historias al metraje que tenía>*. La idea no prosperó. Existe una copia no visible en Filmoteca Española.

3.9. El poder de la estrella (Roberto Font): *El pobre rico* (1942)

Roberto Font era un actor que gozaba entonces de gran prestigio en el teatro y que no había tenido demasiadas posibilidades de alcanzar la misma popularidad en el cine. Solamente había participado en cuatro películas pero únicamente en una, *Se ha perdido un cadáver* (1942- José Gaspar y José Corral), había tenido ocasión de mostrar sus posibilidades potenciales como actor cinematográfico. Iquino y Campa le dieron esta nueva oportunidad y aunque la película no fue demasiado bien acogida por la crítica, todos coincidieron en la gran interpretación de Robert Font. Sin embargo, éste sentía ciertas reticencias respecto al cine comparándolo con desventaja con el teatro declarando (PP 11.1.42) *<En el cine lo cómico pierde esponeidad porque todo está preparado y por la brevedad de las escenas cinematográficas. En el teatro hay situaciones cuya comicidad está en la machaconería, en la redundancia, en la tozudez.. .eso en el cine*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

no es posible. El cine ha de ser ligero, rápido, vertiginoso>... Para el crítico F.G.S. de La Vanguardia (15.5.42), el actor lo es todo en la película: <Por primera vez, el arte de Roberto Font a través de la lente cinematográfica. Font ha madurado en el teatro y la cámara no ha hecho más que traducírselo. De ahí ese gesto, esa expresión reiterada del artista, bien resuelta si se quiere pero en verdad poco cinematográfica- señalando que - <más que un defecto del artista es un defecto de la dirección que no ha sabido verlo o no ha sabido corregirlo>. Méndez Leite (I-428)) coincide: <Magnífica interpretación de Roberto Font. Posee cualidades artísticas que le sitúan destacadamente. Hace reír y también emociona>.

Esta excesiva supeditación a la personalidad de Roberto Font es quizá la mayor virtud pero también el mayor defecto del film. Antonio Más Gundel (PP 5.42) lo señala: <Es un argumento ideal para un actor, y en este sentido, tiene que amoldarse a las particularidades de la búsqueda de su lucimiento personal aun a riesgo de quedar el argumento un poco en la sombra>. Crítica a Iquino <Es costumbre de Iquino la búsqueda de la gracia aun prolongando las situaciones. En esta ocasión se complace en lo sentimental y consigue el efecto pretendido sobre las almas sencillas que gustan del perdón y de los buenos caminos. El protagonista les hará reír y llorar>. Félix Fanés (op. cit. pag. 108) le encuentra analogías con *La chienne* de Renoir o *El ángel azul* de Von Sternberg aunque considera que <no parece armonizar demasiado con las cualidades de Iquino> resaltando, no obstante que <para CIFESA resulta provechosa desde el punto de vista económico>..

En cuanto a la película propiamente dicha, Méndez Leite y F.G.S. no se ponen de acuerdo. Mientras que Méndez Leite afirma que <Denota el avance como director de Iquino y que hay ritmo en las imágenes>, F.G.S. escribe que <no ha logrado Iquino en esta ocasión, compenetrarse con exacta visión cinematográfica, con el fondo argumental de la obra. Ha querido verlo al trasluz de un prisma melodramático y ha hilvanado a la postre un folletín cómico-sentimental, donde el prurito de apurar excesivamente las escenas se trueca en inevitable lentitud de ritmo y donde la frase emotiva se resuelve en ingenuidad sentimental o en truculencia improcedente>. F.G.S. señala la presencia de Mercedes Vecino, una vampiresa sugestiva. Mercedes no era una recién llegada al mundo del espectáculo. Cantante de zarzuela y descubierta por Celia Gámez para la revista, fue calificada por Abel Gance como *un violín bien templado, un prodigioso Stradivarius que suena maravillosamente, y al que las manos del director pueden arrancar los más sorprendentes sonidos*¹⁵.

Una visión actual de la película muestra claramente que Iquino siguió al pie de la letra las reglas no escritas de las tragicomedias de hombre bueno destruido por mujer mala. Y también que compuso su película como un auténtico festival Robert Font, quien canta e incluso baila un tango comportándose además como lo que entonces se denominaba un caricato. El film comienza como una comedia musical

¹⁵ Citado en el nº 67 de la colección *Idolos del cine*. Mercedes Vecino. Pag. 3.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

–recuerda las que escribía y dirigía el propio Iquino en el teatro- y después cambia radicalmente de registro. Entra en el gran melodrama cargando las tintas sobre el antagonismo entre dulce vida (frivolidad, juego, mujeres ambiciosas, hombres ociosos, etc.) y vida familiar tradicional (esposa amantísima que lo perdona todo, hijos por los que vale la pena morir, etc.). Los personajes son de una sola pieza para contrastar sus diferencias de cara al mensaje final moralizante. El film está construido por lo tanto sobre los dos personajes protagonistas: Roberto Font es el portero de teatro simplísimo que se pierde por las artimañas de una mujer ambiciosa que sólo busca el dinero que ocasionalmente le ha caído de una lotería. Mercedes Vecino es la mujer mala, malísima esperada. La actriz se encontró con el papel que la lanzó definitivamente a la popularidad aunque ya hubiese triunfado con La madre guapa (1941 – Félix de Pomés) y el propio Iquino la hubiese incorporado al reparto de la mencionada Los ladrones somos gente honrada. Con una belleza muy peculiar y muy al gusto de la época, Mercedes interpreta cuatro canciones -bailables con ritmo de swing- y compone un personaje que la convirtió en una de las vamps oficiales del cine español, con todas las limitaciones que se quieran a esta palabra.. Iquino demuestra su pericia en buena parte de la película sacando un gran partido popular de la historia y de los dos protagonistas. Y también sus conocimientos cinéfilos: en uno de los números musicales de Mercedes Vecino se acerca al estilo de los films policíacos de serie B.

Su erotismo de ambientes sofisticados resulta absolutamente inocente desde una perspectiva actual. Sólo hay que ver la letra de una de las canciones consideradas entonces *picantes*: Es la titulada *Tres eran tres* que gozó de gran popularidad. Dice así: *<Rita, Chuchita y Teresita, las tres son doncellitas, nenas bien. Saben las tres que son bonitas. Y lucen unas cosas ¡qué hay que ver!. Son por sus encantos una tentación. Pero son coquetas y esto es lo peor. Estribillo: Tres eran tres tres las hijas de Elena. Tres eran tres tres i ninguna era buena>*.

En una entrevista a Daniel Sánchez Sala, Mercedes Vecino cuenta una anécdota que demuestra el pragmatismo y la capacidad de improvisación de Iquino: En una escena, Roberto Font le iba a decir algo: cuando ella estaba fumando: *<Yo me atraganté con el humo justo cuando me estaba hablando de frente. Yo le eché el humo a la cara y él comenzó a toser y a balbucear su papel por culpa del humo e Iquino lo dejó así, no repitió la secuencia porque le gustó lo que había pasado. La escena no era así ni mucho menos>*.¹⁶

3.10. Un melodrama atípico: La culpa del otro (1942)

En su nuevo film, Iquino no renuncia tampoco a los números musicales. Rompe incluso moldes ya que se trata, en algunos momentos, de un desmesurado y trágico melodrama: una madre encarcelada por un delito

¹⁶ Cuadernos de la Academia, num. 3. junio 1998, pag. 429

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

que no ha cometido y que pierde a su hija. Y entonces no era habitual incorporar piezas musicales ligeras a un argumento dramático.

El film empieza precisamente con un largo número musical (*Tatuaje*) que ilustra en un espléndido plano secuencia el ambiente de un bar barriobajero portuario.. Iquino utiliza las letras de las canciones como elementos premonitorios del argumento en la mejor tradición del cine folklórico. Con su probado eclecticismo, Iquino bebía en cualquier fuente.. Se supone que la acción empieza en 1923 y, junto con otra secuencia en el mismo café (también realizada en plano-secuencia), el realismo descriptivo de este ambiente es una de las partes más interesantes de la película, aunque poco tenga que ver después con el resto del film.

A continuación, la historia salta hasta 1942 a través de una secuencia de transición inspirada estéticamente en las habituales del cine norteamericano (caídas de hojas de calendario, etc.). Este paso del tiempo transforma en comedia, en algunos momentos disparatada, (y con incluso toques de lo que luego se llamaría *suspense*) lo que tenía trazas de ir por los caminos de un melodrama típico. El personaje del detective está claramente inspirado en los de Jardiel Poncela. Iquino hace una película genéricamente inclasificable, saltando constantemente del melodrama al disparate, contrastando sus habituales ambientes de clase alta (en su línea habitual) con los de clase baja (que se mueven entre el sainete costumbrista y el melodrama). Se apoya especialmente en la personalidad de Mercedes Vecino, quien compone un personaje en la línea de los que entonces hacía Joan Crawford. Precisamente en 1941, la Crawford, ya en su etapa madura, había tenido uno de sus grandes éxitos, con *Un rostro de mujer* (*A woman's face* de George Cukor) pero curiosamente, en 1945, compondría en *Almas en suplicio* (*Mildred Pierce* de Michael Curtiz) un personaje muy similar al de Mercedes Vecino. Sin embargo, y quizá se trate de una coincidencia, pero James Cain publicó en 1941 la novela en que se basaba el film de Curtiz, unos meses antes del de Iquino. De todas maneras, Iquino aborda y resuelve la situación de forma totalmente diferente.

Méndez Leite no la menciona mientras que Félix Fanés (op. cit. pag. 110) escribe que es *<una complicadísima comedia dramática (...) hoy, habiendo desaparecido el film, la historia de celos que allí se narraba (...)nos parece de un absurdo total>*. Fanés también señala que la Censura prohibió la canción *Tatuaje* hecho que corroborean Atanes y Raufast. Sin embargo, en la película visionada – la editada en video- es precisamente la canción *Tatuaje* su punto de arranque. E.R.M. (DB 27.10.42) destaca su acusado aire melodramático y que va dirigida a los espectadores a quienes les gusta este género. Elogia a Mercedes Vecino y a algunos de los fondos musicales.

Las relaciones entre Aureliano Campa e Iquino parecían ir como una seda. Todavía harían juntos otras tres películas. Iquino no se movía de Barcelona, alternando el cine con la fotografía y negocios esporádicos. Campa anunció que se pasaría a la dirección para rodar un film histórico, *El duque de Gandía*. Por su parte,

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Iquino desvelaba su proyecto de producir (no mencionaba a Campa) *El tambor del Bruch*. La información resulta confusa ya que se anunciaba que bajo la dirección de Enrique Gomez se habían rodado cuatro rollos, un hecho que posteriormente nunca se confirmó. El realizador anunció también que tenía nada menos que diez proyectos, a realizar en Barcelona, y producidos por Sallent. Mientras estaba rodando *La culpa del otro* concretó aun más diciendo que dirigiría casi simultáneamente dos películas *Un Adán para Ketty* y *Un enredo de familia*, ambas con Campa. A diferencia de su postura de años más tarde en que se abrió a la política de colaboraciones con otros países, Iquino no se dejó tentar entonces por las grandes posibilidades que los regímenes fascistas de Italia y España creaban para hacer coproducciones, por las similitudes entre los dos países.

Quizá lo hacía para no significarse políticamente. (Dirigido op. cit.) <*Yo soy totalmente apolítico. Nunca he tenido contratiempos con la política*> Evitaba mostrar sus preferencias si es que las tenía e incluso se permitió la *osadía* de no asistir a la *Gran fiesta en homenaje a la División Azul* que se celebró en el cine Avenida de Madrid. El nazismo estaba todavía en horas dulces. En Primer Plano (en que Adriano del Valle había sido nombrado nuevo director) aparece un reportaje muy elocuente titulado: <*Los artistas del cine alemán saludan a España*>, brazo en alto naturalmente, y otro en que <*los artistas españoles que fueron soldados cuenta su mejor recuerdo de nuestra guerra de liberación*>. Estábamos en 1942. El 22 de diciembre de aquel año el BOE oficializaba la creación del NODO:

3.11. Un vodevil dislocado: *Boda accidentada* (1943)

El séptimo largometraje dirigido por Iquino para Aureliano Campa es una de sus comedias más delirantes de aquella época. Utiliza un esquema de vodevil arrevistado muy parecido a los ya mencionados de sus films y obras teatrales de aquella etapa. Su argumento está inspirado claramente de la novela Gua..Gua que fue la base de la obra teatral Tu mujer es cosa mía

Mercedes Vecino es la vedette indiscutible del film mientras que Martínez Soria asume el rol del inevitable caricato. La Vecino encarna con desparpajo a una seductora muy de la época apoyándose en sus canciones y en una interpretación muy sugerente mientras que Martínez Soria lleva a los límites del absurdo su personaje de profesor superdistráido que, al final de la película, llega a casarse por tercera vez sin recordar que ya tenía dos esposas anteriores. Es un personaje que llega a agobiar por sus reiteraciones y sus excesos.

El film transcurre también en ambientes de clase alta. Está poblado por una serie de personajes de los que no se sabe prácticamente nada ni mucho menos de los medios de que disponen para vivir tan opíparamente. De hecho, todos ellos (burgueses, empresarios, nobles, un aprovechado y el distraído profesor) llevan una insólita dulce vida en el hotel Terramar (aparentemente de Sitges). Lo más curioso es el esbozo de los personajes pero evidentemente Iquino se complica la vida en su evolución. Aunque aparentemente se trata

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

de un puro divertimento, una reflexión más a fondo permite descubrir su amoralidad y su cinismo. Mercedes Vecino es una frívola coqueta que está a punto de casarse por dinero mientras que Luis Prendes es un gorrón de cuidado. Lógicamente, el amor final les redimirá de todo pecado e impedirá un tratamiento crítico de sus actos. Aquellos tiempos no daban para más.

Conviene destacar que se trata de una comedia con canciones y con números musicales o de baile. Como ya se ha indicado, esta tendencia a incorporar números musicales y a estrellas de la revista fue una constante de los films de Iquino no sólo de aquella etapa sino también de su época en IFI. En las comedias de Campa para CIFESA, y ésta no es una excepción, estas piezas musicales servían para serenar y dar una cierta lógica a una acción que se aceleraba de forma incontenible y para frenar una escalada hacia el más desmadrado de los absurdos.

En un artículo titulado *Piernas y saxofones* (PP 27.10,46) Iquino defendía el género señalando que *<mientras otros países lo hacían, en España se huía de ese aspecto luminoso y espectacular de la revista justificando que es posible que la mujer española, de cuerpo grácil y talle juncal, logre un puesto tan relevante como la girl-tipo de las revistas internacionales>*. Se irá viendo a través del análisis de su filmografía la constante presencia de vedettes de revista en sus películas aunque muy pocas en papeles protagonistas.

Para Fernando Méndez Leite (I-440), *<el film es un exponente característico de la escuela que el prolífico animador había creado con singular acierto comercial. Realizada con escasos medios económicos y en plazo de tiempo muy limitado, sólo pretendía entretener, bien por una puesta en escena muy cuidada, bien por su ameno tema, trazado por Iquino que, como en otras ocasiones logró lo que se había propuesto. Iquino se apunta así un tanto favorable, alabándose por unanimidad buen número de secuencias de saludable comicidad>* Por su parte. El crítico de Primer Plano (3.43) escribió: *<Todo en ella es disparatado, absurdo, de una gracia anticuadamente astracanesca que no cabe en el cine. En el teatro, donde el escenario es limitadísimo, el espectador no es tan exigente como en el cine en lo que se refiere a la trama de la comedia. El creador de este argumento no ha dudado en plantear situaciones desatinadas, ilógicas, en las que lo descabellado se junta con lo irracional. Se hace hablar a los personajes como en los juguetes cómicos ya pasados de moda>*. El comentarista finaliza alabando a los intérpretes pero se censura que no se les haya sacado todo el partido y ataca a Iquino: *<que tiene una técnica directiva vulgar y nos recuerda- lo mismo que el argumento a las películas que venían a España entre los años 1932- 1936. Iquino sólo ha querido divertir explotando la vena de una comicidad chabacana, con tipos irreales>*.

3.12. Influencias de Hollywood: *Un enredo de familia* (1943)

Iquino y Campa siguen haciendo sus comedias de evasión, y lo hacen una vez más a través de un argumento que recuerda los vodeviles arrevistados en los que, tanto Iquino como su co-guionista, tenían ya experiencia. Precisamente, ocho meses después del estreno del film, Iquino estrenó su versión teatral en el teatro Serrano de Valencia y un año y medio después le dio al vuelta al título re-estrenándolo como *Una familia de enredo* en el Cómico de Madrid.

La gacetilla publicitaria de su pre-estreno deja muy clara las intenciones del film: *<Destacadas figuras del cine cómico nacional se han dado cita en una película íntegramente cómica sin un momento sentimental que nuble el optimismo del tema>* subrayando la presencia de Mercedes Vecino, convertida ya en una vampiresa (naturalmente con las limitaciones de la época) *<en sus dos papeles y con sus melodías sincopadas>* (en realidad tanto Mercedes Vecino como Antonio Murillo componen cuatro personajes cada uno): La crítica de González Serra (LV 10.3.43) coincide casi totalmente con estos propósitos: *<Finalidad esencial: aislar al espectador de la monotonía de las diarias preocupaciones>* calificándola como *<Dislocada, de excéntrica comicidad y situaciones equívocas, las más de las veces descabelladas>* destacando su *contenido musical con ritmos modernos y la interpretación de Mercedes Vecino*. Félix Fanés (op. cit. pag. 113) la considera como *<un film por modélico de la manera de hacer de Iquino>*, y que *<proporcionó mucho dinero>*. Fernando Méndez Leite (I- 443) escribe que *<se ajusta al estilo característico que ha popularizado tan prolífico director. Trama que posee el necesario ritmo satisfaciendo plenamente. La puesta en escena es ágil y bien pensada, lográndose un éxito nada despreciable>*. Mucho más dura es la larga crítica de Ubaldo Pazos (PP 5.43) en que desmenuza la película en diversos apartados (El asunto, la fotografía, el maquillaje, el diálogo, el sonido, la escenografía, el montaje, la interpretación y la realización: En esencia, le achaca que en aras de un pretendida comercialidad, se caiga en lo grotesco y en la ordinariez con una trama *<que no tiene gracia, ni originalidad, ni...nada>*. Ataca duramente la realización de Iquino, por sus concesiones, señalando que *<debe demostrar que posee algunas personalidad artística, que puede realizar cintas con alguna altura>* terminando con que *<su camino hasta hoy es totalmente equivocado>* Parece exagerado definirla, como lo hizo un comentarista de la época, como de *Romeo y Julieta en versión Iquino* aunque, muy astutamente, Iquino dio pistas en este sentido en la situación inicial y en los deformados apellidos de las parejas protagonistas. Atanes y Raufast (op. cit. pag. 8) consideran que *<era posiblemente la más enrevesada y delirante de estas producciones para CIFESA>*

La película, que se rodó en los mismos escenarios de *Boda accidentada*, empieza a principios de siglo con una composición estética que recuerda la de los films mudos. Aunque los personajes hablen, se intercalan rótulos propios de la época silente y las interpretaciones de los actores se exageran para recordar las películas de aquellos tiempos. Pasa a ser una disparatada caricatura de las obras decimonónicas. Después, la

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

película cambia. Se convierte en una comedia musical con influencias argumentales y estéticas del cine de Hollywood y de las ya comentadas comedias arrevistadas de Madrid y Barcelona de postguerra. Las peripecias de los dos hermanos en el trasatlántico que les conduce desde América a Barcelona recuerda muchísimo la de padre e hija, Jean Arthur/Charles Coburn en *Las tres noches de Eva 1941 – Lady eve – Preston Sturges*). La profusión de números musicales –la mayoría de ellos sin incidir para nada en la trama– proceden también conceptualmente de las tradicionales comedias musicales norteamericanas antes de la irrupción de Arthur Freed. La pareja protagonista- Vecino/Murillo- el pianista Azarola, y hasta el innominado portero bailarín se lucen doblemente como actores, pero también como cantantes o bailarines. A pesar de que ser un vertiginoso vodevil- en el que no siempre se respeta la lógica de las situaciones en aras de buscar el más difícil todavía- se trata de la menos dislocada de todas las comedias musicales del realizador en la época CIFESA, aunque Iquino rice el rizo atreviéndose hasta con personajes cuaduplicados. Este atrevimiento provoca las confusiones que indudablemente busca el director.

Estas influencias del cine de Hollywood no gustaron a sectores conservadores de la crítica. Según recoge Juan M. Company,¹⁷ estas posturas podrían sintetizarse en la crítica de Puig Megidas publicada en el diario Norma de Badajoz el 12 de marzo de 1945. Este es uno de sus fragmentos: *<Subsiste la manía de copiar servilmente el cine de allende del Atlántico. No hay ni un solo rasgo de personalidad propia, ni en la concepción del argumento, ni en la forma de presentar las situaciones, ni en la de entender la personalidad de los tipos humanos que sirven el enredo argumental. El cine norteamericano, pero cine norteamericano balbuceante, infantil...>..* Eran momentos todavía de exaltado nacionalismo (a pesar de la previsible derrota de Alemania y Japón) en que se potenciaba la españolización de todo lo extranjero y en que, después del 23 de abril de 1941, el doblaje ya se había consolidado a la práctica como imprescindible.

Resultan ahora curiosos los problemas con la censura que tuvo la película y que Juan M. Company, recoge en el artículo citado partiendo del expediente administrativo del film (nº 842-42 y 3971). Según Company, *<dicha autorización estaba condicionada a que se cambiase el título (aun provisional) del proyecto <Cuatro gemelos, dos suegras y unos prismáticos> y que las reticencias de la Comisión ante el film empiezan pues, por el juego que éste ya planteaba en su mismo título con el absurdo y el equívoco que lo apartaban del gusto y el sentir de la época>.* Siempre según Company, los problemas que tuvo al solicitar el permiso de rodaje se debían a que *<esta película es de baja calidad y de escasa originalidad, siendo su diálogo, incluso ordinario en algunos momentos y en todos francamente malo>.* El argumento más contundente fue que *<el escaso material con que se cuenta aconseja esta medida>.* Se refería a la escasez de la entonces racionada película virgen.. Precisamente, éste era uno de los grandes problemas del cine español. Desde *Primer Plano* se insta a poder fabricar películas virgen en España en un artículo que demuestra que se puede y en el que incluso se apuntan fórmulas y soluciones. No queda claro el porqué la

¹⁷ PEREZ PERUCHA Julio, Ed.. Antología crítica del cine español (1906-1995). Pags. 154-155

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Administración cambió de idea y autorizó el rodaje, el 24 de noviembre, una semana después de su negativa inicial. Unos meses antes de su próxima película, Iquino estrenó un show de variedades, *Combinado de melodías* en el teatro Nuevo de Barcelona.

3.13. Mezcla de géneros: *El hombre los muñecos* (1943)

Quizá por casualidad pero *El hombre de los muñecos* sintetiza prácticamente todas las tendencias e incluso algunas de las obsesiones de grandeza de Iquino en esta etapa de CIFESA que cerraba la película. Podría especularse diciendo que es un film-testamento de aquella época.

Genéricamente, el film puede clasificarse como un melodrama que poco a poco se va convirtiendo en comedia (muy parecida a todas sus comedias de entonces) para finalmente buscar el final feliz de una manera disparatada y desmadrada que la acerca al vodevil. Incluso no ahorra siquiera su inevitable número musical aunque no venga demasiado a cuento pero que tiene su coherencia en terreno de marketing (Iquino solía incorporar a gente popular de otros campos) ya que la canta Rina Celi, popularísima entonces por su *Tarde de fútbol*. En esta misma línea hay que destacar en uno de los personajes principales, al locutor Gerardo Esteban, todavía más popular en Cataluña por su concurso *Lo toma o lo deja* en Radio Barcelona y por sus airados y sonados desplantes al público. Esteban, igual que un gran número de estrellas de la radio, el doblaje y el teatro seguirían apareciendo en los futuros films de Iquino.

La puesta en escena, marcada por su procedencia teatral, va evolucionado y cambiando también de acuerdo con la propia evolución del relato. Como personaje central Iquino utiliza a Freyre de Andrade (un tragicómico de línea parecida a la de Roberto Font,) apoyado por dos cómicos secundarios como Martínez Soria y Muñoz Sampedro. Existe también un doble equívoco como base de todo el conflicto y, para no faltar nada, la historia se desarrolla en dos ambientes ya conocidos y en este caso completamente diferenciados: la parte melodramática en clase social baja y la de comedia en clase social alta. Como en todos sus films de aquella época, todos los personajes son encantadores (sin distinción de clases), todos tienen buen corazón y su actitud positiva consigue lo que nunca se consigue en la realidad por diferencias de cuna: el hermanamiento de clases. El único malo sigue siendo el administrador de los ricos, al parecer una auténtica fijación en Iquino. Los ricos tienen buen corazón pero sus administradores les engañan. A destacar, no obstante, la ausencia de la inevitable vampiresa encarnada en sus otros films por Mercedes Vecino.

Con estos planteamientos, esta mezcla de géneros y estilos, la cinta resulta decididamente irregular. El final es apresurado y nada coherente. No se prepara al espectador para el desenlace sino que se lo sirve inesperadamente, de golpe. Ideológicamente, y aparte de la supresión de las diferencias de clase, la película era una exaltación de la familia y del poder de la sangre.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

La película procede de una obra teatral de un popular autor de entonces Iquino seguía buscando llenar sus carencias intelectuales adaptando obras de literatos conocidos. Adolfo Torrado era, desde la época de la República, uno de los más populares junto a su habitual colaborador Leandro Navarro, y uno de los más adaptados por los directores españoles. Sus films más famosos fueron *El famoso Carballeira* (1940- Fernando Mignoni), *La madre guapa* (1941- Félix de Pomés) y *Siete mujeres* (1947 – Benito Perojo): Quizá para redondear este toque, que el debió creer de *qualité*, Iquino contrató a Ramón, hermano de Adolfo, para que adaptase la película. Ramón Torrado ya había dirigido entonces un film futbolístico, *Campeones* (1942) y conseguiría su mayor éxito con *Botón de ancla* (1947)

Para Méndez Leite (I- 445), el film *<tiene momentos de cine puro y secuencias de la más pronunciada comicidad. Iquino, empleándose a fondo, ha logrado un film para todos los auditorios que alcanza merecido éxito, convirtiéndose a la vez en un espléndido negocio para sus atrevidos editores>*. Sin embargo, para Félix Fanés, (op. cit. pag.113) *<al basarse en un argumento de Adolfo Torrado, la manera de hacer de Iquino no pudo aparecer como en sus películas más interesantes>* Ubaldo López (PP 7.43) es todavía más contundente en su crítica negativa: *<Cuando el disparate teatral es trasladado al cine y la adaptación no ha sido afortunada, la película se desmorona y nada queda en ella capaz de dotarla de una mediana categoría artística. Tiene un arranque prometedor, luego al cabo de unos metros, la película incurre en la chabacanería y los absurdos de otras producciones dirigidas por este realizador>*

Finalmente, Iquino se cansó de hacer únicamente este tipo de películas. Se consideraba capacitado para hacer otro tipo de cine y se sentía, además de infravalorado, en un callejón sin salida creativo *<Comencé rodando comedias baratas y amenas, que les daban muchísimo dinero, y como a ellos les interesaba que prosiguiera en esa línea, cuando les proponía hacer un film de mayor envergadura, por ejemplo Cabeza de hierro, no me contestaban, me daban largas y me adjudicaban otra cómica>* (Dirigido op. cit).. Efectivamente, este parece ser el principal motivo de que abandonase a Aureliano Campo y, que junto con su cuñado Francisco Ariza, resucitase Emisora Films.

3.14. Resumen: Al éxito por la práctica

Aplicar a Iquino el *slogan* que pocos años más tarde popularizaría una famosa escuela barcelonesa de aprendizaje de radio por correspondencia es sintetizar con casi con total exactitud la más importante etapa formativa de su carrera.

Trabajar para Campa presionado por las prisas de CIFESA fue para Iquino la ocasión de oro con que sueñan todos los directores. Ese ritmo tan acelerado –quizá el más acelerado que se le conoce a un director español- le permitió desarrollar plenamente su oficio, no sólo como director sino también como productor ejecutivo

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

(sus rodajes se basaban en una concienzuda planificación y Campa le dejaba en libertad casi absoluta) y, ¿porqué no?, para experimentar en sus formas narrativas importadas principalmente de las comedias norteamericanas, apreciándose en una gran parte de sus films intentos de hacer algo diferente.

A Iquino nunca le quedaba tiempo para planificar o para pensar con calma una película o una secuencia y, aunque la premura de tiempo se le notaban a sus films, le dio la experiencia para tomar decisiones instantáneas sin posibilidad de vuelta atrás. Los críticos le vapuleaban porque sabían que hacía las películas deprisa y corriendo. Por otra parte, la fotografía era espléndida para la época. demostrando el reconocido prestigio de Iquino en este campo. En algunas de sus cintas aparecen incluso referencias estéticas a films mudos, sobre todo en la utilización de las elipsis y del montaje asociativo..

Argumentalmente, no es difícil encontrar referencias al humor de Jardiel Poncela, entonces un autor de moda que influenció así mismo, directa o indirectamente, a otras películas españolas de la época. En un trabajo, Jesús G. Requena ¹⁸ alude al *disparate* y a la *comedia disparatada*. Son términos que liga a lo jardielponceliano y los define como *<Situaciones y diálogos que se disparan (y se separan) de su propio contexto (el del relato; único lugar donde se mantiene un hilo de verosimilitud) para prolongarse autónomamente, como juego escénico y como juego de lenguaje>*. Es un comentario que puede aplicarse perfectamente a un gran número de comedias de Iquino.

Ya en esta etapa se aprecia la fijación de Iquino por el tema del doble y de la sustitución de personalidades, aunque no viniera a veces demasiado a cuento ni se explicase de manera lógica y satisfactoria. Como dice Nuria Vidal *<En cinco de sus películas se produce una sustitución de personalidad, un cambio de identidad o una traslación de personalidad>*. Esta fijación de Iquino se acentúa en la proliferación de hermanos (algunos de ellos de gemelos) protagonistas, una situación que llega a sus límites en *Un enredo de familia* con dos parejas de gemelos. Iquino proseguiría en esta línea en muchas de sus comedias a lo largo de su posterior carrera.

En líneas generales, una gran parte de los films de este periodo vienen marcados por este estilo de entender la comedia. No resultan ajenos a esta forma de hacer cine, la actividad teatral paralela que Iquino fue desarrollando en aquellos dos años y medio de sus películas para Campa y que ya se han comentado anteriormente. La falta de información fiable sobre estas obras teatrales dificulta relacionarlas temáticamente con sus películas de esta etapa.

¹⁸ REQUENA, Jesús G. CIFESA comedia y melodrama. Trabajo sin identificar. El autor es profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Se recoge como complemento la opinión de Nuria Vidal (op. cit) <La fuente de inspiración de sus films, causa del éxito que alcanzaron, hay que buscarla en las raíces musicales y humorísticas de la revista del Paralelo que está en el trasfondo en muchas de situaciones que se generan en sus películas de enredo. Los equívocos, las alusiones veladísimas a relaciones sexuales, las situaciones picarescas, la inclusión de números musicales dentro de la propia historia son características propias del género revisteril>. De hecho, estas influencias son mucho más notorias en las etapas posteriores en IFI en la cual Iquino ya contaba con el bagaje de haber escrito, producido, dirigido y estrenado muchas más comedias propias y que había regido incluso tres teatros. Lo evidente en esta etapa (a pesar de los esfuerzos del realizador) es la acusada estructura teatral de la mayoría de sus películas. Quienes atacan a Iquino comentan irónicamente que las hacía así porque hablar es barato.

Este acelerado aprendizaje de Iquino se reflejó de forma más madura en sus posteriores etapas en Emisora e IFI. Todos los entrevistados para este trabajo, incluso sus detractores, coinciden en que, independientemente de la calidad de cada una de sus películas, Iquino lo sabía todo sobre cine y era capaz de dar lecciones a todo el mundo. Sin embargo, ya entonces descubría sus limitaciones artísticas debido a su supeditación a lo comercial que le hacía caer en el mimetismo más que en la creatividad. Sus films dejaban entrever posibilidades que luego no se materializaban.

A pesar del gran éxito de sus películas, Iquino no goza de prestigio en la revista del régimen, *Primer Plano*, aunque se le concede cierta atención en informaciones y reportajes. Normalmente es vapuleado por la crítica de aquella revista y de los otros medios informativos. Pero casi nunca figura entre los directores entrevistados, una situación por otra parte normal entre los directores que trabajaban en Barcelona. Sin embargo, Barcelona era tenida muy en cuenta por la revista, incluso se le dedicaba una sección propia. En una entrevista realizada por Rafael Urbano (PP 14.2.43) a Manuel Augusto García Viñolas (un falangista fundamental en la conformación del sector cinematográfico de la época) éste <destaca la vitalidad cinematográfica y cultural de Barcelona argumentando que <se llena un teatro para escuchar una conferencia sobre cine amateur anunciando que se piensa en un museo de la cinematografía y proclamando que Barcelona puede ser un gran centro de producción>. Sin embargo, lanza un aviso para navegantes. < sólo se nota la falta de eso que señalaríamos como el ambiente espiritual de la producción y que todavía reside en Madrid generalmente aunque reconoce que existe un interesante grupo de eruditos del cine>. Para la revista, los directores-estrella de entonces eran Gonzalo Delgrás, Antonio Román, José Luis Sáenz de Heredia, José López Rubio, Eusebio Fernández Ardavín, Florián Rey, Rafael Gil, Fernando Delgado, Juan de Orduña y Claudio de la Torre. Iquino ni figuraba entre sus preferidos.

Sin contar con productora ni estudios propio, Iquino dejó muy claro entonces con sus hechos su necesidad de trabajar en equipo cuando encontraba la gente adecuada. Emilio Foriscot (director de fotografía), Emilio Ferrer (decorador), Joan Serra (montador), Durán Alemany, Ruiz de Azagra y Ramón Ferrés

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

(música) y Francisco Prada (guionista) colaboraron prácticamente en todas sus películas. Y si bien es cierto que CIFESA introdujo el concepto de *star-system* en España, Iquino/Campa poseían su estrellato propio completamente diferenciado del de la productora que les compraba sus películas. En esencia, habían varios escalados de estrellas. Por una parte Iquino/Campa actuaban como una auténtica cantera de nuevos valores –o de consagrar en el cine a figuras del teatro- que luego pasarían a ser estrellas más rutilantes en CIFESA o en otras productoras (Amparo Rivelles, Mercedes Vecino, Roberto Font, Luis Prendes, Isabel de Pomés. Y después de los nombres rutilantes estaban los fieles actores de siempre, la mayoría secundarios: Martínez Soria, Mary Santpere, Guadalupe Muñoz Sampedro, José Isbert, Freyre de Andrade, etc. así como la gente procedente del teatro como Maruja Tomás o Alady,

4. Emisora Films (1943-1948)

4.1. El entorno

Cuando Iquino y Ariza pusieron de nuevo en marcha Emisora Films a principios de 1943, el cine norteamericano iba en ascenso mientras remitía el interés por el alemán y el italiano. Pocas cosas habían cambiado en el férreo dominio franquista de la sociedad española. La Censura seguía reinando en todos los campos y el gran negocio del cine eran las licencias de importación y los beneficiosos créditos sindicales, sin olvidar los jugosos premios. La especulación y el fraude se había generalizado. Los presupuestos se hinchaban de forma desorbitada y los productores buscaban descaradamente conectar con la ideología del Estado y contentar a la Junta de Clasificación.. Se produjeron dos casos excepcionales: *El escándalo* (1943- José Luis Sáenz de Heredia) y *El clavo* (1944 – Rafael Gil) que obtuvieron quince licencias cada una.

La Orden del Ministerio de Industria y Comercio del 18 de mayo de 1943 (que actualizaba la del 28 de octubre de 1941) había abierto estas puertas a la picaresca: *<Las licencias de importación de películas extranjeras solamente se darán a las entidades o personas que produzcan películas de largo metraje íntegramente nacionales a los efectos económicos y de una categoría artística y técnica suficientemente decorosa a juicio de la Comisión clasificadora que a tal efecto nombra el Ministerio>*. Para una información exhaustiva sobre estos aspectos resulta imprescindible la lectura de *Cine y Control* de David y Carlos Pérez Merinero e *Historia de la política de Fomento del cine español* de Antonio Vallés Copeiro del Villar.

Esta situación provocó la aparición de innumerables productoras (CEA, Ballesteros, Levante, Hércules, Alhambra, Paloma, Mercurio, etc.). Vizcaíno Casas (1972. pag. 65-74) aparentemente frivoliza pero describe un aspecto muy realista de la situación: *<Facilitó el acceso de los aventureros, de los productores de ocasión, ajenos por entero a la inquietud cinematográfica, que invertían los excedentes de sus pingües negocios de estraperlo para divertirse unas semanas en un medio que creían propicio a las aventuras galantes y que, aunque en realidad les proporcionase pocas, servía para satisfacer su vanidad en forma de reportajes periodísticos y, encima, les permitía recoger unos beneficios y regresar después a sus negocios habituales>*¹⁹ La mayoría de películas perdían dinero en la taquilla pero lo ganaban gracias a las normas de protección.

¹⁹ Edgar Neville retrata esta situación en su novela *Producciones García, S.A.*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

En este *maremagnum*, CIFESA y posteriormente Suevia Films de Cesáreo Gonzalez²⁰ seguían reinando de forma indiscutible. Fueron de las pocas productoras que consiguieron superar la importante crisis de mediados de la década (coincidiendo prácticamente con el fin de la segunda guerra mundial), una crisis que les obligó a buscar nuevas fórmulas (cine histórico, temas menos locales, cine literario...)

Después de sus tres films iniciales, Emisora Films abrió nuevos caminos al cine español buscando precisamente la universalización de sus películas y, sobre todo la concepción empresarial de la que, salvo la excepción de CIFESA, y muy pronto de Suevia, había sido hasta entonces una industria artesanal. Precisamente, Emisora fue la tercera productora en número de películas de la segunda mitad de los 40 tras CIFESA y Suevia.

Justo después del final de la guerra mundial empieza a observarse una cierta y tímida apertura del régimen. En 1946 el teatro Apolo de Barcelona se estrena *Lo ferrer del tall* de Frederic Soler iniciándose así un controlado retorno a la cultura regionalista (no nacionalista) que se continua en el cine con *Mariona Rebull* (1947 – José Luis Sáenz de Heredia) y *Nada* (1947 –Edgar Neville). *La fe* (1947 – Rafael Gil) provoca un gran escándalo por mostrar a una feligresa. que intenta seducir a un sacerdote Eran cambios tibios obligados por el nuevo orden mundial. La producción cinematográfica española empieza a descentralizarse. Se hacen películas en Valencia. Los estudios barceloneses empiezan a recuperar la actividad de los años de pre-guerra. Iquino –primero con Emisora y luego con IFI- contribuye poderosamente a ese resurgimiento.

4.2. La refundación de Emisora

Después de *El hombre de los muñecos*, Iquino había hecho públicos unos sentimientos que barruntaba hacía tiempo y que en 1977 todavía recordaba (Fotogramas 29.4.77, cit.) <Con CIFESA sólo hice comedias. Detestaba las barbas y el cartón piedra. Por eso no tuve asuntos desagradables. Críticas, sí. He tenido muchas porque se considera que el cine cómico no tiene categoría. Es una tontería. La verdad es que CIFESA estaba encantada conmigo. Lo mío sí que se vendía. Los empresarios sólo querían lo que yo hacía>. Lo que valoraba entonces de su obra anterior era que <me ha servido, sobre todo, de aprendizaje que me ha proporcionado una absoluta confianza en mi capacidad, sin que mis ensayos le hayan costado dinero a nadie sino todo al contrario>.

En 1944 (PP 31,12,44) hace una especie de balance de su carrera. <Considero que mis primeros pasos en la cinematografía fueron dados con un cierto balbuceo, en mi afán de buscar un género que entonces consideraba como el más adecuado para satisfacer al público español, para distraerle de su psicosis de guerra, para aliviar la tremenda tensión con que acababa de vivir un período tan trágico. Fue así como

²⁰ Productora fundada en 1941. Después de actividades modestas durante cuatro años, se convirtió en 1946 en el gran competidor de CIFESA, creando distribuidora propia y abriendo los mercados hispanoamericanos.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

realicé aquellas películas tan justamente consideradas como comerciales>. Iquino se sentía encasillado. <Difícilmente, muy difícilmente, puede un artista, cuando se le encasilla en un género determinado, eludir esa clasificación, y a dirigir sus actividades a horizontes más ambiciosos y elevado>,. Quería cambiar y justifica así el abandono de CIFESA: <En vista de que no me hacían caso en mis pretensiones, tuve que llevar la cuestión al seno de mi propia familia. Tuve que atraer al campo cinematográfico a mi propia familia. Tuve que atraer al campo al campo cinematográfico a mi propio hermano político, apartarle de sus negocios, habituarle a nuestro mundo, obligarle a invertir no sólo su capital, sino incluso su total esfuerzo persona>

Su cuñado, casado con su hermana María Teresa, era Francisco Ariza, un industrial barcelonés con intereses en electrodomésticos y madera. Había fabricado y comercializado con éxito una nevera llamada Jalitan. Animado por Iquino, ambos resucitaron en febrero de 1943 Emisora Films, la productora que Iquino había creado en 1934,. aunque ya se ha mencionado que la había utilizado para rodar algunos cortometrajes después de la guerra. Sin embargo, a efectos legales, la sociedad mercantil en forma de anónima, se constituyó oficialmente el 28 de julio de 1947. Esta demora entre las fechas reales y las oficiales suele ser bastante habitual y mucho más en aquellos años en que no existía un control excesivamente riguroso.²¹ La finalidad principal de la compañía era *<la producción y explotación de películas cinematográficas por un tiempo indefinido>*. Su sede social estaba oficialmente en el número nueve del Paseo General Mola de Barcelona, aunque inicialmente se trabajó en la casa de Iquino del Paseo de Gracia.. Su capital social era de cuatro millones ochocientos mil pesetas representado por novecientas sesenta acciones ordinarias nominativas. Según la escritura, estas habían sido totalmente puestas en circulación e inscritas a la par en efectivo que ingresaron en la caja de la sociedad por los socios constituyentes:: Francisco Ariza Esparones, industrial, (320); Ignacio Ferrés Iquino, fotógrafo, (320), Jorge Carreras Mercadé , director de banca,(160), Carlos Tusquets Terrats, del comercio, (160). Se escrituró también el primer nombramiento de cargos: Consejero Delegado, Francisco Ariza y Director Artístico, Ignacio Ferrés Iquino *<quien ostentará las más amplias facultades a dicho cargo>* Así fue mientras Iquino estuvo en Antonio Ariza puso su experiencia en los negocios e Iquino toda su ya larga experiencia como hombre de cine, sin olvidar su empuje, sus iniciativas y un oficio cada vez más consolidado.²²

Sin embargo, durante casi todo 1943, exactamente nueve meses, Emisora se dedicó principalmente a sobrevivir. Su sede social se instaló realmente en el estudio fotográfico del Paseo de Gracia y sus tres primeras películas –Viviendo al revés, Fin de curso y Turbante blanco- parecían calcos de las que Iquino hacía para Campa/CIFESA tanto en sus planteamientos económicos como artísticos. El director seguía trabajando a destajo asombrando aun por su gran capacidad. Rodó aquellos tres films en estudio pero

²¹ Acta en el Registro Mercantil de Barcelona, hoja num. 1384

²² Para una historia detallada de Emisora véase Emisora Films una productora de cinema a Catalunya. Primera parte, l'etapa Iquino (1943-1948) por Miguel Raufast Chico

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

empezaba a sacar la cámara al exterior para abaratar costos.. En Diciembre, Emisora dio un vuelco empresarial y artístico con el rodaje de Hombres sin honor.

4.3. Con CIFESA como modelo.

4.3.1. El juego de los equívocos: *Viviendo al revés* (1943)

En su primera película en la nueva Emisora Films, Iquino sigue dándole vueltas al tema de la suplantación de la personalidad seguramente por la posibilidad de jugar con el agradecido recurso de los equívocos. El director había demostrado que los dominaba, al menos en su vertiente comercial, en su etapa Campa/CIFESA. Las situaciones que provoca esta confusión son el hilo conductor de la historia. La inclusión de canciones para el lucimiento de la protagonista debutante Alicia Palacios (sólo había hecho un pequeñísimo papel en *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo (1935), más una vedette de revista que una actriz de cine, acerca el film a los espectáculos arrevistados que, muy vigilados por la censura, se popularizaban en los teatros y en los que Iquino seguía acrecentando su probada experiencia. El film sigue también la línea de las anteriores comedias con canciones –más que comedias musicales- de Iquino. La publicidad lo deja muy claro: *<Divertida aventura de unos personajes que cambiaron de personalidad>*. A pesar de que los resultados comerciales estuvieron en consonancia con los productos Campa/Iquino de la época, las críticas fueron más bien desfavorables: Fernando Méndez op. cit. (I – 463), normalmente muy comedido, dice que: *<pretende ser un film cómico, sirviéndose de fórmulas calcadas del cine estadounidense. Pero el argumento del propio Iquino, apenas logra interesar, por carecer de aquellos elementos indispensables que suelen provocar la hilaridad, a excepción hecha de algunas intervenciones. Decididamente no nos convencen estos exponentes de cine pseudo americano>*. F. González Serra (LV 12.11.43) comparte en líneas generales su opinión: *<Trama dislocada. Más continuidad en el ritmo que en anteriores realizaciones. Sabe aprovechar suficientemente para subrayar diversos momentos de la acción con motivos graciosos y animados pero le achaca que la reiteración de incidencias cómicas de tono más o menos parecido diluye la agilidad de las imágenes, bien mantenida en las primeras escenas, en una atmósfera algo opaca, por cierta monotonía>*. E.R.M (DB 11.11.43) va en una línea muy parecida: *<Enredo tras enredo – a cual más inverosímil- se va tejiendo la fábula, por demás inconsistente, deslavazada y a veces grotesca.(...) Juguete cómico trazado con jocundidad desgobernada y en cuya realización empleóse parquedad de medios>*.

No parece existir copia de la película por lo que, por lo leído, todo parece apuntar a que Iquino no quiso arriesgarse con probaturas y fue a lo seguro, máxime cuando el film fue distribuido por la propia CIFESA,

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

lo cual no deja de ser curioso porque en sus declaraciones Iquino señala que, precisamente sus deseos de liberarse del encasillamiento fue lo que había provocado su salida de la productora. Lo cierto es que en su primer film como productor independiente ya hizo gala de su sentido empresarial. Raufast (1987, pag. 138) lo justifica: *<Puesto que no se trataba de crear una imagen de marca sino de estabilizar una empresa, nada mejor que recurrir a un cine que había demostrado suficientemente su efectividad económica. Para acabar de cerrar el círculo y en una lógica correspondencia de intereses, sería CIFESA quien adquiriría el film para su distribución>*.

4.3.2. Una comedia estudiantil: Fin de curso (1943)

El segundo largometraje de la nueva etapa de Emisora fue un encargo externo. El contratante fue Rafa Films, empresa sevillana propiedad de Rafael (Rafa) González Rico que hasta entonces había producido únicamente un cortometraje (*Sevillanas – 1941 – Guzmán Merino*) y un largometraje (*Canelita en Rama - 1942 - Eduardo García Maroto*). El film –con tema folklórico tópico- había sido un éxito comercial impresionante e incluso se exportó a América. Después de Fin de Curso produciría en 1944 *Macarena*, rodada también en Barcelona, con Antonio Guzmán Merino de director. Estos fueron los únicos tres largometrajes que hizo como productora. Después produjo numerosos cortometrajes deportivos, turísticos y otras temáticas.

Teniendo en cuenta el tema –historia ligera de estudiantes- se contrató casi en bloque al equipo técnico y artístico de Viviendo al revés. Rafa Films no tenía estructura y a Emisora le fue de perlas que la contratasen porque así no corría ningún riesgo ni tenía que realizar inversiones. Además Rafa Films también controlaba la distribución.

La película está concebida efectivamente como una comedia con canciones de CIFESA (en los títulos de crédito aparece como antes en CIFESA que es un film de Iquino) pero se le nota al realizador que ya domina perfectamente el género. El film es desenfadado, alegre, divertido y complicado como un vodevil blanco en el que se insinúan muchas situaciones y se resuelven de acuerdo con los convencionalismo imperantes. La relación entre el tío y la espectacular sobrina, o las que se crean después de que se inicia el malentendido, no pasan de ser situaciones propias de los espectáculos arrevistados teatrales tantas veces mencionados. Los universitarios no hay quien se los crea por su edad.

Efectivamente, pero a Iquino se le nota más su concepto teatral en su guión que en la puesta en imágenes. Consciente quizá de ello, consigue agilizar el relato con una increíble profusión de recursos (fundidos, cortinillas, sobreimpresiones, exteriores, etc.) para resolver las elipsis y romper el posible agobio de una unidad espacial excesivamente cerrada. A destacar los planos angulados inhabituales en las comedias ya

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

que normalmente se utilizaban para crear tensiones en films dramáticos. Iquino los seguiría utilizando con propósitos bien diferentes en films posteriores de Emisora y en *Brigada criminal (1950)*, entre otros .

Este concepto de lo teatral, que aparece prácticamente en la estructura de casi todas sus comedias, hace que Iquino confíe en los cómicos (en este caso Freyre como principal y Mary Santpere como secundaria) para que sean los desencadenantes del conflicto. A no ser que, debido a la época, sería imposible esta especulación, el personaje de Freyre (que se califica a sí mismo como un defensor de la moral) a quien todos temen y que finalmente se humaniza, no deja de representar a alguien con poder en el régimen. Jugando con especulaciones, resulta desconcertante ver que el personaje de don Hermógenes lleve un bigote al estilo Hitler. ¿Fue una ironía de Iquino o fue una concesión a la moda de entonces?. El resto de estudiantes actúan como un coro nada homogéneo en el que existen diversas jerarquías. La pareja de jóvenes es el imprescindible toque romántico de este tipo de comedias universitarias. La patrona de la pensión –tan buena que parece tonta – complementa el tono sentimentaloides que también parece imprescindible..

Los tres números musicales del film se ajustan conceptualmente a las típicas estructuras de las revistas. El primero en la pensión, en el que participan todos los estudiantes, sirve de presentación a los personajes y el último, en las atracciones del Tibidabo representa como una despedida tradicional desde la pasarela. Hay que destacar el número musical que transcurre en un Nido de Arte, un típico local en el que entonces tenían cabida todo tipo de artistas, especialmente aficionados. Iquino juega la carta de los famosos invitados y va presentando a través del locutor –de forma muy parecida a la de un show televisivo actual- a figuras muy populares de los campos más diversos. Enrique Jardiel Poncela, el caricaturista Irurozqui, el guionista radiofónico Antonio Losada, el locutor Gerardo Esteban, Mery Martin, Raul Cancio, Ana María Noé, Marta Flores, Luis Prendes, Fernando Fernán Gómez, Antonio Guzman Merino, Luis García Ortega, Isabel de Pomes, María Bru, Robert Font, Guillermo Marín, Pepe Isbert....entre otros.

Según Raufast (op. cit. pag. 139) *<tanto el argumento como la manera de hacer de Iquino permiten incluir esta película en el grupo de los realizados por el director en CIFESA. Todo se sucedía vertiginosamente, con diálogos rápidos y delirantes y todo esto recogido por una cámara inquieta y ágil que parecía contagiarse de todo lo que pasaba delante de ella. Paradójicamente, toda la acción convivía con un planteamiento escénico de gran esencia teatral, quizá por las limitaciones de producción>* Raufast lo justifica por la *<confesada pasión del realizador: el teatro>* y otorga mucha importancia al montaje, *<no por lo que respecta a su importancia en la acción interna del film sino a la utilización visual que se hacía de sus recursos externos>*. Sin tanto entusiasmo como Raufast, Méndez (op. cit. I, 462) lo considera como *<un film aceptable, de ambiente simpático y juvenil>* elogiando a Iquino diciendo que el prolífico animador conduce la trama con naturalidad concluyendo con *<como otros tantos films de Iquino entretiene y agrada por su exacta dosificación de valores y por su carencia absoluta de complicaciones argumentales>*.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

L. de C. (DB 9.2.44) también la elogia moderadamente; <*Dentro de la tónica del argumento, el ambiente requerido del film está conseguido en parte. Esta atmósfera tan necesaria en el desarrollo temático, mantiene equilibrado cierto interés del espectador*>

La consideración crítica general sobre Iquino sube enteros. Se le considera una sólida promesa y se alaban sus conocimientos técnicos pero se le reprocha la excesiva velocidad con que hace sus películas. Una anécdota final. La película se rodó parcialmente en la Universidad de Barcelona. Según el crítico e historiador Joan Francesc de Lasa (ent. autor), aquel rodaje constituyó un acontecimiento pero el rector se enfadó mucho porque <*en la aulas utilizadas se encontraron muchas bragas*>

4.3.3. Cine de teléfonos blancos: *Turbante blanco* (1944)

El siguiente film de Emisora, *Turbante blanco*, puede considerarse el último de aquella etapa de transición de Iquino. Hasta entonces sus tres películas no justificaban con hechos sus declaraciones del porqué había dejado a CIFESA y a Campa. Después de haber estrenado *Viviendo al revés*, en una entrevista dice que, aunque no renuncia ni mucho menos a su pasado, parece querer hacer borrón y cuenta de su anterior carrera. Es consciente, y está satisfecho, de la opinión de los críticos sobre su trabajo (PP 25.7.43). <Lo más justo es la opinión general de que soy un hombre que sabe su oficio. Habla de sus próximas realizaciones Primero, otra cosa cómica: *Turbante blanco* de Cecilio Benítez de Castro y después, por fin, una película totalmente diferente, por su corte y su sentido. a todo lo que he hecho hasta aquí. Se llamará *Cabeza de hierro* y es un argumento del escritor Cecilio Benítez de Castro. De manera encubierta explica el porqué había dirigido películas que en el fondo no le complacían Yo he sacrificado mi vanidad en una época en que el cine se valía de sus propios y reducidos medios adoptando aquel cambio de estilo. Sacrifiqué mi gusto, mi espíritu, para que con ese cine de tipo medio que yo vengo haciendo, aportase mi grano de arena a la creación y estabilidad de una industria cinematográfica auténtica. Y seguía con una frase casi profética que marcaría su futura carrera, especialmente la de su etapa en IFI: No puedo creer que el cine se consiga arruinando al productor y a los hombres de buena fe que se acercan al cine>. Precisamente, si algo no puede censurarse a Iquino es que siempre pensase en obtener beneficios de sus películas.

Turbante blanco es ya una película de producción cien por cien Emisora, aunque parezca conservar todavía el estilo CIFESA. De hecho, se trata de un cúmulo de malentendidos que no encajan siquiera con la personalidad literaria del autor de la novela Cecilio Benítez de Castro, un estimable escritor santanderino nacido en 1917 que entre 1939 a 1949 gozaba de gran popularidad en España gracias a sus innumerables novelas, casi todas ellas de temas muy diversos. Después se afincaría en la República Argentina. Benítez de Castro iniciaría con *Turbante Blanco* (1944) una relación de tres películas con Iquino. Se completaría

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

con *Cabeza de hierro* (1944) y *Una sombra en la ventana* (1944). Siempre que las circunstancias lo permitían, Iquino seguía interesado en adaptar obras literarias.

La película tiene claras influencias del cine italiano de teléfonos blancos (23), la cual ya pudo apreciarse parcialmente en algunos de sus largometrajes de la época CIFESA. La crítica no la trató demasiado bien. En general se la calificó como de comedieta vulgar aunque algunos comentaristas no le regatearon sus elogios. Méndez Leite (op- cit. I-467) dice que *<posee un ritmo ágil a pesar de que el argumento básico denota cierta falta de contenido. Pero Iquino supera el inconveniente llevando la dirección con pulso firme considerando que en la labor de Iquino se observa de día en día una mayor perfección y más profundos conocimientos de la técnica del cine>*. La opinión de Méndez Leite coincide con la crítica (sin firma) de Cámara (10.44) quien elogia *<la soltura habitual de quien domina su oficio y un acierto en la dirección de intérpretes concluyendo con que gracias a su agilidad distrae y entretiene a pesar de su endeble argumento, poniendo una primera y valiosa piedra en honor del futuro de Mery Martin, la más fotogénica de nuestras aspirantes a actriz>*. Primer Plano (6.44) destacó *<su ritmo ágil y su vitola plástica pero censuró lo que consideraba su fallo principal, el argumento. los tipos se escapan de nuestra idiosincrasia aunque remarcaba toda la realización de unos trozos musicales magníficos finalizando con que es de justicia declarar que el acierto va siendo cada vez mayor en su director Ignacio F. Iquino>*.

Gracias a una afortunada, y casi milagrosa, recuperación de una copia de la película por parte de Filmoteca Española, puede apreciarse que, efectivamente, el film encaja estilística y temáticamente con una gran parte de los films de la etapa Campa-CIFESA. Su estructura es deliberadamente teatral (casi toda la acción transcurre en espacios cerrados con breves salidas al exterior) mientras que su planteamiento es también de comedia teatral musical (la mayor parte de sus chistes y personajes, especialmente los secundarios, lo recuerdan) y, una vez más, toda la trama se construye sobre una confusión de personalidades. Ello le permite a Iquino confrontar dos estilos de vida antagónicos: el frívolo del mundo del espectáculo y el serio de la clase alta, representada por un eminente médico. La irrupción de dos mujeres también opuestas en ambientes extraños son la base de todos los gags y los equívocos entre las dos parejas. Iquino introduce sus habituales números musicales (uno de ellos, el de los pianos, narrado con gran imaginación, pero hay otro excesivamente forzado especialmente por una planificación que busca más la originalidad que la funcionalidad) para el lucimiento de Mery Martin, quien compone un personaje tópico de mujer insoportablemente caprichosa muy propio –una vez más– de los espectáculos teatrales arrevistados. Adriano Rimoldi – que se dobla a sí mismo y que justifica en el argumento su acento italiano– demuestra su condición de gran estrella de la Emisora. Es un hombre elegante, ideal como prototipo de una clase social

²³ Iquino no fue el único director español influenciado por este cine. La mayoría de los grandes éxitos de aquellos años los habían tomado como modelo lo cual no resulta extraño dadas las semejanzas de sus regímenes políticos.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

movida por la frivolidad más absoluta. El film culmina con una serie de disparatadas secuencias marcadas por un humor que roza incluso el surrealismo. Iquino se mueve entre clichés y ciertas osadías narrativas.

4.4. Una película puente: *Hombres sin honor* (1944)

Hombres sin honor es una película policíaca envuelta en los ropajes de una historia romántica, <una novela de aventuras entre gentes al margen de la ley en el ambiente del antiguo barrio chino barcelonés> (Camara 4.1.45). Era un cambio total de estilo. Iquino siempre la definió como una película puente entre su etapa de CIFESA y la nueva Emisora. Su opinión es refrendada por José Luis Gómez Tello (PP 1.45): <Etapa de transición en el estilo del director. Apunta muchas posibilidades, existen muchas virtudes y tiene la categoría indispensable para seguir al evolución de Iquino>. Según Raufast, (op, cit, pag, 156) se trata de una película puente <posiblemente porque conservaba aquella tendencia al argumento complicado, lleno de confusiones y malentendidos, desencadenantes principales de la acción pero con la particularidad de que el argumento no se desarrollaba en la acostumbrada clave cómica sino que concedía una mayor atención a los posibles aspectos dramáticos de las situaciones creadas>. Iquino seguía críticamente en alza. Méndez Leite (op. cit. I – 478) la califica como <una producción muy decorosa y señala que con relación a anteriores cometidos, hay en este nuevo trabajo del prolífico realizador visibles pruebas de una más perfecta compenetración con los requisitos indispensables del arte de la plasmación cinematográfica>.

A través de la imperfecta copia visionada, se puede apreciar la justeza de las valoraciones de Iquino y de sus críticos. De hecho, la película empieza como una comedia típica de Iquino pero poco a poco va entrando argumentalmente en situaciones de films de intriga aunque finalice como una comedia. Formalmente no presenta ninguna evolución estética importante del realizador. Iquino la va filmando de forma muy funcional aunque se permita alguna libertad en las secuencias que transcurren en una taberna de un barrio bajo barcelonés (un tanto fuera de lugar en el contexto del film, pero muy interesantes por su sabor costumbrista) y las del desenlace (persecución en el barrio chino de Barcelona). Esta descompensación argumental repercute en la relación sentimental entre los dos protagonistas que no acaba de funcionar como debiera a pesar del indudable carisma de los actores. Rimoldi está impecable como siempre (y como siempre justifica su acento italiano) y Mery Martín compone un personaje más de ingenua que de la mujer fatal que se le suponía. La evolución de la historia resulta algo confusa, con bastante falta de lógica en los personajes, pero hay que reconocérsele ligeras notas críticas a una clase social alta que se aprovechaba entonces de su situación privilegiada, así como un dibujo muy real de la aristocracia venida a menos. La copia existente en Filmoteca Española es bastante deficiente con muchos cortes y saltos de imagen, lo cual perjudica evidentemente su valoración en detalle..

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Después de *Turbante blanco* y *Hombres sin honor* empezaba a configurarse los planteamientos empresariales de Emisora Films, muy parecidos al de los estudios norteamericanos. Tenía ya en plantilla equipos técnicos y había creado un *star-system* propio. Iquino empezaba a hacer realidad su sueño de siempre. Vale la pena detenernos puntualmente en algunas de las estrellas.

Mery Martin (con el tiempo volvería a llamarse artísticamente María Martin, el nombre con que fue bautizada) era una malagueña de Marbella nacida en 1923, casada entonces con el actor José Jaspe. Iquino le abrió las puertas del estrellato en *Cabeza de hierro*, haciéndole protagonizar once de sus films en Emisora, firmando un contrato de exclusividad entre 1944 y 1948. Especializada en vampiresas. Después de una carrera internacional, trabajó también intensamente con Iquino durante la etapa IFI. Su carta de presentación, antes de ser contratada por Emisora, queda reflejada en un reportaje (PP 31.1.43) que la define así: *<enlaza el nórdico lirismo escandinavo y el pintoresco embrujo andaluz. El padre es de Málaga. La madre sueca>*.

Adriano Rimoldi era un actor italiano nacido en La Spezia en 1912, aunque se le presentaba como nacido en Florencia quizá porque la ciudad de Dante tenía mucho más glamour. Había tenido su gran éxito en *Addio giovinezza* (1941 – F. M. Poggioli) y se había convertido en galán de films de aventuras de la Italia fascista. Trabajó en Emisora entre 1943 y 1948, siendo su última película *En un rincón de España*, prolongando su carrera en España hasta 1949. Iquino le dirigió en doce películas y le convirtió en uno de los galanes más populares de la España de entonces. En una semblanza publicada en la sección *Quien es quien en la pantalla nacional* de *Primer Plano*, Gómez Tello escribía que *<su perfil agudo y un poco pétreo lo destina a papeles dramáticos. Pero en casi todas sus películas, y también en casi toda su vida, es lo que quiere ser: un galán de comedia que denota su estirpe florentina>*. Sin embargo en sus films españoles demostró su gran versatilidad y, sobre todo, una elegancia personal desacostumbrada en el cine español. *Cámara* (11.45) les dedicó un reportaje en que se afirma que, *Rimoldi y Mery Martin no salen prácticamente de los estudios* y que *Iquino les proporciona ladrillos, auténticos ladrillos y un amplio terreno para vivir*, refiriéndose a los apartamentos que les vendió el director en Castelledefels,. Después de su etapa en España, volvió a Italia e Iquino le recuperó como actor en dos ocasiones en su etapa IFI, en *Cuatro en la frontera* (1957) y *Juventud a la intemperie* (1961). Iquino le contrató también como argumentista de *Buen Viaje Pablo* (1959). Su última aparición en el cine fue en un breve papel en *Rey de Reyes* (*King of Kings*- 1961 – Nicholas Ray)

Empezaba a hacerse entonces realidad el concepto empresarial del cine de Iquino, experimentado parcialmente en CIFESA, y materializado con mucho entusiasmo y no demasiados medios pero con una idea clara de la situación del cine español de entonces. Iquino lo define: en sus declaraciones a Ramón Freixas (Dirigido op. cit) *<No era una industria tan pequeña. Ocupábamos una casa de tres pisos para oficinas. En el sótano, construí un pequeño teatro con 300 butacas y una sala de exposiciones de arte. Precisamente después de arduas presiones conseguí estrenar Yerma prohibida en aquel entonces. Ana*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Mariscal, una de mis intérpretes preferidas, obtuvo un éxito clamoroso ante 200 personas>. Miguel Grau (ent. autor), jefe de producción de Emisora, confirma la existencia de este teatro y la obra de Ana Mariscal.²⁴ <*Había sido un centro cultural que tenía un pequeño teatro en los bajos. Iquino montó un par de obras. Como si fuese un teatro club. Tenía platea y escenario. Fue hacia 1947. Luego desapareció. Lo absorbimos como almacén*>. Juliana San José (ent. autor cit.) también habla de esta experiencia teatral aunque no recuerda si tenía nombre. Aquel efímero proyecto encaja con los pequeños locales denominados *teatro de bolsillo* que entonces se pusieron de moda en Barcelona. Según San José, Iquino quiso dar gran solemnidad a los estrenos. Recuerda que las pocas representaciones que se hicieron fueron únicas y de carácter amateur – menciona otra de ellas, *Bodas de sangre* protagonizada por Nuria Espert- que el público asistía por invitación (no recuerda si se pagaba o no entrada) y que se exigía etiqueta. Por su parte, Rimbau y Torreiro (1998, pag. 331) señalan que <*su director artístico era Julio Coll y en el cual se montaron obras consideradas como arriesgadas o susceptibles de sufrir censura en el teatro convencional, como Ana Christie o Yerma de García Lorca, protagonizadas por una actriz habitual en sus películas de la época, Ana Mariscal*>. Fue una aventura romántica que, con una programación en las antípodas de sus propios vodeviles, demuestra la gran pasión de Iquino por el teatro. En aquella época, había reducido sus propios estrenos escénicos –solamente haría uno, la ya mencionada comedia *Una familia de enredo* en el Cómico de Madrid el 9 mayo 1945- absorbido totalmente por su intenso trabajo en Emisora.

Sin embargo, y según Miguel Grau, la filosofía empresarial de contratos fijos de actores y técnicos no se aplicó de forma total en Emisora hasta pocos meses antes de la salida de Iquino (1948), aunque se realizaban parcialmente contratos de larga duración: <*Teníamos contratados cuatro escritores que trabajaban en los guiones. Julio Coll se especializaba en suavizar los momentos demasiado dramáticos. Julio Salvador buscaba gags para las escenas divertidas. José Antonio de la Loma se ocupaba de los guiones y de los diálogos...*>. Además, Iquino consiguió con éxito crear equipos estables de técnicos y artistas, como puede verse en los créditos de sus películas. Emisora firmó también contratos de arrendamiento con estudios: <*primero con Trilla y después con Kinefón*>. (Dirigido ent. cit.)

Igual que cualquier estudio de Hollywood, Iquino trabajaba a fondo la planificación de los rodajes porque sabía que así reduciría costes y aumentaría la productividad y, lógicamente, se aseguraría la continuidad empresarial. Grau, que acabó siendo productor ejecutivo de Emisora, confirma este extraordinario cuidado de Iquino por la planificación. Más adelante se expondrán casos en que ésta resultó decisiva para las finanzas de la empresa..

En unas declaraciones (PP 8.9.46), Iquino se refiere al éxito de la aplicación de la filosofía empresarial de Emisora :<*No hemos hecho otra cosa que repetir el sistema americano: la contratación fija del personal y*

²⁴ Rimbau Esteve. La producció cinematogràfica a Catalunya (1962/69) pag. 130. Recoge fragmento de entrevista inédita en Cinema e (TV3) realizada por O. Martí y F. Umbert .

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

toda clase de servicios, en lugar de la contratación por películas. Nuestros técnicos y nuestros artistas trabajan a sueldo. Además, tenemos un equipo de guionistas. Mientras el equipo de rodaje actúa en el plató, el equipo de guionistas trabaja ya en la preparación de la siguiente película. Y los actores, entre uno y otro rodaje, y cuando ya no tienen papel, estudian y amplían sus conocimientos artísticos en nuestra propia casa. Aquí les damos clases de declamación, cultura física, música, baile, lecciones sobre la historia del cine....> - Sin embargo, no se han encontrado indicios de planificaciones de carrera, aunque éstas se han producido en la práctica, de forma no premeditada, con determinados colaboradores que empezaron por lo más bajo y terminaron en cargos importantes (Julio Coll, Isasi, De la Loma, Juliana San José, etc.). Esta formación de cineastas en Emisora primero, y en IFI después, no tenía nada que ver con las normas oficiales de ascensos en las categorías oficiales sindicales del cine, aunque en algunos casos se complementaban.

Esta acumulación de funciones en su persona, empezó a darle a Iquino un aura de hombre exigente y hasta soberbio o engreído que aumentaría aun más en IFI. El era consciente de cómo le veían los demás *<Normalmente, yo era tranquilo y eficaz aunque a veces gritaba desesperadamente, pero sólo cuando algo no salía a mi gusto y podía culpar a alguien del desajustado. Todo como consecuencia de mi carácter crítico que me empujaba a conseguir la perfección, cosa tan difícil en el cine>* (Dirigido ent. cit.). Miguel Grau – que le llamaba *Ignasi* y le tuteaba- siempre mantuvo excelentes relaciones con Iquino, incluso muchos años después de salir de Emisora *<Entonces tenía muy buen humor. Pero era muy enérgico y yo le había visto muchos golpes de genio. Una vez tuvo uno con Sebastián Perera, su director de fotografía de siempre. Se discutieron por la colocación de unas luces. Se enfadaron e Iquino le dijo que abandonase el rodaje. Le dijo que él era el operador pero que el también sabía cómo hacer su oficio. Y efectivamente lo sabía>*. Luego hicieron las paces.

Según Grau (ent. cit.), en Emisora Films Iquino desarrolló prácticamente todas sus virtudes y todos sus defectos: *<Siempre he considerado que Iquino ha sido uno de los técnicos de cine más completos que han existido en nuestro país. Sabía mucho pero le perdió haber sido productor. Imponía su criterio de productor al de realizador. Le interesaba más el negocio que la parte artística. Sacrificaba la calidad por la economía. Si hubiese trabajado en el extranjero como director se hubiese hecho famoso. Sabía muchísimo de todo. Y sabía resolver todos los problemas de la manera más simple. Y, sobre todo, sabía muy bien lo que funcionaba o no>*. A Grau solía hacerle consultas de índole organizativa: *<Me consultaba cosas. No de la parte artística. Esta la llevaba él por completo. Participaba de forma total en los guiones. Se metía en todo. Lo supervisaba todo. El montaje lo hacía él con un montador que le empalmaba la película siguiendo sus instrucciones. Tenía una tremenda capacidad de trabajo>*.

Ya se ha dicho que el gran negocio del cine español de entonces eran las licencias de importación. Y también de Emisora. Iquino (Dirigido.ent. cit.)no lo negó nunca *<Los permisos de importación fueron una*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

fórmula para proteger nuestra industria. De hecho todos hicimos mercado negro. Como que la protección no funcionaba, el permiso se vendía a buen precio a las multinacionales. Este les era imprescindible para entrar una película. Según la clasificación obtenida por la película, el productor recogía una, dos o tres licencias, con las cuales intentaba ganar dinero, puesto que el productor no era importador y no le servían para nada>.

Gracias a las dotes empresariales de Ariza, Emisora alcanzó un acuerdo con la Fox norteamericana, a través de su distribuidora española Hispano Fox Films. Grau lo explica: *<Nosotros vendíamos los permisos a la Fox. E incluso nosotros comprábamos permisos a productoras independientes y se los cedíamos a la Fox. Como compensación la Fox distribuía nuestras películas en España con las ventajas que representaban –a nivel de prestigio y de presión hacia los exhibidores - que figurasen en sus listas>*. La mayor parte de las películas de Emisora se vendió a países sajones y latinoamericanos. El beneficioso engranaje se completó el 28 de junio de 1946 cuando Francisco Ariza (junto con Juan Estrada) se hizo cargo de la empresa del cine Kursaal, en la rambla de Cataluña de Barcelona (Munsó, 1998). Fue también entonces cuando Emisora se trasladó a su sede de General Mola. Se cerraba así el círculo que le asemejaba con ventaja, aunque en miniatura, a una *minor* de Hollywood. Emisora producía las películas beneficiándose de las licencias de importación, las distribuía a través de Hispano Fox Films y las estrenaba en el Kursaal. Al tener la financiación y la exhibición asegurada se podía planificar al detalle a plazo medio las actividades de Emisora. Sin estudios propios, normalmente se rodaban las películas en los Diagonal, situados en la avenida Carlos III y dirigidos por Jaime Piquer, operador con contrato fijo en la productora. Después lo haría en los Kinefón

4.5. Los años dorados de Emisora

4.5.1.Exaltación patriótica. Cabeza de hierro (1944)

Un proyecto largamente acariciado, Cabeza de hierro sería la primera producción con mayúsculas de Emisora y la que marcaría el futuro estilo y ambiciones de la productora. Iquino la había diseñado mucho tiempo atrás pero siempre tuvo serias dificultades para realizarla necesitando tener productora propia para hacerla realidad. <Había ido de productora a productora sin ningún éxito reconociendo que, después de doce o catorce películas que me valieron la confianza de los directores y la indignación de algunos críticos había pasado la dura prueba que tenía que pasar antes de poder hacer una película en la que creía> (PP31.12.44). Efectivamente, los tiempos habían cambiado e Iquino ya tenía medios y crédito.

Meses antes de su rodaje, la prensa cinematográfica empezó a crear ambiente. Antonio Ariza, había afirmado que por su tema y por los medios que se habían puesto a disposición de Iquino, alcanzaría el grado de superproducción Iquino le secundó meses jugando con su cambio de imagen: <Es mi primer film

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

dramático. Escogí esta novela de Benítez de Castro porque vi en ella posibilidades cinematográficas, no precisamente por el camino de lo espectacular, de lo externo, sino por de la profundidad anímica>. Por vez primera, una película de Iquino tiene algo que ver con la contienda española. <Tiene fuertes reacciones psicológicas, dentro de encuadres afines a nuestra sensibilidad actual. El tema parte de nuestra Guerra de Liberación. Cabeza de hierro es el nombre de campaña del protagonista y el conflicto se desarrolla en nuestra postguerra> (PP 28.5.44)

Emisora fue ejecutando una bien planificada campaña de publicidad y relaciones públicas, no sólo con el público sino con las fuerzas armadas y los políticos en el poder. Se invitó al rodaje a personalidades militares y civiles. Los medios informativos especializados cinematográficos se volcaron (la prensa diaria no ofrecía entonces demasiado espacio al cine) e incluso NODO le dedicó un reportaje. Se insistió en la personalidad del autor Cecilio Benítez de Castro, autor también de la adaptación, quien siempre se consideró satisfecho de la colaboración con Iquino (PP 1.45) y rompió una lanza a favor del entonces discutido cine, menospreciado por los intelectuales: <Si el arte es la busca de la suprema belleza, no cabe duda de que, sentados en su butaca, en la oscuridad de una sala, los públicos del mundo han contemplado muchas veces chispazos de arte exclusivo, soberano, indiscutible>. El autor explicó el complicado proceso de elaboración del film. <El escritor escribe la adaptación. El director la corrige. Y así hasta el tercer guión que es cuando escritor y director la corrigen juntos. Al final, fueron necesarios seis guiones> . Aunque Iquino solía manifestar que prefería guiones originales, siempre que podía buscaba el respaldo ennoblecedor de partir de la obra de un escritor de prestigio.

La película fue un tremendo éxito de público y de crítica. Y la calificación de interés nacional demostró lo bien que había caído a los estamentos oficiales. Se destacaban especialmente los elementos patrióticos oficiales que había en la película con frases enardecidas como éstas escritas por Gómez Tello <Su valor muy actual, actualísimo y acertado. Como asunto que al ser llevado a la pantalla va a hacer vibrar en ondas, calientes, fervorosas y nostálgicas, muchas juventudes españolas. A lo mejor de nuestra juventud. La que volvió de la hora española de la guerra, de la trinchera, de la audacia, del combate y las condecoraciones, a hacerse cargo de la paz, a rehacer su vida. Pero guardando el hontanar de esa veda racial de heroísmo (Quienes la comprenderán mejor será cualquier alférez de un destacamento en las arenas africanas, ya que prolonga en los hombres de hoy las virtudes cardinales del heroísmo, la disciplina y la lealtad>. Desde el punto de vista cinematográfico, el mismo Gómez Tello (PP 1.45), reconoce que <Iquino impone con esta película un giro de noventa grados a su manera de hacer. Del tema fácil, intrascendental, anterior a la preocupación fecunda. Con sus dotes de capacidad genialmente moderna>. Sin embargo, y en la parte estrictamente cinematográfica, únicamente se le reconoce su oficio y se le reprocha su comercialidad. Iquino se defendió alegando que esto sólo lo decía una minoría aparentemente intelectual. Curiosamente, Méndez Leite (op. cit. Pag. 475) discrepó totalmente de Tello: <Llama la atención por su esmerada realización que encaja con extraordinario acierto un tema netamente español. El

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

argumento de Benítez de Castro. posee honda raíz dramática que el guión recoge maravillosamente. Iquino demuestra esta vez su talento y condiciones para plasmar películas de corte ambicioso>. Enrique Rodríguez Mijares (DB 9.1.45)La saluda como <una nueva modalidad de Iquino> porque se trata de una obra dramática, diciendo que Iquino acomete una empresa mucho más ambiciosa <y nos ofrece en ella muestras de su talento realizador (...) Hay muchos detalles de técnica feliz>. Sin embargo considera que <esta dignidad artística> no encuentra su correspondencia con el argumento del film, un tanto reiterativo.

Lógicamente, por su ideología, (que iba en la misma línea de Primer Plano), se pronunciaron públicamente las personalidades adictas al régimen: Manuel Augusto García Viñolas, José Luis Sáenz de Heredia, Patricio G. De Canales (Secretario Nacional de Propaganda), etc. etc. Una de las frases más socorridas fue la desde Raza hasta Cabeza de hierro. Con motivo del estreno de la película, la Asociación de la Prensa de Barcelona le rindió un homenaje a Iquino.

Raufast (op. cit. pag. 16) considera que en Cabeza de hierro< confluían los dos elementos que mejor definirán la producción de Emisora a partir de entonces: a) un gusto por la composición dramática, desarrollada en clave de suspense y b) unas referencias bastante claras, cuando no confesadamente evidentes, a aspectos históricos del país>. El autor sitúa en la primera tendencia a Una sombra en la ventana, El obstáculo, Culpable, Borrasca de celos, El ángel gris y Canción mortal. Y en la segunda, Sinfonía del hogar, Noche sin cielo y El tambor del Bruch. Estos mismos modelos temáticos y narrativos los iría utilizando Iquino casi como plantilla de algunos de sus films propios, y de otros directores, en su posterior etapa de IFI.

Cabeza de hierro significó también la incorporación de Ana Mariscal al star-system de Emisora. Después de protagonizar Raza, Ana Mariscal era una de las grandes estrellas del cine español. Iquino la dirigió en seis películas y en 1952 (Con Segundo López) empezó a alternar la interpretación con la dirección. Resulta curioso señalar que Ana Mariscal realizó una entrevista al propio Iquino . De ella, hay que destacar dos afirmaciones que definen el pensamiento del realizador en aquellos momentos. Una era la relación entre director y público (PP 9.7.44): <Los directores fracasan, fracasarán y fracasamos porque no conocemos los resortes, la tramoya, para hacer vibrar al público tal como nosotros deseamos. No tiene nada que ver con hacer una película buena o mala>. La otra era la propia condición de director: <Lo importante es ser fiel a la propia personalidad. Las imitaciones son siempre lamentables pero, sobre todo, ganas de perder el tiempo y una estúpida manera de pretender engañarse a sí mismo>. Estos dos conceptos marcarían la evolución de la futura carrera de Iquino. El film estuvo siete días en cartel en Madrid. Sin embargo, el prestigio de Iquino iba subiendo como la espuma: La ficha de Iquino ha de ser, en adelante, rectificada. El género tratado por este director, abiertamente comercial, sin ambiciones aparentes, da paso a una realización de altura> (PP 28.5.44).

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Se anuncia la nueva producción de Iquino, Carmenchu, una superrevista cuya acción transcurre en una casa de modas, cuyo rodaje empezaría al cabo de un mes, la interpretarían Adriano Rimoldi, Ana Mariscal y Mery Martin. El guión era de Prada e Iquino y el tema era muy humano, simpático y original. No llegó a rodarse. Y también la preparación de dos nuevos proyectos: Compás eterno (con guión de Benítez de Castro) y Cuando los ángeles duermen que tampoco se llevaron a cabo.

4.5.2. Inicio del género criminal. Una sombra en la ventana (1944)

A pesar del anuncio de todos los proyectos mencionados, Emisora produce una película imprevista, al menos a nivel de medios de comunicación. Se convirtió en un film fundamental como inicio de forma decidida de uno de los géneros que marcaron la imagen de la productora. *Una sombra en la ventana* significó la puesta en marcha del modelo del peculiar cine policíaco de Emisora aunque en este caso venía aderezado con variantes psicológicas. Iquino seguía demostrando su gran conocimiento del cine norteamericano importando casi instantáneamente fórmulas que incluso no habían acabado de cuajar en Hollywood. El *film noir* (término que se acuñaría algunos años después por los críticos franceses) con vertientes psicológicas empezaría a consolidarse en Norteamérica, unos meses después a partir de films como *Recuerda (1945 – Spellbound- Alfred Hitchcock)* pero ya empezaban a buscárseles parcialmente estas derivaciones en los habituales films del género. Es difícil determinar si Iquino había visto estas películas o simplemente tuvo una de sus muchas intuiciones. Ramón Espelt considera que el film (junto con *¡Culpable!*, *El obstáculo* o *El ángel gris*) son *claros precedentes del género, desde la perspectiva del drama psicológico de moda en los años 40*>. (Espelt, pag. 12).

Iquino hizo una improvisada autocrítica de su película en un reportaje de José Torrella (Cámara 3.3.45): *<Una de las características de la realización que merece ser señalada, por poco común en nuestro cine, es el realismo. Como película de pasiones fuertes, no quise eludir ninguna nota realista. La definió también en como <el drama de una mujer de conducta ejemplar>. Este realismo llevó incluso a los actores a situaciones peligrosas como, por ejemplo, en la secuencia del incendio, donde incluso las cámaras llegaron a calentarse de manera alarmante. Otro ejemplo elocuente: en uno de los planos de la lucha brutal que Manuel Luna sostiene con Jesús Tordesillas, tenía que aparecer aquél con el rostro ensangrentado. Durante la pelea, la pata de una mesa provocó una herida de verdad en la cara de Luna de la que manaba abundante sangre. Antes de curarla, Iquino siguió filmando consiguiendo así un realismo total. Una anécdota contada por Adriano Rimoldi avanza el futuro pragmatismo de Iquino: Un día que no vino Tordesillas y yo no tenía plano, s me maquillé de Tordesillas e hice su papel. Nadie lo ha notado.*

Los elogios de la crítica fueron unánimes. Gómez Tello (PP 4.45). *<Nos hallamos ante la mejor película de Ignacio F. Iquino y ante uno de los films más preocupados y ambiciosos del cine español de estos días. El indicio de giro de noventa grados que vimos en la labor de un director joven cuando se estrenó Cabeza de*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

hierro, en Una sombra en la ventana ha cuajado de una forma perfecta en esta nueva producción donde se cala hondo y se gana el ritmo de las producciones de Hitchcock, por ejemplo. La trama mantiene su misterio y su emoción hasta el final>. Méndez Leite (op. cit. I-482) casi calca este comentario: <Se ajusta a una excelente continuidad. Es uno de los films españoles más ambiciosos que han desfilado por nuestras pantallas. A lo largo de su plasmación predomina una preocupación psicológica en la forma de resolver sus secuencias y menudean toda clase de detalles de emoción e intriga>. Sáenz Guerrero (LV 24.5.45) la calificó como <la más intrigante y emotiva película jamás realizada en España> considerando que era un <folletín moderno que está por encima de muchas producciones extranjeras>. Y todavía iba más lejos: <Iquino se acerca a ese estilo viejo y nuevo que recomendamos ver en Rebeca> concluyendo que lo mejor eran los climas de angustia obsesionante y que posee fuerza y tenso dramatismo>. En una línea parecida se manifestó Jesús Bendaña (RC 30.3.45) en <Iquino ofrece la obra más lograda de su carrera de director. Humana, de perfiles definidos, una película que le acredita una vez más como realizador que conoce los secretos del oficio y el arte cinematográficos>. Nadie señaló en aquel momento que Iquino había introducido una innovación formal que se le había reconocido a Welles y al operador Gregg Toland en Ciudadano Kane (1941 – Citizen Kane) aunque ya aparecían en films de Wyler y Toland de finales de los 30: la presencia de techos decorados – total o parcialmente- como elementos dramáticos, aunque evidentemente no puede hablarse de profundidad de campo (*deep focus*). Iquino lo seguiría utilizando en algunas de sus futuras películas.

A juzgar por las críticas y los reportajes de la época (no se conoce la existencia de copia alguna del film), Iquino supo salir muy airoso de un proyecto de gran complejidad narrativa, muy especialmente porque Ana Mariscal (y una vez más en una película de Iquino) interpretaba dos personajes diferentes, lógicamente antagónicos. Ana consiguió el primer premio de interpretación del Sindicato Nacional del Espectáculo y declaró que le resultaba muy complicado compenetrarse con sus personajes después de mirarse al espejo. El film, además, sabía mantener la intriga, el ritmo y la tensión dramática, algo bastante desacostumbrado en el cine español de la época. El film significó el fin de la relación entre el director y Cecilio Benítez de Castro. Se desconocen los motivos.

4.5.3. Cine psicológico. El obstáculo (1945)

El ritmo de trabajo de Iquino en Emisora era frenético. Desde febrero a mayo de 1945 llegó a rodar dos películas de forma casi simultánea. *El obstáculo* y *¡Culpable!*. Los guiones se escribían sobre la marcha –según Miguel Grau (ent. cit.) <se iban pasando las hojas desde la oficina de redacción hasta el plató de rodaje>- y las dos se terminaron prácticamente al mismo tiempo. Se estaba cumpliendo el sueño de Iquino de que Emisora se asemejase a un estudio de Hollywood gracias, en este caso, a que se estaba alcanzando la máxima eficacia en la realización, a la cual no era ajena la presencia de Grau. Iquino dedicaba las

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

mañanas al montaje de *El obstáculo*, las tardes al rodaje de *¡Culpable!* y las noches a la preparación del guión de futuros proyectos. Era un ritmo de trabajo verdaderamente increíble en el cine español.

El obstáculo parte de un guión de Iquino y de su inseparable Prada aunque Iquino reconoce en una entrevista que *<han intervenido algunas personas más>*, sin especificarlas, aunque señalando orgullosamente que *<se ha hecho a la americana>* puntualizando que *<desde Una sombra en la ventana en mis guiones suelen intervenir ocho personas>*. Siguiendo con los paralelismos hitchcocknianos, Iquino declara que *<Me he dado cuenta de que la elaboración del guión es importantísima, es básica para la película. En el guión se deja hecha virtualmente la película>*.

Durante el rodaje Iquino definió así la película (RC 1.11.45): *<Me mantengo y hasta me afinco en ella (la línea psicológica). Reduzco los motivos emocionales, digamos, de espectacularidad y me ciño casi escuetamente a la trayectoria anímica de tres personajes. Es decir que, episódicamente, pasan menos cosas en El obstáculo que En una sombra en la ventana pero la intensidad dramática no desdice de aquélla>*. En la película hay como en una gran parte de las de Iquino un mensaje moral: *<Es el arrepentimiento de un hombre que ha sido un gran egoísta durante toda su vida, y al que transforma el amor de una mujer cuando un obstáculo e impide hallar su camino de rosas>*. Este *obstáculo* es el estar casado, aunque secretamente, y con una mujer que no merece su cariño. La redención por el arrepentimiento está presente en una gran parte de la filmografía de Iquino muchas veces combinada con aspectos religiosos como en *El Judas* o en *La pecadora*. Los personajes pertenecen mayoritariamente a la clase acomodada –la alta banca, una casa de modas, ambientes frívolos con fiestas mundanas (lo que le permite incluir su tradicional número musical)-pero Iquino no desdeña introducir su habitual toque realista (una pensión modesta, una masía catalana y hasta una epidemia de cólera en Guinea).

En la misma entrevista Iquino justifica su cambio de registro: *<Creo en la especialización pero hasta cierto punto. No soy partidario de que los directores de cine tengan que enmohecerse hasta agotar las posibilidades de un solo género. Después de pulsar todos los temas se puede conseguir equilibrio en uno determinado>* Y refiriéndose a *El obstáculo* lo define como *<un film psicológico en el que he procurado describir desde la órbita espiritual de un carácter en extremo egoísta sus reacciones al ponerse en contacto con una humanidad más sencilla>*. como le era habitual, Iquino incorpora a la película figuras de otros campos. En este caso son Sofía Noel, la cantante liederista que canta unos villancicos y el popular muñeco *Maginet*, que triunfaba entonces en las emisiones de Radio Barcelona de la mano de su artífice el actor *señor Tarrasa*.

Emilio C. García Fernández (en Planeta pag. 1220) destaca la importante aportación del terceto protagonista a ésta y a las otras películas de Iquino: *<Los tres han de formar una perfecta combinación dramática, bien equilibrada en emparejamientos múltiples y, en general, en situaciones de conflicto amoroso>* Y destaca la

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

*<especial y hábil narrativa de Iquino> en el llamado género policíaco de quien sobresale su buen dominio de la técnica del suspense y la intriga>. Méndez Leite (op. cit. I-493) elogia al director: <Iquino demuestra con creces poseer notables conocimientos técnicos y artísticos y El obstáculo. le brinda una buena oportunidad de poder acallar a sus detractores. Lástima que tras el brillante arranque llegue a decaer el interés de la trama. No obstante, tanto en interpretación como en realización, supera a anteriores aportaciones). No todas las críticas fueron elogiosas. Pio García (PP 3.46) empieza la suya diciendo que <Ignacio F. Iquino es un director cinematográfico que se empeña en no serlo señalando más adelante que se ha dejado arrastrar por el sentido comercial del cine dejando abandonada la virtud artística, esencial en toda película>. El comentarista afirma después que <Iquino difícilmente podría hacer una película cumbre> argumentando que <para esta clase de films, que pasan a la historia del cine, se necesita una sensibilidad artística de la que carece este director>. Sin embargo, califica *El obstáculo* como una buena película aunque <hubiese podido ser una gran película – no cumbre ni excepcional- si su argumento hubiese tenido al final la misma intensidad y fuerza que al principio>. Más entusiasta es la crítica de Leocadio Mejías (Cámara 1.3.46) <Sin duda el mejor film de Iquino. Arranque lleno de interés que, a medida que va avanzando la proyección se va disipando de modo lamentable. El argumento carece de emotividad y la película se desliza en un tono melodramático, fatigosa y aburrido>.*

4.5.4. Cine psicológico-judicial: ¡Culpable! (1945)

Emisora anuncia dos proyectos que nunca se realizarán *El gran egoísta* y *Las diez en punto*. En la nueva película, Iquino y Emisora siguen la línea de cine policíaco-psicológico – en este caso con derivaciones judiciales- que tan buenos resultados le estaba dando, tanto en taquilla como en prestigio.

<Este asunto tiene gran emotividad e interés y hay tipos de una riqueza psicológica pocas veces igualada> declaró Iquino a Mario Tribeiro (Cámara 1.5.45). Las críticas fueron en general totalmente favorables a la película. Méndez Leite (op. cit. I-488) considera que <resulta un film muy decoroso> y se extiende en adjetivos elogiosos para actores y técnicos. J. L. Gómez Tello (PP 12.45) es de su misma opinión <Un paso más en la carrera de Iquino. Sienta los pilares de un nuevo estilo>. Es un crítica breve de la que destaca el colofón: <Iquino será siempre el hallazgo, la sorpresa, la inquietud>. No opinaba lo mismo Leocadio Mejías (Cámara 1.1.46) <No es una película muy afortunada. Un argumento anémico y vulgar. Pobre de diálogos. Muy buena interpretación, la de Adriano Rimoldi aunque reconocía que estaba bien dirigido y tenía una magnífica fotografía.>.

Iquino seguía multiplicando sus funciones y en un reportaje de José Torrella en *Primer Plano* éste señalaba que <al no existir en su equipo el cargo de jefe de producción, es el propio Iquino asistido de sus ayudantes y secretarios quien ejercita las veces de jefe de producción>. Torrella también destacaba el importante trabajo de una script de 16 años, llamada Tony, en realidad Juliana San José de la Fuente que al cabo de

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

pocos meses se convertiría en la nueva compañera sentimental de Iquino. Este informaba también de que el guión original se debía a Butragueño, pero que el definitivo <ha sido elaborado, como mis últimos guiones, por mi equipo especialista>. La nota realista es el incendio en la cárcel con que precisamente se abre el film. Después, habrán algunas secuencias de pelea en el interior de la prisión.. El film duró siete días en Madrid.

Después de la película, Iquino hizo unas declaraciones a Mario Tribeiro en Cámara (1.5.45) en las que hacía un balance parcial de su carrera: *<No he evolucionado si por evolución se entiende un cambio de ruta y de propósito debido a un error en el camino seguido. Yo me propuse alcanzar una meta de perfección (...) siguiendo una línea recta aunque entonces una mirada superficial pudiera parecer que me desviaba de esta ruta. Las casas deben comenzarse por los cimientos>*.

4.5.5. Un paso en falso: *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (1945)

Fue sorprendente que Iquino eligiese una obra de Mihura en aquella etapa de Emisora, aunque Iquino declaró que lo hacía *<para darme lo que podríamos llamar un baño espiritual de optimismo>*. Benito Perojo había adquirido los derechos de la obra en 1939 pero finalmente la desestimó (Gubern 1994, pag. 329). El realizador había puesto grandes esperanzas en la película. Mientras buscaba exteriores en Madrid para su próximo proyecto, *Aquel viejo Molino* declaró (Cámara 1.5.45): *<Quiero que sea la película más cómica que he dirigido hasta la fecha. Algo así como un resumen de la experiencia de mis películas anteriores volcado en una producción que haga desternillar de risa a los espectadores>*

El film fue considerado como un retorno a los viejos films de CIFESA aunque su lanzamiento publicitario lo relacionaba con el humor de *La codorniz*, (*la revista más audaz para el lector más inteligente*) de la que Tono y Mihura eran dos de sus artífices. El slogan publicitario era *La Codorniz en cinta*, un slogan que, al parecer, no gustó demasiado a Mihura ni tampoco a la Censura que mandó retirar la publicidad del film, aunque nueve meses después de su estreno. La obra teatral había sido escrita en 1939 y se había estrenado el 17 de diciembre de 1943 en el María Guerrero de Madrid. Su pase al cine había estado erizado de problemas. Al parecer, *Tono* la había presentado en solitario al Concurso Nacional de Guiones de 1944, convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo consiguiendo el séptimo premio dotado con 20.000 pesetas. Quizá por este motivo Mihura y *Tono* no se hablaron durante algún tiempo.(Lara y Rodríguez, pags. 96-101).

Lo sorprendente es que, a pesar del cambio tan radical de género, Iquino siguió confiando en su *star-system* habitual (Rimoldi-Martin) arropado en esta ocasión por sus característicos en contrato (Mary Santpere, en cabeza) y la recuperación de Faustino Bretaña, un veterano del cine mudo y el descubrimiento de Rafael López Somoza. En el consabido reportaje del rodaje realizado por José Torrella para *Primer Plano*, las respuestas de Iquino parecían contagiadas por el tono codornicesco de la película. Después de declarar que

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

escogió la película, <>porque era la única manera de divertirme entre tanto rodaje dijo frases como éstas: <El público se reirá como nunca...pero tendrá que pagar la entrada. No me miedo la crítica. Sólo me amedrentan los serenos con sus chuzos>. Y al preguntarle si era una hombre intrépido respondió <no puedo ser una mujer intrépida aunque quisiera. En cuanto a lo absurdo del diálogo: comparado con el de la película, el que sostenemos ahora usted y yo podría firmarlo Platón> Y finalmente, al requerirle si una película cómica se dirige igual que una película dramática, la respuesta rayó a la misma altura: <No, totalmente, al revés. La cabeza en el suelo y las piernas al aire>.

El éxito teatral de la comedia no tuvo correspondencia con el cinematográfico. En Madrid solamente estuvo cuatro días en el Palacio de la Prensa y las críticas fueron de las más negativas que había cosechado Iquino en su etapa de Emisora. Méndez Leite (op. cit. I-493): <Algunos realizadores persisten en el afán de seguir viviendo de espaldas a la realidad cinematográfica. Sólo así se explica la pirueta de Iquino al llevar a la pantalla la adaptación del pasatiempo de Tono y Mihura, cuyas situaciones desconcertantes resultan inconcebibles en el cine> Leite la califica como de *disparate en imágenes* concluyendo que <el público, desconcertado ante tan inexplicable audacia, manifiesta vivos deseos de no volver a ver cintas de este tipo> Y Pio García (PP 10.2.46) <Ha sido un error de Iquino hacer la adaptación de esta película cuya trama en el teatro tiene una gracia definida y bien distinta a como se muestra en el cine. Iquino ha llevado la dirección precipitadamente y sin orden. Ha sido una lástima que diera este paso atrás>.

Aunque, al parecer, no se conserva ninguna copia de la película, y exista una auténtica confusión en cual de los guiones presentados a Censura fuese el finalmente rodado, Lara/Rodriguez (op. cit. pags. 96-101) consideran que <la primera obra teatral de Miguel Mihura adaptada al cine constituyó una auténtica traición a su estilo, a su personalidad artística, a sus preocupaciones temáticas y, posiblemente, aunque aquí el peligro de errar sea mayor- también a sus intereses económicos>. Los autores señalan que <Iquino inventó una disparatada línea argumental para engarzar algunas de las más felices escenas ideadas por Tono y Mihura. Desarma la férrea ordenación de la comedia y ensambla las secuencias, a modo de rompecabezas y según le conviene, para que no quede fuera ninguno de los buenos diálogos de la comedia original, sin percatarse de que está destruyendo no sólo la construcción dramática sino también al espíritu de la obra>. A pesar de sus buenos deseos iniciales, el fracaso tanto crítico como de público de la película provocó que ésta fuese la última comedia que se rodó en Emisora.

4.5.6. Operación nostalgia: Aquel viejo molino (1946)

Después del paso en falso que representó Ni pobre ni rico sino todo lo contrario, Iquino volvió a la línea trazada en Emisora. Se lanzó publicitariamente como una <extraordinaria película cuya trama está cuajada de momentos y situaciones de gran intensidad dramática. Tiene romanticismo y melancolía, y a la vez mucha acción>. Emisora planteó la película como una gran producción. En un reportaje Iquino (PP 11.45)

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

señaló que era su película más ambiciosa: añadiendo: *<He querido hacer con ella una película de hondo sentido español que pudiera interesar dentro y fuera de España sin recurrir a los tópicos de rigor para los públicos extranjeros>* – añadiendo interesadamente – *<porque ‘Aquel viejo molino’, igual que toda la producción que haga Emisora Films durante 1946, está ya vendida al extranjero>*. Uno de sus slogans publicitarios resume sus intenciones: *<un canto al amor patrio, pero un canto expresado en imágenes y en sentimientos carente de retoricismo>*.

Después de un largo peregrinaje por tierras de Castilla y la Mancha, Iquino encontró por fin el molino que buscaba en El Romeral. El molino tiene una importancia fundamental en la ideología de la película. Iquino la resumió así (PP 11.45): *<El recuerdo del viejo molino, el rotundo vigor de su incansable triturar, es para él (el protagonista) ejemplo y estímulo; es el constante recuerdo; es el símbolo de la fuerza, de la voluntad inquebrantable que le ayuda a salir adelante en los momentos de crisis. Después ya en su triunfo, el recuerdo del viejo molino, que sigue allá lejos, en su España, le atormenta y siente como si sus grandes aspas le llamaran y regresa a la Patria>* El film es una exaltación de la patria llevada hasta sus límites.

Iquino la sirvió a través de una historia romántica sobre la emigración en la que evitó cualquier alusión crítica. Recibió los plácemes de la Administración, fue clasificada en la máxima categoría de Interés Nacional y ganó el cuarto premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. A pesar de que es un film perdido, se ha localizado una copia en la Filmoteca de Buenos Aires.

Raufast (op. cit. pag. 19) considera que *<la película tenía todos los ingredientes necesarios para tocar las fibras sensibles de aquellos que querían ver en la epopeya del protagonista un canto a la figura del emigrante el apego definitivo de éste por su país>*. De hecho, Iquino se avanzaba a la posterior avalancha emigratoria de españoles a Europa y se apoyaba en la memoria popular sobre la constante e histórica emigración a los países de América. Los exteriores se rodaron en Andalucía y la Mancha mientras que el puerto de Pretoria se reprodujo en Barcelona. En los estudios Diagonal se reconstruyó la cantera y su choza así como los interiores del molino.

La crítica en general fue ampliamente favorable. Gómez Tello (PP.11.46) escribió *<Entrañable calor de humanidad en la figura del viejo emigrante que siente la enorme nostalgia del molino familiar. Rememoración de su vida juvenil, del primer amor, de las luchas y, al fin, del triunfo que le llega de Buenos Aires. Evidentemente, el emigrante vuelve>*. Es una crítica más patriótica (al estilo de la época) que cinematográfica. El crítico destaca *<la escena de la boda en la Mancha, el apartado de reses para marcarlas, bellísimos exteriores, con toda la luz y toda la dureza del paisaje manchego>* y termina elogiando a Adriano Rimoldi y Paco Melgares. Méndez Leite (op. cit. I – 499) también incide en situaciones de cálida humanidad y destaca que *<los bien aprovechados decorados de Juan Alberto Soler facilitan los más audaces movimientos de cámara>* una crítica muy parecida a la de Victor Pascual (Im. 8.46) quien escribe que *<conjuga ambientes y estímulos emocionales de muy diversa índole sin que la*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

trama pierda unidad>. Sin embargo, Antonio Barbero (Cámara 15.12.46) escribió: <Un argumento de Iquino desarrollado con poco acierto por los tres guionistas y convertido hábilmente en imágenes por el propio argumentista. El guión ha frustrado estos nobles deseos con un torpe acopio de episodios bien pensados, bien vistos y pésimamente desarrollados. Demasiadas peripecias le restan unidad a la historia y la hacen interminable>.

4.5.7. Literatura políticamente correcta: Borrasca de celos (1946)

Emisora se replantea su sistema de producción. A partir de 1946 contratará estudios en exclusiva. El primero de ellos es Kinefon de los que dispondrá la productora durante un año. Se anuncia que <tienen un plan de producción de ocho a diez películas y que si nos las hacen es por falta de guiones> y también que tienen muy claro su concepción de lo que ha de ser el cine español: Según Iquino <ha de buscarse el interés universal de nuestro cine a través de temas universales y eternos enmarcados en ambientes españoles pero sin españoladas>.

En su nueva película, Iquino volvió a adaptar una obra literaria. El autor de *Lo que la arena grabó* (título de la novela que adapta el film) era Antonio Reyes Huerta, un sacerdote de origen extremeño (nacido en 1887), poeta y novelista, cuyos temas estaban en consonancia con su vocación sacerdotal propia de aquella época.

Aquella modesta novela tuvo su traslación en una modesta película según Quesada (pag. 256) de <aceptable calidad a pesar de sus escasas pretensiones>. Gómez Mesa (pag. 226) señala que <hay exageraciones de este género (folletinescas) que no tiene la novela. Considera muy inferior la película a la novela y señala que se perdió la oportunidad –por ese erróneo y persistente criterio de lo que se entiende por fílmico- de demostrar que con unos buenos mimbres literarios, inspirados y diestramente utilizados, se puede hacer buen cine. La crítica de Gómez Tello (PP 4.47) difiere en cuanto a los logros cinematográficos de la película: <Si en vez de ser una novelita de extensión y profundidad limitadas, se hubiera tratado de un argumento de mayor intensidad, Borrasca de celos sería ahora una de las mejores películas españolas, Iquino da prueba de su grado de madurez. Del realizador puede esperarse, tan pronto como serene esa vertiginosa capacidad de creación que posee, la obra maestra. Cada uno de sus nuevos films señala su progreso>. El crítico de Imágenes (3.47) elogia a Iquino :<la puesta en escena queda resuelta con fluidez y habilidad>) pero le regaña <si se hubiese esmerado un poco más en ciertos detalles hubiese conseguido un film excepcional>. En línea parecida escribió su crítica Antonio Barbero (Cámara 15.4.47) <Como en todas las películas de Iquino, el principio, la presentación de los personajes y el planteamiento del conflicto están certeramente logrados pero luego el prolífico realizador le pierde la facilidad, el abuso de los tópicos>.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

4.5.8. Superproducción costumbrista: *Sinfonía del hogar* (1947)

Aprovechando algún breve paréntesis en el rodaje de sus largometrajes y tal vez, como diría Juliana San José (ent. cit.), para no desperdiciar colas de celuloide virgen, Iquino produciría y dirigiría tres cortometrajes que se rodaron simultáneamente en Andalucía. *Fiesta andaluza*, *Noche flamenca* y *Zambra gitana*. Aunque se desconoce si se estrenaron comercialmente, y además de los cortometrajes no existen críticas, por sus expedientes en Censura, se deduce que se trataba de actuaciones de artistas de prestigio dentro del campo folklórico. El desplazamiento del equipo de rodaje a Andalucía ya indica que eran producciones como mínimo costosas pero que debieron amortizarse al realizarse tres conjuntamente. Es muy posible que gracias a la política de subvenciones incluso proporcionasen ingresos extras a Emisora.

Por aquellas mismas fechas (10.7.46) , Emisora solicita el permiso de rodaje del documental titulado Dulce Cataluña. El argumento propuesto era el siguiente: <*Sobre un fondo musical de sardanas y otros motivos catalanes, se hace un sencillo relato de la partida de un emigrante. Todas las canciones (no especifica si también hay diálogos pero lógicamente no puede haberlos) están en catalán*>. Se autorizó el: 16 julio 1946. Se solicitó la renovación el 6. junio 1947. Pero no llegó a rodarse. Se desconocen las causas. No obstante, se destaca este proyecto porque indica que, desde siempre, Iquino trató de hacer un cine sobre Barcelona y sobre Cataluña. Además de algunos cortometrajes producidos en su etapa de IFI dedicados a aspectos concretos, sus escenarios aparecen en la mayor parte de sus películas posteriores.

En un reportaje de José Torrella Iquino anuncia una vez más que su próxima película, *Sinfonía del hogar* es una superproducción. Pero esta vez sí que lo era. Se rodó en los estudios Kinefon y también en una torre del barrio de la Bonanova de Barcelona e Iquino siguió utilizando la fórmula que tan buenos resultados solía darle: una historia romántica en el marco de un contexto histórico, en este caso cambiante, ya que el film se desarrollaba en tres épocas, 1888, 1912 y 1940. Iquino le dio más brillo al argumento arrojándolo con un ballet, un concierto sinfónico, un gran baile y la aparición de personajes históricos bien vistos oficialmente como Campoamor o Albéniz. Torrella (PP 8.12.46) califica la película de chocolate renacentista destacando la presencia en el rodaje de Tony, la fidelísima secretaria de Iquino quien después sería una mujer fundamental tanto en su vida particular como profesional.

Una gacetilla (Imágenes 3.47) amplía las intenciones del film: <*Consigue la difícil facilidad de reflejar tres generaciones en la vida de un hogar español. Primero, la dulzura de aquel ambiente neo-romántico que vivieron nuestros abuelos con la suntuosidad de sus decorados, la pureza del detalle. Segundo, el valor de los años de la primera guerra. Y finalmente la época presente, que parece ser una condensación de los valores pasados, de sus defectos, de sus vidas y de sus inquietudes*>. De alguna manera aparecía en el universo Iquino algunos aspectos del llamado *cine de levita* entonces en boga en el cine español y con el

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

que el realizador se había mostrada públicamente en franco desacuerdo. Pero era detalles que luego no tuvieron continuidad.

La crítica de Victor Pascual (Imágenes 3.47) resume no sólo las virtudes y defectos del film sino de la gran mayoría de las películas de este estilo de Iquino en Emisora: *<Argumento folletinesco salvado en gran parte por la pericia del director. Iquino sabe muy bien lo que se trae entre manos y, de cuando en cuando, nos sorprende con efectos de inmejorable calidad. Lástima que sean tan aislados. Se dan reiteraciones y tópicos. Es cuestión de ir eliminando escenas y diálogos innecesarios y de hacer más breves algunas intervenciones coreográficas con las que no se relacionan el interés del asunto>*. Más favorable es el comentario de Méndez Leite (op. cit. I – 513) quien, después de calificar a Cecilia A. Mantua de escritora de fina pluma elogia a Iquino, de quien dice que *<procede con un justo sentido del ritmo y buen gusto, logrando superar anteriores aportaciones>*. Gómez Tello (PP 9.47) difiere sobre esta valoración de la escritora. *<el film tiene en contra de su virtualidad cinematográfica lo reducido y simple del argumento de Cecilia A. Mantua>*, Pero también elogia a Iquino. *<si no es su mejor película sí la más ambiciosa> considerando que <constituye un ejemplo más de su formación en un estilo moderno, al que cabe exigirle, como si así venimos haciendo, una superación de esa gran facilidad que constituye su nota característica>*. Iquino recibe una reprimenda pero también elogios moderados de Antonio Barbero (Cámara 1.10.47) *<Es una película de Iquino. Con ello todos los aficionados saben a que atenerse porque conocen al activo director y no creen posible la menor rectificación en su acelerada marcha como fabricante de películas. Esta Sinfonía no es tan mala como la mayoría de sus hermanas de productora. Iquino podría hacer algo más decoroso si en lugar de pasar su tiempo entregado a la fiebre productora, dedicase algunos minutos a ver las películas que hacen los demás mortales, con un concepto del cine, de la plástica y del buen gusto que no hemos encontrado todavía en ninguna de sus numerosas realizaciones>*. Barbero concluye con su colofón habitual: *<Iquino va demasiado rápido>*.

Una de las dificultades de la película estuvo en plasmar adecuadamente el prolongado espacio de tiempo que abarca. Va desde los veinte hasta los sesenta años del protagonista. La reconstrucción de las diferentes épocas se vió perjudicada por la falta de un presupuesto suficiente. A diferencia de CIFESA, Emisora no podía permitirse lujos semejantes. Según el mencionado reportaje de Primer Plano era la primera vez que el cine español abordaba una evolución temporal de esta envergadura. El maquillador Raul Alfonso (luego director con Iquino) se veía obligado algunas veces a maquillar dos o tres veces al día al protagonista Adriano Rimoldi para adaptar su edad al planning de rodaje. Curiosamente, Rimoldi no había aceptado nunca que se le maquillara de forma total. Y en este film, según Alfonso, solamente toleró un maquillaje de fondo.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

4.5.9. Melodrama psicológico: *El ángel gris* (1947)

Emisora volvió a su cine de siempre con su próxima película. *El ángel gris* es un melodrama psicológico cuyo mensaje moralizador puede resumirse como la redención por el amor. Una gran parte de la película fue rodada en Córdoba.

No recibió críticas demasiado favorables. En general se le censuraba la búsqueda de lo comercial. Sin embargo, Méndez Leite (op. cit. II – 46) escribió que era un film *<de matiz psicológico, pletórico de intriga y de interés, glosa el manoseado concepto de la obsesión y pretende someterlo a las exigencias del psicoanálisis. No puede extrañar que ante las extrañas reacciones de los protagonistas, el público en algún momento se resista a entrar en situación finalizando con que el nuevo film posee méritos suficientes para complacer a los incondicionales de tan específico género>* Gómez Tello (PP 7.48) no fue tan elogioso: *<Realizada con carácter experimental. Iquino ha querido ensayar y decantar en ella muchas de las lecciones que ha visto en el cine psicológico en boga y en el vanguardismo tan pasado que, o se maneja con cautela o se consiguen efectos contrarios>* considerando que *<Hay un tono general de calidad sin relieve>* y censurándole que *<lo que Iquino no ha podido superar es el topicazo argumental de una artificiosidad patente>*. Antonio Barbero (Cámara 1.7.48) insistía en su misma línea. *Lamentemos una vez más la velocidad de Iquino (...)Ha malogrado un tema interesante, sentido y con muchos instantes de logro de emoción, que duran lo que tarda en plantearse en la pantalla el conflicto argumental. Luego, ya hacia la mitad de la película, la prisa, el afán de acabar pronto, le hace incurrir en reiteraciones innecesarias en planos de dudoso buen gusto, en diálogos pueriles o en cambios caprichosos de paisaje. ¿A quien va a convencer Iquino de que aquel vergel de exuberante vegetación es Ciudad Real?. El ángel gris hubiese podido ser una buena película (..)se conforma con quedarse más cerca de la mediocridad que de la discreción>*. José Palau (Fotogramas 1.1.48) incidía en el tema de la precipitación de Iquino aunque resaltaba que *<Iquino, a pesar de algunos injertos folklóricos, al parecer inevitables, ha dado con el etilo adecuado narrando el tema con una estimable sobriedad>..*

Críticas aparte, lo que el film demuestra de manera clara es la consolidación del *star-system* de Emisora –en esta ocasión con la pareja Adriano Rimoldi y Mery Martin- y que con todos los defectos que se la achacan, Iquino seguía estando al día cinematográficamente conociendo a la perfección los nuevos modelos del cine de Hollywood, mucho antes de que las películas llegasen a España.

4.5.10. La obra cumbre: *Noche sin cielo* (1947)

A través de las opiniones recogidas –y con difusos recuerdos personales propios de una visión en el momento de su estreno – puede considerarse *Noche sin cielo* como una de las mejores películas de Iquino. Según Miguel Grau, el jefe de producción de Emisora, en la entrevista ya mencionada, la película se rodó

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

de forma acelerada ya que estaba a punto de finalizar el arrendamiento por un año de los estudios Kinefón. *<Tuvimos que rodar prácticamente con un solo decorado>* – dijo Grau. Tony Sanjosé confirma que la elección de un decorado único se debió efectivamente a las prisas por la finalización del contrato de alquiler. Esta imposición obligó a sacar al máximo partido de esta limitación ineludible. A diferencia de otros directores (Hitchcock por ejemplo en *Lifeboat o The rope*) que eligieron opciones parecidas como retos profesionales, Iquino se vio obligado por las circunstancias. Este espacio único obligó a aguzar el ingenio, primero del decorador, después de los guionistas y finalmente del director. Lo peor hubiese sido hacer una película teatral.

Estas limitaciones debieron ser las que obligaron a que Iquino se centrara en la parte humana en lugar de salir al exterior para describir el contexto. Al parecer, y siempre según Grau, *el guión se iba elaborando a medida que avanzaba el rodaje*. El film se rodó casi simultáneamente con *El ángel gris* y Grau recuerda que Coll y Lladó hacían los guiones de las dos películas (En *Noche sin cielo* intervenía además, Salvador Cerdán) y que *<las páginas que escribían en las oficinas de arriba se enviaban en seguida al estudio>*. Trabajar a presión siempre había sido el mejor estímulo para Iquino. *Noche sin cielo* probó que donde mejor se desenvolvía era en el terreno de la improvisación constante.

Noche sin cielo podría considerarse como una variante de *Los últimos de Filipinas* (1945- Antonio Román) pero sin su componente de aventuras bélicas. Los españoles del film de Román están rodeados por los rebeldes filipinos mientras que los españoles del film de Iquino son prisioneros de los japoneses. Iquino busca profundizar en la situación límite de unas personas envueltas en un conflicto bélico en el que no participa su país. Son víctimas inocentes de las circunstancias. Parece posible que Iquino quisiese aprovechar el tirón comercial del film de Román pero, a fuer de sinceros, hizo una película muy diferente aunque conservase la estructura de algunos personajes lo cual no resulta extraño ya que el cine bélico norteamericano ya los había hecho familiares convirtiéndolos incluso en prototipos. Según declaraciones del propio Iquino, la historia se inspiraba en hechos reales acaecidos no hacía demasiado tiempo, con lo cual el director se apuntaba de nuevo a las ventajas de la actualidad. Una vez más, incidía en una historia emocional de fuerte contenido humano en un contexto histórico reconocible.

El reparto fue uno de los más espectaculares del cine español de la época. Todos los actores eran auténticas estrellas. Y quizá por ello, y con un planteamiento de película coral, todos tenían papeles importantes. La importancia de los once prisioneros era muy parecida, y no sería de extrañar, que Iquino la hubiese calculado ex profeso para que todos se luciesen. *Visor* (Cámara 5.47) señala que *<con ella se inicia en nuestro país las películas de repartos numerosos>* y recomienda: *<ojalá que Noche sin cielo venga a ser no sólo la película española que exalte nuestra raza, sino la que diga que también los españoles dieron su sangre en la mundial contienda>*.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

El realizador Josep Maria Forn (ent. autor) considera que en la película están las mejores secuencias de la carrera de Iquino, e incluso del cine español de la época, y señala concretamente una, aquella en que Paco Melgares, un guitarrista a quien los japoneses han cortado las manos, sueña con su guitarra. José Torrella (PP 16.5.48) opina casi igual que Forn: *Es su mejor película (..) en ella ha reunido todas sus virtudes de realizador, diseminadas en su cuantiosa producción, y ha evitado todos sus defectos*. Ramos de León (RC 1.11.47) sigue con los elogios: *<una cinta verdaderamente lograda. Las escenas tienen un fuerte sabor de realidad. Planos surrealistas de la muerte de Paco tienen mucho interés aunque quizá pequen un poco de largos>*. Sin embargo no toda la crítica fue tan unánime. Se le reprochaba al guión muchas lagunas narrativas y de coherencia y, sobre todo, una cierta confusión en el tiempo. A Méndez Leite op. cit. II – 14) le gustó la película pero no profundizó excesivamente en su crítica: *<describe en forma convincente varias peripecias de un grupo de españoles en Filipinas durante la dominación japonesa. Iquino aprovecha cumplidamente las posibilidades cinematográficas del tema. Refleja, preferentemente, una incesante inquietud en busca de nuevos horizontes>*. Antonio Barbero (Cámara 1.6.48) hizo una crítica contradictoria. *<Nosotros creemos que Iquino era el de las farsas cómicas de sus principios. Creemos que se equivocó rotundamente al cambiar de género. Noche sin cielo es su mejor película. La impaciencia y la velocidad han malogrado casi siempre las indudables dotes de Iquino como realizador. Nos ha gustado su valentía para afrontar un asunto tan difícil como es una película en un solo decorado. Si no se ha logrado totalmente la película no culpemos a Iquino sino a los guionistas, sobre todo al autor de los diálogos>*. Víctor Pascual (Im. 11.47) elogia los valores patrióticos de la película y añade que *<unas cuantas secuencias surrealistas- quizá un poco largas- añaden nuevos méritos de admiración a la maestría del director>*. No parece existir copia de la película.

Antonio del Rio (Cámara 15.3.47) recoge un presunto incidente entre Iquino y unos periodistas. Al parecer, Iquino quiso dar realismo a una secuencia e invitó a unos periodistas que habían visto personalmente la llegada del Plus Ultra a que simularan sus experiencias frente a las cámaras.. Posteriormente, los periodistas se quejaron de que Iquino no les había pagado. Según el articulista, Iquino le había dicho que nunca les prometió pagarles nada aunque en un suelto anterior en la misma revista se decía que les había prometido 50 duros y una cena. No llegó a aclararse la situación.

4.5.11. Historia y leyenda. El tambor del Bruch (1948)

Cámara (1.10.4) publica un reportaje sobre los futuros planes de Emisora, después de su nuevo proyecto *El tambor del Bruch*. Iquino dice que se está preparando una versión de *<La vida es sueño (un proyecto de envergadura con muchas dificultades con el que no pretendemos mostrar a alguien soltando rollos lírico-filosóficos)>* y que Julio Coll trabaja en el guión de *El diablo ha perdido la cabeza (un relato fantástico)* Anuncia que, en breve, iniciará el rodaje de *Canción mortal* y se deshace en elogios sobre la incorporación de Roberto Font quien hará algo muy diferente *<muy fuera de el y de su personaje sin que ello no quiera*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

decir que no subsistan sus características>. Desvela también que en el film habrán números musicales (la jota de *La Dolores* y el pasodoble de *Agua, azucarillos y aguardiente*) y que se emplearán 55 días de rodaje (15 escenarios interiores y 12 exteriores). Lo más significativo es el reconocimiento de que *Emisora ha racionalizado en España la industria pelicular con sus planes anuales de producción y sus contratos largos de dos a tres años para los artistas y equipos técnicos fijos* destacando la gran capacidad de trabajo de Iquino quien *consagra al cine 18 horas diarias durante trescientos días al año*.

Sin embargo, en aquellas mismas fechas, Primer Plano (10.47) insinuaba el posible cansancio que debía experimentar Iquino. Después de hablar de sus triunfos. El periodista José Torrella, continuaba: *<Este es Iquino, el prolífico, el dinámico. O al menos éste ha sido Iquino hasta el momento presente. Pero creo que el slogan tendrá que ser revisado. (...) quiero revelar (...) que Iquino empieza a manifestar síntomas de cansancio (...). Si el Todoperoso lo sintió tras los siete días de la Creación, Iquino, mortal entre los mortales, Iquino tiene derecho a sentirlo tras su treintena de películas. Sí, Iquino me anuncia sus deseos de limitarse a la dirección de una o dos películas anuales, lo que no quiere decir que Emisora Films restrinja su producción sino que constará de un cuadro de realizadores bajo la dirección general de su fundador*>. Estos deseos no los pudo cumplir en Emisora pero sí en IFI, aunque no por cansancio sino por la aplicación de sus conceptos empresariales.

No se ha podido determinar el porqué Emisora cambió su línea de siempre y decidió rodar una película como *El tambor del Bruch*. No parece sólida la opinión de algunos historiadores de que Iquino la hiciese para seguir la estela de los éxitos de los films históricos de CIFESA ya que *El tambor del Bruch* empezó a rodarse, coincidiendo prácticamente en el tiempo con *La Princesa de los Ursinos* (Luis Lucia) y *Locura de amor* (Juan de Orduña- (estrenada el 8.10.48) ni tampoco los de Suevia Films como *La dama del armiño* (Eusebio F. Ardavin) y *La nao capitana* (Florián Rey). Si se estrenó más tarde de lo proyectado fue por la imprevisible enfermedad de Ana Mariscal que detuvo el rodaje durante cuatro meses, cuando faltaban únicamente ocho días para finalizarlo. Por ello, tampoco parece factible que Iquino la rodase para demostrar a CIFESA que se había equivocado al no permitirle hacer más que cine cómico barato. Lo más lógico es suponer que, como suele ocurrir con ciertas ideas (y el cine está lleno de circunstancias parecidas con films coincidentes en el tiempo (*Valmont* (Milos Forman) y *Las amistades peligrosas* (*Dangerous liaisons* – Stephen Frears, pueden ser un buen ejemplo), algunos productores coincidieran en que aquel era el momento del film histórico patriotero-triunfalista. Evocar el pasado para cantar las excelencias del presente era un *leit-motiv* que, además, sería muy bien visto con el régimen que, en aquellos momentos, debatía *el pasado glorioso de España* y no renunciaba a un futuro igual de esplendoroso para ocultar la miseria de la postguerra agravada por la derrota nazi. A partir de los años 50 se identificarían más radicalmente los *enemigos*, franceses en *Agustina de Aragón* (1950- Juan de Orduña), ingleses en *Catalina de Inglaterra* (1951 – Arturo Ruiz Castillo).

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Pero, por otra parte, Iquino nunca consideró que se tratase de un film de los llamados *cartón piedra*. En la entrevista a Tomás Delclós (Fotogramas, ent. cit.) dijo que *<era un cine histórico de acción, como un western y a Ramón Freixas (Dirigido, op. cit) <Era un retazo de nuestra historia. Sin barbas, con sudor auténtico, con luchas y enfrentamientos con los franceses>. En la misma entrevista declara que, quizá por el éxito que tuvo, le interesó el género y que quería proseguir en la misma línea con El sitio de Gerona de Pérez Galdós pero que <un nuevo guión se interpuso y, como en tantas ocasiones, cambié de rumbo>.*

A Iquino le iba de mil maravillas aquella combinación de contexto histórico y romance. De hecho, ya la había utilizado en diversos films de Emisora aunque nunca de forma tan radical como en *El tambor del Bruch* aunque no tuviera experiencia alguna en filmar batallas. Lo curioso es que, con la excusa de la lucha del nacionalismo español, hiciese de hecho un film muy catalán (aunque no catalanista). El entonces jefe de producción Miguel Grau (ent. cit.) quien no creyó nunca que Iquino fuese catalanista, piensa que *<Iquino. doró la píldora y puso mucho catalanismo en la película. No se dieron cuenta en Madrid deslumbrados por el mensaje que leían de luchar contra el invasor francés>.* La película se basaba en un hecho histórico catalán que se mezcla con la leyenda en la memoria popular. Fue la sublevación contra los franceses de varios pueblos cercanos a Montserrat que culminó en la denominada batalla del Bruc²⁵. La leyenda dice que los redobles de un joven tambor, multiplicados por el eco de las montañas, hicieron pensar al ejército francés que se estaban enfrentando a un poderosísimo ejército. Y pusieron pies en polvorosa. Los historiadores no han podido probar de forma cierta la presencia del tambor. Es significativa la postura de Iquino: *<Para evitar rivalidades regionales no se cita ningún pueblo en la película>.* Sin embargo, surgió una rivalidad impensada entre la prensa de Manresa y la de Igualada, que discutieron en sus páginas sobre cual de las dos poblaciones debía llevarse realmente los méritos de la batalla del Bruc.

En un reportaje de *Visor* (Cámara 15.6.47) se desvela que la película tendrá un tono de *documental riguroso* y de que todo el mundo habla de una *gran fidelidad histórica*. Su presupuesto se cifra en tres millones de pesetas. Y, sin entrar a enumerarlas, se anuncian *dificultades que provocan un retraso considerable*. Una de ellas fue que el tamborcillo, Enrique Magalona, se rompió una pierna y un brazo durante el rodaje.

El rodaje (iniciado en Abril de 1947) vino marcado principalmente por la enfermedad de Ana Mariscal - una pleuritis según Grau- que tuvo que guardar reposo durante casi medio año, temiéndose incluso por su vida.. Aunque se ha dicho que el rodaje se paralizó por completo, esto no es absolutamente cierto. Miguel Grau afirma que *<tuvimos que utilizar un doble. No se podía parar la película. Iquino rodó todas las escenas que pudo con la doble. Y cuando Ana Mariscal se recuperó, rodamos todos los primeros planos en Piscinas y Deportes (complejo deportivo-recreativo sito en la carretera de Sarriá de Barcelona ahora no existente). El único problema que tuvimos fue que Ana había engordado tanto que hasta tuvimos que*

²⁵ Se respeta el nombre catalán. El de la película se ha españolizado.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

*hacerle ropa nueva y se tuvo que trabajar mucho para evitar errores de raccord>.. Grau sostiene que <nadie se dio cuenta del cambio>. De las declaraciones de Grau se desprende que la enfermedad de Ana Mariscal debió detener el rodaje pero no durante todo el tiempo que duró su enfermedad. Iquino cambió sobre el terreno los planes de rodaje y, además, empezó rápida y simultáneamente la producción de otro film *Canción mortal*, que, sin saberlo entonces, sería su último film en Emisora. Este y otros muchos hechos más demuestran la gran capacidad de adaptación de Iquino a cada circunstancia. Sabía sacar en cada momento un increíble partido a los imprevistos.*

Resulta interesante recoger el testimonio de Artur Forés, actualmente jubilado en Valls, experto en ganado y pariente lejano de Iquino (ent. autor). Forés trabajó de extra en *El tambor del Bruch*: *<Yo entonces estaba haciendo la mili. Iquino vino a mi cuartel a buscar algunos caballos. Teníamos que rodar una escena en Montserrat pero, como no había sitio para los caballos, la hicimos en Montjuich. De momento, yo no le dije quién era. Rodamos en Montjuich durante unos diez o doce días. Eramos unos 25 ó 30 jinetes. Un día se nos dijo que íbamos a rodar una escena en que teníamos que caer en un gran agujero. Nosotros éramos la caballería francesa. Pero, como que era una escena muy peligrosa, el teniente que nos mandaba dijo que no podía ordenarnos que la hiciésemos y que únicamente la harían voluntarios. Yo dije que la haría para que se jodiesen los de Valls. Iquino me oyó y, al preguntarme si era de Valls, le dije que éramos parientes lejanos. No cambió para nada su actitud conmigo. Me dijo que eligiese a diez hombres y que la hiciésemos y que si salía bien nos pagaría una comida en Los Caracoles (el restaurante de Antonio Bofarull). Las dos patas de atrás de mi caballo cayeron en el agujero pero conseguí salir en seguida. Luego vi que este incidente imprevisto se conserva en la película>.* Forés concluye sonriendo diciendo que *Iquino jamás les pagó la comida* y que si cobraron algún dinero fue por la intervención del teniente. Y también que sus relaciones posteriores con Iquino fueron simplemente ocasionales. Nunca más volvieron a encontrarse.

Con un presupuesto alto para Emisora, pero bajo comparándola con los de CIFESA y Suevia para este tipo de producciones, Iquino hizo maravillas. Rodando en escenarios naturales reconstruyó acertadamente la época y los ambientes. Ingeniándose las astutamente, contó con la colaboración del ejército, consiguiendo que los figurantes (algunos de ellos a caballo) fuesen legión y la batalla final –entre los franceses y los somatenes- resultase de gran espectacularidad. Grau considera un milagro conseguir estos resultados con elementos económicos tan escasos y desvela que *<los jinetes eran policías montados de Montjuich (sede de la Guardia Urbana) donde rodamos algunos exteriores>.*

La acogida crítica fue muy elogiosa en líneas generales. Y no lo fue únicamente por motivos ideológicos sino por sus logros narrativos. Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán señalan su *<contribución al cine patriotero de interpretación histórica>* pero reconocen que: *<el film de Iquino, omisión hecha de su carga ideológica, acorde con el espíritu de los tiempos, tiene un ritmo aceptable, un interés narrativo y un gusto por la aventura y la peripecia dignos de ser recordados>.* Es prácticamente la

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

misma opinión que Méndez Leite (op. cit. II –16): *<Los guionistas han dado cima a uno de los mejores temas españoles que recordamos. Iquino asimiló la grandiosidad de la idea fílmica acometiendo el rodaje con brío. Todos (los colaboradores) están en su puesto, velando por la autenticidad y pureza ambiental de esta gran película, verdadero acierto del cine barcelonés que se impone por derecho propio>*. Va en la misma línea que Gómez Tello (PP. 6.6.48): *<No se ha hecho una película histórica en el sentido concreto de la palabra ni historicista. Es un relato de la resistencia en lucha contra el invasor>*. Pero le censura que *<aparecen tipos varios e irregulares en su trazo: el patriota panadero, la heroína, el alcalde reglamentarista, el carretero neutral que al fin se despierta movido por el patriotismo, el afrancesado>* reconociendo finalmente que *<Iquino acredita su veteranía>*. Víctor Pascual (Im. 6.48) comenta que *<lo desmesurado tiene pues también su razón de ser en esta película que refleja y resume la gran epopeya española en los campos de batalla>*. De hecho, Iquino se apoyó como ya había hecho en varias ocasiones en modelos y prototipos calcados del cine norteamericano. Tampoco hacía nada que no hiciese el cine español de la época pero su film posee una frescura, y en algunos momentos autenticidad, desacostumbrados.

Raufast (op, cit. pag. 173) señala que *<contrariamente a lo que podía hacer pensar el título del film, Iquino desplazaba la atención de lo que podía suponer la presencia del joven tambor, con su heroico comportamiento, hacia un terreno más intimista y sentimental>*. También opina que *<aunque la historia central se integraba en el contexto general del film y que las masas populares tenían una presencia manifiesta durante la narración, la cinta estaba muy alejada, en su intención de pretender ser un fresco histórico>*. Antonio Barbero en (Cámara 15.6.48) rectificó sus comentarios negativos anteriores sobre Iquino: *<Este episodio histórico se ha resuelto hábilmente por medio de una novela de amor. No carece de espectacularidad, escenas de masas resueltas con la habilidad necesaria para que el film mantenga siempre un tono decoroso. La calidad del film adquiere más valor en la ficción que en la historia. El oficio de Iquino se impone por fortuna para el cine español. Parece que Iquino ha frenado su impaciencia y velocidad>*

Una visión actual de *El tambor del Bruch* – a través del video de la copia existente (en mal estado y con muchos cortes)- confirma su condición de superproducción dentro de los modestos límites presupuestarios de Emisora. Iquino trata por todos los medios de darle al film un tono épico. Pero su fórmula estructural es mucho más modesta. Se la había inspirado el cine americano y él mismo la había utilizada parcialmente y utilizaría más ampliamente en sus films posteriores de exaltación patriótica (*El primer cuartel* por ejemplo). A pesar de la introducción (*<Al pasar los años ha de quedar grabado como gesta heroica en el glorioso libro de la historia de España>*) no se trataba de hacer una gran disertación nacionalista (españolista y no catalanista por supuesto) sino de sugerirla a través de la historia de los personajes. El tambor no es el protagonista sino un joven carretero La película narra su paulatina concienciación nacionalista gracias a su relación con una muchacha cuyo padre ha sido encarcelado por los franceses por sus ideas independentistas (Iquino juega con los conceptos gubernativos sobre los franceses y la guerra de independencia española).

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

La pareja sirve de nudo conductor en el desarrollo de unos hechos históricos que tienen únicamente una función de marco aunque, lógicamente, la evolución de los personajes marque la ideología política de la película. La habilidad de Iquino –quizá obligado por el presupuesto- es haber roto con el concepto de que el *cartón piedra* era imprescindible para los films históricos, rodando en exteriores, y sustituyendo las *pelucas* por composiciones más auténticas de los actores. Hay que destacar sin lugar a dudas la espléndida batalla final en la mejor tradición del género, así como una puesta en escena muy funcional en la que las angulaciones de cámara y la espléndida fotografía (con una ingeniosa iluminación de interiores en línea con los films de Emisora) se revelaban una vez más como eficaces recursos dramáticos y la desmarcaban del cine de este tipo que empezó a hacerse entonces en España. En 1981, Jorge Grau dirigió un remake titulado *La leyenda del tambor*.

4.5.12. El modelo policíaco de Emisora. *Canción mortal* (1948)

Tras el paréntesis de *El tambor del Bruch*, la nueva película volvía de lleno al estilo Emisora.. De hecho era una película de corte policíaco con toques psicológicos, un modelo ya utilizado en Emisora y que Iquino emplearía de nuevo en IFI. Según José Torrella (PP 9.11.47) *<éste es un film de investigación policíaca, sentimentalismo, humor y espectáculo musical. Si los americanos tejen historias de crímenes y de amor en el cañamazo coreográfico de sus clubs nocturnos y sus teatros de revista, nosotros bien podemos hacerlo con nuestro arte nacional, que venimos calificando de folklórico>*. Torrella señala que *<todo ello es posible sobre imperecederas partituras de Chapí, Chueca y Bretón, alternada con música sincopada de nuestros días y de músicos también nuestros. Y el tablado escénico puede alternar también con el ruedo taurino. Gómez Tello (PP 7.49) escribió <Hay de todo: bueno y malo, aunque con predominio de los errores. Error es el guión desordenado, sí firmeza en las líneas de los caracteres y un amontonamiento de peripecias para que al final se nos descubra que lo que pasa no tiene importancia. Error, la realización, escenas repetitivas y monótonas, irrupción de actualidades sin ninguna justificación. Error desgraciado, la interpretación de Roberto Font, un papel falsificado y artificial>*.

Entre largo y largo, Emisora produjo otro cortometraje. Se trata de *Fiesta en el Sacromonte*, un documental folklórico rodado en escenarios naturales del que se ignora si llegó a estrenarse. A Iquino le queda tiempo para escribir y estrenar dos comedias musicales teatrales *Las siete mujeres de Adán.*, en el teatro Serrano de Valencia (que se convertiría en uno de sus grandes éxitos taquilleros) y *De Barcelona a Mataró con parada y fonda en el Brasil* en el Borrás de Barcelona, con motivo del centenario del ferrocarril.

Y aproximadamente en estas mismas fechas (24.2.48) Emisora solicita permiso de rodaje (Exp. 000056 – signat. 12751) por parte de Juan Colom Segarra, entonces gerente de la empresa) para hacer una versión de *El curioso impertinente*. En la petición se especificaba que la dirigiría Iquino y que el reparto previsto era Ana Mariscal, Fernando Nogueras, Mery Martin, Antonio Casal, Guadalupe Muñoz Sampedro y Pedro

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Mascaró, entre otros. Sin embargo, la solicitud de Emisora coincidió con un proyecto similar de otra productora, Valencia Films (que lo dirigiría Guzmán Merino). Se aprobó únicamente el firmado por éste por *su mayor fidelidad cervantina* ya que la Administración no quiso que se hicieran dos películas de aquel mismo libro. Anteriormente habían surgido problemas con Valencia Films para el registro del título ya que esta productora lo tenía registrado. Emisora había previsto el comienzo del rodaje entre el 13-15 mayo de 1948 y, lógicamente, tuvo que suspenderlo. A pesar de la aprobación, Valencia Films no la rodó en aquellos momentos pero lo hizo seis años después. En 30.1.54 se aprobó un film con este mismo título dirigido por Flavio de Celsavara (en el genérico figura Calzavara), con guión de Guzmán Merino y protagonizado por Aurora Bautista. La productora era precisamente Valencia Films.

4.6. Adiós a Emisora Films

En agosto de 1948 estalló la bomba: Iquino dejaba Emisora. Un pequeño suelto lo anunciaba en Primer Plano (8.48): *<Parece ser que el motivo por el que Iquino se ha separado de Emisora es el agobio de trabajo que tenía y porque quiere dedicarse a negocios teatrales>*. En una entrevista en Fotogramas firmada por Oriol Cortés (1.8.48) y titulada *<Ignacio Iquino independiente – busca un pino para el sólo>*, se iniciaba con esta enigmática frase. *<ajenos a todo lo que represente preocupaciones o conflictos de orden interior y, por el contrario, interesados en cuanto afecte a la producción española>*. En ella Iquino explicaba sus razones –que mantendría en futuras entrevistas- *<Mi decisión no obedece, como se ha dicho a ninguna cuestión de tipo personal, ni siquiera discrepancia comercial con los componentes de Emisora. Sencillamente estoy cansado. No ha habido roces con mis amigos Ariza, Tusquets y Carreras. Haré más cine cuando me lo pida el cuerpo>*. E iba dejando claros sus propósitos y sus deseos de enmienda. *<No quiero hacer más películas flamencas, ni dramas, ni más problemas psicológicos, ni pseudo morbosas... Me arrepiento de haber hecho treinta y una películas; quiero hacer menos y mejores. No me importa aquello de que el director dinámico sea sustituido por lo del director reposado. Emisora tenía un plan tan continuado que habría terminado agotándome artísticamente>*. Meses antes Iquino había manifestado que no dirigiría todas las futuras películas de Emisora y que se había contratado como director a Manuel Tamayo). Declaró también que *<hora tengo mi ilusión puesta en el teatro>* manifestando que *<Amado mío es el título de mi próxima comedia que estamos ensayando con Martínez Soria y Mary Santpere para debutar nuevamente en el teatro Borrás>*.

Iquino envió poco después una carta a los medios confirmando que su abandono de Emisora era por sus deseos de *<poder realizar como productor independiente menos pero mejores películas>*. Un mes después un reportaje (PP 19.9.48) con el titular *Iquino no se retira del cine*, ya hacía públicos sus primeros proyectos: *<Iquino nos ha escrito, diciendo que prepara una nueva película, la más ambiciosa de cuantas lleva dirigidas. No dice título, ni productora, aunque sospechamos que será el mismo Iquino su productor>*.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Durante algunos meses, Iquino dejó de ser noticia en las revistas cinematográficas. Públicamente no se conocían sus actividades. Pero el 14 noviembre de 1948, Primer Plano publicó una entrevista con el realizador bajo estos titulares: *<Iquino, ¿porqué?, ¿Qué piensa hacer?. Se separa de la productora que fundó hace diez años>*. Era la forma de oficializar la separación. En la introducción se especulaba en los rumores: *<No falta quien dice que ya no está para el cine, con su estudio fotográfico, su Lamoga (night club de su propiedad situado en la antigua Plaza de Calvo Sotelo (ahora Francesc Maciá) en los bajos de su domicilio particular) y su nueva salida como autor teatral de éxito fulminante>*(se refería a *Las siete mujeres e Adán*). Iquino justificaba su salida con los argumentos ya utilizados: *<Salí porque no podía continuar con el ritmo de producción que allí se llevaba y que, en todos los aspectos, tenía que atender personalmente. Uno soporta aquello dos o tres años. Yo he llegado a diez. Me era físicamente imposible>*. Respecto a una posible solución de descargarle el trabajo con la entrada de nuevos directores, declaró: *<De momento creí que podría serlo. Sostener mi papel representaba correr con el peso de la responsabilidad por todos y brindarles, además, todos los trucos del oficio, tanto de realizador como de productor y que yo he acumulado en mis treinta películas. No me interesaba>*. Había más motivos: *<Yo fundé Emisora en 1934 con unos amigos que no son los componentes actuales>*. Y encaraba su nueva etapa con objetivos muy claros: *<Ahora quiero hacer cine sin prisas, según yo lo siento y lo veo. He querido independizarme. Y en estos momentos con Juan Lladó escribo Eso que llaman familia, que pretende ser un canto a la familia de la clase social media barcelonesa (la estrenó con el título de La familia Vila)>*. Todos los entrevistados para este trabajo coinciden en que, aunque éstas fueran las razones oficiales, pudieron influir así mismo sus diferencias personales con el entorno de Ariza provocadas por la separación de Iquino de su esposa Amelia, oficializando así una relación (que duraría hasta su muerte) con la hermana de ésta Juliana, conocida familiarmente como Tony, que trabajaba como script en Emisora. Al parecer Ariza quiso aprovechar aquella situación para colocar un nuevo socio en Emisora a lo que Iquino se negó. Según José María Forn (ent. cit.): *<Yo pienso que el cuñado de Iquino Francisco Ariza, aprovechó la ocasión para quedarse con la productora porque en aquellos momentos estaba produciendo muchos beneficios y los producía porque Iquino estaba al frente de ella>*. En ninguna declaración posterior hizo Iquino alguna alusión a problemas personales. Tony piensa (ent. cit.) que no tuvieron nada que ver con su abandono de Emisora. Un mes después, el 15.12.48, Iquino reafirmaba a Cámara los mismos motivos: *<Mi nueva etapa cinematográfica quiero que sea, el desarrollo de ideas y enseñanzas sacadas de una experiencia de 30 películas dirigidas por mí. Por tanto es mi deseo hacer buen cine, sin prisas y sin anticipadas conjeturas. (..). De momento quiero ver como me desenvuelvo como director independiente>* El titular era premonitorio: *Iquino inicia una nueva etapa de su labor*.

Años después en una entrevista inédita realizada por TV3 para el programa Cinema 3, Iquino explicaba sus sentimientos hacia Ariza en aquellos momentos: *<Estuvimos hablando de si se quedaba él o yo. Los dos no podíamos estar juntos. El tenía un banco que le apoyaba- la Banca Tusquets- y yo no tenía a nadie, me*

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

apoyaba a mí mismo. Me hizo una proposición: si me iba me pagaría al contado y yo le propuse que si se iba él le pagaría a plazos porque no tenía dinero. Me fui yo. Cuando me fui le dije, porque todo aquella venía de lejos y habían más cosas: Me habéis puesto la zancadilla pero vosotros aquí no duraréis ni seis meses. Me equivoqué de tres, duraron tres meses. Quiebra total, bancarrota, no quedó ni un mueble>. Iquino confirmó estos hechos a Méndez Leite, hijo (La noche del cine español- TV2) <cuando me dí cuenta de que quería colarme un nuevo socio rompí la escritura que acababa de firmar>

Juliana San José confirma las razones de Iquino y considera que, en el fondo de todo, estaban las diferentes formas de entender la vida de Ariza e Iquino –<A Ariza le gustaba todo lo que no le gustaba Ignacio, fiestas, cosas oficiales, figurar en los actos, etc. que ya habían provocado más de un choque>. Lo cierto es que en Emisora habían tres hombres clave: Tusquets que tenía dinero pero no entendía el negocio; Ariza que iba bien para cuestiones oficiales y que tampoco entendía el negocio, e Iquino que era el único que entendía del negocio.

Después de la salida de Iquino, Emisora films prosiguió con sus actividades cinematográficos respetando los mismos planteamientos empresariales: producción estable, contratos fijos y distribución y exhibición aseguradas. Estrenó las películas siguientes: *En un rincón de España* (1948 – Jerónimo Mihura); *Un Hombre de mundo* (1948 – Manuel Tamayo); *Mi adorado Juan* (1949 – Jerónimo Mihura); *Pacto de silencio* (1949 – Antonio Román) *Despertó su corazón* (1949- Jerónima Mihura); *La Fuente enterrada* (1950 – Antonio Román); *El Señorito Octavio*(1950 - Jerónimo Mihura); *Un Soltero difícil* (1950 – Manuel Tamayo); *Duda* (1951 – Julio Salvador); *La Forastera*, (1951 – Antonio Román), y. *Me quiero casar contigo* (1951 – Jerónimo Mihura).

En el Registro Mercantil no figura, lógicamente, ninguna transmisión de acciones pero sí los diferentes cambios de domicilio de Emisora. Primero en calle de Aragón num. 256, interior y después en Avenida José Primo de Rivera num. 602 piso sexto puerta segunda, ambos de Barcelona. En 1956 se disuelve oficialmente la sociedad. En escritura pública, Francisco Ariza, consejero delegado de la sociedad, manifiesta que su capital inicial ha quedado reducido a 120.000 pesetas. Ariza siguió dedicándose a negocios múltiples –especialmente electrodomésticos- y falleció en 1985, un año después de haberse herido accidentalmente con una escopeta de caza en su *Bosc de Valls*..

4.7. El enigma de *En un rincón de España* (1948)

Es necesario comentar esta película, la primera que hizo Emisora después de la marcha de Iquino, ya que todo parece indicar que éste intervino en su preparación. Iquino figura en la solicitud del permiso de rodaje (hecha en 10.5.48 – antes de la ruptura- por Juan Colom Segarra. Gerente de Emisora, paseo Gral Mola 9,

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Barcelona). El film recibe su autorización el 1 junio 1948. Y a excepción del director (sustituido definitivamente por Jerónimo Mihura), figuran los mismos datos de la futura película:

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Guión técnico: Juan Lladó y Salvador Cerdán

Director: Ignacio F. Iquino

Reparto previsto: Carlos Agosti, Ana Mariscal, Adriano Rimoldi, Alfredo Mayo, Rafael Duran, Juan de Landa, Paco Melgares, Mery Martin, Fernando F. Gómez, Jesus Tordesillas, Rafael Bardem

En un reportaje de José Torella (PP 15.2.48) se había anunciado a bombo platillo: *Iquino realizará la primera película española en color, en el procedimiento español Cinefotocolor*. Iquino declara que *lo producirá Emisora Fims pero esta vez asociada a Producciones Cinecolor S.A. (integrada por Ramón Batet, José María Blay, Daniel Aragonés, Antonio Pujol*. Se reserva el título pero afirma que la protagonizarán Mery Martin y Carlos Agostí y que el rodaje, con una duración prevista de seis meses, comenzará la segunda quincena de abril de 1948. Por motivos que se desconocen el rodaje se retrasó algunos meses. En una entrevista de Angel G.Galán (Im.5.48) éste habla extensamente de la película, del procedimiento del Cinefotocolor y de que va a dirigirla.

El propio Ariza mandó las canciones (en catalán) a Censura. Primer Plano (11.7.48) anuncia: Iquino empieza pronto en *Un rincón de España*. La misma revista (29.8.48), y sin referirse para nada al artículo anterior, comenta: *<se dice que esta semana empieza al rodaje y la dirige Jerónimo Mihura>*. Más adelante (26.9.48), el productor Miguel Grau hace también unas declaraciones a *Primer Plano* en las que no menciona para nada el posible trabajo de Iquino. Juliana San José tampoco recuerda que éste participase.

En un rincón de España, por ser el primer film en color totalmente español, fue un auténtico acontecimiento. Se aireó en todos los medios el hecho de que se hubiese inventado el Cinefotocolor, un sistema totalmente español, *sin injerencias extranjeras*. La película fue calificada en primera A, consiguiendo 4 permisos de doblaje. El 21.12. 48 fue declarado película de interés nacional por *el tema enaltecedor de valores sociales y políticos* y además por *el procedimiento nacional de cine en color (Cinefotocolor)*. La vida del sistema fue efímera.

4.8. Resumen: La grandeza e importancia de Emisora Films

La etapa Emisora fue decisiva para la consolidación de las ideas empresariales de Iquino. El cine podía ser un arte pero antes que nada era una industria. Y las películas debían generar necesariamente beneficios aunque sólo fuese para poder tener continuidad y poder hacer más películas. Iquino se dio cuenta con la práctica que no era difícil españolizar los modelos industriales del cine de Hollywood. CIFESA lo había hecho con éxito. Su fórmula empresarial se basaba en estos planteamientos:

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Saber en cada momento lo que quería el público.

Iquino lo había manifestado públicamente en varias entrevistas. Se lo dijo posteriormente a Ramón Freixas (Dirigido op. cit.) <Los gustos del público van evolucionando y cambian. Después de ver cinco películas policíacas de acción, les podría interesar una película romántica o dramática. Yo siempre he tratado de aproximarme a ellos>. A través de su producción se advierte el mimetismo de algunos de sus films con los que tenían éxito en otras partes del mundo, especialmente en Norteamérica. Iquino demostró siempre estar al día anticipándose incluso a los estrenos españoles de films extranjeros parecidos.

Creación de un star-system propio.

Adaptó a sus posibilidades empresariales esta estrategia de publicidad y marketing que ya se había consolidado prácticamente en todo el mundo, incluso en España con las lógicas variantes locales. Iquino estaba convencido de la eficacia de la identificación del gran público con las estrellas. Y convirtió en estrellas muy conocidas a la mayor parte de sus actores y actrices. Emisora fue una inapreciable cantera. En un primer nivel estaban Mery Martín, Adriano Rimoldi y Ana Mariscal. Y a nivel secundario aparecían nombres fijos como Mary Santpere, Modesto Cid, Alicia Palacios, Consuelo de Nieva, Rafael Luis Calvo, etc. Su filosofía la llevó al máximo en *Noche sin cielo* donde reunió a once primeras figuras del cine. Supo consolidar la popularidad de sus estrellas – y la suya propia- granjeándose la amistad de la prensa cinematográfica. Las revistas de entonces publicaban indefectiblemente en cada número noticias, entrevistas o reportajes con gente de Emisora. Evidentemente ello traía obligatoriamente como contrapartida una inversión publicitaria de la productora.

Creación de una imagen de marca diferenciada.

Los films de Emisora no se parecían en nada a los de la competencia ni temática ni formalmente. A excepción de los tres primeros (que podía haber sido de CIFESA), los restantes tenían un sello distintivo, una indiscutible marca de fábrica. Aunque no se han podido visionar por haber sido destruidos, las críticas –a favor o en contra – demuestran que poseían un estilo propio, marcado principalmente por una excelente fotografía y unas formas narrativas siempre al día. Iquino inició en Emisora su modelo de melodrama-psicológico; su personal aproximación al cine histórico y al melodrama nostálgico. Pero también puso en marcha estereotipos o convenciones que luego repetiría hasta la saciedad en su etapa IFI. Curiosamente, y a parte de la etapa inicial, sólo se rodó una comedia.

Dominio, directo o indirecto, de los tres campos básicos propios de cualquier negocio (producción, distribución, exhibición).

Sabía que había sido la base del éxito del sistema de estudios norteamericanos. Sabía también que estaba en litigio en aquel país y debió intuir que pronto desaparecería. Pero sabía también que en España había un vacío legal ya que no existían leyes anti-trust. Lo consiguió gracias a los buenos oficios de su cuñado Ariza

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

que alcanzó acuerdos con la Fox y compró parte del cine Kursaal (con Joan Estrada de socio). Sin embargo, se alcanzó esta situación de dominio total a partir de 1946.

Igual que las *majors* norteamericanas, Emisora podía planificar casi exactamente el número de producciones de acuerdo con sus necesidades finales de exhibición. Julio Coll (TVE2 – 1986) declaró que el *<equipo de guionistas teníamos que entregar un guión cada dos meses>*. Sabía el número de películas que la Fox necesitaba anualmente y ello le permitía un trabajo, sino en cadena, muy planificado y, sobre todo, le obligaba la contratación de personal fijo (técnico y artístico) con la consiguiente reducción de sus honorarios y la ventaja artística de trabajar con un equipo estable. Estos planteamientos redundaban en una disminución de los costos de producción que, por otra parte, Emisora controlaba férreamente. Según Raufast) op. cit. pag. 149) el coste medio de un film de Emisora no superaba el 1.800.000 de pesetas (y su producción más ambiciosa, *El tambor del Bruch* costó 3.000.000) mientras que los de CIFESA sobrepasaban los dos millones. CIFESA y Suevia Films coparon el mayor volumen de la producción cinematográfica española de la década de los 50. Y durante los años Iquino (hasta mediados de 1948) fue la productora que realizó mayor número de películas²⁶.siendo además la empresa que mantuvo en Barcelona una industria del cine que estaba ubicada mayoritariamente en Madrid.

Esta política empresarial formó o dio trabajo estable a gran cantidad de cineastas de todas las categorías. Muchos de ellos realizaron su aprendizaje en diferentes oficios y luego saltaron a otras categorías profesionales. Estos eran los más habituales:

Guionistas: Julio Coll, Juan Lladó, Salvador Cerdán, Francisco Prada,

Ayudantes de dirección: Jesús Castro-Blanco, Julio Salvador, Ubaldo Pazos,

Operadores y ayudantes: Pablo Ripoll, Mario Bistagne, Aurelio Larraya, Sebastián Perera, Jaime Piquer

Músicos: Ramón Ferrés, Durán Alemany,

Montadores: Antonio Gimeno, Isasi-Isasmendi

Decoradores: Juan Alberto Soler, José Pellicer

Maquilladores: Antonio Turell, Práxedes Martínez, Raul Alfonso, Manuel Manteca,

Jefes de Producción: Francisco Ariza, Miguel Grau,

Estos eran los nombres que se repetían en casi todas las películas.

²⁶ Según Monterde (op. cit. CATEDRA (Obra colectiva). Historia del cine español. Capítulo: El cine de la autarquía, pag. 205, en el periodo 1939-1950 destacó el nivel productivo de CIFESA- con 41 films- seguida a distancia por Suevia Films (38), Emisora Films (25) y Aureliano Campa (19).

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Incluso se confiaba en los mismos proveedores: Vestuario (Marbel/Mariti) o Mobiliario (Miró). Al abandonar Emisora, o al cierre de ésta, muchos de ellos siguieron con Iquino o buscaron nuevas carreras incluso en otros campos.

Aprovechamiento de las normativas oficiales de protección:

Alineándose ideológicamente con lo que querían las Juntas de Clasificación – *un cine de altas miras con identidad nacional*- conseguía las máximas aportaciones de dinero público, incluyendo las ya comentadas y apreciadísimas licencias de doblaje. De los 16 largometrajes rodados por Emisora en esta etapa, cuatro fueron clasificados de Interés nacional; seis en primera categoría; cinco en segunda y, sólo uno, en tercero. Una gran mayoría de ellos se acogieron al Crédito Sindical. Si se echa una ojeada a las recaudaciones y número de espectadores oficiales (hay que tener en cuenta que no existía entonces un control de taquilla fiable) Emisora no ganaba dinero precisamente en taquilla.

Optimización de recursos escasos:

Ya se han mencionado las diferencias de presupuestos con CIFESA. La planificación de la producción en función de las necesidades de la Fox permitían una optimización de los recursos. Los planes de producción se diseñaban para que no existiesen vacíos, que hubiesen resultado fatales para su política de personal fijo. Los rodajes eran rápidos, no se permitían las repeticiones innecesarias y se realizaban en el tiempo previsto. Los tiempos muertos entre película y película se empleaban en el estudio, preparación y elaboración de nuevos proyectos o para realizar cortometrajes. Esta cuidada línea empresarial le permitió eludir la crisis que sufrió el cine español entre 1944 y 1946.

4.9. El rol de Iquino en Emisora

La figura de Iquino es clave en esta etapa de Emisora. Y no solamente como realizador cinematográfico. Su trabajo abarcaba no solamente todos los aspectos de la producción sino también de toda la empresa. Dirigió todas las películas (una media de cuatro por año), estuvo en la gestación de todos los proyectos y participó intensamente en la vida de la empresa como tal. Se le reprochaba su reticencia a confiar las películas a otros directores achacándolo a problemas económicos. Su posterior etapa en IFI invalida estas suposiciones y hace buenas las declaraciones de Iquino en las que se justificaba diciendo que no podía perder el tiempo supervisando el trabajo de otros directores. Su gran capacidad de trabajo, su gran sentido de la improvisación y sus indudables conocimientos técnicos le permitían ir solucionando cualquier problema que surgiese durante los rodajes. Su condición de co-propietario de Emisora le convirtió en un indiscutible director-productor y a, diferencia, de otros directores españoles era de los pocos que tenían una completa libertad creativa. Esto le permitió, además, perfeccionarse con la práctica y el día a día en su oficio de cineasta.

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

Artísticamente hay que diferenciar las películas de Iquino en Emisora en dos etapas. La primera es la que recuerda en intenciones y en estilo las comedias de su época de Campa/CIFESA, justificables para su consolidación. La formarían los tres films iniciales (*Viviendo al revés*, *Fin de curso e incluso Turbante Blanco*) y, por añadidura, el intento malogrado de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, un error y un fracaso descomunales que además rompió totalmente la línea elegida.

La segunda etapa, la que empieza con *Hombres sin honor* – aunque Iquino la calificara como una película puente- y se caracteriza sobre todo por su gran ambición. Se aprecia un decidido propósito de hacer un cine formal y técnicamente impecables, huyendo del cine de consolación y de simple evasión, para acercarse en lo posible a la realidad del país. Desde un punto de vista genérico, las películas podrían clasificarse así:

Comedias: las cuatro mencionadas anteriormente.

Género criminal: *Hombres sin honor*, *Una sombra en la ventana*, *¡Culpable!*, *El obstáculo*, *Borrasca de celos*, *El ángel gris*, *Canción mortal*

Melodramas nostálgicos-patrióticos: *Cabeza de hierro*, *Aquel viejo molino*, *Sinfonía del hogar*.

Melodrama bélico: *Noche sin cielo*.

Epico-histórico: *El tambor del Bruch*,

De todas formas, esta clasificación sería reduccionista ya que en una misma película coexistían géneros y tratamientos diferentes

Hay en la mayoría de estos films –los visionados personalmente y aquellos de los que únicamente se tienen referencias- una decidida vocación de buscarles un estilo propio. Quizá lo más destacable en este sentido sea la utilización de la fotografía y los decorados como principales elementos dramáticos y no simplemente funcionales, algo bastante inusual en el cine español de entonces. En general, se le notan las influencias del luego llamado *film noir* norteamericano, (caracterizado entre otros aspectos por las aportaciones de los directores de fotografía europeos emigrados a Hollywood). Como gran fotógrafo, Iquino las conocía y las hacía aplicar a sus operadores contratados. Ya se ha hablado de la potenciación del *star-system* propio pero ha de mencionarse también el gran cuidado de Iquino para escribir guiones a la medida de sus actores- una constante en todos sus films – aunque ello redundase en un, a veces excesivo, alargamiento de sus escenas con el peligro de bordear lo teatral. Iquino lo compensaba con una puesta en imágenes que buscaba constantemente la ruptura del espacio aunque, entonces, y con alguna excepción (*Turbante blanco*, por ejemplo) no solía sacar la cámara al exterior prefiriendo los espacios cerrados. Siguen apareciendo –no en todos los films- los inevitables números musicales –una fijación de Iquino- aunque muchas veces no viniesen a cuento. En el aspecto negativo se encuentran mensajes excesivamente conservadores y personajes no menos estereotipados. Es una lástima que no existan copias de la mayoría de sus películas. Al

I. IQUINO ANTES DE IFI (1934-1948)

parecer fueron recicladas por Iquino para fabricar betún y lentejuelas para los vestidos de las vedettes de revistas.²⁷ Eran tiempos de penuria en que sacaba dinero de dónde podía.

Su etapa en Emisora sirvió para que la crítica y la industria cambiasen la opinión que se habían formado de Iquino. Aunque se le reprochaba frecuentemente una desmesurada rapidez en los rodajes, se le reconocían algunos de sus logros artísticos. Con sus películas había pasado de ser un director menor de CIFESA a convertirse en una joven promesa del cine español augurándole un gran futuro.

Después de esta etapa en Emisora, Iquino ya estaba preparado en todos los aspectos para poner en marcha, sin condicionamientos ajenos, su propia empresa cinematográfica. Abría, no obstante un paréntesis de aparente inactividad que cerraría al cabo de pocos meses con su primera película totalmente propia, *La familia Vila*.

²⁷ Nunes José María. En la entrevista citada confirma que Iquino no lo ocultaba.