

## **II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS**

### **1. IFI y el *studio-system***

#### **1.1. Conceptos generales.**

El sistema de estudios de Hollywood nació de la necesidad de planificar la producción de películas de cada productora. Para Gerald Mast<sup>28</sup>, *el estudio de Hollywood era, en realidad, una fábrica de entretenimiento y, al igual que cualquier establecimiento industrial, tenía como meta producir gran número de artículos de calidad satisfactoria y confiable*. Este mismo autor señala que *como cualquier otra fábrica, su principio de organización era la división del trabajo: departamentos separados, cada uno de los cuales contribuía a la producción total. Había un departamento para los guionistas, otro para los productores, otro para los actores, un tercero para los técnicos, otro de publicidad para la promoción del producto terminado, etc. Los hombres de la oficina central que planificaban la producción anual, preparaban los presupuestos y mantenían en funcionamiento la cadena de producción, constituían el nexo de unión entre todos los departamentos*. Se producía en serie de forma muy parecida, salvando las distancias de sector, a la de una cadena de montaje industrial. Según Comery (pag. 20) *<era una producción industrial basada en especializaciones (...) y se basó en las técnicas empleadas por las grandes cadenas comerciales como la Woolworth y la Sears>*. Comery puntualiza, además, que *<es necesario considerar a las cinco grandes como circuitos de exhibición diversificados que producían largometrajes, cortometrajes, dibujos animados y noticiarios para llenar sus salas>*.

El estudio como fábrica de películas formaba parte una de las tres ramas en que se dividía el denominado *studio-system*. Las otras serían –para asegurar al cien por cien el consumo de las películas producidas- la distribución y la exhibición. Se formaron así conglomerados de integración vertical, que monopolizaban cualquier aspecto de la industria, desde la producción hasta el consumo. Su control total –por parte de un solo conglomerado- garantizaba la optimización de los recursos productivos, reduciendo riesgos, aunque pudiese caerse en prácticas oligopolistas, es decir un reducido número de empresas dominando todos los sectores de un mismo mercado. Sin embargo, la estructura interna de cada conglomerado podía ser muy diferente, aunque por lo general las decisiones empresariales se tomaban en New York mientras que el estudio de producción, que recibía estas órdenes, estaba en Los Angeles.

He aquí dos casos extremos que ilustran la situación: El primer *mogul* que se aseguró y consolidó la producción, la distribución y la exhibición a gran escala en Estados Unidos fue Adolph Zukor. Inicialmente,

---

<sup>28</sup> En STAPPLES Donald E. (coord.). *Antología del cine americano*. Artículo *La era de los estudios* de Gerard Mast, pag. 224-225

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Zukor tenía el producto pero no tenía puntos de venta seguros por lo que en 1919 comenzó una compra masiva de locales cinematográficos a lo largo del país, contando así con la seguridad de que, al controlar los cines, aseguraba la exhibición de los productos de la Paramount. A finales de 1926 poseía mil locales. El caso inverso es el de la *First National* que tenía puntos de venta pero no tenía producto. En 1921 poseía 3.500 salas estadounidenses, cuya programación tenía que cubrir forzosamente por lo cual se vio obligado a incrementar sus inversiones en producciones, lógicamente ajenas. Un año después adquirió un estudio de producción (*American Biograph*) pero en 1928 fue, a su vez, adquirida por la *Warner Brothers*. Es un caso similar al de la exhibidora *Loew's Inc.*, que en 1919 adquirió la *Metro Pictures Corporation*, que transformó en 1924 en *Metro Goldwyn Mayer*. Se comparte el punto de vista de Gomery (op. cit. pag. 19) de que <el término estudio es un error que ha prendido> ya que en esencia, un estudio es la empresa que produce films. Gomery emplea el término de *sociedad cinematográfica* para denominar estos conglomerados. Para este trabajo hemos adoptado el de *empresa cinematográfica*.

La llegada del sonoro aceleró esta tendencia integradora debido principalmente a los altos costos de reconversión de los viejos locales. Entre 1930 y 1949, la industria cinematográfica norteamericana estaba dominada por estos grupos: *Paramount, MGM, RKO, Fox Film Corporation y Warner Brothers*, denominadas las *big five*. En líneas generales, este grupo controlaba únicamente el 8% de los locales existentes aunque, esto era muy importante, estaban casi todos situados en las ciudades clave. No es igual un cine en el centro de New York que otro en un pueblecito de Alabama. Las otras tres empresas que les seguían en importancia, las tres *minors, Universal y Columbia* integraban la producción y la distribución, mientras que la *United Artists* solamente distribuía films de productores independientes.

Esta seguridad de venta trajo consigo una clara ventaja empresarial: una producción estable y perfectamente planificada. En función de los presupuestos y las experiencias anteriores acumuladas, se podía determinar con escaso riesgo la producción: el número total de films; los de serie A, los de serie B; los de cada género; los de cada estrella; los de diferentes costos... (en realidad, el factor más importante eran las informaciones enviadas por los circuitos de exhibición). Se planificaban con exactitud casi total las fechas de estreno y, en algunos casos incluso el número de días de exhibición. Esta seguridad en la producción obligó a trabajar sobre la base de contratos fijos tanto de técnicos como de artistas, lo cual era todavía más ventajoso económica y artísticamente, propiciando así mismo la política de géneros. Y permitió la planificación de carreras. Se invertía en nuevos valores confiando en que se convertirían en estrellas. A éstos se le amarraba contractualmente con cláusulas, que no obstante más tarde fueron consideradas ilegales. Así mismo, se propiciaba la formación de directores y técnicos.

Sin embargo, este control absoluto del mercado vulneraba la ley *anti-trust* y en 1938, el departamento de Justicia norteamericano inició una serie de acciones legales. A principios de 1940, las *majors* ya controlaban el 17% de los cines del país. Estas acciones culminaron en 1948 con un veredicto contra la

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*Paramount* (y por extensión contra el resto de *majors*) que obligaba a que la distribución y la exhibición perteneciesen a empresas separadas de la producción. Se inició entonces la decadencia y desaparición del *studio-system*. Aunque exportado parcialmente a otros países –con leyes anti-monopolio más ambiguas– no pudo arraigar de la misma forma que lo había hecho en Estados Unidos.

### **1.2.El studio-system según IFI**

El año en que Iquino empezó a trabajar como productor independiente (1949), en Estados Unidos empezaba a dismantelarse el *studio-system*. Ya se ha hablado de la versión que implantó en Emisora que, con sus limitaciones, puede ser considerada como uno de los escasos intentos que se llevaron a cabo en España contando no obstante con elementos políticos que no existían en Estados Unidos. Las condiciones de mercado de los dos países eran también muy diferentes y en España existían factores como las subvenciones y la censura.

Iquino sabía que para aprovechar las ventajas del sistema, en su eventual importación a España, debía poseer estudios propios y, como mínimo, su propia empresa distribuidora. Quizá podría pensar más tarde en cadenas de exhibición. Únicamente el control total de sus películas- desde la producción hasta la exhibición- le permitiría seguir haciendo cine, aunque quizá no el cine que quería. Para Iquino el negocio cinematográfico era un todo: desde la creación o adopción de un idea hasta la entrada de una película en las salas de exhibición. Sabía que resultaba inútil hacer películas si luego no podían exhibirse. Es por ello que, ante las dificultades para que le distribuyesen *El Judas* (1952), en un golpe de genio, montó su propia distribuidora IFISA. Este control casi total lo había aprendido de CIFESA y lo había puesto en práctica – con otros socios- en EMISORA e individualmente en sus espectáculos teatrales. En toda su carrera, únicamente dos de sus películas tuvieron otros productores asociados (en las de Campa/CIFESA) actuaba de hecho como productor ejecutivo aunque no figurase en los genéricos). Estos criterios le permitieron mantener una modesta –pero importante industria cinematográfica en Cataluña. Miguel Porter Moix escribió en su necrológica (Serra d’Or, 9.94): *<Quienes analizan el pasado con voluntad de definición del futuro se darán cuenta de que quizá el listón fijado por Iquino no sirve para hoy, en altitud de miras, pero él, al menos se fijó este listón y se inventó una estrategia y una táctica para alcanzarlo. Era un hombre de realismo total a la hora de enfrentarse a sus negocios>*. Así lo reconoció a su muerte parte de la prensa del país *<El hombre que levantó una industria>* (LV 21.6.94); *<Un cineasta a la medida de su tiempo>* (Avui 22.6.94) fueron algunos de sus definatorios titulares. Para Diego Galán: *<Fue un productor y director suelto, libre, sin traumas, eficaz y con ideas claras sobre los objetivos de cada caso, entre los que nunca estuvo el de hacer cine de calidad. Precisamente por ello, su carrera siguiente coincidió con la trayectoria de sus contemporáneos, y también con su decadencia y su oportunismo>*<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Cuadernos de la Academia num 1, oct. 1997. Pag. 123 124. El cine español de los años 40

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Unas frases definen la actitud de Iquino (NU 24.10.79) ante el negocio del cine: *<Eso de la crisis no existe para mí. Los otros sí que la tienen, pero tienen la crisis porque no tienen imaginación. Y eso a mí es lo que no me falta jamás y, además, yo tengo organización y valentía>*. Y en una entrevista (Im. 6.52), al preguntarle como entendía el cine, como un arte o como una industria, respondió: *<Como ambas cosas. El cine (... ) es el arte de las mayorías. Esto es lo que ha motivado a convertirlo en una industria, pero también al dirigirse a todo el mundo, se debe erigir, por encima de todo en un vehículo de los más altos ideales>*. Del Arco (1981) le preguntó si no le preocupaba el cine como arte. Iquino respondió: *<Siempre que empiezo una película estoy convencido de que conseguiré una obra artística; luego a veces, las cosas se tuercen, no alcanzan la meta y sufro>*. Igualmente le confesó que solamente había perdido dinero en 10 de todas sus películas.

La Censura era un escollo importante: *<No podíamos hacer temas que interesaran a las masas. Las masas están ávidas de saber, no saben nada y lo necesitan. ¿Y sabes porque lo desconocen casi todo?. Pues porque en los países totalitarios no interesa un pueblo listo ( Fot. ent. cit.)* La trayectoria de IFI demuestra que, después de unos ambiciosos comienzos, Iquino se fue olvidando poco a poco de estas ideas y buscó casi siempre la máxima comercialidad con un asombroso sentido mimético que, en algunos casos incluso se avanzaba a las modas venideras. Fue adaptando su discutible *studio-system* a la lógica evolución de la sociedad y del mercado.

No existiendo en España ninguna ley antimonopolio que se lo impidiese, los pilares sobre los que construyó su pequeño conglomerado fueron:

Creación de un estudio de producción. Que complementó poco después con una empresa de servicios (Parlo Films)

Creación de una distribuidora (IFISA). A través de ella consiguió acuerdos puntuales con algunos cines.

Al no tener la seguridad absoluta del estreno de sus películas, diseñó su política de producción sobre las ayudas, subvenciones y protecciones legalmente existentes e, igual que otros productores, conseguía ganar dinero sin que ni siquiera se estrenase la película. Se fiaba de su olfato comercial y controlaba rígidamente todos los costos. Dejando aparte sus producciones iniciales, las películas de IFI no sobrepasaron nunca los 90 minutos de duración (entre 2.100 y 2.400 metros) para adaptarse a los horarios habituales de los cines de programa doble y se hacían escasas repeticiones de planos en el rodaje. Tampoco se utilizaban habitualmente fenómenos meteorológicos costosos adaptándose en cada momento a las situaciones climáticas existentes. Resulta elocuente que se aprovecharan las *colas* de celuloide para hacer cortometrajes. La capacidad de ahorro de Iquino se puso una vez más de manifiesto cuando decidió comprar utillaje en lugar de alquilarlo. Y además se sacó la licencia de chamarillero que le permitía ir a los Encants

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

(el equivalente barcelonés del Rastro de Madrid), pujar en las subastas y comprar todo tipo de objetos que luego hacía restaurar. Compraba grandes lotes, revendía lo que no le interesaba y todavía ganaba dinero.

Esta seguridad limitada en una producción continuada le permitió crear una estructura estable con contratos fijos en la parte administrativa y oficios varios que garantizaban el funcionamiento de los estudios, la productora y la distribuidora. Reducía costos en la parte técnica y artística con contratos por lotes de películas. Era una política salarial que ya implantó en los últimos tiempos de Emisora y que seguía los ejemplos españoles de CIFESA y Suevia Films. Resultaría aventurado decir que Iquino consiguió aplicar en IFI una política empresarial similar a la de *studio-system* norteamericano. De fondo, estaba presente su filosofía pero en la práctica ni su potencial económico ni la situación del mercado eran similares ni tampoco logró controlar nunca los tres sectores. Lo que consiguió IFI fue crear una auténtica industria cinematográfica marcada en su trayectoria por una constante adaptación a las coyunturas existentes.

Una de las causas de la larga existencia de IFI es que Iquino consideraba a sus asalariados capaces de realizar cualquier tarea, después de un aprendizaje y con el control adecuado. Y sabía sacarles el máximo rendimiento. No planificaba carreras en el sentido empresarial de este concepto pero no tenía demasiados reparos en ofrecerle a Antonio Villar o Adriano Rimoldi la dirección de una película; a confiar en el joven José María Nunes la dirección del departamento de guiones; de ascender a su constructor de decorados Antonio Liza a jefe de producción; de reconvertir en montador a su músico de toda la etapa IFI, o a un dibujante en director (Miguel Lluch).<sup>30</sup> Sin confiaba en alguien le daba oportunidades hasta encontrarle su techo profesional.

Rentabilizaba al máximo el resto de su personal: carpinteros, electricistas, administrativos, peones, etc. a quienes IFI tenía que pagarles aun cuando no tuviesen trabajo. Iquino los utilizaba en los más diversos menesteres. *<Como que tenía otros negocios>*- comenta José Ulloa (ent. autor) - *<hacía trabajar a algunos de ellos como camareros o en otros menesteres en sus locales de Castelldefels o les hacía hacer reparaciones en su bloque de apartamentos. Era muy curioso verles por las mañanas en los estudios y por las noches en Castelldefels. Y ocurría lo mismo con algunos artistas folklóricos de sus películas. Durante el día rodaban y por la noche actuaban en los tablaos flamencos de su sala de fiestas La Carabela. O al revés, gente que actuaba en La Carabela los utilizaba para sus películas. José Montes, la bailaora la Chana, y Maica Orero actuaron en Los farsantes>* Según Bosch (ent. cit.), la telefonista de los estudios cantaba por las noches en su sala de fiestas. Pero normalmente, Iquino empleaba el personal fijo ocioso en tareas cinematográficas. Ulloa, Nunes y Forn confirman que cuando alguien no tenía nada que hacer le

---

<sup>30</sup> Iquino atribuía la versatilidad de su gente a su sistema de colaboraciones fijas. *<He creado un equipo extraordinario>* – declaró a Primer Plano (10.10. 52) agregando *< la película que ahora hago en Barcelona la dirige un dibujante extraordinario: que ha sido decorador mío y ha trabajado tres años a mi lado, Miguel Lluch>*

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

hacía escribir un guión. Luego si no le gustaba lo metía en un armario repleto de otros trabajos similares. Algunas veces los reciclaba.

Iquino describía orgullosamente su empresa PP 10,10,52): *<Tengo organizada la producción cinematográfica como una verdadera industria. Acabo de ampliar mis estudios. Tengo dos equipos técnicos, Y he firmado exclusivas con José Suárez, Tony Leblanc, Isabel de Castro, Mercedes Mozart, Soledad Lence, Carlos Otero, B. Barri, Lily Izquierdo, Jesús Colomer...<sup>31</sup>; anunciaba sus planes: <Estoy organizando la distribución directa. Espero montar pronto sucursales en toda España, montar una agencia en Nueva York. La primera filial será en Madrid en breve<sup>32</sup> y en otro terreno, anticipaba que <tengo la autorización por el Instituto de Investigaciones y experiencias cinematográficas de crear en Barcelona el centro de investigaciones y experiencias cinematográficas. Cuento con la colaboración de Diaz Plaja, Rafael Salvia, Enrique Gómez, Daniel Aragonés... y espero abrirlo en Septiembre>.. Nunca lo hizo pero su solo enunciado ya demostraba sus inquietudes. Quizá por ello solía referirse a su empresa como una escuela.*

Uno de los reproches que se le hacía es que, debido a su precaria política económica, pagaba mal a sus asalariados. Las personas entrevistadas coinciden en que es posible que Iquino pagase menos que otros productores pero tenía la ventaja de que podía hacerlo por su sistema de contratos fijos, con lo cual el trabajo estaba asegurado durante el contrato, y sobre todo por la seguridad de cobro. José Ulloa (ent. cit.) manifestó que *<pagaba menos que Balcázar por ejemplo, pero tenías la seguridad de que ibas a cobrar> . Para Riambau, <con los miserables sueldos que pagaba apenas podía aspirar a contratar técnicos y actores supervivientes de naufragios producidos en las horas bajas de la producción cinematográfica barcelonesa. Sin menospreciar algunas excepciones notables, el personal que habitualmente se movía por los estudios Iquino era una exótica fauna alimentada por fugitivos de la derrota del nazismo –como el actor italiano Luis Induni, que había participado en el rescate de Benito Mussolini cuando éste se hallaba prisionero en el Gran Sasso-, militares –como el maestro Enrique Escobar-, vividores –como el guionista Miguel Bengoa-, falangistas de la primera época o viejos cenetistas ahora afiliados al Sindicato Nacional del Espectáculo>.*

Uno de los problemas de IFI, a medida que fue pasando el tiempo, fue la necesidad de tener que cubrir cada mes la nómina del personal fijo por lo cual Iquino tuvo que decantarse a buscar la rentabilidad de sus películas aun a costa de realizar rodajes demasiado rápidos o films poco ambiciosos.

---

<sup>31</sup> Después iría aplicando siempre que podía esta política. Hizo contratos por número de películas a Gila, Margarita Lozano, Cassen, Saza, etc.

<sup>32</sup> La instaló en Avenida José Antonio, num. 70, Madrid, 13

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Incluso con pagas bajas, los horarios de trabajo eran exhaustivos. De su última etapa, Tony (ent. cit.) comenta que *<Cuando rodamos “Las marginadas lo hacíamos incluso los fines de semana. Los sábados rodábamos hasta la seis o las siete de la tarde. Luego teníamos un par de horas para cenar, Después, doblaje a las diez, en las carboneras del Paseo de Gracia. Y se trabajaba hasta las cinco de la mañana>*. Como la mayoría de empresarios de sus características, Iquino exigía de sus asalariados la misma intensidad de trabajo que él practicaba. Estas exigencias las aplicó toda su vida lo que le trajo problemas con algunas *estrellas*, especialmente extranjeras, no acostumbradas a estos horarios tan prolongados.

### **1.2.1.Los diversos estudios de IFI**

La creación de los estudios del Paralelo, a principios de 1950, se mueve ya entre la realidad y la leyenda. Según Rimbau *<la leyenda sugiere que la causa inmediata surgió durante el rodaje de La familia Vila (1949), la primera producción de I.F.I., en los estudios Kinefon. Iquino los conocía como la palma de su mano pero, al parecer, precisó un puñado de yeso para manchar el abrigo de Pepe Isbert, y en la nota de gastos del estudio apareció aquel misérrimo puñado de yeso, valorado en diez duros fuertes, cincuenta pesetonas, a cuenta de las cuales se originó una polvareda de discusiones, que terminó con la decisión firme de Iquino de construir unos Estudios allí donde encontrara un local que reuniese las condiciones requeridas>*.<sup>33</sup>. Rimbau recoge también en su artículo unas declaraciones de Iquino realizadas años más tarde a TV3 sobre sus orígenes: *<Un día, pasando por Marqués del Duero, vi un local que estaba bastante bien y había unos camiones del ayuntamiento que retiraban butacas y la calefacción. Pregunté que pasaba y me dicen: Un sinvergüenza que ha quebrado y nos lo llevamos todo, no dejamos ni las puertas. Fui a ver a la propietaria para decirle que me interesaba alquilarlo y que si se tenía que arreglar alguna cosa con el ayuntamiento yo lo pagaría. Encantados de la vida. Arreglé aquello un poco, empecé a comprar material, hice una sala de cámaras y puse calefacción, que era muy importante. Allí hice muchas películas e incluso los italianos venían a rodar a mi casa. Eran unos estudios simpáticos, no grandes pero tampoco pequeños, con calefacción, y con un trato de tú a tú. Los estudios Orpheu eran prehistóricos, eran naves de la Exposición sin acondicionar y allí hacía un frío que pelaba>*.

Juliana San José (ent. cit.) amplía esta versión: *<Un día me dijo que había visto una cosa en Marques del Duero. Era el Amaya, una sala de baile que ya había cerrado. Por dentro estaba todo derruido. Me dijo que se arreglaría y que podrían los estudios que necesitábamos. Los anteriores dueños ni habían pagado la luz. Y tuvimos que pagarla>*. El Amaya se había hecho muy popular antes de la guerra como sala de campeonatos de bailes de resistencia a base de tangos, valsés y foxtrots. .

---

32..Descubierta en los estudios (de Barcelona) Primer Plano nº 1.185, 1963. Recogida por Rimbau en IFI, La fábrica del Paralelo. Artículo publicado en Cuadernos de la Academia(en prensa en el momento de confeccionar este trabajo)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

En su artículo, Riambau hace una minuciosa descripción de los estudios: *<El local al que alude Iquino - situado en el corazón del Paralelo, el Broadway barcelonés- era propiedad de las hermanas Carmen y Emilia Trabal y anteriormente había alojado la sala de fiestas Amaya, un 'salón de té y baile familiar' popularmente conocido como 'la catedral del swing' asta que el obispado de Barcelona prohibió este jocoso calificativo. Estaba edificado en un solar, cercano al teatro Talía y situado entre las calles de Campo Sagrado y Conde Borrell, que tenía forma pentagonal. El costado que daba a Marqués del Duero medía 25 metros, los flancos laterales eran de 29 y 34 metros, respectivamente, y el ángulo interior estaba formado por dos segmentos de 4.2 y 24 metros. Tenía una sola planta, con un altílo, y respondía a las necesidades del salón de baile que posteriormente fue rebautizado como 'Royal', 'Estambul' o 'Bombay', pero estas características eran fácilmente adaptables a las características de la 'fábrica' que el cineasta barcelonés siempre había querido disponer. Además de calefacción -aspecto que Iquino repite con una obsesiva insistencia que corrobora una extendida reputación de tacañería- esos estudios disponían de 3 platós superponibles (20 x 25, 23 x 8 y 23 x 12 metros), dieciocho camerinos con agua corriente - se supone que caliente- y un salón de maquillaje y peluquería. También contenían tres oficinas de producción, cinco salas de montaje, otra para el montaje de negativos, una sala de proyección de 15 x 10 metros dotada de 37 butacas y aparatos de proyección Westench RCA, una sala de 15 x 20 metros para doblaje y diversos talleres y almacén. El material de rodaje consistía en diversas lámparas de iluminación, travellings y cinco tipos de cámaras: Super-Parvo, Super-Parvo Debrie, Camaflex, Super-Parvo Reflex color y Arriflex>. La dirección postal era Marqués del Duero, 106-108. A nivel coloquial, Iquino les llamaba *els studis* y también *la factory* inspirándose en un reportaje que publicó el periodista Jorge Fiestas en *Fotogramas*. Por el conjunto de sus facilidades, y comparados con el resto de los estudios españoles, podían calificarse como de pequeños. Sus competidores en Barcelona tenían estas medidas: Orphea, una superficie total de 4.065 m2 con dos platós (el A de 1.370 m2 y el B de 1070) y Trilla también con dos platós (el A de 1050 m2 y el B de 625 m2)*

Utilizando a los mismos profesionales que luego intervendrían en sus películas, Iquino convirtió aquellas ruinas en unos estudios pequeños pero suficientes. Y como que tenían problemas, los resolvieron como solían resolverse entonces problemas de esta clase. Sigue narrándolo Juliana San José: *<Lo instalamos todo pero teníamos el problema del camión y del grupo electrógeno. Lo solucionamos alquilando un local, pared con pared, en la parte de detrás, en la calle de Campo Sagrado. Abrimos un boquete sin permiso y no sólo pudimos meter lo que necesitábamos sino que incluso utilizamos una parte como estudio>.* No se realizó ninguna ceremonia de inauguración y en la prensa especializada apenas se informó de su apertura. En uno de los escasos sueltos publicados (Im. 4.50) se habla de que los trabajos están muy adelantados y que el primer rodaje será el de *Eternamente tu*, una producción de IFI para Ana Mariscal y José Suárez que dirigiría Horacio Ruiz de la Fuente, el propio autor de la obra original. No llegó a realizarse.



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

En este anexo se rodaron, entre otros, los dos cortos de Gila y, entre 1963 y 1967, se alquiló una parte a la empresa de producciones publicitarias *World Wide*, de la que Antoni Kirchner (ent. del autor), futuro crítico y ejecutivo de Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya, era guionista y director de comerciales y en el que también trabajaba el futuro realizador de cine Francisco Pérez Dolz. Al cabo de tres años, los estudios tenían un plató principal y dos secundarios; talleres de carpintería, mecánica y de confección; almacén de muebles y utillería; una sala de proyecciones, además de los lógicos vestuarios, servicios, despachos, etc. Sin embargo, no podía rodarse con sonido director por la excesiva altura de sus techos y, con un mantenimiento más bien precario, fueron deteriorándose paulatinamente. Sin embargo, y con todas las limitaciones que se quieran, Iquino se aseguró con sus estudios una importante reducción de costos y una absoluta libertad creativa a la par que los alquilaba para rodajes de otras productoras..

Los estudios conservaron prácticamente siempre una misma distribución de sus espacios. En la fachada habían unas vitrinas en las que se exponían fotos de los rodajes en curso o las películas de próximo estreno. En la parte baja estaba el vestíbulo y una parte de las oficinas y la telefonista. Una escalera de caracol conducía a la parte superior donde estaba el despacho de Iquino, el cual tenía vistas a los estudios.. Según el periodista Angel Cuevas (Cinemundo 9.1.54) sobre la puerta del despacho de Iquino había una luz roja que estaba encendida cuando él estaba con alguien.. José María Nunes (ent. cit.) describe el despacho de esta manera: *<Era muy ampuloso. Había retratos suyos, uno de ellos un dibujo. Detrás tenía un pequeño dormitorio y desde una ventanilla podía verse todo el plató>*

En repetidas ocasiones se habló de que Iquino quería construir otros estudios en Madrid, un proyecto que no pasó de ser un simple rumor.. Sin embargo, el propio Iquino declaró a Valentín García en una entrevista que pensaba levantar en Barcelona uno de los mejores estudios europeos. Iquino afirmó que tendrían tres plató de 5 por 25, que se podría rodar en sonido directo y tendrían además salas de pruebas y montaje, la maquinaria más moderna y un bar-restaurante. Iquino dijo que no se construirían en la avenida del Generalísimo sino en unos locales colindantes con sus estudios del Paralelo<sup>34</sup>. Es posible que no llevase a cabo su proyecto por los cambios que se produjeron meses después en el cine español y que afectaron sus planteamientos empresariales.

Después de finalizar el rodaje de *La diligencia de los condenados* (1970) Iquino cerró los estudios IFI del Paralelo. Realizaría una jugosa venta gracias a la plusvalía de aquellos terrenos situados en un lugar muy céntrico de Barcelona cuyo precio había subido espectacularmente. Después se convertirían en pisos individuales de acuerdo con el régimen entonces vigente de Propiedad Horizontal. Según Juliana San José,

---

<sup>34</sup> Recogida por RIAMBAU, art. cit. Según un documento depositado en el Archivo Municipal Administrativo de Barcelona, con fecha 2 de mayo de 1961, Iquino solicitó autorización para abrir una comunicación - una puerta- entre los locales que ya disponía en Marqués del Duero y los adyacentes que correspondían a los números 12 y 14 de la calle del Campo Sagrado. Sin embargo, Juliana San José (ent. cit.) afirma que esta comunicación se abrió sin permiso.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

los beneficios le sirvieron para pagar las deudas que había acumulado la empresa después de unos años de vacas flacas.

Según Jorge de Cominges (ent. cit.) que trabajó como *script* en IFI, *<en aquellos últimos meses los estudios se caían de puro viejo y se veían muy abandonados. Se conservaban un par de platos (uno de ellos del Oeste) pero la sensación de futuro derrumbe era absoluta>*. Es una opinión compartida por todos los profesionales entrevistados.

Durante la larga vida de los estudios IFI, de 1950 a 1970, se rodaron 74 largometrajes y 32 cortometrajes propios y un mínimo de 59 películas (normalmente rodajes parciales) de otros productores. Cuando en 1957 desaparecieron los estudios Trilla, solamente quedaron en Barcelona Orphea e IFI. Dentro de su modestia, los estudios IFI estaban siempre ocupados. Iquino los rentabilizaba alquilándolos a otros productores<sup>35</sup> aunque en sus propias producciones siguiese utilizando así mismo exteriores. Al desaparecer los estudios IFI se acentuó la tendencia de los productores barceloneses para rodar sus films en Madrid. Dadas sus características, provocó así mismo el encarecimiento de las producciones catalanas. En los alrededores de Barcelona estaban, no obstante, los Estudios Cinematográficos Balcázar y los Isasi Estudios Cinematográficos, ambos en Esplugas de Llobregat.

José María Forn que, como productor, fue uno de los clientes habituales de los estudios dice (ent. cit.) que *<los estudios los alquila pero siguen siendo suyos. De forma que un cliente no sabía nunca lo que podía hacer o de lo que ponía disponer>* señalando que, por esta indefinición, tuvo algunos problemas con Rovira, el jefe del estudio.

Iquino vendió la finca a José Tello Alberich, según escritura pública de 22 de octubre de 1970,<sup>36</sup> por un precio de 8.486.434 pesetas de las cuales se deducían 1.486.434 ptas. como parte del capital pendiente de un préstamo de la Caja de Ahorros Provincial de la Diputación de Barcelona. Evidentemente, los precios oficiales solían ser entonces mucho más bajos que los reales. Los estudios ya se habían derribado en abril de aquel mismo año y poco después se agruparían legalmente las dos fincas construyéndose una vivienda de siete pisos, un ático y un sobre ático. Curiosamente, en los bajos se ubicó una nueva sala de fiestas, *Barbarroja*, sucesora del viejo *Amaya*, que tuvo una vida más bien efímera.

Pero Iquino no se quedó sin estudios donde rodar sus películas. Habilitó primero su vieja sede de Paseo de Gracia 46, en la que, además de oficinas de la productora y de la distribuidora, instaló unos pequeños estudios de rodaje e incluso un estudio de sonorización en los sótanos mientras que para sus westerns había

---

<sup>35</sup> Véanse los rodajes localizados en el listado II – 1.4. *Relación de los rodajes de otros productores. en los estudios del Paralelo.*

<sup>36</sup> Anotaciones del Registro Mercantil de Barcelona, finca nun. 4262

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

construido un rancho en un solar que poseía en Castelldefels. Estuvo allí hasta 1977 en que rodó *¿Y ahora que señor fiscal?*. Para su film siguiente *Los violadores del amanecer* (1978) transformó unos locales (Valencia num. 233) en que habían estado CIFESA, Rey Soria Films y Cinesco (que luego se convertiría en CINESA) en sus nuevos estudios de rodaje y oficinas. Allí rodaría la mayoría de sus comedias eróticas. Curiosamente, en estos locales fue donde Iquino firmó el primer contrato de su vida, con CIFESA. En esta época IFI tenía además un almacén en Villarroel 68 y otro en Lauria 96. En este último, se hizo también algún rodaje.

El cine había empezado a cambiar aunque sus declaraciones habituales de *<El cine moderno no necesita estudios>* sonaban más a justificación que no a un cambio real de la industria del cine. Por otra parte, un elevado porcentaje de las películas hechas en IFI se habían rodado fuera del estudio, tanto en exteriores como en otros lugares (hoteles, bares, restaurantes, urbanizaciones, etc.) o en facilidades propiedad del propio Iquino..

### **1.2.2.El complemento de Parlo Films**

IFI amplió las facilidades de sus estudios del Paralelo con la compra de Parlo Films en 1953<sup>37</sup> que le permitió la sonorización de sus películas e incluso las de otros productores. Un reportaje (PP 16.8.53) daba cuenta del acontecimiento: *<Los veteranos estudios de doblaje de Parlo Films S,A, bajo la marca IFI, han sido inaugurados tras efectuar grandes reformas>*. Los estudios tenían varias salas de montaje, oficinas, sala de proyecciones, una gran sala de doblaje, almacén y otros servicios y sus equipos estaban dotados de los más modernos adelantos técnicos. En 1956 introdujo el *Klangfilm* anunciado como *<el único sonido estereofónico magnético que existe en España>*

### **1.3.La distribución y la exhibición: IFISA y Ediciones Musicales IFI**

*La creación de su distribuidora, denominada comercialmente IFISA , de la que abrió sucursal en Madrid, después en las ciudades españolas más importantes y delegación en Italia en el piso de su propiedad, le permitió acercarse al modelo de grupo con el que siempre había soñado. No fructificaron, sin embargo, sus intentos de poseer salas de cine. Se ha hablado de contactos con el cine Capitol de Barcelona , que no se han podido confirmar, aunque por las programaciones de cadenas de exhibición de cine eminentemente popular se advierte que se llegó a acuerdos puntuales. IFISA se creó a partir de El Judas (1952. Antes, para asegurar la exhibición del film Iquino tuvo que alquilar un cine en el cual se pasó durante siete semanas ya que inicialmente*

---

<sup>37</sup> Anotación de Mariano Odriozola del 29 de noviembre de 1954 (hoja num, 4155 del Registro Mercantil de Barcelona)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*nadie la quería distribuir ni estrenar El film aceleró lo que ya tenía in mente desde siempre. Creó su propia distribuidora.*

*Las películas elegidas correspondían a la modestia empresarial de IFI. Eran películas de escaso presupuesto, francesas, italianas, mejicanas, y alguna norteamericana (en las que no creían los distribuidores importantes españoles y que, sin embargo, con la perspectiva del tiempo son muy apreciadas por los cinéfilos)<sup>38</sup>. En 1970 llega a un acuerdo territorial con Filmax. A partir de 1972 sólo distribuye películas de producción propia, con escasas excepciones. IFISA fue llevada también empresarialmente por el propio Iquino, aunque delegando funciones a nivel práctico. Para la que fue etapa final de su existencia contrató como gerente a Miguel Señán Martínez.*

*Para acabar de controlar su producto creó su propia empresa discográfica, Ediciones musicales IFI que, más que para obtener beneficios, le servía por cuestiones de derechos de autor y que dirigía el maestro Enrique Escobar.*

---

<sup>38</sup> Véase detalle en II- 1.5. Relación de las películas distribuidas por IFISA,

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### **1.4. Relación de los rodajes de otros productores en los estudios del Paralelo.**

Al no existir una información oficial y debido a la heterogeneidad de las fuentes, no se pretende que este listado sea exhaustivo. Estas fuentes han sido: prensa, Juliana S. de la Fuente, José Ulloa, Antonio Liza, José María Nunes, Enrique Escobar, J.M. Forn, estudio de Atanes-Raufast, etc.). Se ha detectado un total de 61 rodajes.

#### **1950**

Verónica Enrique Gómez (Campa-Olimpia)

#### **1953**

Misión extravagante. Ricardo Gascón – Española Films.  
Huyendo de sí mismo. Juan Fortuny . Helios Films  
Juzgado permanente. Rafael Romero Marchent – Atlanta Films  
El duende de Jerez. Daniel Mangrané – Selecciones Capitol  
Milagro en la ciudad. Juan Xiol - Metropoli Films  
Once pares de botas. Francisco Rovira Beleta – Produccs. Balcázar  
Elena. Jesús Pascual – Escorial Films  
Cañas y barro. Juan de Orduña – Orduña Films  
El fugitivo de Amberes. Miguel Iglesias – Pecsá/Este

#### **1954:**

Cancha Vasca. Aselo Plaza-Alfredo Hurtado – Almasiro  
Sucedió en mi aldea. Manuel Bengoa (Vértice)

#### **1956**

Dulces primaveras. Ramón Hernández (PECSA)  
Cuando el valle se cubre de nieve J.L. Pérez de Rozas (Imperial Films)  
Entre hoy y la eternidad Arthur M<sup>a</sup> Rabenalt (Terra Films)  
Pasaporte al infierno C. Williamson/R. Quadreny (PECSA/Fancey)

#### **1957**

Historias de la Feria, Rovira Beleta (Estela-Imperial)  
Su desconsolada esposa. Miguel Iglesias (Concha Films)  
El aventurero. Kenneth Hume y Ricardo Gascón. ( Balcázar)  
Mañana. José María Nunes.(Este Films  
Sendas marcadas (Huellas del destino). Juan Bosch (Urania)

#### **1958**

Un gran amor (Te doy mi vida) P. Mercanti (Ps.. Mezquiria . Victor Films)  
La extranjera. Juan Xiol (ICE Films)  
El emigrante. Sebastián Almelda (P.C. Vértice-Fidel\_Olete)  
Un vaso de whisky. Julio Coll (Este/Pefsa)

#### **1959**

A sangre fría. Juan Bosch (Este Films)  
Julia y el celacanto. Antonio Momplet (Alfiega)  
El inocente (Muerte al amanecer) José María Forn (Teide)  
La casa del lago (corto). José Maria Fortuny (Prods. Mizquiria)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

La mano cortada (corto)           Joan Fortuny (Joan Mezquiria)  
Sombra de un sueño (corto)       Joan Fortuny (Joan Mezquiria)  
Pobres Millonarios.               Dino Risi (Titanus)

### **1960**

Altas variedades.                   Rovira Beleta (Este)  
La vida privada de fulano de tal. José María Forn (Metropli(Teide)  
Han matado un cadáver. Julio Salvador (Urania Films)  
No dispares contra mi. Nunes (Esteban Lorente-Este Fims)  
Los desamparados.                 Antonio Santillán (Miguel Echarri))

### **1961**

Regresa un desconocido.           Juan Bosch (Este Films)  
Sendas cruzadas.                  Juan Xiol (P.C.. Miguel Echávarri)  
Costa Brava (El último verano) Juan Bosch (Este)  
Hola muchacho.                   Ana Mariscal (Bosco Film/Ana Mariscal)

### **1962**

Los culpables.                     José Maria Forn ( Teide)  
Trampa mortal.                    Antonio Santillán (Constelación)  
La boda era a las 12.             Julio Salvador (Urania)  
La gran coartada.                 J. L. Madrid (Tusisa)  
Senda torcida.                    Antonio Santillán (Constelación)

### **1963**

El mujeriego.                     Fco. Pérez Dolz (Este)  
Vida de familia.                  J. L. Font (CECA )  
Noches del Universo.             Miguel Iglesias. (Este Films)  
Antes del anochecer.             Germán Lorente. (Este Films)

### **1964**

La barca sin pescador.           José María Forn (Teide)  
Vivir en invierno.                 ¿  
La muerte llama otra vez.       José Luis Madrid. Coop. Constel.  
La vuelta.                         José Luis Madrid. Coop. Constelación

### **1965**

El castigador.                     Juan Bosch (Teide)  
La venganza de Clark Harrison. José Luis Madrid (Coop. Constelación)  
La dama del alba.                 Rovira Beleta (Films Rovira Beleta)  
Tumba para un forajido         José Luis Madrid (Coop. Constelación)

**1966** La piel quemada.           José María Forn (Teide)

**1967** La respuesta.                José María Forn (Teide)

### **1.5. Relación de las películas distribuidas por IFISA**

Para confeccionar esta lista se ha partido de las informaciones de las webs de IMDB y del Ministerio de Cultura, prensa cinematográfica, listas y anuncios de la empresa, Juliana San José, Enrique Escobar y José Ulloa. Los años son simplemente indicativos ya que algunas de las películas aparecen en listas de diferentes

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

años. A este listado hay que añadir también la casi totalidad de las películas producidas por IFI. Estas distribuciones tenían diferentes ámbitos geográficos, regionales o nacionales. No se pretende que esta lista sea completa ya que no se ha podido acceder a todas las listas (no se publicaron todas) y las personas entrevistadas o han desaparecido o no disponían de esta información. Se ha detectado un total de 76 largometrajes distribuidos por IFI.

### Las sedes de IFISA:

Barcelona: Balmes 113;

Madrid: Avenida José Antonio, 70.

Sucursales en Sevilla, Valencia, Bilbao, La Coruña, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas.

Delegación en Italia: (oficina de ventas). Iquino World Sales. Via Savola, 90, Roma (00198).

### 1952

Amor maldito.	Willy Rozier (Francia)
La patrulla del coronel Jackson.	Edward Dmytryk (USA)
Verónica	Enrique Gómez
Doce horas de vida.	Rovira Beleta
Tres momentos de angustia .	Henri Verneuil, (Francia)

### 1953

Historia de un detective.	Edward Dmytrick (USA)
Amor maldito .	Will Rozier (Francia)
El último disparo.	Anthony Mann (USA)
Tres momentos de angustia.	Henri Verneuil (Francia)
Al diablo la felicidad.	Mario Monicelli (Italia)
Una canción a la virgen.	René Cardona (Méjico)
El nieto del Zorro.	Jaime Salvador (Méjico)
Hay un camino a la derecha.	Francisco Rovira Beleta (España)
El capitán fantasma.	Primo Zeglio (Italia)

### 1954

Cancha vasca..	Alfredo Hurtado y Asele Plaza (España)
La sombra de una mujer.	Giorgio Bianchi (Italia)
La sospecha.	Giacomo Gentilomo (Italia)
Este hombre es peligroso.	Jean Sacha (Francia)
El secreto de Ana.	U. M. Delle Colle (Italia)
El demonio y la carne.	Jean Josipovici (Francia)
Un marido para Anna Zacchio.	Giuseppe de Santis (Italia)
Campeones de ébano (documental sobre los Harlem Globbe Trotters (USA)	

### 1955

Ayer fue primavera.	Fernando Ayala (Argentina)
Semiramis, esclava y reina.	Carlo Ludovico Bragaglia (Italia)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 1957

La sombra de una mujer. Giorgio Bianchi (Italia)

### 1958

Il cocco de Mama. Mauro Morusso (Italia)  
Una chica en el desván.. Marc Allegret (Francia)  
Vietnam en llamas. Marshall Thompson (USA)  
Sheriff hora H. Harry Keller. (USA)

### 1960

Viento salvaje. George Cukor (USA)  
Nido de espías. Bernard Borderie (Francia)  
Cuando los ángeles lloran. Marino Girolami (Italia)  
Operación Antártida Enrique Walfich  
Mientras el cuerpo aguante. Gilberto Martínez Solare (Argentina)  
Dicen que soy mujeriego. Roberto Rodríguez (México)

### 1961

Ruta de Titanes. Guido Malatesta (Italia)  
Natalia, agente secreto. Henri Decoin (Francia)  
La pícara soñadora. Ernesto Arancibia. (Argentina)  
Del rancho a la televisión. Ismael Rodríguez (México)  
Cuatro en el espacio. Fernando Cerchio (Italia)  
L'affaire Nina B. Robert Siodmak (Francia)  
Ça va être ta fête. Pierre Montazel (Francia)  
Dans la geule du loup. Jean Charles Drudument (Francia)

### 1962

Esterina, dirección prohibida Carlo Lizzani  
Cuatro en el espacio. Fernando Cerchio (Italia)  
El agente K será asesinado. Piere Montazel (Francia)  
Las aventuras del capitán Clay

### 1963

La cigüeña dijo sí. Enrique Carreras (Argentina)  
Solo contra Roma. Herbert Wise (Italia)  
El agente del diablo. John Paddy Carstairs (Gran Bretaña-Alemania)  
Un par de frescos. Jean Girault (Francia)  
La cárcel vacía. Wolfgang Schleiff  
Raffles. Alejandro Galindo (México)  
This sporting Life (El ingenuo salvaje). Lindsay Anderson (Gran Bretaña)  
El sargento X. Bernard Borderie (Francia)  
Ley de Hombres. Charles Gerard (Francia)  
Coartada de silencio. Jean Charles Dudrumet  
El duende de la opereta. Fernando Cortés (México)  
Tres fugitivos. Rafael Baledón (México)

### 1964

Muere una mujer. Mario Camus (España)



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 1965

El Rostro del asesino.	Pedro Lazaga (España)
Tumba para un forajido.	José Luis Madrid.
¡Cielos arriba!.	John y Ray Boulting (Gran Bretaña)
El fugitivo del tren de Berlin.	Rolf Haedlich (Alemania)
Viva la Parranda.	Fernando Cortés (México)
James Tont operación U.N.O	.Bruno Corbucci (Italia)

### 1967

Varsovia, situación desesperada. Robert –Vernay (Francia)

### 1968

La mujer Pirata.	Mario Costa (Italia)
Vietnam en llamas.	Marshal Thompson
El rescate.	Zacarías Gómez (México)
El comandante Furia.	Zacarías Gómez (México)
Mujeres prehistóricas.	Michael Carreras (Gran Bretaña)
La matanza del día de San Valentín –	Roger Corman (Estados Unidos)
Sangre en Rio Bravo	Roberto Rodríguez (México)

### 1977

Pecado sin malicia. Theo Campanelly (Italia)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 1.6. Relación de las actividades totales en IFI (1949-1982) y Conexión Films (1982-1984)

Este es el resumen de la información recogida individualmente en los listados:

III. 8, *Filmografía (largometrajes) de Iquino como director y productor*; II.3.11.2. *Filmografía (cortometrajes) de Iquino como director y productor*; II.1.4. *Relación de los rodajes de otros productores en los estudios del Paralelo*, y II.2.3.3.1 *Relación de proyectos no realizados*.

#### Clave:

LARGOMETRAJES DIRIGIDOS POR IQUINO

LARGOMETRAJES NO DIRIGIDOS POR IQUINO

Cortometrajes dirigidos por Iquino

**Cortometrajes no dirigidos por Iquino**

Proyectos no realizados

Rodajes de otros productores

#### Actividades en IFI

##### 1949

*Bailes y canciones de España* .LA FAMILIA VILA. La mujer de nadie

##### 1950

*Isabel la Católica, la reina andariega*. HISTORIA DE UNA ESCALERA. BRIGADA CRIMINAL. Gas, Bigote mío. Eternamente tu. Verónica.

##### 1951

*Festival español, Documental* (Publicitario sin título), *Pentagrama español, Mosaico español*, BAJO EL CIELO DE ASTURIAS. DULCE NOMBRE. ALMAS EN PELIGRO. **EL SISTEMA PELEGRIN**

##### 1952

MERCADO PROHIBIDO. PERSECUCION EN MADRID. **EL JUDAS**  
LA DANZA DEL CORAZON. Capricho español, Molokai

##### 1953

**BRONCE Y LUNA**. Rapsodia española, La rosa blanca, Retablo gitano. Noche gitana, Danzas y canciones de España .Estampas sevillanas. Sevilla en color, Bailes andaluces, Delirio andaluz, LA MONTAÑA SIN LEY. FUEGO EN LA SANGRE. LA HIJA DEL MAR. FANTASIA ESPAÑOLA **EL GOLFO QUE VIO UNA ESTRELLA**. Misión extravagante. Huyendo de sí mismo. Juzgado permanente. El duende de Jerez Milagro en la ciudad. Once pares de botas. Elena. Cañas y barro. El fugitivo de Amberes.

##### 1954

EL PRESIDIO. LOS GAMBERROS.. SOR ANGELICA. LA CANCION DEL PENAL. **LA PECADORA**. Universidades laborales, Ballet, Ballet español, Barcelona artística (AKA Barcelona gótica), Barcelona gran ciudad, Cincuentenario de Pirelli en España (Publicidad), Córdoba, Retablo español, De Barcelona a Montserrat, Cancha Vasca. Sucedió en mi aldea. Los hijos de Judas

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 1955

*El éxodo de San Román de Sau*, LOS AGENTES DEL QUINTO GRUPO. EL CENICIENTO. SITIADOS EN LA CIUDAD. **GOOD BYE SEVILLA**

**CAMINO CORTADO**. EL OJO DE CRISTAL. Celos. Frente a frente (Mancha que limpia) Felices Navidades, La fuerza de la fe. El capitán de Cristo. Doña Juana la loca.

### 1956

EL DIFUNTO ES UN VIVO, PASAJE A VENEZUELA. HOSPITAL DE URGENCIA. **QUIÉREME CON MUSICA**. Carmen y Don José. Dulces primaveras. Cuando el valle se cubre de nieve. Entre hoy y la eternidad. Atacando el peligro. Pasaporte al infierno.

### 1957

*Pueblo español*, *El toro*. CUATRO EN LA FRONTERA. **LOS ANGELES DEL VOLANTE**. Historias de la Feria. Su desconsolada esposa  
El aventurero. Mañana Sendas Marcadas

### 1958

LOS COBARDES. **SECRETARIA PARA TODO**. Un gran amor. La extranjera. El emigrante. Un vaso de whisky.

### 1959

*Feria española*, **EL NIÑO DE LAS MONJAS. BUEN VIAJE, PABLO.**

LLAMA UN TAL ESTEBAN. Al sur del infierno. A sangre fría. Julia y el celacanto. El inocente. (Muerte al amanecer). La casa del lago (corto). La mano cortada (corto). Sombra de un sueño (corto). Pobres Millonarios

### 1960

LOS CLAVELES, LAS ESTRELLAS. BOTON DE ANCLA .La vida privada de fulano de tal. Han matado un cadáver, No dispaes contra mi. Los desamparados. Altas variedades,

### 1961

Gila con música. Gila en la guerra. **JUVENTUD A LA INTEMPERIE** . Se ha perdido un zapato. Regresa un desconocido. Sendas cruzadas. Costa Brava (El último verano). Hola muchacho.

### 1962

¿DONDE PONGO ESTE MUERTO?. ¿PENA DE MUERTE?. **LAS TRAVESURAS DE MORUCHA. TRIGO LIMPIO**. LA RUTA DE LOS NARCOTICOS. Los culpables. Trampa mortal. La boda era a las 10. La gran coartada. Senda torcida.

### 1963

UN DEMONIO CON ANGEL. JOSE MARIA. EL PRECIO DE UN ASESINO. CRIMEN. LOS FARSANTES. YOUNG SANCHEZ

Los que huyen, Dos cruces, El mujeriego. Vida de familia. Noches del universo. Antes del anochecer

### 1964

LA CHICA DEL AUTOSTOP. VIVIR UN LARGO INVIERNO. La barca sin pescador. Vivir en invierno, La muerte llama otra vez, La vuelta

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 1965

**UN RINCON PARA QUERERNOS. OESTE NEVADA JOE. UN DOLAR DE FUEGO. CINCO PISTOLAS DE TEXAS.** Loco entre guapas . Sonata para dos espías. El castigador. La venganza de Clark Harrison. La dama del alba. Tumba para un forajido.

### 1966

**RIO MALDITO. EL PRIMER CUARTEL. 07 CON EL 2 DELANTE (AGENTE: JAIME BONET).** La chica y el comandante. La panadera, el pillo. Puerto franco para medias negras, **La piel quemada**

### 1967

**LA TIA DE CARLOS EN MINIFALDA. EL TERRIBLE DE CHICAGO.** La respuesta

### 1968

**LA MINI TIA. LA VIUDITA YE-YE. DE PICOS PARDOS A LA CIUDAD**

### 1969

Fuerza y belleza. CHICO, CHICA, ¡BOOM!, **LA BANDA DE LOS TRES CRISANTEMOS**

### 1970

VEINTE PASOS PARA LA MUERTE. ABRE TU FOSA AMIGO LLEGA SANTANA. INVESTIGACION CRIMINAL. LA DILIGENCIA DE LOS CONDENADOS.

### 1971

EL PURO SE SIENTA, ESPERA Y DISPARA. AQUEL MALDITO DIA.  
UN COLT PARA CUATRO CIRIOS. Plaza de armas. La muerte llega galopando..  
Y su colt entonó el de profundis. La novia de Napoleón

### 1972

NINGUNO DE LOS TRES SE LLAMABA TRINIDAD. **LOS FABULOSOS DE TRINIDAD. LA LIGA NO ES COSA DE HOMBRES. BUSCO TONTA PARA FIN DE SEMANA,** Tráeme la droga, Pepito

### 1973

**ABORTO CRIMINAL.** Los increíbles vicios

### 1974

**CHICAS DE ALQUILER**

### 1975

**LAS MARGINADAS. LA DUDOSA VIRILIDAD DE CRISTOBAL.** La fuerza de la hembra

### 1976

**LA MASCARA. LA ZORRITA EN BIKINI. FRAUDE MATRIMONIAL.** La cachondería española

### 1977

**¿Y AHORA QUE, SEÑOR FISCAL** La otra cara del placer

### 1978

**LOS VIOLADORES DEL AMANECER. EMMANUELLE Y CAROL LAS QUE EMPIEZAN A LOS QUINCE AÑOS.** El secuestro de Esther y Marivi (Hogh society),

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

**1979**

**LA BASURA ESTA EN EL ATICO. ¿PODRIAS CON CINCO CHICAS A LA VEZ?.** Juanita, Rosita y Olé

**1980**

**UN MILLON POR TU HISTORIA. LA CALIENTE NIÑA JULIETA. DOS PILLOS Y PICO**

**1981**

**LA DESNUDA CHICA DEL RELAX. JOVENES AMIGUITAS BUSCAN PLACER. INCLINACION SEXUAL AL DESNUDO. LOS SUEÑOS HUMEDOS DE PATRIZIA,**

**1982**

**ESAS CHICAS TAN PU...**

### **Actividades en Conexion Films (1982-1984)**

**1982**

**SECTA SINIESTRA**

**1983**

**HOMBRES QUE RUGEN, Ponte mis faldas Pepe, La tramontana, época 1889**

**1984**

**YO AMO LA DANZA,**

**1985**

**Los hombres de Veciana,.**

**1988**

**Asesinato de Al Kassim, Matar un asesino,**

**Sin fecha conocida**

**Playboy de campo y Playa.**

### **2. Análisis de IFI**

#### **2.1. Treinta y cuatro años de IFI**

El 31 de mayo de 1952, el notario de Barcelona D. Enrique Gabarró otorgó escritura de creación de *I.F.I. Sociedad Anónima* (es decir, las siglas de Ignacio Ferrés Iquino) la cual fue inscrita en el Registro Mercantil de esta ciudad el 8 de octubre de aquel mismo año. De hecho, IFI (con el nombre de Producciones Iquino) venía funcionando desde el 4 octubre de 1949 al solicitar permiso de rodaje a la Junta de Censura, simultáneamente, del documental *Bailes y canciones de España* y del largometraje *La familia Vila* habiéndose rodado y estrenado incluso otro cortometraje, *Isabel Católica la reina andariega* (solicitud 20.5.50) y los siguientes largometrajes: *Historia de una escalera* (25.5.50), *Brigada criminal* (28.11.50), *Bajo el cielo de Asturias* (2.4.51), *Dulce nombre* (16.10.51), *Almas en peligro* (23.11.51), *El sistema Pelegrín* (11.12.51), *Mercado prohibido* (11.2.52), *Persecución en Madrid* (3.4.52), *El Judas* (14.5.52) y *La danza del corazón* (18.5.52). El 4 de marzo de 1949 Iquino había obtenido una patente como productor en la Administración de Rentas de Barcelona. En sus dos primeras películas figura como *Producciones Iquino* y en su tercera ya adopta las siglas IFI, primero como *IFI Producción*, aunque ambas marcas coexisten en el material publicitario. A lo largo de los años, y siempre en torno a la palabra IFI, iría modificando la marca, *IFI España*, *IFI Producción y estudios*, etc. Después añadiría el número de orden de producción de sus películas aunque este dato no resulta totalmente exacto ya que Iquino variaba a menudo sus criterios cronológicos <sup>39</sup>

Según la escritura de constitución, el domicilio social de IFI estaría en Paseo de Gracia numero 46 bajos (el mismo local del antiguo estudio fotográfico de Iquino) y el objeto de la sociedad era <los negocios cinematográficos, a saber: la producción en todos sus aspectos como son estudios, doblaje y laboratorio, etc., la explotación y exhibición de películas y la compra, venta y distribución de las mismas en España y en el extranjero>. El capital social se fijó en <un millón quinientas mil pesetas dividido en 300 acciones nominativas de cinco mil pesetas cada una> el importe de las cuales se desembolsaba en aquel acto y se suscribían de la siguiente manera: Ignacio Ferrés Iquino, 298; Valentín Sallent Monés, una, y Juan Ballester Murtra, una. Se nombraba gerente de la sociedad a Ignacio F. Iquino. Se deduce fácilmente que Iquino era el dueño absoluto de IFI.

---

<sup>39</sup> <sup>39</sup>Riambau (1995 - pag. 131 señala que en 1957, fecha de apertura del nuevo registro de empresas cinematográficas, consta como IFI Producción y Estudio y con un capital de 8.563.956 y el 18.10.60 adopta el nombre de IFI España, S.A. que tendrá vigencia hasta el 25.11.71. cuando se inscribió en el apartado de personas jurídicas como IFI Producción S.A. con un capital social de 3 millones de pesetas y con el mismo Iquino como director general. Según Juliana San José, Iquino eliminó el España por sugerencia de sus socios franceses que pensaba que era demasiado nacionalista.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Las actividades de la nueva productora vienen condicionadas lógicamente por su adaptación a los diferentes entornos socio-político-económicos y a sus derivaciones legales cinematográficas en que se van desarrollando. Siguiendo estos criterios, se han tomado como marco implícito de referencia las divisiones que se hacen en *Historia del cine español* (Cátedra, op. cit. pag. 241), 1951-1962; 1962-1969 y 1969-1982, utilizadas así mismo por la mayoría de historiadores, aunque teniendo así mismo en cuenta la existencia de los estudios IFI del Paralelo y los posteriores estudios en otras ubicaciones. El marco histórico y la tenencia de estudios condicionaban lógicamente los planes de producción de IFI. Los estudios del Paralelo obligaban a producir películas propias pero también a buscar clientes externos para rentabilizarlos. Y ello lógicamente condicionaba sus productos propios.

El peso específico de Iquino en IFI sería total. Es por ello que se analiza la etapa describiendo también el resto de sus actividades fuera de su empresa cinematográfica. Aunque fuese delegando funciones poco a poco –especialmente en el área de la dirección de películas- intervendría en prácticamente todos los rodajes, directamente o delegando en su compañera Julia San José de la Fuente (*Tony* o *señorita Tony*), su eficaz brazo derecho, con quien se apoyaba para tomar las decisiones importantes. El abandono de los estudios del Paralelo representó así mismo el abandono de una estructura estable pero liberó a IFI de los costes fijos de funcionamiento. A medida que fue pasando el tiempo, Iquino fue reduciendo también el número de profesionales que intervenían en sus films.

### **2.1.1. Antes de los estudios del Paralelo (1948-1950)**

Pocos meses después de su brusca salida de Emisora Films, Iquino dirigió su primera película para su propia productora anunciándolo como su primer film como independiente, *Eso que llaman familia*. Iquino dijo que trataba <sobre los problemas de cualquier hogar de clase media de gente honrada y cristiana> El film se tituló después *Un paso en falso* y fue presentado a Censura con este nombre aunque se estrenara finalmente como *La familia Vila* (1949). Resulta significativo que Iquino recuperase a Aureliano Campa como jefe de producción de su primer film en solitario. No menos significativo es el hecho de que su segunda película fuese *Historia de una escalera* (1950), que ponía de manifiesto los deseos de siempre de Iquino de ennoblecer su cine con autores teatrales de prestigio. El tercer hecho a tener a cuenta, antes de la creación de sus estudios, es la producción de su cortometraje *Isabel Católica la reina viajera* (1950), que demostraba el oportunismo del director para acomodarse a las tendencias oficialistas imperantes en cada momento en beneficio propio. Aunque rodada prácticamente en Madrid, de *Historia de una escalera* rodó unas secuencias en sus nuevos estudios. El cuarto factor significativo de aquellos inicios fue, que paralelamente con estos proyectos, estrenaría tres comedias teatrales propias (con Prada de co-autor), *Un señor dentro del armario* (1948) en el Borrás (Barcelona); *Se traspasa caballero cariñoso* (1949) en el Talía (Barcelona), *Escuela de serenos* (1949), en el Argensola (Zaragoza), una comedia musical *Tres maridos en globo* (1949) en el Talía (Barcelona) y una revista *Parará Pachín* (1949) en el Borrás

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

(Barcelona). En aquellos comienzos iniciaría su cine criminal con *Brigada criminal* (1950) y entraría en una política de adaptaciones – *Bajo el cielo de Asturias*, *La danza del corazón* y *Dulce nombre* (todas de 1951) que luego reemprendería con intermitencias y sin convicción. Iquino tuvo que hacerse cargo de las gestiones oficiales que en Emisora realizaba su cuñado Ariza, un tipo de trabajo que no le gustaba y para el que no estaba especialmente dotado.

### **2.1.2. Un nuevo marco político (1952-1961)**

Con los estudios del Paralelo en marcha, Iquino se encontró con el primer cambio en profundidad del régimen político español.<sup>40</sup> El franquismo se había consolidado y, con reticencias externas por su carácter todavía dictatorial, se iba abriendo al mundo. 1951 trajo el retorno de los embajadores de la mayor parte de países del bloque occidental, el ingreso de España en organismos internacionales dependientes de la ONU, hasta culminar con los pactos económico-militares con Estados Unidos refrendados por la visita de Eisenhower en 1959, año que precisamente coincidió con el primer plan de estabilización económica que consolidó al Opus Dei en el poder.

Las libertades seguían sin aparecer aunque surgiese lo que Monterde califica como <la cultura de la disidencia> (Cátedra, op.cit .pag. 241), más o menos tolerada y sistemáticamente reprimida, en los campos artísticos (literatura, cine, ensayo, teatro, etc.) que no engañaba a nadie pero que el régimen pensaba que servía para lavar la cara a nivel internacional. Hecho importante fue que en 1951 entrara Carrero Blanco a formar parte del gobierno así como el nombramiento de Arias Salgado como titular del nuevo Ministerio de Información y Turismo. Este creó la *Dirección de Cinematografía y Teatro*. En aquellos momentos el cine español seguía en una precariedad parecida a la de postguerra: todavía se racionaba la película virgen y las películas en color debían positivarse en el extranjero. En septiembre de 1951, Arias Salgado nombró a José María García Escudero (teniente coronel del cuerpo Jurídico del ejército del aire que se había encargado del cine en el diario falangista *Arriba*) como su primer director general, el cual no tuvo apenas tiempo de poner en marcha su política de renovación de las viejas estructuras ya que se vio obligado a dimitir en febrero de 1952 (antes de que le destituyesen). Más importante fue la labor de García Escudero en su segunda etapa en el mismo cargo iniciada en 1962.

En 1951, García Escudero era un hombre que representaba una tendencia aperturista demasiado aventurada para el Régimen y chocaba frontalmente con las ideas ultraconservadoras de Arias (y de lo que representaba), marcadas por un férreo control de cualquier aspecto moral y político. Ya fuera de la Administración, y con Joaquín Argamasilla, (marqués de Santa Cara) en su puesto, el 21 de marzo de 1952, se fusiona la Junta Superior Cinematográfica a la Junta de Clasificación y Censura y el 16 de julio de 1952

---

<sup>40</sup> Para una descripción en profundidad desde 1951 a 1962, véase la op. cit. CATEDRA (Obra colectiva). Historia del cine español. Op. cit. pags.239-293 así como HEREDERO, Carlos F. Las huellas del tiempo (cine español 1951-1961), pags. 27-97 y Gubern, Román y Font Domènec, Un cine para el cadalso, pags. 63-101



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

entran en vigor las nuevas *Normas de Protección y regulación de la Cinematografía Española*, algunas de las cuales eran actualizaciones de las existentes. Este organismo era el encargado de valorar los contenidos sociales, políticos y morales de los films. Y su misión era clasificarlas en estos apartados<sup>41</sup>:

Películas de interés nacional (subvención a fondo perdido del 50% calculado sobre el coste determinado oficialmente)

Películas de 1ª categoría A (40%)

Películas de 1ª categoría B (35%)

Películas de 2ª categoría A (30%)

Películas de 2ª categoría B (25%)

Películas de 3ª categoría – sin subvención.

Para evitar que se hincharan los presupuestos, se creó el Servicio de Ordenación Económica en el Sindicato Nacional del Espectáculo. Se mantenían además los permisos de importación y doblaje así como el crédito sindical. En otro orden de cosas, se mantenían las cuotas de asignación de película virgen. Aunque la Iglesia había impuesto su criterio y estaba representada en la Junta de Censura, seguía haciendo públicas a través de su órgano oficial *Ecclesia*, las valoraciones de todos los films que se estrenaban. Estos férreos controles de la obra cinematográfica condicionaban el planteamiento de cualquier producción. Por una parte había el factor económico de la clasificación y por otro, el peligro de que no pudiese ser autorizada para su realización o para su exhibición (en febrero de 1958 las clasificadas en 3ª y 2ª B no son autorizadas para exhibirse en salas de estreno de Madrid y Barcelona. Con el paso de los años, se fueron modificando las subvenciones (en sus categorías y en sus importes máximos)

El resultado de estas medidas fue lógicamente producir películas para complacer a la Junta de Clasificación y Censura y, sobre todo, para ganar dinero sin siquiera estrenarlas.. Se buscaba afanosamente, como antes, la clasificación de *Interés Nacional* y se evitaba caer en el pozo sin fondo por debajo de las 2ª A (donde cayeron por ejemplo posteriormente *Los golfos* (1960 - Carlos Saura) y *Los chicos* (1959 - Marco Ferreri). En su época de Emisora, Iquino había conseguido esta apetecida clasificación de *Interés Nacional* con *Cabeza de hierro* (1944), *Aquel viejo molino* (1946), *Noche sin cielo* (1947) y *El tambor del Bruch* (1948). En estos años de IFI solamente la obtuvo con *El Judas* (1952).

Resulta significativo resumir diversos párrafos del libro de Heredero (pag. 63) sobre los miembros que componían la Junta de Censura: <A su vez, los mismos censores que exigen la mutilación de las imágenes luego se entregan a la noble tarea de analizar sus resultados mediante el ejercicio de la crítica (Pascual Cebollada) o de la docencia en Filmología dentro del IIEC (Fray Mauricio de Begoña). Otro modelo de

---

<sup>41</sup> Para una información exhaustiva véase Vallés Copeiro, *Historia de la política de fomento del cine español*.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*doble militancia en ambos lados de la barrera es el que mantienen algunos miembros de la Junta de Clasificación>. Se refería a Wenceslao Fernández Flórez, José Francés y Víctor de la Serna, <beneficiarios a su vez de las adaptaciones cinematográficas de sus propios libros>. Heredero se refiere concretamente a Iquino cuando afirma que en 1951 pone en marcha *El sistema Pelegrín*, sobre la novela de Fernández Flores (dirigida por él mismo) pero también *La danza del corazón*, que filma Raúl Alfonso sobre la novela de José Francés y *Dulce nombre* (dirigida por Enrique Gómez) sobre la novela de Concha Espina (madre de Víctor de la Serna). *El sistema Pelegrín* y *La danza del corazón* fueron clasificadas en la 1ª categoría.*

### 2.1.2.1. IFI como empresa cinematográfica

Resulta prácticamente imposible demostrar empíricamente que el fraude estaba generalizado en el cine español. pero era una práctica común consentida interesadamente por los estamentos oficiales y reconocida por los profesionales. Con un control de taquilla totalmente falseado, éste resulta aun más evidente<sup>42</sup>. Tomemos como ejemplo dos films de IFI de 1957 que lo demuestran:

#### *Cuatro en la frontera* (Antonio Santillán)

Clasificación: 2ª A. Subvención 943.863 (30% del coste)

Coste oficial establecido a partir de esta subvención: 3.146.210 ptas.

Ingresos en taquilla: 8.573 ptas. Espectadores: 549

#### *Los ángeles del volante* (Ignacio F. Iquino)

Clasificación, 1ª B. Subvención: 1.774.759'35 ptas, (35% del coste)

Coste oficial establecido a partir de esta subvención: 5.070.800 ptas.

Ingresos en taquilla: 10.500 ptas. Espectadores: 42

La falta de apuntes contables fiables (ni siquiera los oficiales lo serían dada la generalizada práctica de la doble contabilidad) impide conocer ni siquiera aproximadamente las cifras reales, pero ésta era la tónica económica de la mayor parte de las películas españolas de aquella época. Las de IFI no quedan al margen. Queda claro que los ingresos en taquilla oficiales son absolutamente ridículos, y a la baja, mientras que los costes reales son mucho más bajos que los reconocidos administrativamente. Gubern y Font lo recogen en su libro (pag.73) <La práctica de abultar artificialmente los presupuestos era tan general y notoria, que hasta una publicación oficiosa de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, 'La industria de producción de películas en España (1955)', reconocía que la subvención del Estado que en teoría supone un 38.8% de los ingresos de una película, resulta en la práctica, aproximadamente un 50%>. La

---

<sup>42</sup> Véase II.2.5.2. Cuadro de datos económicos, *Iquino como productor y director*, que han de utilizarse únicamente como ilustrativos de la aceptación del público de cada película nunca como reales ni siquiera en los periodos de presunta transparencia del control de taquilla

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

importancia de las subvenciones para IFI son también puestas de manifiesto en el mencionado libro cuando se destaca que ésta fue la cuarta productora más beneficiada (41 películas con 45.600.000 pesetas, es decir más de un millón de promedio por película) en el periodo 1953-1965, detrás de Benito Perojo (37 películas con 76.600.000 ptas.), Suevia Films (40 películas con 68.500.000 ptas) y Aspa P. C. (22 películas con 47.000.000 ptas.). Lo destacable, además, es que todas las películas de IFI, absolutamente todas, recibieron subvención. Hay que remarcar, no obstante, que supo moverse principalmente (sin excesivas ambiciones crematísticas) en las modestas clasificaciones B

En aquella época, y a diferencia de la actual, no existían otros ingresos que la parte proporcional (normalmente un 50% de los ingresos de taquilla que se repartían entre productora y distribuidora). Al pasar a tener distribuidora propia, IFI aumentaba los rendimientos de sus films aun a costa de aumentar su estructura. Y aprovechaba la cuota de pantalla existente (que en aquel periodo pasó desde 6-1 a 5-1) para realizar películas baratas que normalmente se estrenaban como complemento en cines de programa doble. Eso significaba lógicamente que los ingresos en taquilla no contaban en absoluto.

La importancia industrial de IFI durante el periodo 1951/1961 resulta cuantitativamente muy importante respecto al cine español y, aun más, respecto al cine catalán<sup>43</sup> Las productoras de mayor actividad (con más de diez películas en el periodo) hicieron 271 largometrajes de los cuales Suevia Films produjo 47 (4.2 por año) seguida inmediatamente por IFI con 41(3.7. por año) y Benito Perojo con 35 (3.1. por año)<sup>44</sup> Aquí habrían de añadirse los 30 cortometrajes producidos por IFI. Iquino era consciente de la importancia de IFI y, a finales de 1951, difundió un anuncio a doble página de tono triunfalista en el que sobre un mapa de España anunciaba (Im. 10.51) sus distribuciones con este largo slogan. <IFI estudios. Producción y distribución de películas. La más importante organización cinematográfica española dedicada a exaltar todos nuestros valores raciales, geográficos y folklóricos dignos de ser reconocido en el mundo entero. Junto a cada a título figuraban altas pilas de monedas>.

Tampoco ha podido realizarse ningún análisis financiero de la empresa (ni de éste ni de periodos posteriores). Se ha intentado hacerlo a través de la contabilidad oficial pero en el Registro Mercantil de Barcelona solamente se conservan copias de los últimos seis años de los balances de las empresas IFI fue disuelta en 1985. El estudio de estos balances – de haber existido- tampoco hubiese resuelto nada ya que, durante los años de la existencia de IFI, existía la práctica generalizada de las dos contabilidades. En la oficial solía reflejarse lo que convenía a la empresa. También han resultado infructuosas las gestiones para localizar los propios libros de la empresa. Al parecer no existen.

---

<sup>43</sup> Véase 2.5.3. *Cuadro del contexto de Iquino como productor*

<sup>44</sup> Cifras de los Anuarios del Cine España recogidas por Heredero, op. cit. pag. 78

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.1.2.2. Iquino, empresario múltiple

La larga existencia de IFI- en contraste con las más del centenar de productoras que sólo en este primer periodo aparecieron y desaparecieron en España- indica que Iquino supo dirigir una empresa rentable y en líneas generales saneada que incluso le permitió meterse en otras empresas Iquino siempre aireó su capacidad para hacer todo tipo de negocios. En muchas ocasiones manifestó que no tendría problemas económicos si, por algún motivo, dejase de hacer cine. Aparte de los ya comentados negocios variados de postguerra – fotografía, lámparas, salas de fiestas, teatro, etc. - una parte muy importante de sus actividades empresariales las desarrolló en el terreno inmobiliario y la hostelería localizándolos en Castelldefels, a menos de veinte kilómetros de Barcelona. Iquino instaló allí su vivienda en la avenida del Mar, 150, una calle que hace chaflán con la llamada *autopista de Castelldefels*, que en realidad era, y sigue siendo, una simple autovía. En el campo inmobiliario promovió los apartamentos Los Angeles. En el hotelero gestionó el hotel *Gran Cortijo* (primero denominado Los Angeles) al que añadió un restaurante. Después creó una sala de Fiestas, *La Carabela*.

Resulta ilustrativo detallar las actividades que Iquino realizó en aquella zona. Empezó gestionando el mencionado hotel *Gran Cortijo*, promocionándolo entre la gente del espectáculo que pasaba por Barcelona. Potenció el restaurante y abrió una sala de fiestas, *Carabela*, que convirtió en una atracción para extranjeros, montando *fiestas nacionales* de diversos países, pero también para nativos que querían aprovecharse de la liberalidad de las costumbres foráneas. El propio Iquino lo decoró todo, con azulejos importados de Andalucía, rejas de hierro forjado y su colección de pinturas de desnudos femeninos que inició entonces. Potenció su *tablaó flamenco*. y montó un cuadro propio en el que actuó *La Chunguita*, hermana de *La Chunga*, y artistas de sus películas. La orquesta la dirigía Enrique Escobar. Iquino y Tony llevaron personalmente el hotel pero lo dejaron finalmente por requerir demasiada dedicación.

Al lado del hotel construyó un bloque con unos cuarenta apartamentos con jardín común que, en principio se llamaron *Los Angeles* y a los que tuvieron que cambiar el nombre porque ya estaba registrado por un hotel de Madrid. Se ha dicho, pero no se ha podido confirmar, e incluso Tony lo niega, que a Adriano Rimoldi le pagó unos honorarios vendiéndole un apartamento. Según Marta Flores (ent. cit.) allí tuvieron apartamento Alejandro Ulloa, José Ulloa, Marta Padovan, Mary Martin, Fernando Rubio, Conrado Tortosa 'Piper', Oriol Regás y ella misma.. Algunos de esos apartamentos se alquilaban a los actores de fuera de Barcelona que trabajaban en la empresa. Fue el propio Iquino quien los diseñó y quien dirigió las obras. Un detalle ilustra la forma de actuar de Iquino: como no le gustaba el nombre antiguo de la calle en que vivía, lo cambió sin decir nada a nadie. Simplemente le puso una placa nueva y nadie del ayuntamiento se enteró

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

hasta que hubo pasado demasiado tiempo. Desde entonces se llama avenida del Mar (Juliana San José. ent. cit.).

En el mundo del espectáculo gestionó la sala de fiestas *Lamoga*, en la plaza Calvo Sotelo (ahora Francesc Maciá) de Barcelona, en la que según Forn (ent. cit.) habían chicas de alterne hecho que confirma Tony, añadiendo *<aunque no descaradamente>*; compró el teatro Talia de Barcelona conjuntamente con el actor Paco Martínez Soria y arrendó el teatro la Latina de Madrid. La posterior venta de los estudios también le produjo unas saneadas plusvalías pero no todos los negocios tuvieron éxito. En el caso del *Lamoga*, se asoció con sus propietarios, los dueños de la peletería Tapbioles y Pirretas de Barcelona, pero el local fue a la quiebra e Iquino, para pagar las deudas, tuvo que vender una torre que tenía en el paseo marítimo de Sitges, llamada *Casablanca*, cerca del hotel Terramar,

### **2.1.3. Cambio de rumbo en España (1962-1970)**

En 1962 nace el sexto gobierno franquista. Hay diversos factores que justifican la necesidad del cambio: 1) las grandes emigraciones de españoles a Europa, cuyo envío de divisas capitalizará el país y propiciará el desarrollo interior; 2) El boom del turismo, y 3) La oposición clandestina que repercutirá en huelgas y manifestaciones universitarias. El país necesitaba abrirse al exterior pero lo conseguía tímidamente. Aquel año se rechaza su petición de integrarse en la Comunidad Económica Europea aunque consigue ser aceptado en organizaciones menores. El régimen se ve obligado a tolerar cierta apertura pero por otra parte endurece la represión con la creación del Tribunal de Orden Público (TOP) en 1963. Bajo la dirección ejecutiva de Carrero Blanco y la filosofía económica del Opus Dei (siempre con López Rodó de brazo ejecutor) se trataba de preservar los principios ideológicos del Movimiento ajustándolos a los nuevos tiempos.

Era una filosofía reformista que, en lo que respecta al Ministerio de Información y Turismo, se encomendó que la llevase a cabo al nuevo ministro Manuel Fraga Iribarne. En agosto de 1962, Fraga recuperó para el puesto de Director General de Cinematografía y Teatro a José María García Escudero quien seguía manteniendo su postura que le hizo dimitir en su primer etapa (había participado activamente en las Conversaciones de Salamanca) y cuyo perfil ideológico (católico dialogante, abierto y bien visto por sectores influyentes). *<García Escudero personificó como nadie antes, y probablemente como nadie después, toda una política que, para bien o para mal, habría de cambiar el rostro del cine español>* (45). Con una continuada oposición- incluso por parte de quienes apoyaron su nombramiento- García Escudero fue capaz de recoger algunas de las reivindicaciones de los profesionales del cine y a propiciar cierta

---

<sup>45</sup> CATEDRA (Obra colectiva). Historia del cine español. Capítulo ¿Una dictadura liberal? de Casimiro Torreiro, pag. 300.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

apertura especialmente en las producciones destinadas a los festivales extranjeros o en el aspecto erótico (de tipo simbólico la primera y ligera pero, en aquellos momentos, impactante en el segundo)<sup>46</sup>.

En febrero de 1963 se promulgan las Normas de Censura Cinematográfica (que se complementan con nuevos añadidos en mayo de 1965). Se recogían por vez primera en el Código de Censura unas normas que, aunque eran suficientemente genéricas para que los censores las utilizaran a su conveniencia, era la primera vez que se ponían por escrito, lo cual no dejaba de representar un paso importante hacia adelante. Hay que mencionar que, lógicamente, este nuevo código afectaba tanto a la producción española como a las películas extranjeras. La creación de las salas de arte y ensayo (1967) materializó este espíritu.

La promulgación desde 1962 a 1964 de varias órdenes (la más importante fue la de Agosto de 1964) situó legislativamente al cine español (al menos conceptualmente) en un sistema bastante similar al de otros países europeos. Se eliminaban las categorías, sustituyendo la subvención por una cantidad automática equivalente al 15% de la recaudación bruta en taquilla durante los cinco primeros años de su carrera comercial. Lógicamente, esta medida traía consigo conseguir un control de taquilla eficaz, lo cual levantó airadas protestas de los exhibidores (que llegaron a plantear un recurso) y no se consiguió en absoluto. También se ponía fin al mercado negro de compra y venta de permisos de importación.

Todo este dinero salía de la constitución de un Fondo de protección que se nutría con el impuesto del Tráfico de empresas (ITE), los derechos de doblaje de películas extranjeras, cánones de publicidad, etc. Una medida importante fue la creación del llamado Interés especial, que se concedía a *<todos aquellos films que demostraran una voluntad de investigación, formal o temática, películas que, en definitiva, se distinguieran de la pobreza media del cine de género producido por la industria española>* (Cátedra, op. cit. pag. 306). García Escudero trató de estimular a los jóvenes cineastas, de ahí que surgiera el movimiento que históricamente se conoce como Nuevo Cine Español (término acuñado por el crítico barcelonés Joan Francesc de Lasa y promocionado por la revista Nuestro Cine), importante artística y políticamente, pero casi irrelevante de cara al gran público. Indirectamente creó las condiciones para la aparición de la Escuela de Barcelona<sup>47</sup> (genérico creado por Ricardo Muñoz Suay desde las páginas de Nuevo Fotogramas) que *nacerá <como una respuesta ideológica y formal tanto a las estructuras industriales, como a la definición estilística que subyace en el trabajo realizado por quienes, los miembros de la escuela catalana denominan mesetarios>* y que *<se hizo de espaldas al sistema proteccionista de la Administración, de tal modo que los trabajos surgidos de ella se plantean desde un punto de vista de libertad económica, sin en que sus procesos de financiación intervenga para nada ese complejo aparato de tutelaje estatal que opera para el resto del cine nacional>* (Planeta, pag. 235-236). Para Gubern (1997, pag. 200): *<tras la sorpresa de 'Fata*

<sup>46</sup> Para una análisis de esta época véase RIAMBAU Esteve, *La producció cinematogràfica a Catalunya* op. cit.

<sup>47</sup> Para una descripción y un análisis en profundidad de la Escuela de Barcelona véase *Temps era temps. L'escola de Barcelona i el seu entorn* de Riambau y Torreiro.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*Morgana'*, un grupo de cineastas decidió repudiar la vía de la crónica cinematográfica a la italiana, para proponer una alternativa más experimental y formalista>. Evidentemente, aquel movimiento no tenía nada que ver con lo que Iquino hacía en IFI, pero Iquino se apuntó a los nuevos tiempos produciendo en 1963 dos films del novel Mario Camus, *Los farsantes* y *Young Sánchez*, que quedan como dos rara avis en la habitual línea de IFI. Como piedra angular de la política diseñada para potenciar la nueva imagen liberal de España en el extranjero, se mejoraba hasta en un 15% las ayudas a películas exhibidas en festivales internacionales (calculándose sobre el coste oficial de los films, los cuales lógicamente se hinchaban)<sup>48</sup>

### 2.1.3.1.Cambio de estrategias en IFI. El empresario se impone definitivamente

#### Al director

Este es en líneas generales, el panorama con que se enfrentó IFI a partir de 1962. Un año antes vivía momentos eufóricos anunciando incluso que iba a construir unos nuevos estudios. Pero, al reducirse su capacidad de maniobra en lo que respecta a las subvenciones previas al rodaje (importante hasta entonces en su política empresarial) tuvo que variar su estrategia. Por una parte se concentró de nuevo en las comedias y por otra se volcó en sacar partido a las coproducciones que poseían irresistibles atractivos fiscales no descuidando ni muchos menos el filón de las dobles versiones que ya había implantado a mediados de los 50.<sup>49</sup> Ya se ha mencionado que no fue fructífera su experiencia con el Nuevo Cine Español.

En este nuevo contexto, IFI se suma al boom del western europeo.<sup>50</sup> y lo alterna con comedias marca de la casa para consumo local. Sus estudios se benefician de la desaparición de los Orphea en 1962. La fórmula funciona económicamente pero le pesan los costos fijos de los estudios a pesar de que son films baratos que permiten la reutilización de los decorados y de que se vigilan más que nunca los costos. A medida que se acerca el final de la década va cambiando poco a poco las fórmulas de contratación, conservando muy pocos empleados fijos, contratando al resto por películas como cualquier otra productora. El sueño materializado parcialmente hasta entonces de asemejarse lo más posible a un estudio norteamericano ya no puede seguir siendo una realidad ya que la coyuntura del cine ha cambiado por completo. Sin embargo, durante la década, IFI había sido la 2ª productora más activa del cine español con 23 películas tras las 32 de Pedro Masó (Raufast y Atanes, pag. 71).

Iquino no parece desanimarse por los acontecimientos que le obligan a cambiar su postura ante el cine. Junto a films dirigidos por otros directores se reserva para él dos de sus producciones más ambiciosas, El primer cuartel (1966) y La banda de los tres crisantemos (1969). En el periodo 1965-1972 se sitúa como la

---

<sup>48</sup> Para un detalle en profundidad del Interés especial y sus efectos sobre el Nuevo Cine Español véase Gubern Román, Font Domenech, op. cit. 198-204.

<sup>49</sup> Véase el apartado II.2.31. *Las dobles versiones*

<sup>50</sup> Véanse los apartados II.2.3.2 Las coproducciones y II.3.9. El western.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

octava productora española más prolífica: Balcázar (60 títulos); Copercine (40); Atlántida (37); P. Masó (33); Hispamer (26) Cesáreo González (25), Filmayer (24) e IFI (24)

Esta política de producción no se alteraría hasta 1973, con Aborto criminal, manteniéndose incluso después de la venta de los estudios en 1970. Su producción se caracteriza – a excepción de los dos films mencionados – por su escasa ambición artística buscando únicamente el máximo beneficio en taquilla. Durante estos años, Iquino confía ciegamente en Juan Bosch capaz de dirigir cualquier película. Va sobre seguro buscando sea como sea el éxito popular montando los films sobre la personalidad de cómicos populares, Cassen, Kiko, Mary Santpere. Después de Bosch, Iquino solamente confió una vez más en otro director, Leon Klimowsky, pero sus malas relaciones durante el rodaje de *¿Y ahora que señor fiscal?*(1977). le hicieron desistir definitivamente de meterse en aventuras con otros directores. Históricamente, Klimowsky ha quedado como el último director contratado por IFI.

### **2.1.4. Del tardofranquismo a la democracia (1970-1982) Sin los estudios del Paralelo.**

En 1969 con el escándalo MATESA y el cambio de gobierno se inicia la decadencia y la muerte del franquismo. Torreiro (Cátedra, op. cit. pag. 341-390) resume así la situación en España desde el tardofranquismo hasta la transición: *<Periodo confuso y apasionante. El cine español atraviesa una de las peores crisis de su historia. Parque de salas extenso pero obsoleto. Control de la industria por las multinacionales norteamericanas. Exportaciones ridículas. Atomización de la producción. Disminución de la protección estatal por la crisis Matesa que culminan con la suspensión del Interés especial. Recrudescimiento de la Censura. Inoperancia de las diferentes administraciones que agravan, más que resuelven la crisis>*

Esta situación inicial fue cambiando aceleradamente a medida que se iban produciendo los acontecimientos políticos – atentado contra Carrero Blanco, muerte de Franco- el advenimiento de la monarquía, la transición, la democracia- repercutiendo lógicamente en el cine. Se fue pasando de una progresiva desaparición de la Censura a una libertad prácticamente absoluta, dentro evidentemente de los límites y las contradicciones de una incipiente democracia.

#### **2.1.4.1. La metamorfosis industrial de IFI**

La respuesta de Iquino ante esta nueva situación, fue la venta de sus estudios del Paralelo. Sin pisar para nada un estudio, rodando únicamente en exteriores, IFI siguió produciendo *westerns* en co-producción con Italia. A juzgar por las rentabilidades oficiales y por la supuesta reducción de costos por los nuevos planteamientos de producción (al no existir documentos ni apuntes contables resulta imposible determinarlos con exactitud), fue una etapa financieramente brillante que confirmó el acierto de Iquino al



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

desprenderse del lastre de unas instalaciones y una plantilla fija onerosas, ya que, además, la industria del cine, al mismo tiempo que la industria en general, estaba cambiando radicalmente. Las empresas empezaban a fragmentarse y a contratar servicios al exterior y las cinematográficas, por los riesgos intrínsecos a su actividad, y por su crónico raquitismo empresarial, era una de las más fácilmente transformables. El sueño de Iquino de controlar las tres ramas ya no era factible. Ahora debía hacer cine de otra manera. Seguirá contratando a la gente por películas; controlando la distribución a través de su propia empresa; realizando en casa lo que pueda de la post-producción, pero no renunciará a tener estudios propios, por modestos que fuesen. Los complementará con rodajes en exteriores o en establecimientos o locales de todo tipo que, la mayoría de las veces, se los cederán gratis a cambio de citarlos en los genéricos o en el interior de los propios films en forma de publicidad encubierta. Son aspectos que destaca José Vanaclocha (Cartelera turia, 1974 , pag. 220) al comentar *Busco tonta para fin de semana*: <La financiación del producto ha corrido a cargo, según parece, de una docena de anuncios publicitarios que se han intercalado sin habilidad ni recato alguno a lo largo de la película; de los catorce mini-sueldos percibidos por las 'catorce señoritas y una francesa que debutan en esta ocasión y de la benevolencia de amigos y conocidos que han ofrecido sus propiedades en la Costa Brava para el rodaje de exteriores e interiores naturales>.

De hecho, y principalmente desde mediados de los 60 – con el *Reglamento de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura* del 20. 2.64, la Censura había ido abriendo paulatinamente la manga en el terreno erótico. Este erotismo- tímido pero erotismo al fin y al cabo si se le compara con épocas pretéritas- había asomado también en los *peplums*, en los films de Sara Montiel, o en las llamadas comedias de playa para culminar en las *sexy-comedy* a la española.

La transformación de la comedia costumbrista española en *comedia sexy* fue uno de los grandes recursos de la industria. Se pasó de un erotismo sugerido a un erotismo cada vez más explícito a medida que la Censura iba abriendo la mano. El *landismo* – síntesis en la figura de Alfredo Landa de las obsesiones y las represiones sexuales de los españoles- se dio posteriormente la mano con *la tercera vía*, un intento de hermanar lo popular y taquillero con temas importantes de la sociedad de entonces. El *ranking* de los films sexy más comerciales del cine español (desde enero de 1965 a diciembre de 1973) (Cartelera Turia, op. cit. pag.269) era más que elocuente: 1º *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández); 4º *Experiencia prematrimonial* (Pedro Masó), 6º *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga).

En su artículo *Cine español a pecho descubierto*, Octavi Martí (Fot. 23.1.76) justifica el porqué de la apertura erótica: <El porno español tan triste y tan curioso él, no es más que el resultado de la política cultural seguida por el poder y cumple bastante bien las misiones que se le han encomendado: satisfacer los deseos de productores, exhibidores y distribuidores de dar una imagen liberal de estado, desviar el

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*cuestionario de la Censura, de modo que el análisis económico e ideológico queden relegados; fomentar la creencia de que el cambio pasa antes por la revolución personal ergo liberación sexual*>.

El llamado *destape* había venido ganando enteros. Iquino se había venido también apuntando desde siempre a aquella tendencia con sus comedias (propias o de directores contratados) y había subido poco a poco el tono picante de los diálogos y recortado el vestuario de las actrices, lo cual, por otra parte, ya solía hacerlo en sus vodeviles teatrales. Según el maestro Escobar (ent, del autor) *<cuando se hacía el pase para los censores, las chicas llevaban un vestuario más decente. Este se acertaba durante las representaciones pero, eso sí, siempre había alguien vigilando por si se acercaba algún censor>*. Si el erotismo es consustancial en toda la obra de Iquino, en diferentes dosis según la permisibilidad de cada época, el teatro fue un eficaz banco de prueba para ir midiendo los límites de la censura.

En 1973, Iquino produjo y dirigió *Aborto criminal*, una de sus películas más polémicas y más taquilleras. Es un film que dio un vuelco total a su futuro cine, abriendo un filón de incalculables dimensiones. En esta nueva etapa, Iquino aparecía más vital y animoso que nunca. Seguía con el gran entusiasmo que había recuperado tras *Aborto criminal*. Se reía de la crisis (NU 24.10.79):*<No existe para mí. Los otros sí que la tienen, pero tienen la crisis porque no tienen la imaginación. Y eso a mí es lo que no me falta jamás y, además, yo tengo organización y valentía..>* y, para probarlo, anunciaba que en 1980 iba a producir seis películas, dos de las cuales las produciría para otros directores. Se quedaron finalmente en tres, todas ellas dirigidas por Iquino. Pero en 1980 realizó otro film clave *La caliente niña Julieta*. Desde entonces, con la supresión de la Censura, y hasta el final de IFI, alternaría sus films - denuncia con sus comedias sexy. Podría realizar con libertad absoluta los vodeviles de siempre. Los pondría al día y sentaría las premisas de un género, las comedias eróticas que se hicieron rápidamente muy populares en el cine español. Sin embargo, después de cinco películas-denuncia y una comedia erótica, en 1980 Iquino dio un cambio sorprendente: volvió a la comedia tradicional desprovista de elementos eróticos. La prensa saludó aquel giro con titulares como *<Iquino: de las S a la alta comedia. Vuelta al cine divertido>*(El Alcázar, 30.1.80) o *<Iquino deja sus películas S (Mundo Diario 30.10.79)*. En estos artículos y entrevistas, Iquino dejaba muy claras sus intenciones: *<Dejo la 'S' por la evasión- dijo en el Noticiero Universal (24.10.79). La gente quiere divertirse y lo del erotismo y la pornografía ya ha pasado a la historia, por lo menos en lo que a mí respecta. Lo que cuenta en la película es una historia de costumbres, muy actual y con problemas que pueden pasarle a cualquiera. Es una crítica feroz a todo (..)Yo creo que la gente que vaya a verla no se enfadará conmigo, aunque quieran ver sexo y no lo encuentren. Como se divertirán me lo agradecerán>*. Justificaba también su cambio con un argumento más bien jocoso. *<Es que ya no sabía cómo poner la cámara con tantas 'S'>*.

Iquino (El Alcázar 30.1.80) había considerado el erotismo como una etapa superada *<Ahora he dicho basta al erotismo, como antes había dicho basta al western (...) el erotismo queda sólo como un estilo. Hubo un*

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*'boom' tremendo pero ya no se puede vivir del cine erótico (...) ahora hay que hacer un cine de creación y con mayor calidad de la que ha tenido hasta el momento presente>.* El fracaso económico de este viraje profesional, que comprendió dos películas con la misma pareja protagonista, le hizo reconsiderar y cambiar su decisión *El Periódico* 27.1.81): *<No hay más remedio que seguir haciendo este tipo de cine. Cuando pruebo en otro género fracaso comercialmente>*

1981 fue un año de gran actividad. A sus 71 años Iquino se multiplicaba para beneficiarse de aquella fórmula tan rentable que se había inventado: películas de escaso presupuesto (al parecer y según se le escapó a Iquino costaban unos diez millones de pesetas, aunque los costes presentados oficialmente eran superiores) y de gran aceptación en taquilla. El equipo de producción se había reducido espectacularmente. Iquino acaparaba las funciones de director, fotografía y guionista, y naturalmente productor, mientras que el maestro Escobar hacía la música y el montaje y Juliana San José asumía la producción ejecutiva. Con la aprobación en 1981 de la ley que autorizaba las salas X Iquino cerró IFI. Aquel mismo año había anunciado (*El periódico* 27.1.81) que rodaría un *remake* de *El tambor del Bruch* y un film para televisión y cine *La tramontana*

Iquino vivió épocas de todos los colores en IFI. Pero siempre estaba al día para darle a los espectadores lo que creía que le gustaría. Supo adaptarse al paso del tiempo buscando siempre la rentabilidad de sus productos aunque fuese en detrimento de su parte artística a la que renunció definitivamente antes de abandonar sus estudios del Paralelo. *<Total, que pasé una temporada muy apurada, tenía que girar quinientas mil pesetas diarias en letras que me vencían, Tanto es así que tenía dos empleados dedicados exclusivamente a la pelotera de letras. Claro que los bancos confiaban en mi.>* (Fot ent. cit.). Uno de sus hombres de confianza era Juan Ballester Murtra, pariente lejano de Iquino originario también de Valls.

A pesar de sus resultados globales, aparentemente exitosos, Iquino había manifestado reiteradamente que se había arruinado dos o tres veces. Según declaró, vendió los estudios para pagar sus deudas aunque en otras justificó su venta porque, según él, el cine había cambiado y ya no necesitaba tener estudios. Su gran habilidad para los negocios le hizo superar con éxito las continuadas crisis que fue padeciendo el cine español<sup>51</sup>, reduciendo costos, buscando nuevos caminos o anticipándose a los gustos del público. Tenía sus puntos de vista sobre cada crisis (especialmente contra la Censura que dejaba en inferioridad de condiciones el cine español con respecto al extranjero) pero trataba de eludirlas con imaginación.

Aunque después de 1982 IFI no produjo ningún otro film no se disolvería oficialmente hasta el 5 noviembre. 1987<sup>52</sup>. Durante toda su existencia había hecho películas todos los años: 102 largometrajes y 33

---

<sup>51</sup> Véase, para una visión panorámica de las crisis, el artículo Las crisis del cine español de Emeterio Diez Puertas publicado en la revista Academia (invierno 2001)

<sup>52</sup> Anotación registro mercantil de Barcelona, pag. 3639

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

cortos. Iquino había dirigido 48 largometrajes y 3 cortos. IFI fue una productora construida a su imagen y semejanza, y que funcionó prácticamente durante treinta y cuatro años, gracias al tradicional – y quizá ya tópico- sentido catalán del ahorro, de la dedicación y el trabajo absolutos. Iquino podría compararse con el tradicional personaje de *L'auca del senyor Esteve* de Rusiñol. Sabía el valor del dinero y no estaba dispuesto a caer en frivolidades o meterse en aventuras que pusiesen en peligro la supervivencia de su empresa y, según la mayor parte de la gente entrevistada, del empleo de sus asalariados. Conocía perfectamente su oficio – tanto de director como de productor, aunque poco a poco se fue imponiendo la personalidad del productor sobre la del director- y fue casi siempre fiel a esta línea <sup>53</sup> Iquino atribuyó su éxito a su filosofía: <No me he desviado un ápice de la línea que al empezar me he trazado> (PP 10.10.52) y justificaba así su dedicación: <No tengo más afición que el cine. Sólo leo libros que puedan tener teóricamente un desarrollo cinematográfico> (PP 7.2.54). Con estos planteamientos, y aunque con altibajos su empresa fue sobreviviendo a las críticas periódicas del cine español <sup>54</sup>. Iquino ya había creado Conexión Films para su última aventura.

### **2.2 Estrategias empresariales globales**

La estrategia principal de IFI era muy simple: aprovechar las coyunturas más favorables para obtener el máximo beneficio. Por la singularidad de la empresa, se analizan sus actividades desde los parámetros de las políticas de géneros y de estrellas del *studio-system*, al que Iquino se refirió siempre con modelo.

#### **2.2.1. La política de géneros**

En su capítulo *The idea of genre in american cinema*<sup>55</sup>, Edward Buscombe hace las siguientes consideraciones: <¿Existen realmente los géneros cinematográficos?. Y si existen, ¿pueden definirse?. Y si pueden definirse, ¿qué funciones llenan, cómo se origina cada género específico y que los causó?>. Aunque el género este presente desde los primeros años del cine, apenas había sido objeto de estudios teóricos hasta mediados de los sesenta. Se habían asumido sus singularidades principalmente a partir de clasificaciones procedentes de la literatura..

La división genérica de las películas fue una de las formas más tempranas utilizadas por la industria de Hollywood para organizar y planificar su producción. Y también para vender las películas. Para el distribuidor, el exhibidor y finalmente el espectador clasificar una película en un género determinado era

---

<sup>53</sup> Ulloa (entr. cit.) señala no obstante su obsesión por *La banda de los tres crisantemos*, uno de los pocos proyectos por el que parece que perdió su seny habitual.

<sup>54</sup> En un suelto publicado en Primer Plano (15.1.52) se elogiaba su empuje (aquel año había producido cinco películas) y se destacaba: *Iquino, el hombre que no se ha dejado impresionar por la crisis*.

<sup>55</sup> GRANT Barry Keith.(ed.) *Film genre reader*. pag. 11. El libro recoge el artículo del mismo título publicado por Buscombe en Screen 3-4/1970

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

una forma entendedora para diferenciar el producto. Para los críticos y gacetilleros resultaba ideal para conectar con sus lectores y para el espectador era una forma fácil para saber lo que iba a ver. Según Caparrós (1990, pag. 93), *<más de cara a un beneficio comercial que a una verdadera calidad artística>*

Aunque más tarde se demostrase la fragilidad de estas clasificaciones para su estudio teórico, en la época del *studio-system*, la política de géneros (y la posterior de estrellas) trajo consigo la estandarización que necesitaba la empresa cinematográfica para cubrir la demanda del mercado, creada por otra parte por la lógica interna de la propia industria. Cada uno de los géneros aceptados comúnmente solía tener sus propias singularidades: argumentos, formas narrativas, imaginería, convencionalismos, lugares comunes, personajes, escenarios, directores e, incluso, estrellas. Esta división genérica posibilitaba que la industria pudiese formularse expectativas comerciales de elevada fiabilidad..

Su repercusión sobre la producción trajo consigo una especialización de la parte artística (estrellas, directores, guionistas) y técnica (decoradores, directores de fotografía, etc.) lo que redundó en la optimización de los recursos productivos. Se ganaba en rapidez con la división del trabajo y el aumento del *know how* de los profesionales y se rentabilizaban los recursos físicos (decorados fijos, rodajes externos, reutilización de secuencias, etc.). Según Hueso, *<los géneros cinematográficos – que no son más que una clasificación convencional, como en la literatura- y que todavía centran la atención de los aficionados de hoy, son los siguientes: aventuras, bélico, ciencia ficción, comedia, cómico, dramático, fantasía, infantil, fantástico-terror, histórico, musical, policíaco y western>*<sup>56</sup>. Sin embargo, esta clasificación no está reconocida de forma universal, ni por historiadores ni por industriales. Los primeros siguen debatiendo la difícil delimitación de los géneros mientras que los últimos están más cerca de la división de David Pirie (pag. 204): *westerns, novelesco, comedia, musical, terror, ciencia ficción, acción-aventura y drama*. Como muestra de las tendencias en España se cita a Luis Gasca quien en *Un siglo de cine español* clasifica las películas de esta manera: *comedia, acción, aventuras, drama, histórica, melodrama, policíaca, oeste, documental, musical, fantástica, cómica, erótica, comedia-aurina, infantil, terror, bélica, ciencia ficción, pornográfica, comedia musical, etc.*

Iquino no llevó a cabo una política de géneros deliberada ni planificada. Su filosofía empresarial era sumarse a las modas imperantes, o anticiparse a ellas, pero no especializarse. Ya se ha comentado que el contexto español no era el mismo que el norteamericano y la envergadura empresarial de IFI no tenía nada que ver con la de una *major* ni siquiera con la de una *minor*. Sin embargo, Iquino intentó –con diversa fortuna- implantar modelos genéricos para después seguir explotándolos de acuerdo con su aceptación por el público. En algunos casos demuestran su constante estar al día, anticipándose con su conocimiento del cine exterior a las modas que luego entrarían en España. En otros responden a su oportunismo para

---

<sup>56</sup> HUESO José Luis. *Historia de los géneros cinematográficos*. Citada además por CAPARROS, cit. pag. 93

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

aprovechar los beneficios de las protecciones oficiales. Algunos de estos modelos, o de estas tendencias, los proseguiría en etapas posteriores. Otros eran puramente coyunturales. Normalmente, era el propio Iquino quien los iniciaba para después confiar nuevos proyectos similares a sus directores contratados. Pero la filosofía subyacente era la de producir en serie, para abaratar costos, reproduciendo modelos de éxito, rentabilizando decorados y tiempos muertos de los estudios y especializando a sus profesionales tanto técnicos como artísticos. No dejaba de ser una versión casera, personal y también adulterada de la política de géneros norteamericana.

Este es el resultado de la clasificación genérica extraída del material publicitario de la producción de largometrajes de IFI: 19 dramas, 18 policíacas, 10 melodramas, 3 melodramas eróticos, 1 melodrama de época, 1 melodrama musical, 4 de aventuras, 25 comedias:, 5 comedias eróticas, 3 comedias musicales, 1 erótica, 1 religiosa y 11 westerns. Total 102 largometrajes. Es una clasificación convencional – confeccionada básicamente a partir de los lanzamientos o críticas de los films- que presenta diversas contradicciones incluso dentro de su propia lógica pero que debió resultar útil para definir en cada momento lo que podía esperar el público de cada película. En el apartado *II- 3- El producto. Tendencias genéricas y estilísticas* se analizan agrupándolas con otros criterios.

### **2.2.2. La política de estrellas**

#### **2.2.2.1. Inicios**

La *politica de estrellas* (o *star-system*), fue creada por Hollywood como el elemento idóneo para convertir definitivamente el cine en producto de consumo popular. Según Román Gubern, *<nació como un complemento funcional de la política de géneros, en el Hollywood anterior de la Primera Guerra Mundial*<sup>57</sup>. En los primeros años del cine, los productores no necesitaban a las estrellas para vender sus películas ya que a la gente le importaban más las historias que saber los nombres de quienes las protagonizaban. Pero al cine le urgían nuevos conceptos comerciales para su expansión.

Los actores y las actrices fueron seres anónimos hasta que Adolf Zukor se dio cuenta de que la gente de Nueva York conocía más a Sarah Bernhardt que a la reina de Inglaterra y por ello creó el sello *Famous Players in Famous Plays* dentro de su *Famous Player Film Company* el 1 de junio.1912, una de las empresas origen de la futura *Paramount Pictures Inc.*(Slide, pag. 256). Con su empresa, Zukor probó que el público aceptaba fácilmente la visión de films largos- que era uno de sus objetivos- pero, sobre todo, *<probó que el nombre de una diva podría ser un imán para los espectadores>* (Alsina Thevenet, pag. 103). De hecho, Zukor estaba aplicando al cine estrategias publicitarias que ya se utilizaban con éxito en la ópera,

---

<sup>57</sup> GUBERN Román. *La herencia del star-system*. Artículo en Archivos de la Filmoteca, num. 18, octubre 1994, pag. 14

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

el ballet, el teatro y, muy especialmente, en el *vaudeville* (las variedades). Para Alexander Walker (pag. 15), las estrellas fueron *<descendientes de una unión entre la tradición teatral y un cambio tecnológico>*.

Sería injusto atribuir únicamente a Zukor la idea de la estrella como uno de los más importantes factores de venta de una película. En Europa también se habían puesto en práctica experiencias similares. En Francia a partir del nacimiento de *Le film d'art* (1908) con actores de la *Comedie Française* y después con la consolidación de los cortometrajes de Max Linder y la aparición de Suzanne Grandais, René Navarre y Musidora. En Italia con nombres como Francesca Bertini, Lydia Borelli, Italia Almirante Manzini o Bartolomé Pagano. En Alemania reinaba la danesa Asta Nielsen además de Pola Negri, Lil Dagover, Lya de Putti, Brigitte Helm, Dita Parlo y Emile Jannings. Y en España, aunque más tardíamente, Carmen Villasán, la italiana Leda Gys y *Peladilla* (Benito Perojo). De hecho, la aparición de la estrella fue un fenómeno casi paralelo en casi todos los países que hacían cine pero su diseño como pieza fundamental del marketing cinematográfico fue potenciado principalmente por Hollywood, lo cual resulta absolutamente lógico por su mayor desarrollo del cine como industria.

Cuatro años antes de Zukor, la *Biograph Company* había lanzado a una actriz desconocida, Florence Lawrence, como la *Biograph Girl*. Florence pasó después a ser la *IMP Girl* cuando Carl Laemmle, el futuro creador la Universal, atrajo a la actriz a su compañía *IMP (Independent Motion Picture Company)*. Después de una sofisticada campaña de *publicity* la lanzó con nombre y apellidos propios. Griffith potenció en la *Biograph*, con la filosofía del que luego se denominaría *star-system*, a estrellas como Mary Pickford, Lilian y Dorothy Gish, Mae Marsh, Blanche Seeet... entre otras, aunque la mayoría de ellas alcanzarían más éxito en otras compañías.

Muchos historiadores<sup>58</sup> coinciden en que las estrellas fueron introducidas en el cine norteamericano por los productores independientes que luchaban contra el *Patent Trust* de Edison. Este puede considerarse como otro de los factores que contribuyeron a la implantación del sistema. Lo que resulta claro es que éste fue institucionalizado por Hollywood durante la década de los 20, aunque ya antes, hacia la mitad de la década anterior, Adolph Zukor vendía todas sus películas en torno a su estrella Mary Pickford utilizando el sistema de lotes: comprar películas de Mary Pickford obligaba a comprar otras películas que imponía el estudio. El poder de la estrella fue creciendo y la propia Mary Pickford creó una productora que llevaba su nombre, *the Mary Pickford Corporation*, cuyos films distribuía *Paramount*. Casos similares como los de Douglas Fairbanks o Charles Chaplin consolidaron el *star-system*, cuya filosofía básica no ha sufrido modificación, antes al contrario. El paso de los años ha venido demostrando su validez adaptándose a los nuevos medios y a las nuevas formas de vida. Han sabido pasar desde su creación en una época de concentración industrial, en que los estudios dominaban los tres sectores, a la de una fragmentación en teoría casi absoluta. La

---

<sup>58</sup> Straiger, Janet. Film technology and the early film industry. 1983 citado por COOK Pam (editor). The cinema book, pag. 51

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

creación en 1919 de la *United Artists* (por Griffith, Pickford, Fairbanks y Chaplin) fue la confirmación definitiva del inmenso poder de las estrellas, un poder que condicionaba de manera profunda la realización de películas ya que debían supeditarse a cada estrella con sus ventajas comerciales (aunque no siempre) y sus desventajas artísticas. Para destacar algunos ejemplos, en los films de Greta Garbo, Clark Gable o Norma Shearer los directores eran normalmente simples artesanos al servicio de la estrella. A la hora de analizar la *politique des auteurs* hay que tener muy en cuenta la influencia del *star-system*.

### 2.2.2.2. Consolidación y evolución

Desde sus comienzos, las estrellas se importan de otros medios o se *fabrican*. Estas últimas se convierten así en estrellas a partir del propio cine.. Los espectáculos de variedades y el teatro fueron sus principales canteras. Después, cualquier procedencia popular es buena: el deporte, la televisión, la radio, personajes famosos por algún suceso cotidiano, héroes de guerra, etc. Con la consolidación del sistema, durante la época del *studio-system*, las empresas se gastaron auténticas fortunas en el descubrimiento, formación y lanzamiento de sus estrellas. La *Metro Goldwyn Mayer* tenía tan clara su importancia que incluso incorporó a su marca el slogan de <Más estrellas que en el cielo>. Este carácter celestial fue aprovechado hábilmente por Samuel Goldwyn quien declaró: <Dios hace las estrellas. Los productores deben encontrarlas>. Con su asumida importancia y, aunque pueda parecer contradictorio, se perdía la individualidad en beneficio del sistema. La singularidad de cada compañía creaba o destruía actores y actrices en función de su filosofía empresarial y no al contrario. Además, durante muchos años, los estudios protegían sus intereses con contratos absolutamente leoninos en los que tenían todas las de ganar.

Con la desaparición del *studio.system* de Hollywood, obligada por la aplicación de la ley *anti-trust*, no desaparecieron las estrellas y el *star-system* fue evolucionando hasta el llamado *star-power*. Conscientes de su inmenso poder de venta, las estrellas se han venido constituyendo, tanto en Hollywood como en otros países (aunque a partir de circunstancias diferentes) en el factor básico para la aceptación popular de una película, siendo sus honorarios (y sus participaciones en beneficios) elementos determinantes de los costos de producción de los films. A pesar de películas de gran presupuesto en que las estrellas han sido sustituidas por efectos especiales (*La guerra de las galaxias* (1978), *Parque Jurásico* (1993), etc.) sus nombres siguen siendo determinantes en taquilla. De hecho, y gracias a sus agentes y a sus abogados, han consolidado la filosofía que presidió la fundación de la *United Artists*. Una gran mayoría de las norteamericanas acrecentaron su poder creando sus propias productoras.



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.2.2.3. Entorno socio-político del *star-system*

Hay que señalar, sobre todo por lo que concierne a este trabajo, que dadas las peculiaridades de IFI, un *star-system* funciona al máximo de su rendimiento potencial cuando, según Francesco Alberoni<sup>59</sup>, se reúnen estas condiciones sociales y políticas en un país:

*<un estado legalmente constituido con burocracia eficiente y un sistema social estructurado (Esto asegura que los roles sociales estén estructurados y juzgados de acuerdo con criterios objetivos)>*. Para Alberoni, en esta situación, las estrellas funcionan solamente dentro de su propia esfera y no hay peligro de que su carisma se convierta en importante desde un punto de vista político.

*<una sociedad a gran escala (Las estrellas no conocen a todo el mundo pero todo el mundo conoce a las estrellas)>*.

*<Desarrollo económico por encima de la subsistencia>* (Este punto es discutible ya que es evidente la eficacia del *star-system* en países pobres como la India o en la España franquista de postguerra (Comas, s/p))

*<Movilidad social (es decir que cualquiera puede llegar a ser una estrella)>*.

Por su parte, Barry King,<sup>60</sup> añade entre otras, estas nuevas condiciones:

*<desarrollo de una tecnología de comunicación de masas (lo cual permite aumentar la penetración del producto cultural gracias a la industrialización)*

*rígida separación del trabajo y del ocio>*.

*<decadencia de las culturas locales y desarrollo de un nivel de masas de la cultura>*. Partiendo de su privilegiada situación – principalmente de un consumo interior suficiente que permite obtener beneficios- Hollywood pasó a la globalización de su cine en un espacio de tiempo relativamente corto.

*<transformación de los modos de evaluación de específicos a universales>*.

Estas condiciones básicas ha marcado de hecho, la evolución general del *star-system* desde sus orígenes hasta nuestros días y podría aplicarse perfectamente a cualquier país del mundo, aunque podría resultar aventurado universalizarlas de forma homogénea, por ejemplo tal como se ha señalado en el caso de los países pobres,

---

<sup>59</sup> ALBERONI Francesco. *Sociology of Mass Communications*, Penguin London, 1972 recogido por DYER Richard, *Stars*, pag. 7

<sup>60</sup> KING Barry. *The social significance of stardom*. Manuscrito no publicado citado por DYER Richard, *Stars*, pag. 8

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.2.2.4. La estrella desde perspectivas económicas

En los años del *studio-system*, según Dyer pag. 11) una estrella tenía para un estudio norteamericano los siguientes valores económicos:

- *<representaban una forma de capital (hot-properties)>*. Sus hipotéticas valoraciones figuraban en los activos de los balances de la misma forma que, actualmente, figuran en los balances de los clubs deportivos. Los estudios solían cederlas, mediante arrendamiento, a otros estudios con los cuales obtenía beneficios adicionales
- *<Inversiones. Eran garantías de la producción de films, los cuales se podían financiar mejor contando con nombres famosos>*. Desde siempre, los estudios norteamericanos, incluso los más poderosos, no financiaban enteramente todas sus películas sino que solían buscar inversores para diversificar riesgos.
- *<Mercado. Se utilizaban a las estrellas para vender las películas>*.

En 1927, la Halsey, Stuart and Co, una compañía de inversiones norteamericana publicó un informe (Piries, pag. 107) sobre la industria del cine del que se destaca el apartado referente al estrellato: *<Las estrellas son hoy una necesidad económica para la industria del cine. Con la estrella, el productor no consigue únicamente un 'valor de producción' en la elaboración de la película sino un 'valor de marca de fábrica' y un 'valor de seguro', los cuales son muy reales y muy potentes para garantizar la venta de este producto con beneficio. La importancia que la industria concedía a las estrellas en el proceso de venta de una película queda reflejada en la publicación anual de las listas de las estrellas más rentables, auténticos barómetros que señalaban su aceptación popular a partir de las recaudaciones de sus películas y en consecuencia, marcaban sus honorarios.*

Eran parámetros fueron asimilados por las compañías cinematográficas del resto del mundo que operasen con estructuras empresariales parecidas a las de Norteamérica. Sin embargo, surgirían en cada país imposibilidades materiales de importarlas por completo en el caso de que estas empresas no gozasen de idénticos privilegios de monopolio en los tres sectores básicos del cine. Cuando los estudios norteamericanos los perdieron cambió radicalmente esta estrategia.

Una diferencia fundamental entre el modelo creado por la *major* de Hollywood y el exportado a otros países radica en la creación (o *fabricación*) de las estrellas. Sus grandes costos solamente son asumibles por industrias suficientemente potentes (y todavía más potentes en el caso de *fabricación* de estrellas de carácter universal) por las grandes inversiones no productivas a medio plazo que requieren. Un ejemplo lo tenemos actualmente en la diferencia de popularidad de una estrella del *mainstream cinema* con otra del

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*independent* cinema, ambos norteamericanos, creadas con inversiones radicalmente diferentes. En España, el mayor grado de popularidad de las estrellas locales se ha conseguido principalmente gracias al auge de las televisiones.

El proceso de creación de una estrella, modelo Hollywood de la época del *studio-system*, puede resumirse en las siguientes etapas:

Estudio de mercado. Las estrellas se crean, como cualquier otro producto, según las necesidades, o los requerimientos del público. A éste se le consulta además, de mil y una formas, directa o indirectamente, para posibles retoques o cambios de imagen.

Formación. Adiestramiento. Cambios físicos de imagen. Configuración de su personalidad en la pantalla y fuera de ella.

Campañas de marketing integral para el lanzamiento y consolidación.

Mantenimiento. Adecuación de sus imágenes consolidadas a cierto tipo de personajes y de películas,

Este proceso, tremendamente caro ya que no siempre las promesas se convertían en estrellas, estaba únicamente al alcance –y con diferencias según su potencial- de las llamadas *majors*, aunque las *minors* trataran de imitarlas. Aunque el *star-system* no dejaba de ser una política generalizada entre todas ellas, su importancia dependía en última instancia una cuestión de política empresarial. Resulta significativo, en este aspecto, que en las productoras norteamericanas especializadas en productos de serie B o seriales tuviesen más renombre los personajes (*Superman, Capitán Maravillas, Flash Gordon, etc.*) que los propios actores, con la excepción de algunos seriales de westerns en los que actores y los personajes se fundían en un solo nombre (Tom Mix, Buck Jones, Hoppalong Cassidy, etc.). Se producía, no obstante, la formación de un *star-system* menos prestigioso, muy parecido al que existe en la actualidad con las películas de acción estrenadas directamente en video.

### 2.2.2.5. Función del *star-system* en la política de géneros

Para Gubern (art, cit, pag. 14), <el *star-system* complementó funcionalmente la política de géneros de los estudios, constituyendo dos políticas complementarias de estandarización industrial y de minimización de riesgos comerciales (...). Pero un rasgo muy relevante del *star-system* se hallaría en que su política de estandarización industrial (estabilidad repetitiva del arquetipo) se efectuaría a través de una individualización fuertemente personalizada del intérprete>. Estos estereotipos- una gran mayoría de ellos heredados de la literatura y el teatro populares- forman la base del *star-system* de cualquier país del mundo, mediatizado no obstante por el aumento de la influencia del cine de Hollywood. Empezaron teniendo un alcance local para modificarse con la exportación de la cultura norteamericana a través del cine y los otros medios audiovisuales. Podrían destacarse algunos de sus personajes-tipo: el duro, el sensato, el rebelde, el

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

conformista, el psicópata, el chico o la chica de la puerta de al lado, la rubia tonta, la mujer fatal, la good-bad girl, la ingenua, la víbora, la prostituta con corazón de oro... Cada género poseía sus propios personajes estereotipados los cuales a su vez venían modificados por la política de cada estudio y por cada estrella que les interpretaba. Estrella y película viene ligados inexorablemente formando un especial círculo vicioso: *<hay que hacer películas para utilizar las estrellas o hay que hacer estrellas para poder utilizar las películas>*<sup>61</sup>

La asunción de estos estereotipos especializó a las estrellas. Según Morin (pag. 35): *<La estrella no es únicamente una actriz. Sus personajes no son únicamente personajes. Los personajes del film contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la estrella contamina a sus personajes>*. Morin pone algunos ejemplos de la confusión popular que existe entre el actor y los personajes que suele interpretar, confusión que se extiende aun hasta nuestros días. Solamente hay que señalar las experiencias de los actores de culebrones que son insultados o alabados por algunas personas cuando les encuentran en lugares públicos, siempre en función de sus personajes. En el caso de las estrellas se produce una interacción entre el diseño de personaje que hace el estudio y su propia personalidad. Es un *work in progress* que, todavía ha resultado más significativo con el paso de los años, con la estrella convertida en productora de sus films y, por tanto, en artífice real de sus personajes en la pantalla. Resulta elocuente en este sentido que los personajes se escriban pensando en la estrella que va a interpretarlos lo cual, por otra parte, tampoco es exclusivo de una política de estrellas ya que se ha venido aplicando habitualmente en el teatro. Sobre la configuración de la estrella, hay que señalar el cuidadoso diseño de su personalidad en la vida real para que se ajuste a la cinematográfica. Aunque a principios del siglo XXI no resulte tan importante, lo fue, y mucho, en la época del star-system. Morin (op. cit. pag. 50) destaca que *<a nivel hollywoodiano, el star-system impone la organización sistemática de la vida privada-pública de las estrellas señalando por ejemplo que Buster Keaton estaba obligado por contrato, a no reirse nunca>*

De hecho, y en su función final dentro del studio-system, una estrella es una auténtica mercancía cuyo precio varía según su cotización pública. Es una pieza fundamental del producto (la película) a la que otorga un valor añadido en función de su valor intrínseco, por otra parte difícil de medir. En este orden de cosas queda en segundo término su valor como intérprete. Grandes actores o actrices o han triunfado como estrellas y popularísimas estrellas no han recibido nunca el reconocimiento de ser grandes actores o actrices. Georges-Albert Astre (*Cinema d'aujourd'hui*, op. cit.) escribió: *<La estrella tiene muy poca relación con el concepto de actor, precisamente porque su función no es la de 'interpretar' sino la de 'estar'>*.

---

<sup>61</sup> CINEMA D'AUJOURD'HUI. *L'Amérique des stars*. Artículo *Un rituel de la frustration* de Jean-Pierre Coursodon.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.2.3. El *star-system* de IFI

Inspirándose una vez más en los modelos del *studio-system*, Iquino luchó desde los comienzos de IFI contra sus limitaciones económicas para implantar uno de los pilares básicos del que quería que fuese su filosofía empresarial y que ya había aplicado con éxito en Emisora. Tal como había declarado repetidamente, conocía el poder de las estrellas respecto a la taquilla y, con un sistema de producción estable, trató de construir su propio *star-system*. Lo consideraba imprescindible.

La puesta en práctica de la versión de Iquino del *star-system* se hizo a partir de las limitaciones económicas propias de una pequeña empresa y del reducido número de consumidores potenciales, un mal endémico, por otra parte, inherente al cine español. En teoría, había dos grandes formas de crearlo, las cuales podrían complementarse perfectamente aunque con planteamientos y resultados muy diferentes. Una era contratando a las estrellas más cotizadas pagando emolumentos normalmente demasiado elevados para una productora modesta como IFI. Iquino echó mano de esta fórmula cuando creyó fervientemente en determinadas películas. Contrató a Antonio Vilar, primero para *El Judas*(1952) y luego para *Fuego en la sangre*(1953), por una cantidad que se consideró todo un record en su momento. Y echó mano de gente consagrada –Carmen Sevilla, Fernando Fernán Gómez, Cassen, Mary Santpere, José Suárez (en *El primer cuartel* cuando ya era una estrella), Nuria Espert, Martínez Soria, Nadiuska, Esperanza Roy, Saza, Analia Gadé, etc. – para sus películas más caras. Sabía que aquellos nombres se rentabilizarían en taquilla. Era el sistema empleado parcialmente por CIFESA, Suevia Films y por el mismo Iquino en la etapa más boyante de Emisora. En la inmensa mayoría de estos casos construyó sus personajes de ficción en función de cada estrella.

La otra forma de crear un *star-system* es partir de cero. Contratar a gente que empieza, formarla y darle películas de bajo presupuesto para que vayan aprendiendo. El problema era que IFI tampoco disponía de dinero suficiente para formarla tal como lo hacían Zukor, Goldwyn y sus colegas de Hollywood. Iquino ya lo había hecho en una determinada etapa de Emisora en la que, según sus declaraciones ya comentadas, a los actores-promesa se intentaba darles una formación en diferentes especialidades artísticas. Sacando partido de sus limitaciones, aplicó a sus estrellas su experiencia de *self-made man* convirtiendo su trabajo práctico frente a las cámaras en la mejor de las formaciones.

Esta doble aproximación para conseguir el estrellato propio coincidía así mismo con las dos categorías de films que producía IFI: los dirigidos por Iquino y los de sus otros directores que se diferenciaban además por sus presupuestos. Para los de Iquino solían contratarse a las estrellas consagradas. Para los de otros directores se echaba mano de jóvenes prometedores, con el sincero propósito de convertirles en estrellas, tal como el propio Iquino había hecho con José Suárez en *Brigada criminal* (1950), aunque fuese un éxito que

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

ya nunca repetiría.. IFI les brindaba la posibilidad de trabajo continuado- la fórmula más posibilista- y una gran promoción dentro de su contexto. Los lanzamientos de sus jóvenes valores solían ser espectaculares –dentro de su modestia- y resultaban eficaces para darles a conocer a su público. Isabel de Castro, Gila, Manuel Monroy, Olga Omar, Armonía Montez, José Campos, Víctor Valverde, Julián Mateos, Patrizia Luján, Patrizia Adriani, Gila ..; los niños Morucha, Juan José, Pepito Moratalla, o las actrices extranjeras, fueron aupadas por los medios de comunicación gracias a la habilidad de Iquino para que se hablase de ellos con muy poco dinero aunque ello no significara necesariamente que luego triunfaran. Muchos de ellos desaparecieron después de un par de películas y un lanzamiento a bombo y platillo (José Campos es el ejemplo más elocuente).

La política de estrellas de IFI funcionó de dos formas completamente distintas: En la de los films de primera categoría –los dirigidos por IFI – se utilizaba a la estrella únicamente como reclamo pero no se disfrutaba las ventajas de los contratos largos que tenían los estudios de Hollywood, siguiendo así los usos de las otras productoras. Iquino aplicó su política de estrellas principalmente a sus producciones de serie B, (dirigidas por otros directores), y muy especialmente a los films de género criminal en los que le era más fácil la identificación entre actor y estereotipo. Se observa que a Iquino le falló convertir aquellas producciones en banco de prueba, en cantera de futuras estrellas, igual que sucedía en las subsidiarias de las *majors* en Hollywood. Donde se advierte más los deseos de Iquino de poseer *un star-system* propio es en los actores de reparto donde figuran infinidad de nombres presentes en casi todas sus películas y casi siempre repitiendo personajes.

Esta evidencia obliga a considerar que Iquino no pudo aplicar en IFI una política de estrellas tan eficaz como la de Emisora. La que aplicó fue limitada y, en definitiva, fallida, reducida además a una repercusión interna en el seno de la productora ya que sus estrellas no alcanzaron, salvo en raras excepciones, gran repercusión a nivel popular, por lo cual tampoco le sirvieron como factor de venta de sus películas. Lo que sí ha de atribuírsele a Iquino es su condición de descubridor de nuevos talentos, muchos de los cuales triunfaron posteriormente en otras productoras.

En 1964, Iquino desechó su política de estrellas propias –limitándola a característicos- al entrar en la fase del western donde importaba más el género que sus protagonistas, así como por motivos económicos inherentes a los cambios de sus planteamientos de producción provocados por la nueva legislación. Siguió contratando a nombres consagrados para sus comedias, tratando de implantar de nuevo, sin éxito, su *star-system*, en sus films-denuncia, donde era constante el cambio de los actores. Lo consiguió otra vez, ahora con éxito, en sus comedias eróticas donde consagró a actrices desconocidas (o conocidas únicamente como *pin-ups* de las revistas impresas o estrellas de espectáculo eróticos) y las convirtió en pequeñas estrellas de un subgénero indiscutiblemente menor que se movía en círculos populares nada prestigiados. Hasta en la última de estas películas puede apreciarse la vocación de caza-talentos de Iquino.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Su plantel de característicos seguía planteamientos idénticos. Contaba con un grupo de actrices y actores fijos –muchos de los cuales tenían otros empleos– que complementaba con contrataciones puntuales. Iquino empleó la fórmula que luego se conocería como de *guest-stars*, gente famosa de otros medios en papeles pequeños, que ya había utilizado desde sus primeras películas en CIFESA. Aunque mínimamente, estos personajes invitados contribuían a aumentar los atractivos del film. Era llevar la filosofía del *star-system* a sus últimas consecuencias pero siempre dentro de la modestia. Sin embargo, existía otro motivo de orden práctico: era gente que normalmente estaba preparada para actuar frente a las cámaras y no cometían errores.

En relación con los característicos, conviene reseñar la existencia junto a los estudios en la calle Marques del Duero del bar *La cubana* considerado como *<el mayor punto de encuentro (Ulloa dixit) del cine barcelonés>*. Allí se reunían actores (figurantes en su mayoría) y técnicos –especialmente los que no tenían trabajo - y allí esperaban que les contratasen pero no solamente por IFI sino por necesidades de los relativamente cercanos estudios Orphea. Era un bar de dimensiones alargadas con una mesa de billar al fondo, donde solían jugar actores de IFI en sus ratos libres. Se convirtió en una especie de lonja de contratación, un auténtico mercado de la figuración en Barcelona. Según Tunet Vila (ent. cit.) - – dibujante, actor, decorador, cineasta- *<había más figurantes que figuras>*. Su camarero más popular era un tal señor Nicolau que servía con chaqueta y pajarita y que solía llevarle los cafés a Iquino a su despacho. El Sr. Nicolau aparece como figurante en alguna película y puede vérselo, haciendo de camarero, en *Persecución en Madrid*. Algunos de los clientes del bar empezaron como extras pero después se convirtieron en avisadores, regidores, productores y hasta uno dirigió una película.<sup>62</sup>

La contratación de las figuras consagradas se hacía de la manera tradicional a través de agentes. Pero para los nuevos valores y secundarios se utilizaban preferentemente los anuncios en prensa que funcionaban de forma impresionante atrayendo a decenas de aspirantes a estrella. En la entrevista realizada por el autor con Tunet Vila éste reprodujo el anuncio que le incitó a presentarse en IFI. *<Para film La familia Vila se busca chico de unos 15 años para el papel de protagonista. Presentarse, etc. etc.>*. Vila explicó jugosamente la impresión que le hizo Iquino –con gafas oscuras y distante- y el procedimiento que siguieron. Le dieron un guión para que lo estudiase y volviese al cabo de unos días. Cuando volvió, le comunicaron que le habían dado su papel a Jesús Colomer. Vila entró años más tarde en IFI, primero como ambientador de Miguel Iglesias para el western *Oeste Nevada Joe* aunque no pudo finalizar su trabajo ya que Iglesias rompió con Iquino, pero aquel contacto le abrió las puertas del estudio donde participó como secundario en varios westerns.

---

<sup>62</sup> Entrevista con José Ulloa. No quiso develar su nombre.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.2.3.1. Los actores y las actrices de IFI

Se relacionan por orden alfabético de apellidos dividiéndose en dos grandes apartados: Protagonistas y secundarios. El apartado de protagonistas se subdivide en a) contratados externamente y ya conocidos, y b) iniciados en IFI. En cuanto a los secundarios se destacan individualmente los que tuvieron más participación, mencionándose únicamente el resto, aunque se han añadido subapartados que engloban a viejas glorias del cine y a los que procedían del teatro, medios de comunicación y la canción.

#### 2.2.3.1.1. Protagonistas

##### Contratados externamente ya conocidos

##### Angel de ANDRES (Madrid, 1918 - ?)

Iquino le conocía desde su etapa de Emisora donde trabajó como secundario (*Fin de curso (1943)*, *Turbante blanco (1943)* y *Cabeza de hierro (1944)*). Cuando le contrató en 1953 para *Fantasía española* formaba con Antonio Casal una de las parejas más populares del teatro español. Volvió a trabajar en IFI en 1968 en *De picos pardos a la ciudad*

##### Angel ARANDA (Jáen 1934)

Sólo hizo una película para IFI, *Investigación criminal (1970)*, quizá para aprovechar su popularidad europea ya que del film se hizo una doble versión. Aranda era un galán internacional famoso principalmente en Italia.

##### Antonio CASAL (Santiago Compostela, 1910 – Madrid 1974)

Actor fundamental en el cine español de postguerra. Iquino le contrató con su pareja teatral de entonces Angel de Andrés (muy popular en toda España) como protagonistas de *Fantasía española (1953)*. Casal aparecería también en *Secretaria para todo (1958)*, como secundario.

##### CASSEN (Casto Sendra) (Tarragona, 1928 – Barcelona, 1991)

Empezó en la radio como humorista. Saltó al teatro, las salas de variedades y la televisión. Debutó en el cine con *Plácido (1961)*- Luis García Berlanga). Iquino le dio el protagonista de *O7, con el dos delante (1965)* y durante unos años fue la estrella puntera de sus comedias: *La tía de Carlos en minifalda (1967)*, *El terrible de Chicago (1967)*, *La liga no es cosa de hombres (1972)*, y *Busco tonta para fin de semana (1972)* Su humor, al principio ingenioso y sorprendente, se fue vulgarizando, repitiéndose y buscando efectos de risa segura. Iquino construyó las películas a su medida permitiendo que escribiese sus propios diálogos.



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### Lilian de CELIS

Cantante de zarzuela lanzada para competir con Sara Montiel con *Aquellos tiempos del cuplé* (1958- Francisco Merino). Fracasó porque carecía del atractivo erótico de Sara. En IFI protagonizó una zarzuela *Los claveles* (1960)

### Emma COHEN Barcelona, 1946)

Formada en el TEU. Protagonizó el primer *film denuncia* oficial de Iquino, *Aborto criminal* (1973), abandonando el rodaje del segundo *Chicas de alquiler*, según sus declaraciones, por problemas morales con la doble versión.

### DUO DINAMICO

Popularísimos en la música ligera cuando IFI les contrató como protagonistas de *Botón de ancla* (1960) y, como subproducto, para un corto protagonizado por Gila. Apenas han hecho cine en su carrera.

### Ana ESMERALDA

Famosa bailarina de los 50. Participó en diez películas, una sola para IFI: *Bronce y luna*

### Nuria ESPERT (Hospitalet de Llobregat, 1935)

Ya estaba considerada como una gran diva del teatro cuando protagonizó *Trigo Limpio* (1962). Iquino le brindó la oportunidad de lucirse controlando sus previsibles excesos interpretativos. Antes había actuado en su teatro de cámara de Emisora y como secundaria de *El presidio* (1954)

### Raquel EVANS, (Chile)

Estrella indiscutible del cine *S* gracias a su hermano el director Enrique Guevara. Iquino la contrató siendo ya una estrella consagrada del género dirigiéndola en *Los Violadores del amanecer* (1978) *La basura está en el ático* (1979), *Emmanuelle y Carol* (1978) y *¿Podrías con cinco chicas a la vez?*(1979) Después intervendría en *La Diputada* (1988- Javier Aguirre) y *Las muchachas de las bragas de oro* (Vicente Aranda- 1979)

### Fernando FERNAN GOMEZ (Lima 1921...)

Había trabajado con Iquino en CIFESA en sus comienzos (*Viviendo al revés* – 1943) y después en Emisora Films (*Turbante blanco*– 1943 y *Noche sin cielo* 1947). Iquino le dio el protagonista de *El sistema Pelegrín*(1951) cuando Fernán Gómez ya era una estrella del cine español con films como *La mies es mucha* (1947 – Sáenz de Heredia) y *Balarrasa* (1950- Nieves Conde). Hombre artística e ideológicamente contradictorio, Fernán Gómez pudo participar en films como *Vida en sombras* (1948 – Llorenç Llobet), *El último caballo* (1950- Edgar Neville), *Esa pareja feliz* (1951- Bardem y Berlanga); dirigir sus ácidas comedias de crítica social o actuar en films *alimenticios* para poder llevar a cabo proyectos comercialmente

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

imposibles. Quizá por ello, Iquino le recuperó en *Los ángeles del volante* (1957) y *¿Dónde pongo este muerto* (1961), dos películas muy menores en su carrera..Elogiaba el pragmatismo de Iquino y a su muerte declaró que existía un estilo Iquino.

### Analia GADE (Córdoba, Argentina, 1931)

Prestigiosa actriz de teatro y de la comedia popular española. Para IFI sólo rodó *Las marginadas* (1974)

### Paca GABALDON (Barcelona, 1949)

(María Francisca Gabaldón Serrer) AKA. Mary Francis

Popularizada por la televisión y las revistas eróticas (ocupó la portada de la revista *Play-Lady* - 1 Octubre 1975) por sus evidentes atractivos físicos. Intervino en varias comedias españolas. Iquino le dio dos protagonistas en 1980 *Un millón por tu historia* y *Dos pillos y pico*. Después de IFI trabaja ocasionalmente en el cine como secundaria.

### Marisa de LEZA (Madrid 1933)

Actriz cinematográfica y teatral de gran temperamento. Hasta que Iquino la contrató para *Fuego en la sangre*, su mejor película había sido *Surcos*. (1951- Antonio Nieves Conde). Su matrimonio con el futbolista Mario Durán la fue alejando de su profesión aunque ocasionalmente ha participado en obras televisivas.

### Agata LYS (Valladolid, 1953)

*Sex symbol* nacional que buscaba 'diferenciarse' imitando a Marylin. Sólo rodó *Las marginadas* en IFI porque, según sus declaraciones, rechazó airadamente propuestas de dobles versiones

### Luz MARQUEZ (Madrid, 1935)

Habitual en las comedias típicas españolas de los 60. Iquino le dio un papel dramático en *Llama un tal Esteban* (1959). No volvió a trabajar en IFI. Fue una de las chicas de la Cruz Roja.

### Daniel MARTIN (Cartagena, 1935)

Rovira Beleta le convierte en estrella en su primer film *Los tarantos* (1963). Galán de físico muy personal pero de escasos recursos dramáticos pasa a ser un habitual de coproducciones de aventuras hispano-italianas. En IFI protagonizó un *thriller*, *La banda de los tres crisantemos* (1969) y un *western* *Ninguno de los tres se llamaba Trinidad* (1972).

### Paco MARTINEZ SORIA (Zaragoza, 1902 – Madrid, 1982)

Amigo íntimo de Iquino de toda la vida hasta que se rompió su amistad por cuestiones materiales relacionadas con su propiedad conjunta del teatro Talía. Ya apareció en *Al margen de la ley* (1934) y en

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*Paquete....(1938)*, así como en films de CIFESA (*Alma de Dios*, *El difunto es un vivo*, *Boda accidentada*, *Un enredo de familia* y *El hombre de los muñecos*) y en Emisora (*Viviendo al revés*). En IFI hizo tres secundarios (*La danza del corazón (1951)*, *Almas en peligro (1951)* y *La montaña sin ley (1953)*), hasta que Iquino le dio su único protagonista en la productora, la nueva versión de *El difunto es un vivo (1956)*. Después de una década en el teatro, Martínez Soria lo alternaría con el cine abriendo con *La ciudad no es para mí* unas insospechadas posibilidades comerciales a su tipo de humor. Creó un personaje que no había hecho en los films de Iquino.

### Juanjo MENENDEZ (Madrid 1929)

Se inicia en el TEU, Su época de mayor popularidad es la de los 60 gracias a la Televisión. Sólo rodó en IFI *La dudosa virilidad de Cristóbal (1975)*

### Paco MORAN

Uno de los más populares actores de teatro barceloneses que se especializó en personajes cómicos después de aparecer en dramáticos televisivos y en diversas películas Después de hacer algunos secundarios – *mariquitas*- en IFI (*La dudosa virilidad de Cristóbal (1975)*, *La zorrilla en bikini (1976)* y *Las que empiezan a los 15 (1978)*), Iquino le dio en 1980 el protagonismo en dos comedias seguidas *Un millón por tu historia* y *Dos pillos y pico*.

### NADIUSKA (Schierling, Alemania, 1952)

*Sex symbol* de importación. Sólo rodó *Chicas de alquiler (1974)* para IFI

### José Luis OZORES (Madrid 1923- 1968)

Uno de los cómicos más populares de los 50 con un estilo muy peculiar que mezclaba comicidad con ternura y le hacían ideal para historias tragicómicas de contenido humano. En IFI protagonizó dos films en consonancia con sus características, *Pasaje a Venezuela (1956)* y *Los ángeles del volante (1957)*

### Vicente PARRA (Oliva, 1931 – Madrid 1996)

*El expreso de Andalucía (1956 – Rovira Beleta)*, *Fedra(1956- Mur Oti)* y *Rapsodia de sangre (1957 –Isasi Isasmendi)* le habían convertido en una prometedora estrella emergente. Sólo trabajó con IFI en *Los cobardes (1958)*. Pocos meses después triunfaría por todo lo alto con *¿Dónde vas Alfonso XIII? (Luis César Amadori)*

### Elvira QUINTILLÁ (Barcelona, 1928- ?)

Actriz teatral que había debutado en el cine con Iquino en su etapa de Emisora (1943- *Fin de curso*). Después volvió a trabajar en una sola ocasión *Historia de una escalera (1950)*. Posteriormente, alternó films de Berlanga y Fernán Gómez con otros más comerciales de Gil o Lazaga.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### Josele ROMAN (Valencia, 1946)

Bailarina y actriz teatral. Habitual secundaria de las comedias españolas de los 60, Participó en la moda del destape. Sólo trabajó para IFI en *La dudosa virilidad de Cristóbal* (1975).

### Rafael ROMERO MARCHENT (Madrid 1928)

Sólo trabajó un año, en 1964, en IFI pero fue de gran intensidad. *Sor Angélica, Los gamberros, La pecadora* y *La canción de penal*. Después ha sido guionista, director y productor.

### Esperanza ROY (Madrid, 1935)

Vedette de revista que alternaba las pasarelas con papeles dramáticos y cómicos tanto en el cine como en el teatro. Protagonizó sin inhibiciones *La zorrilla en bikini* (1975)

### Mary SANTPERE (Barcelona 1913 – 1992)

Amiga íntima de Iquino desde sus años mozos. Este le hizo la foto de su casamiento con Francisco Pigrau (10.10.40). Tuvieron incluso negocios juntos y protagonizó algunas de sus obras teatrales. Aparece como secundaria de los films de Iquino desde *Paquete....(1938)* y después en sus films de CIFESA y Emisora en los que el realizador supo sacar partido cómico de su inusitada altura y de su especial sentido de lo cómico, especializándola en personajes de doncella de casa rica. Convertida ya en gran estrella de las revistas, Iquino le dio por fin papeles a su medida como protagonista o secundaria importante en *La minitía* (1967), *La viudita ye ye* (Juan Bosch 1968), *De picos pardos en la ciudad* (1968), *La liga no es cosa de hombres* (1971) y *Un millón por tu historia* (1979). Actuó en todos los medios, incluso en el circo, y se convirtió en una de las actrices emblemáticas de Cataluña.

### Carmen SEVILLA (Sevilla, 1930)

Ya era una gran estrella, gracias a sus films hispano franceses con Luis Mariano, cuando Iquino la contrató por única vez en 1958 para *Secretaria para todo*

### Virgilio TEIXEIRA (Madeira, 1917 - ?)

Llegó al cine procedente del deporte. En España se hizo famoso gracias a los films de CIFESA IFI hizo un esfuerzo económico para contratarle en 1953 para protagonizar *La hija del mar*. Fue su único film para IFI. Se retiró en 1988 después de una carrera internacional.

### Elena María TEJEIRO (Murcia, 1939)

Popular actriz de comedia en el cine y el teatro de los 60. Con Iquino solamente hizo una película *De picos pardos a la ciudad* (1968) en la que protagonizaba un casto destape. Casada entonces con el realizador Antonio Ribas

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### Máximo VALVERDE (Sevilla, 1944)

Llegó al cine gracias a su afición a los toros. Era ya un galán del cine español cuando protagonizó *Aborto criminal* (1973) y *Chicas de alquiler* (1974). Después siguió una carrera muy irregular, basada principalmente en su atractivo, y consiguió incluso convertirse en torero.

### Enrique VERA

Famoso torero de los 50, popularizado por el cine por *El último cuplé* (1956 -Juan de Orduña) y *Tarde de toros* (1957- Ladislao Vajda). Iquino le convirtió en protagonista, sacando un buen partido de sus limitaciones artísticas en *El niño de las monjas* (1959)

### Antonio VILAR (Lisboa 1912- ¿ 1995)

Irrumpió en el cine español como una estrella arrolladora, triunfando en films como *La calle sin sol*(1948), *La vida encadenada* (1948) y *Don Juan*(1950). Iquino le contrató para *El judas* (1952 y le pagó una millonada. Era un galán con mayúsculas capaz de protagonizar cualquier tipo de película. Lo demostró en *Fuego en la sangre* e(1953) y si no acabó interpretando el héroe de *José María* (1963) fue porque su director, José María Forn, había tenido problemas con Vilar en un film anterior y no le aceptó. Después de IFI, Villar siguió haciendo cine en Francia, Italia y Argentina.

### ZORI, SANTOS Y CODESO

Popularísimos en las comedias arrevistadas españolas de los 60 y 70. En IFI protagonizaron *Los claveles* (1960)

#### A. Iniciados en IFI

### Patrizia ADRIANI (Madrid, 1958)

Iquino la descubrió a los 18 años dándole la protagonista de *Fraude matrimonial* (1976) y *La máscara*(1976). Después se olvidó de las películas eróticas y se labró una carrera más ambiciosa con directores como Garay, Martínez Lázaro o Herralde. Cuando fue contratada por IFI dijo (Fot. 3.1.76): <He entrado por la puerta grande de un cine pequeño>

### Andrea ALBANI

Considerada como una de las grandes estrellas del cine S español. Después de haber participado en *Gamiani* (1980- Ismael González), Iquino la contrató para *La caliente niña Julieta* (1980) y después fue el centro absoluto de *La desnuda chica del relax* y *Jóvenes amiguitas buscan placer* (ambas de 1981) y *Esas chicas tan pu...*(1982). Después de Iquino siguió haciendo cine S con Balcázar.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### Enrique AVILA (Madrid, 1930)

Iquino intentó infructuosamente convertir a un actor secundario en estrella en *Un rincón para querernos* (1964). Después de IFI siguió haciendo de secundario en co-producciones de consumo.

### José CAMPOS (Granada, 1936)

(José Antonio Campos Boloix)

Lanzado por IFI en *Llama un tal Esteban* (1959) como una estrella que marcará una época. Imita a James Dean con su peinado y con su estilo del *Actor's studio*. Sólo volvió a hacer una película para IFI *Los claveles* (1960). Su carrera no respondió a las expectativas creadas por la publicidad. Después de IFI siguió trabajando como secundario. Figura acreditado como guionista de *La alternativa* (1962- José María Nunes) y como director en *Vivir a mil* (1976)

### Isabel de CASTRO (Lisboa, 1931)

(Isabel María Bastos Osorio de Castro e Oliveira)

Había participado en cuatro películas en Portugal cuando Iquino le dio una colaboración especial en *Brigada criminal* (1950). De 1950 a 1954 fue una de las estrellas de las producciones menores de IFI protagonizando 12 películas. *Bajo el cielo de Asturias* (1950) *La danza del corazón* (1951) *El sistema Pelegrín* (1951) *Dulce nombre* (1951) *Almas en peligro* (1951) *Persecución en Madrid* (1952) *Mercado prohibido* (1952) *Bronce y luna* (1952) *La montaña sin ley* (1953) *La hija del mar* (1953), *El golfo que vio una estrella* (1953) y *El presidio* (1954). El suyo fue uno de los contratos más publicitados por la productora. Actriz muy bella pero muy limitada artísticamente se movió más a gusto en el género criminal que en el dramático puro. Después de IFI ha proseguido su carrera en Portugal y en otros países participando como secundaria entre otras en *Jamón, Jamón* (1992 – Bigas Luna), *Vale Abraão* (1993- Manoel de Oliveira) y *Sombras de batalla* de Mario Camus. Esposa del actor Carlos Otero.

### Marujita DIAZ (Sevilla, 1932)

Folklórica todavía no demasiado popular cuando Iquino la eligió en 1955 para protagonizar *Good-bye Sevilla* y *El ceniciento*, dos films que no contribuyeron a darle prestigio. Pizpireta, pícara y temperamental, nunca más volvió a trabajar en IFI:

### Manuel GIL (Cervera del Río Alhama, Logroño, 1933)

Galán joven. Iquino le dio el protagonista en *Botón de ancla!* (1960) y después en *Juventud a la intemperie* (1961). Triunfó en el cine español en papeles similares donde siguió haciendo cine hasta 1990.

### GILA (Miguel GILA – Madrid 1919- Barcelona 2001)

(Miguel Gila Cuesta)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Dibujante de *La Codorniz*. Pasó a las variedades contando chistes de forma muy personal inventándose el recurso de hablar por teléfono. Después de dos films en otras productoras y de algunos films como secundario en IFI (*El golfo que vio una estrella* (1953), *Sor Angelica* (1954) y *El presidio* (1954) fue ganando en protagonismo con *Los gamberros* (1954) y *Good-bye Sevilla* (1955) hasta ser el protagonista absoluto de *El ceniciento* (1955). Después participó en *Sitiados en la ciudad* (1955), *El difunto es un vivo* (1955), *Botón de ancla* (1960), *¿Dónde pongo este muerto* (1961), y dos cortometrajes, volviendo en 1965 en un insólito personaje en un western, *Cinco pistolas de Texas*. En su mejor momento, Iquino le extendió un contrato de tres años..

### JUAN JOSE (San Carlos de la Rápita)

(Antonio Mingorance García)

*Niño cantante* al estilo Joselito, incluso le peinaban como él. Hizo dos películas en IFI, *Las travesuras de Morucha* (1962) y *Un demonio con ángel* (1963) y tenía prevista una tercera, que nunca se hizo, *La panadera, el pillo y la oveja* con Gila.

Iquino quería firmarle un contrato en exclusiva sin plazo fijo final y a base de dos películas por año y con un aumento sustancial cada año. En el primero cobraría 25.000 ptas, por película; en el segundo 75.000 y así sucesivamente. Pero no se firmó. Después de otros dos films irrelevantes en otras productoras, emigró a Latinoamérica, actuando con más éxito que en España principalmente en la televisión y las salas de fiestas de Venezuela. En Caracas rodó una película, *Pequeño milagro* –un remake de *El golfo que vio a una estrella* y la Casa de Cataluña le rindió un homenaje.

### KIKO

(Jose Luis Carbonell)

Cómico teatral. Co-protagonizó *La viudita ye-ye*, *La minitía* y *De picos pardos a la ciudad* en 1968 y *Chico, chica boom* en 1969. Era el actor ideal para *arropar* al cómico principal de la película. Después de IFI no volvió a hacer cine.

### Tony LEBLANC (Madrid, 1922)

Era un secundario muy valorado pero todavía una promesa cuando trabajó para IFI. Lo suyo era entonces la revista. Iquino potenció su bis cómica en *La danza del corazón* (1951) y *Hospital de urgencia* (1956) contribuyendo a su consagración en *Los ángeles del volante* (1957), *Secretaria para todo* (1958) y *Las estrellas* (1960). Después de este film, Leblanc se convirtió en uno de los cómicos más populares del cine, el teatro y la televisión españoles pero nunca más volvió a trabajar para IFI. Fue un auténtico secundario estrella

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### Carmen de LIRIO (Zaragoza, 1926)

Una de las más populares *vedettes* del Paralelo de Barcelona de los años 50. Llegó al teatro de la mano de un popular concurso radiofónico patrocinado por la corsetería Jumar. Fue muy sonado su supuesto affaire con el gobernador civil Baeza Alegría. Mujer de espléndida belleza, algo fría, ojos verdes y magnífica figura. Debutó en el cine con *Parsifal* (1951- Daniel Mangrané). Iquino quiso convertirla en estrella y le dio el protagonista de *La Pecedora* (1954), un personaje al que podían encontrarse connotaciones con lo que la gente pensaba de la actriz en la vida real. En un reportaje de la revista *Imágenes* (vol. 7. Febrero 1952) se la elige como *La mujer española del 51* con más del 80% de los atributos que la revista cree que ésta debe poseer. Insistió en IFI en un papel secundario en *Secretaria para todo* (1958) y ya madura en *Aborto criminal* (1973). No hizo carrera en el cine y siguió en las variedades y en el teatro de comedia.

### Patricia LUJAN

Debutó con *La ruta de los narcóticos* (1962). Hizo sólo dos películas más en otras productoras.

### Julián MATEOS (Robledillo de Trujillo, Cáceres 1938 – Madrid 1996)

Formado cinematográficamente en Barcelona. Iquino le descubrió como secundario de *Las estrellas* (1960) metiéndole en los repartos de *Juventud a la intemperie* (1961), *El precio de un asesino* y *Crimen* (ambas de 1963). Le dio su primer protagonista en *Young Sánchez* (1963) quizá por su estilo de interpretación tipo *Actor's studio* pero nunca más volvió a trabajar con IFI. Abandonó la interpretación por la producción, después de su matrimonio con la actriz Maribel Martín.

### Marta MAY (Santander, 1939)

Protagonizó *El primer cuartel* (1966). Después tuvo una carrera irregular en el cine destacando en *La respuesta* (1969 - José María Forn).

### Manuel MONROY

IFI lo lanzó como galán joven. Después de hacer de secundario en *El sistema Pelegrín* (1951), entre 1951 y 1952 protagonizó cinco películas: *La danza del corazón* (1951), *Dulce nombre* (1951) *Almas en peligro* (1951), *Persecución en Madrid* (1952) y *Mercado prohibido* (1952). Después abandonó IFI y estuvo trabajando como secundario hasta 1968.

### Armonía MONTEZ

Una belleza espectacular. Descubrimiento fallido de IFI. Sólo hizo una película en su vida, *Botón de ancla* (1960) Cantaba en la sala de fiestas Carabela de Iquino y trabajó en algunas de sus revistas.



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### Pepito MORATALLA

Solamente había hecho una película cuando Iquino le lanzó como niño prodigio en *El golfo que vio una estrella* (1953), antes de que Pablito Calvo hiciese *Marcelino, pan y vino* (1954). Después de algún film popular – *Yo maté* (1955- José María Forn) y *Sin la sonrisa de Dios* (1955- Julio Salvador) llegó a participar en un film de Joselito, *El ruiseñor de las cumbres* (1958). En su carrera posterior no pasó de ser actor de reparto En el programa televisivo especial de TVC (29.10.87) dedicado a Iquino cuenta que éste le había pagado 8.000 pesetas por hacer la película pero, luego al despedirle en la estación, le dio un sobre con 10.000 pesetas extras..

### Armando MORENO

Galán joven. Iquino le dio el protagonista de varios films del género criminal; *Los agentes del quinto grupo* (1954), *Sitiados en la ciudad* (1955), *El ojo de cristal* (1956). *Camino cortado* (1956) y *Cuatro en la frontera*, (1957). Tuvo también papeles importantes en *La pecadora* (1954) *El ceniciento* (1955) y *Hospital de urgencia* (1956) Casado con la actriz Nuria Espert, abandonó el cine por la dirección y gestión de obras teatrales.

### MORUCHA

*Niña prodigio* lanzada por IFI en *Las travesuras de Morucha* (1962). Su carrera concluyó después de dos películas más en otras productoras.

### Olga OMAR

Descubrimiento fallido de IFI. Procedía de las fotonovelas. 1964 fue su año con tres películas. *Vivir un largo invierno*, *Un rincón para querernos* y *La chica del autostop*. Volvió en 1971 en *Un colt para cuatro cirios*. A pesar de su belleza no consiguió triunfar en el cine. Aparte de IFI, solamente participó en otras cinco películas.

### Carlos OTERO (Lisboa. 1916 – Ibiza 1979)

Con una corta carrera en el cine español, Iquino le da a conocer con *Brigada criminal* (1950). Hasta 1954 es un de los malos imprescindibles del cine criminal de IFI . Hasta esta fecha rodó *Bajo el cielo de Asturias* (1950), *La danza del corazón* (1951), *Dulce nombre* (1951), *Almas en peligro* (1951), *Mercado prohibido* (1952), *La hija del mar* (1952), *Persecución de Madrid* (1952) *La montaña sin ley* (1953), *El golfo que vio una estrella* (1953), *Fantasia española* (1953), *El presidio* (1954). Después volvió ocasionalmente a IFI con *Young Sánchez* (1963), *Un dólar de fuego* (1966) y *Aborto criminal* (1973). Siguió haciendo cine hasta un año antes de su muerte.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### José SAZATORNIL SAZA (Barcelona, 1926)

Actor de la compañía de Paco Martínez Soria. Iquino le dio sus primeras oportunidades en 1953 con *Fantasia española* y *El golfo que vio una estrella*. Siempre como secundario importante- o en colaboraciones especiales- trabajó en *Los gamberros*, *La pecadora* y *Los agentes del quinto grupo*, las tres de 1954. *Goodbye Sevilla*, *Sitiados en la ciudad*, *El ojo de cristal* y *El difunto es un vivo* en 1955. *Pasaje a Venezuela* y *Hospital de Urgencia* en 1956. Ya convertido en estrella del cine español, Iquino le dio el protagonista de *La zorrilla en bikini* (1975). Con un físico y un humor muy personales, *Saza*, en el cine y en el teatro, supo crear un tipo diferenciado que lo plasmó certeramente en la que quizá es su mejor película, *La escopeta nacional* (1977- Luis García Berlanga).

### María del SOL

(María del Sol Arce)

Bailadora. Mujer de espléndida belleza y corta carrera en el cine. En IFI protagonizó tres films en 1960 *Los claveles*, *Las estrellas* y *Botón de ancla*, en 1961 *Juventud a la intemperie* 1961 y en 1962, *¿Pena de muerte?*. Fuera de IFI solamente participó en una película y en una serie televisiva. Madre de la bailarina Laura del Sol

### Silvia SOLAR (París 1940)

Fue Miss Francia y participó en algunas películas francesas, pero toda su carrera ha transcurrido prácticamente en España. Inició su larga colaboración con Iquino en 1963 con *El precio de un asesino*. Pero no fue actriz exclusiva, participando en producciones de otros directores y otros países. Con IFI hizo *Vivir un largo invierno* (1964), *La liga no es cosa de hombres* (1971), *Busco tonta para fin de semana* (1971), *Aborto criminal* (1973), *Chicas de alquiler* (1974), *Las marginadas* (1974), *La máscara* (1976), *¿Y ahora qué señor Fiscal?*(1977), *Los violadores del amanecer* (1977), *Las que empiezan a los quince años* (1978), *Un millón por tu historia* (1979) y *Esas chicas tan pu...* (1982). En sus años jóvenes encarnó a la vampiresa internacional, atractiva y con clase. En sus años maduros se especializó en mujer de vuelta de todo y con pasados inconfesables.

### José SUAREZ (Trueba (Asturias)1919- Moreda (Asturias) 1981

Iquino declaró que había hecho *Brigada criminal* (1950) para lanzarle al estrellato. Y lo consiguió. Suárez no había pasado de ser una promesa hasta que Iquino le dio el protagonista de *Historia de una escalera*(1950). Después protagonizó en IFI *Bronce* y *Luna* (1952) y *La montaña sin ley* (1953), Iquino le recuperó para *El primer cuartel* (1966), tal vez una de sus películas más ambiciosas. Entonces Suárez ya se había consagrado como estrella del cine español especialmente después de *Calle Mayor* (1956- Juan Antonio Bardem)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### Concha VALERO

Una de las reinas del cine 'S'. Iquino la descubrió en 1981 con *Los sueños húmedos de Patrizia e Inclinación sexual al desnudo*. Después de IFI pasó a Balcázar

### Victor VALVERDE (Mataró, 1938)

Procedente del teatro. Sin apenas experiencia en el cine, Iquino confió en él como protagonista de su ambiciosa *Trigo limpio* (1962). Galán de gran prestancia y excelente actor se convertiría en uno de los actores predilectos de la casa. *Un demonio con ángel* (1962), *La ruta de los narcóticos* (1962), *José María* (1963), *El precio de un asesino* (1963); *Los farsantes*, (1963) *La chica del austostop* (1963) y *Crimen* (1963) fueron las ocho películas que protagonizó en menos de dos años. Aunque siguió haciendo cine , se dedicó preferentemente al doblaje y se popularizó en TVE en series y dramáticos.

#### 2.2.3.1.2. Secundarios:

##### A. Con papel importante:

Alfredo ALBA, Simón ANDREU, Maribel AYUSO, Barta BARRI, Sonia BLANCA, Joaquín BLANCO, Xan das BOLAS, Mercedes BRUQUETAS. Julia CABA ALBA, José María CAFFAREL, Rafael Luis CALVO, Lina CANALEJAS, Carlos CASARAVILLA, CHRISTINE, Luis CIGES, Jesús COLOMER, Diana CONCA, Luis CUENCA, Carla DAY, Eduardo FAJARDO, Paquita FERRANDIZ, Marina FERRI, Marta FLORES, Roberto FONT, Maruchi FRESNO, Isabel GARCES, Manuel GAS, Fernando GUILLEN, Luis INDUNI, Antonio IRANZO, José ISBERT, María ISBERT, Jennifer JAMES, Juan de LANDA, Linda LAY, Diana LORYS, Fernando LEON, Miguel LIGERO, Angel LOMBARTE, Fedra LORENTE, Manuel LUNA, Eva LYBERTEN, José MARCO DAVO, Maria MARTIN, Antonio MAROÑO, Carlos MARTOS, Alfredo MAYO, Antonio MAYANS, Ismael MERLO, Juan MINGUELL, Verónica MIRIEL, Antonio MOLINO ROJO, Mercedes MONTERREY, Manolo MORAN, Amparo MORENO, Silvia MORGAN, Mercedes MOZART, Guadalupe MUÑOZ SAMPEDRO, Matilde MUÑOZ SAMPEDRO, Julián NAVARRO, Juny ORLY, Miguel PALENZUELA, Vicky PALMA, José Luis PELLICENA, Luis PEÑA, Víctor PETIT, Luis PRENDES, Patrizia REED, Maria RENO, Jorge RIGAUD, Fernando RUBIO, Fernando SANCHO, Santi SANS, Laly SOLDEVILA Luchy SOTO, Julián UGARTE, Alejandro ULLOA, Rosa VALENTY, Tunet VILA, Manuel ZARZO

##### B. Con papeles menos importantes:

José Ignacio ABADAl, Antonio ALBIÑANA, Mercedes de la ALDEA, Antonio AMAYA, Manuel BARRIO, Rosa BIADIU, Maruja BUSTOS, , Fernando CEBRIAN, Modesto CID, Eugenio DOMINGO, Alfonso ESTELA, Miguel FEITO, María FRANCES, Indio GONZALEZ, Camino GARRIGO, Cris HUERTA. Carolina JIMENEZ, Soledad LENCE, Carmen LÓPEZ LAGAR, José MONTES, Fernando NOGUERAS, Nicolás PERCHICOT, Luis PEREZ DE LEON, Luis del PUEBLO, Miguel de la RIVA,

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Julio RISCAL, Juan Manuel SIMON, Eugenio TESTA, Fernando VALLEJO, Ricardo VALOR, María ZALDIVAR.

### C. Secundarios procedentes del teatro:

ALADY , Trini ALONSO, Irene D'ASTREA, Mercedes BARRANCO, Perla CRISTAL, Antonio GARISA, Tita GRACIA, Josefina GÜELL, Vicky LAGOS, LEPE, Rafael LÓPEZ SOMOZA, Katia LORITZ, Lili MURATI, Luis NONELL, Luis OAR. Adrián ORTEGA, PAJARITO, Gisia PARADIS, Francisco PIQUER, Consuelo de NIEVA, Sergio ORTA, Gustavo RE, Gema del RIO, Thilda TAMAR, Maruja TAMAYO, Carlos VELILLA

### D. Secundarios procedentes de medios de comunicación:

José María ANGELAT, Antonio de ARMENTERAS , Salvador ESCAMILLA, Gloria CAMARA, Estanis GONZALEZ, César OJINAGA, Joaquín SOLER SERRANO, María Victoria DURA, Miguel Angel VALDIVIESO, Asunción VITORIA

### E. Secundarios procedentes del doblaje:

José María OVIES, Felipe PEÑA

### F. Secundarios procedentes de la canción:

Miguel FLETA, MOCHI, Antoñita MORENO, Encarnita POLO, Juanito SEGARRA

### G. Secundarios procedentes del deporte:

Luis Romero.

De ellos hay que destacar como vinculados estrechamente con IFI a los siguientes:

### B. BARRI. (Budapest, 1911 - ¿).

(Bernabé Barta Barry )

El gangster por excelencia del género criminal de IFI , aunque interpretase otro tipo de papeles. Humanamente era un personaje irrepetible. En unas declaraciones afirma que había nacido en Budapest de padres mejicanos y que había sido periodista, acróbata en América del Sur en 1936, bailarín y que había trabajado con Grace Fields, había actuado en el *Savoy* de Londres y en el *Cotton Club* de New York. Según parece, hablaba siete idiomas y estaba en Dinamarca en 1947 cuando le ofrecieron un contrato para venir a Barcelona. Trabajó para Iquino en *Lamoga* (entonces regentado por Iquino ) en el espectáculo *Mercader de esclavas* con un número de acrobacia y alternaba su número con funciones de portero del local. Después de hacer un secundario en *La familia Vila* (1949) Iquino le encontró su personalidad como el villano de *Brigada criminal* (1950) Después intervino en *Dulce nombre* (1952), *Almas en peligro* (1952), *Persecución*

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*en Madrid (1952), La Danza del corazón (1952), Bronce y luna (1953), La Montaña sin ley, (1953), Fantasía española (1953), El Presidio (1954), Los Gamberros (1954). Sor Angélica (1954), La Canción del penal, (1954), El Ceniciento (1955), Los Agentes del quinto grupo, (1955, El Golfo que vio una estrella(1955), La Pecadora (1956), Sitiados en la ciudad (1957) José María(1963).* Después de abandonar IFI, pasó a ser uno de los secundarios más prolíficos del cine español participando en films de acción y de terror.

### Jesús COLOMER

Desde que Iquino le dio la oportunidad de interpretar a uno de los personajes importantes de *La familia Vila(1950)*, Colomer se especializó en chicos jóvenes (dependientes, botones, amigo simpático del protagonista, etc.). Con su físico aniñado, intervino en *Almas en peligro (1952), Dulce nombre (1952, Bronce y luna (1953), La Montaña sin ley (1953), Fantasía española (1953), La.Hija del mar (1953), Los Gamberros (1954), La Canción del penal (1954); Los Agentes del quinto grupo (1955),El Golfo que vio una estrella (1955), El Ojo de cristal (1956) y Pasaje a Venezuela (1957).* Después de estos films siguió en el cine español encasillado en personajes condicionados por su físico. Volvió a IFI con *La Minitía (1968)*

### Miguel FLETA

Cantante de zarzuela. Se especializó en agente de policía secundario. Trabajó con diversas productoras. En IFI participó en *Los Agentes del quinto grupo (1955), El ojo de cristal (1956), El difunto es un vivo (1956), Hospital de urgencia (1956), Sitiados en la ciudad (1957), Pasaje a Venezuela (1957), Buen viaje Pablo (1959) y Las estrellas (1962).* Ocasionalmente hacía algún gorgorito.

### Manuel GAS

Iquino le convirtió en *Brigada criminal* en el comisario de policía ideal que deseaban los estamentos oficiales. Bajo cantante y compositor, hasta 1956 Gas hizo en IFI una gran parte de su carrera, componiendo sobre todo a un policía bueno, abnegado, siempre al servicio del orden establecido. Después trabajó con diversos productores volviendo ocasionalmente a IFI. Estos son sus films en ésta: *Brigada criminal (1950), Almas en peligro (1952), El Judas (1952), Persecución en Madrid (1952), Mercado prohibido (1952), Bronce y luna (1953), Fantasía española (1953), El Presidio (1954), Sor Angélica (1954), La Canción del penal (1954), Los Agentes del quinto grupo(1955), La Pecadora (1956), El Niño de las monjas, (1958), Los Cobardes(1959), Botón de ancla (1961), Las Travesuras de Morucha(1962), El Primer cuartel (1966), De Picos Pardos a la ciudad (1969) y La Banda de los tres crisantemos (1969)*

### Cris HUERTA (Lisboa, 1935 - ?)

(Crisanto Huerta Brieve)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Con un físico muy parecido al de Bud Spencer – a quien imitaba- participó en los siguientes films de IFI: *Un colt por cuatro cirios* (1971), *Ninguno de los tres se llamaba Trinidad* (1973), *La liga no es cosa de hombres* (1972), *Los fabulosos de Trinidad*(1972) y *Chicas de alquiler* (1974)

### Indio GONZÁLEZ

(Gaspar González)

Debutó con IFI en el cine con *Un Dólar de fuego* (1965), especializándose en westerns. Con Iquino rodó *Cinco pistolas de Texas* (1965), *El terrible de Chicago* (1967) *La banda de los tres crisantemos* (1969), *La diligencia de los condenados* (1970), *Veinte pasos para la muerte* (1970), *Abre tu fosa, amigo, llega Sábado...* (1971), *Un colt por cuatro cirios* (1971) y *Ninguno de los tres se llamaba Trinidad* (1973). Asiduo en los westerns y films de acción de otros productores. Era propietario de un bar y en los últimos años de su vida puso en restaurante en la Barceloneta.

### Luis INDUNI (Romano, Italia, 1920 – Barcelona, 1979)

Llevaba dos años en España cuando Iquino le dio su primer trabajo especializándole en *duros*. Su filmografía total comprende 162 películas. Para IFI trabajó en las siguientes: *Fuego en la sangre* (1953), *La Montaña sin ley* (1953), *Fantasia española* (1953), *La Hija del mar* (1953), *El Presidio* (1954), *Sor Angélica* (1954), *La Canción del penal* (1954), *Sitiados en la ciudad* (1957), *Llama un tal Esteban* (1960), *Botón de ancla* (1961), *Juventud a la intemperie* (1961), *El Precio de un asesino* (1963), *José María* (1963), *Crimen* (1964), *Veinte pasos para la muerte* (1970), *Abre tu fosa, amigo, llega Sábado*(1971). Aunque configuró su personalidad en IFI , trabajó paralelamente con otras productores. Es una de los secundarios más prolíficos en los films de acción y westerns hispano-italiano.

### Angel LOMBARTE

Especializado en *duros* y villanos. Debutó en el cine con *¿Pena de muerte?* (1961) y trabajó para IFI en *¿Dónde pongo este muerto?* (1962), *Trigo limpio* (1962), *Las Travesuras de Morucha* (1962), *La Ruta de los narcóticos* (1962), *José María* (1963), *Los Farsantes* (1963), *Vivir un largo invierno* (1964), *Oeste Nevada Joe* (1964), *Cinco pistolas de Texas* (1965) *La Diligencia de los condenados* (1970), *Veinte pasos para la muerte* (1970) y *Un colt por cuatro cirios* (1971). Trabajó con otros productores en films de acción.

### Fernando LEON

A excepción de *Viento del Sur* (1963- *José María Elorrieta*), sólo trabajó para IFI, nueve películas en total: *Juventud a la intemperie* (1961), *¿Pena de muerte?* (1961), *Trigo limpio* (1962) *Las Travesuras de Morucha*, (1962) *La Ruta de los narcóticos* (1962), *José María* (1963), *Los Farsantes* (1963), *Vivir un largo invierno* (1964), *La Chica del Auto-Stop*, (1966). Inicialmente fue un segundo galán y después un característico todo-terreno

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### Mercedes MOZART

Bailarina clásica. Iquino quiso reconvertirla en bailarina cinematográfica después de contratarla para *Brigada criminal* (1950). Antes había participado únicamente en dos películas. En IFI intervino en *Dulce nombre* (1952) *La Danza del corazón*, (1952) *Hospital de urgencia* (1956) y *Quiéreme con música* (1956), especializándose en ingenuas. Fue un nombre habitual en los espectáculos arrevistados teatrales barceloneses.

### Juny ORLY (Juana Soler)

Iquino la lanzó como estrella joven en Emisora (*Aquel viejo molino* (1946) *Borrasca de celos* (1946) y *Sinfonía del hogar* (1947). La recuperó para IFI con *La Familia Vila*, (1950) *Historia de una escalera* (1950) y *La Hija del mar*, *La* (1953). Fue una promesa truncada.

### Gustavo RE (Milán, 1908 – Barcelona, 1971)

Procedía del teatro. Llegó a España formando compañía con Trudi Bora trabajando después ya en solitario en espectáculo arrevistados. Casado con la vedette Irene D' Astrea, también secundaria en IFI. Actor todo terreno, participó en casi ochenta películas. En IFI intervino en las siguientes: *El Difunto es un vivo*(1956), *Hospital de urgencia* (1956), *Quiéreme con música* (1956), *Los ángeles del volante* (1957), *Pasaje a Venezuela* (1957), *¿Dónde pongo este muerto?* (1962), *Las travesuras de Morucha* (1962), *Un dólar de fuego* (1965), *07 con el 2 delante (Agente: Jaime Bonet)* (1966), *La tía de Carlos en mini-falda* (1966); *Río maldito* (1966), *La chica del auto-stop* (1966), *Chico, chica, ¡boom!* (1969), *El puro se sienta, espera y dispara* (1969), *La banda de los tres crisantemos* (1969), *La diligencia de los condenados* (1970), *Veinte pasos para la muerte* (1970), *Abre tu fosa, amigo, llega Sábata...* (1971), *La liga no es cosa de hombres* (1972), *Los fabulosos de Trinidad* (1972) y *Ninguno de los tres se llamaba Trinidad* (1973)

### Fernando RUBIO

Debutó en IFI con *Las estrellas* (1962) a la que siguió *Young Sánchez* (1963). Con un personaje muy parecido al de Fernando Sancho, fue uno de los habituales en los westerns de Iquino. El resto de sus films en la casa es el siguientes: *Un Dólar de fuego* (1965), *Cinco pistolas de Texas* (1965), *07 con el 2 delante (Agente: Jaime Bonet)*, *Río maldito* (1966) *El Primer cuartel* (1966) *El Terrible de Chicago* (1967), *El Puro se sienta, espera y dispara*, (1969) *La diligencia de los condenados* (1970) y *Veinte pasos para la muerte* (1970). Después de IFI siguió haciendo personajes similares en otras productoras. Iquino le descubrió cuando se ganaba la vida como luchador profesional.

#### 2.2.3.1.3. Extranjeros (protagonistas o secundarios de cierto renombre)

Adriana AMBESI (Audrey Amber), Alice ARNO, Giuseppe ADDOBBATI (John McDouglas), Claude ARNOLD, Simone BACH, Ralf BALDASARRE, Paolo BARBARA, Patrizia BECKER, Rita CADILLAC,



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Rosa CARMINA, Tullio CARMINATTI, DONATELLA, Alberto FARNESE (Albert Farley), Hanitta HALLAN, Richard HARRISON, Margit KOCSIS. Monica KOLPEK, Gerard LANDRY, Frank LATIMORE, Ettore MANNI, Yves MASSARD, Carlos LOPEZ MOCTEZUMA, Marion MITCHELL, Fabrizio MORONI, Vera NORMAN, Laya RAKY, Dean REED, Adriano RIMOLDI, Victor STAAL, Nadine TALLIER, Carlo TAMBERLANI, Gerard TICHY, George ULMER, Robert WOODS

### 2.2.3.1.4. Futuras estrellas (que trabajaron en IFI antes de serlo)

Lidia BOSCH (como Lydia Marcel), *Yo amo la danza (1984)*- Etapa Conexión.

Mireille DARC (*¿Pena de muerte? (1962)*)

Abel FOLK (*Hombres que rugen (1983 – etapa Conexión Films)*)

Claudia GRAVY (*De picos pardos a la ciudad (1968)*)

Margarita LOZANO (*Un demonio con ángel (1962)*)

Julita MARTINEZ (*Los angeles del volante (1957)*)

Mirta MILLER (*Busco tonta para fin de semana (1972)*)

Antoñita OYAMBURU (Sonia BRUNO) (*La ruta de los narcóticos (1962)*, *Un demonio con ángel (1962)* y *Crimen (1963)*)

Marisa PAREDES (1967- *La tía de Carlos en minifalda (1967)*)

María Dolores PRADERA (*Fuego en la sangre (1953)*)

Emma QUER (*Esas chicas tan pu...(1982)*)

Mireia ROSS (*Los violadores del amanecer (1978)*)

Jorge SANZ (*Dos pillos y pico (1980)*)

Yvonne SENTIS (*Chicas de alquiler (1974)*)

Patty SHEPPARD (*Veinte pasos para la muerte (1970)*)

Silvia TORTOSA (*La tía de Carlos en Minifalda (1967)*)

Adriana VEGA (*Hombres que rugen (1983- etapa Conexión Films)*)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.2.3.1.5 .Pseudónimos mas usuales

(Se empleaban habitualmente en las co-producciones de IFI, especialmente en los *westerns*)

Audrey Amber	Adriana Ambesi
Robert Ardis	Robert Arditi
Pauline Baards	Paola Barbara
Raf Baldwyn	Raf Baldassarre
Richard H. Bogue	Ricardo Reguant
Dick Castle	Cris Huerta
Ray Colloway.	Mario Colucci
Mary P. Count	María Pia Conte
Colin Dale	José Ulloa
Henry Escobar	Enrique Escobar
Albert Farley	Alberto Farnese
Diana Garson.	Dada Gallotti
Olloa Homar.	Olga Homar
Kriss Huerta	Crisanto Huerta
Teresa Idel.	Teresa Iquino
Jakie Kelly	Juliana San José de la Fuente
Sean Markson	Siro Marcellini
Danny Martín	Daniel Martín
George Martín	Francisco Martínez de Leiro
Leontine May	Leonatina Mariotti
Steve McCoy	Ignacio F. Iquino
John McDouglas	Giuseppe Addobbati
Red Mills	Molino Rojo
Vidde Molini.	Mariano Vidal Molino
Ted Mulligan	Manuel Esteban
Nick Nostro	Nick Nostro (atribuido a Iquino)
Juny Orly	Juana Soler
Mike Riva	Miguel de la Riva
Michael Riwes.	Miguel de la Riva
Julian Rosenthal	Giuseppe La Torre
Julián Rosenthal	Julio Pérez de Rozas
Aldo Rudell	Alberto Farnese
Jack Mac Simon.	Juan M. Simón.
Tony Sinclair	Antonio Ballesteros
Henry Soteh.	Enrique Escobar
Anthony F. Taber.	Julio Pérez Tabernero
Clinton Taylor	Luciano Trasatti
John Wood	Joan Bosch (atribuido erróneamente a Iquino)

### 2.3.Estrategias empresariales coyunturales

La adaptación de IFI a cada nueva situación legal o de mercado fue constante. Nos hemos referidos a ellos en diversos apartados de este capítulo. Aquí se entra en más detalle en dos muy importantes para IFI y para el cine español, las coproducciones y las dobles versiones.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.3.1. Las coproducciones

Aunque legalmente no se contemplaran hasta 1953, de hecho las co-producciones ya existían en España desde hacía como mínimo tres años antes a través de acuerdos bilaterales. Sin embargo, y aunque no existan datos oficiales fiables, parece muy posible que antes de esta fecha se hiciesen co-producciones a través de convenios con la Italia fascista o el Portugal no menos totalitario, así como podrían existir *<un abultado cargamento de co-producciones hispano-mexicanas, hispano-francesas, hispano-inglesas o hispano-italianas de Cesáreo González, así como otras películas sueltas al margen de convenios>* (Pérez Perucha, 1990, pags. 24-25) A partir de los cincuenta, la primera co-producción fue *Jack, el negro* (1950 – Julien Duvivier) hecha entre España, Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, con un equipo técnico y artístico en el que los españoles ocupaban lugares más bien testimoniales.

De hecho, y a nivel del cine en general, las co-producciones empezaron a implantarse en Europa después de la segunda guerra mundial por medio de convenios normalmente bi-laterales. Estados Unidos fue uno de los principales propulsores gracias a la necesidad que tenía de re-invertir fondos cautivos en Europa procedentes de los beneficios de distribución de sus películas. Los primeros convenios que establece España son con Italia (1953) y Francia (1955), ampliándose rápidamente a otros países. El principal atractivo de las coproducciones es beneficiarse de las ventajas de los dos países participantes y permitían una picaresca que se aprovechaba de vacíos legales <sup>63</sup> Para muchos productores fueron un gran negocio, para el país no sirvieron, en líneas generales, para elevar el nivel de calidad del cine nacional aunque sí para aumentar su producción. Se centraron mayoritariamente en films de consumo popular (westerns, terror, *thrillers*, etc.) de escasa ambición artística. El negocio se basaba en que se partía de una inversión mucho menor de la que se declaraba oficialmente (una tercera parte como norma) y en que se hinchaban las facturas de cara al co-productor extranjero (éste las pagaba sin rechistar porque aun así eran mucho mas baratas que en su país). El *boom* puede situarse entre 1963 y 1973 ya que porcentualmente se llegó a sobrepasar de largo el 50% de la producción total..

IFI realizó oficialmente 15 coproducciones (2 con Alemania, 2 con Francia y once con Italia). Su participación financiera dependía de cada momento. Oficialmente fue del 30% para *El puro* (1971), del 50% para *Río maldito*(1966) y del 70% para *Chicas de alquiler* (1974), *Un dólar de fuego* (1965), *Oeste Nevada Joe* (1965), *Veinte pasos para la muerte*(1970) y *La banda de los tres crisantemos*.(1969), En algunos casos solía vender sus películas a distribuidores extranjeros que participaban con adelantos de distribución o mediante otro tipo de convenios Lo hizo, por ejemplo, con *El niño de las monjas* (1959) y de

---

<sup>63</sup> En algunas ocasiones esta picaresca rayaba la mala fe y el delito. Véase en RIAMBAU, Esteve. *La producció cinematogràfica a Catalunya – 1962/1969* (pag 34) el litigio entre IFI y el productor alemán Modern Art Film por la propiedad de los negativos de su co-producción *Serenata para dos espías*

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*El ojo de cristal (1956)*. En la primera participaron Angel Garasa y Rosita Arenas y en la segunda Carlos López Moctezuma, actores mejicanos que aseguraban una mejor distribución en su país. Iquino explicó su sistema en una entrevista (Fot. 29.4.77): *<He firmado tres coproducciones con México. Fui antes que los diplomáticos. Estuve una semana en Acapulco, bañándome, y otra en la capital, firmando contratos. Con México, tenemos la venta segura en América y podemos tener a la Clery. Es una productora estatal que tiene el banco debajo. Firmas, te dan el cheque y vas a cobrar a la primera planta>*. En 1954 había anunciado que haría una coproducción dirigida por el distribuidor Gonzalo Elvira con Rosario Granados y María Antonieta Pons, que finalmente no se hizo.

### **2.3.2. Las dobles versiones**

Ante la imposibilidad material de competir en el mercado interior con el cine foráneo (en 1962 habían 62 películas españolas todavía pendientes de estreno), especialmente el norteamericano, los productores españoles se las ingeniaron para rentabilizar sus películas en el exterior con las llamadas *dobles versiones*. Se adaptaban a las reglas españolas para su exhibición interior y se adaptaban así mismo a las reglas de cada país extranjero – normalmente más permisivas en los países europeos- con una segunda (o tercera versión) que les permitía incluir algunos desnudos parciales de las actrices. Vistas al cabo de medio siglo, estos desnudos femeninos resultan absolutamente castos e inocentes. Iban en la línea de las *pin up* de las revistas eróticas francesas que se leían a escondidas en España, de las cuales *París – Hollywood* era una de las más populares. Si no se encontraban actrices españolas dispuestas a desnudarse se importaban a extranjeras, normalmente *starlettes*, dispuestas a todo para conseguir fama. Los desnudos masculinos eran inexistentes. La doble versión de Iquino radicó principalmente en que determinada actriz, normalmente la protagonista, mostrase o no los pechos, llevase o no sujetador.

Iquino se atribuyó siempre la paternidad del invento de las *dobles versiones*. En 1977 las justificó (Fot. 29.4.77) porque *<La única salida para escapar de la Censura era rodar fuera. Pero no resulta, es muy caro>>* proclamando *Yo inventé la doble versión, para ser exactos, la doble versión es un invento de la censura porque manipula los originales... en fin ya nos entendemos* Aceptando que Iquino fuese su inventor, resulta más difícil determinar cual fue su primera película que tuvo una doble versión. Iquino declaró en esta misma entrevista que había sido *Juventud a la intemperie*: *<Empecé con ‘Juventud a la intemperie’. Estaba en París y en el ‘Crazy Horse’ había una tipa que se llamaba Rita Cadillac. Maravillosa señora. La conocí una noche, la metí en un coche, me la traje a Barcelona y a rodar. Empezamos sin pedir permiso. Esta señora era una stript-teuse. En aquella época la gente se ponía muy nerviosa con el strip-tease (...). Hicimos una versión para el extranjero y naturalmente la vendimos a todo el mundo>*. Sus desnudos se rodaron en la sala de fiestas de Iquino en Castelldefels. Sin embargo, Heredero (op. cit. pag. 66) discrepa de Iquino: *<El productor más atento a las posibilidades que ofrece esta vía, una para Censura interior y otra para la exportación- es Ignacio F. Iquino, quien ya en 1954 incluye algunos*

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*desnudos de la actriz Carmen Lirio en la versión foránea de La pecadora*>. No obstante, Juliana San José (ent. cit.) no está de acuerdo con Heredero manifestando que no habían desnudos de Carmen en aquel film.

Fuese cual fuese el comienzo, Iquino iría perfeccionando poco a poco el sistema contratando a actrices extranjeras, especialmente francesas, más acostumbradas que las españolas a desnudarse delante de la cámara., al menos tan parcialmente.

De hecho, Iquino se refirió siempre únicamente a la inclusión de escenas eróticas pero las dobles versiones podían hacerse por otros motivos como en el caso de *La princesa de Ebóli* (1954 – Terence Young) rodada en España, de la que se hizo una versión para el extranjero por motivos políticos. Iquino nunca escondió que había practicado la doble versión manifestando (Bautista, pag. 10) que <siempre he llegado hasta lo que artísticamente se podía llegar> y que si lo hizo en *Juventud a la intemperie* era <porque consideré que para el tema era imprescindible el desnudo>, anticipándose así a las normas posteriores de Censura que dejaron resquicios al tolerar el desnudo si lo justificaba el guión.

Nació entonces una doble moral de la administración que prohibía oficialmente las dobles versiones pero las toleraba por la imagen de libertad que se daba en el extranjero del cine español y, como declaraba Iquino. <Entré muchas divisas. Esto también cuenta> Socarronamente añadía: <A los del Ministerio les decía 'pero señores dejadnos hacer cine un poco al tono internacional, que el turismo se acabará y os quedaréis sin dólares'>. Era una doble moral que, como en la sociedad española de entonces, toleraba prácticamente todo mientras no aflorase a la luz pública.

Como ilustración de esta hipocresía oficial, resulta imprescindible relatar las consecuencias de la doble versión de *Juventud a la intemperie*. Fue una coproducción que ha pasado a la historia. Joan Bosch y Tony San José (ent. cit.) coinciden en sus extremos principales con las diversas declaraciones que hizo el propio Iquino: <Se casó Fabiola. Y enfrente mismo del hotel donde estaba toda la delegación oficial española había el cine donde se proyectada el film con su título belga, 'La regne du strip.tease'. Había un cartel enorme que ocupaba toda la fachada. Con Rita Cadillac en bragas y enseñando los pechos. Pero lo peor fue que en letras grandes se leía; 'Una película española de Ignacio F. Iquino'>. El escándalo entre la delegación española fue mayúsculo y el ministro de Información llamó inmediatamente a Iquino a su despacho reprochándose aquella doble versión. Iquino dijo que él no había hecho nada. <Esto es cosa del co-productor francés> le contestó- < Si el productor ha rodado algo en París y se lo ha añadido yo no tengo nada que ver. En la versión española no hay ningún striptease> No tuvieron más remedio que dejarle tranquilo. La prensa española no recoge aquel hecho. Al parecer, el juego de la doble versión se descubrió en España en 1963, a raíz de la denuncia publicada en Informaciones por sobre la versión francesa de *El juego de la verdad* (José María Forqué) que uno de sus críticos calificó de pornográfica. (Amaika, pag. 279) Otros films españoles con doble versión fueron *Un vaso de whisky* (1958- Julio Coll), *Siega verde* (1960 – Rafael Gil), *Estambul 65* (1964 – Isasi Isasmendi), *Marta* (1971 – José Antonio Nieves Conde) y *La casa*

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*de las muertas vivientes* (1972- Alfonso Balcázar). El caso más escandaloso fue el de *Las melancólicas* (1971 – Rafael Moreno Alba) de la cual se pasó la copia para la exportación en un cine de El Escorial.

Sin poder pormenorizar en todas sus dobles versiones, por la falta de material y de referencias en detalle, hay que señalar que IFI las hizo entre otros, y aparte de los indicados, en films tan diferentes como *Los gamberros* (1954), *Camino cortado* (1955), *Pasaje a Venezuela* (1956), *Buen viaje, Pablo* (1959), *El difunto es un vivo* (1956), *La banda de los tres crisantemos* (1969), *Investigación criminal* (1970) y *Aborto criminal* (1973). También las hizo en la mayoría de los *films denuncia* y en algunas co-producciones. Cualquier género y cualquier pretexto eran buenos para darle mayores atractivos para la exportación con un desnudo femenino. José María Forn, confirma (ent. cit.) que habían inocentes desnudos en *José María* (1963) y que desestimó el de la vedette de *El Molino*, Mary Mistral porque <tenía los pechos caídos y creaba un anti climax erótico>. Forn justifica así el escaso protagonismo que tuvo Mireille Darc en la versión española de *¿Pena de muerte?* (1962) <Todas las escenas que no se vieron en España estaban protagonizadas por Mireille Darc. En una se la ve en la cama casi desnuda con Lombarte, después se levanta y se va a la ducha. Realmente sólo va con los pechos al aire>. No se han encontrado copias de estas dobles versiones pero, a través de alguna fotografía –como se comenta más adelante- y la entrevista con Juliana San José, puede comprobarse la veracidad de las palabras de los entrevistados. El capítulo *La moral hipócrita* de *El erotismo en el cine* (Amaika, pag. 262 – 280) publica fotografías presumiblemente de dobles versiones de films de IFI: *La pecadora* (Carmen de Lirio parece iniciar un *striptease*); *El difunto es un vivo* (Saza contempla a Mercedes Monterrey que se cubre con los brazos cruzados el pecho desnudo); *Pena de muerte* (Dos fotografías de Mireille Darc en la cama con una blusa abierta que deja al descubierto una pequeña parte del pecho); *Pasaje a Venezuela* (Simone Bach, de pie y con la parte superior del cuerpo aparentemente desnuda pero con unos pequeñísimos sostenes sosteniendo el pecho, y *Los gamberros* (Marion Mitchell de pie con la blusa abierta mostrando una pequeñísima parte del pecho).

Igual que una gran parte de los productores españoles, Iquino realizó dobles versiones de sus películas hasta que se suprimió la Censura. En su etapa de cine-denuncia tuvo problemas para hacerlas con algunas actrices españolas (antes, durante y después de los rodajes), aunque nunca se sabe ciertamente si los escándalos internos que surgieron fueron hábiles montajes publicitarios<sup>64</sup> En algunos casos, especialmente en las co-producciones, se hacían versiones diferentes, no por cuestiones eróticas, sino para dar mayor protagonismo a los actores extranjeros pensando en su distribución en sus países de origen.. Los *westerns* son sus ejemplos más claros. Y muchas veces eran los distribuidores extranjeros quienes intercalaban nuevas escenas desconocidas incluso por los productores del film. De hecho, un distribuidor puede manipular a su conveniencia el material que importa.

---

<sup>64</sup> Nadiuska, Agatha Lyss y Emma Cohen las denuncian en BAUTISTA Pancho. *Carne de cine*. Op. cit. pags. 58, 60, 132-135 y 138-161

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

La doble, triple o múltiple versión es un recurso utilizado por el cine de todo el mundo y no únicamente por problemas de Censura. En la época muda a veces se rodaba con dos cámaras al mismo tiempo y se ha detectado que solían hacerse montajes diferentes <sup>65</sup> Al principio de la sonora, cuando no existía la posibilidad del doblaje, en Hollywood y en Joinville, se hacían versiones en los mismos decorados con otro director y otros actores. En la mayoría de casos priman los intereses comerciales sopesando las posibles clasificaciones de exhibición de cada país para evitar que puedan confinarlas a circuitos restringidos. Almodóvar los sufrió con *¡Atame!* (1989) en Estados Unidos.. Un ejemplo de esta práctica, es *El color de la noche* (1994, *Color of the night- Richard Rush*), con una versión con escenas eróticas más explícitas para su exhibición en ciertos países europeos. Otro ejemplo es el de Jean Cocteau (Amaika, op, cit, vol. 4, pag. 275) quien un día se encontró viendo en El Cairo, *Les enfants terribles* (1950 – una adaptación hecha por Jean Pierre Melville de una obra suya). De repente, en una escena en que Jean Marais sube corriendo unas escaleras, se abre de repente una puerta y surge un *strip-tease* con la típica danza del vientre. Cocteau se enteró de que, al menos entonces, en Egipto todas las películas que aspiraban a tener éxito tenían que tener como mínimo, una escena de desnudismo.

Realizar diferentes versiones de un mismo film se ha convertido ya en una práctica habitual que llega a sus extremos máximos en los que se pasan por televisión y, sobre todo, en los llamados *inflight movies*, es decir los que se exhiben en los aviones.

---

<sup>65</sup> Berriatua Luciano. Artículo *Las dobles versiones en el cine mudo español* en Archivos de la Filmoteca num. 19

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### **2.3.3. Proyectos no realizados**

Se han podido detectar a través de los expedientes de Censura o a través de las noticias publicadas por la prensa especializada, el gran número de proyectos que no se llevaron a cabo en IFI (a los que hay que sumar los de Conexión Films). Se han encontrado pocos proyectos que fueran prohibidos totalmente por la Censura. Algunos lo fueron en una presentación inicial pero después de tiras y aflojas se llegaba a un acuerdo. Otros fueron desestimados finalmente por la productora, simplemente porque se había cambiado de idea, por imposibilidad de contar con el equipo previsto o porque, Iquino pensaba que aquel proyecto ya no funcionaría comercialmente.. No realizar un proyecto significaba también una importante dedicación de tiempo y de recursos, tanto de Iquino como de IFI. Su elevado número demuestra su continua actividad. Se han elegido algunos de ellos para ejemplarizar diferentes casos.

#### A. Se llega a un acuerdo con la Censura pero finalmente no se hace:

##### 1.Los que huyen

Presentado el 27.4.63 (exped. 000080 – signat. 26532). Coste previsto: 4.516.000

Interpretes previstos: Antonio Casas, Margarita Lozano, Maria Martin, Fernando León, Antoñita

Oyamburu. Sinopsis sintetizada: Una modesta familia de obreros. El padre se compra un día una moto a plazos. Tiene un accidente y se mata. La familia queda en una situación precaria y se desintegra. Una de las chicas se va a Alemania. Otra ejerce de prostituta (aunque no se dice) Se trataba de presentar el problema del éxodo de los trabajadores españoles hacia Alemania con sus repercusiones en el orden familiar.

Objeciones de la Censura: “*Cuidar el titulo y evitar que resulte un caso típico de la emigración de los trabajadores españoles al extranjero. Cuidar la expresión formal del adulterio y demás relaciones sexuales explícitas. Supresión de varias frases y escenas.*” Curioso: Hay una nota escrita a mano que dice que no hay que comunicarla de oficio: Dice textualmente: “*Citarles aquí. Decirles que tal como está el guión, no se aprueba. Que si quieren lo corrijan y presenten de nuevo las correcciones en una nota informal*”. En un escrito del 2.7.63, la productora comunica que ha decidido hacer las modificaciones del guión que le exigían. La película no llegó a rodarse sin que se conozcan las causas.

##### 2: Tráeme la droga pepito

Aprobado 16.10.72 (sign. 74163 y 55758). Sinopsis muy sintetizada: Matrimonio recién casado. El es masajista.. Los consabidos celos, como consecuencia de su profesión. Líos con mujeres casadas, etc etc.

##### Objeciones de la Censura:

Cuidar escenas de amor de la pareja protagonista, Cuidar secuencia del teléfono en que la madre escucha los ruidos procedentes de la cama. Deberán evitarse todos los excesos de erotismo y exhibicionismo.

Susceptible de protección en principio si bien se reserva la decisión definitiva que merezca la película una



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

vez realizada. Comentario: Un vodevil erótico típico. IFI no quiso arriesgarse a que le saliera demasiado *light* y no rodó la película.

### 3. Frente a frente

(Otro título: Mancha que limpia)

Petición 10.3.54 (exped. 000043 – signat. 13816). Largometraje en B/N

Presupuesto 4.864.500. Comienzo previsto: 25.5.54. 90 días de realización.

Guión : De la Loma e Iquino. Director: Iquino. Reparto previsto: Dominique Blanchar, Julita Martinez, César Ojinaga, Maria Martin, José Sazatornil, Manuel Gas, Milagros Leal. Basada en la obra de Echegaray, *Mancha que limpia*

Sinopsis sintetizada: Pocos días antes de su boda, Elena sufre un accidente y queda desfigurada. Su prometido Javier se enamora de su prima Luisa, Elena recobra su belleza y entonces Javier le confiesa su amor por Luisa. Esta le difama y consigue que Javier dude. Alvaro, antiguo amante de Elena quiere impedir la boda. Elena le mata,. Luisa lo ha visto.

Comentario:

Se autorizó el 13.4.54. Se destacaban sus “Valores morales y religiosos: El castigo y trágico final de los culpables le da un final moralmente lógico al guion”. Se desconocen las causas de que IFI decidiese finalmente no rodarlo.

### 4. Carmen y Don José

Petición permiso rodaje 3.8.56 (exped. 000105- 16182). Coste previsto 6.660.250

Fecha prevista de comienzo 3.9.56. Actores previstos: Miguel Gila, Rosa Carmina, Armando Moreno, Juan de Landa. Sinopsis sintetizada: José parte de Navarra para cumplir el servicio militar en Sevilla. Su abuelo le ha recomendado que huya de las morenas que se llamen Carmen. Le entrega un libro donde se narra la historia de un soldado que perdió el honor y la vida por culpa de una mujer. Se titula “Carmen” y el protagonista lleva el mismo nombre y apellidos que el recluta. En Sevilla, una gitana, llamada Carmen, sube al vagón del tren. Se van sucediendo las incidencias de la famosa opera en plan jocoso y divertido. Carmen se ha puesto en amores con torerillo. Los dos protagonistas se juran amor eterno.

Comentario: Fue uno de los proyectos más aireados por Iquino en la prensa. Manifestaba que quería ver la famosa ópera desde un punto de vista divertido. Se le aprobó el rodaje y luego fue solicitando prórrogas por varias causas. Finalmente nunca se llevó a cabo. Es posible que por problemas económicos.

### B. Presentación de un proyecto censurado con otro título:

(Si la situación llega a ser muy tirante, solía presentarse de nuevo al cabo de meses (o incluso de años) cambiando el título y algunas situaciones. He aquí un ejemplo:

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 1. Se ha perdido un zapato

Petición permiso de rodaje 25.10.61 (exped. 000168 (1963) y 000186 (196) - signat. 26537 y 20564). Desestimado 26.1.61 unánimemente por los tres censores. Oficialmente: 11.11.61- pero sin explicaciones del porqué. Coste previsto: 6.162.380 – 69 días. Actores previstos (las cifras entre paréntesis son sus honorarios oficiales) : Gila, (350.000) Fernando León, Maria del Sol, Mireille Darc, (250.000) Manuel Gas, Gustavo Re, Gloria Osuna. Argumento y guión: Iquino (125.000) 500.000. Director: Iquino (500.000)

Sinopsis sintetizada: Dos jóvenes despreocupados y alegres, un poco caraduras, quieren pasar unas vacaciones en Niza. En Niza se celebra la final para elegir a Miss Universo. Los dos van viviendo su vida engatusando y enamorando a chicas ricas. Pero luego se ven complicados en el asesinato de un maharajá. Les llega a sus manos un misterioso zapato que la asesina perdió

Comentario: Se trata de un proyecto de comedia erótica. Se volvió a presentar el 7.8.63 y se aprobó 21.9.63. Finalmente no llegó a hacerse sin conocerse las razones. El argumento se parece muchísimo al de “*Loco entre guapas*” que se presentó dos años después.

### 2. Loco entre guapas

Títulos alternativos: “*Ay que picaras faldas*” o “*Un lío de faldas*”

Petición de permiso 10.5.65 (Exped. 000145 – Signat. 31456). Coste previsto 9.337.335 ptas.

Plan rodaje: Sitges, Canarias, Costa del Sol, Cannes. 72 días El rodaje parecía estar perfectamente planeado. Argumento: Francisco Prada. Le concedieron un anticipo de un millón (art. 3 orden ministerial 19.8.64). Reparto previsto: Cassen, Terele Panella, Miguel Ligeró, Sonia Bruno, Roberto Font, Alady, Patricia Loran, Adrian Ortega, Franciska, Francisco Heredero, Alady, Adrian Artega

Comentario: Uno de los informes de los censores decía: “*Comedia disparatada como para el teatro La Latina. Un hombre vestido de mujer y una mujer vestida de hombre. Probablemente habría que prohibir la película una vez realizada*” El guión fue prohibido(24.5.65) por la Comisión de Censura (norma 18) y el film nunca se realizó. Según Juliana San José podría tratarse de una adaptación de la obra teatral “*Un lío con faldas*” de Prada y el propio Iquino<sup>1</sup>. 14 años después se presentaría un proyecto similar: “*Juanito, Rosita y Olé*”

### 3. Juanito, Rosita y ole

Presentada a Censura el 26.7.79 Retirada: 27.8.79. Por IFI Producción, Valencia, 233 (expediente 000142 – sign.86600). No figuraban actores ni técnicos. Argumento sintetizado: Juanito y Rosita son dos hermanos. El es un mujeriego, Rosita le frena. No puede evitar verse metido en un comprometido asesinato. Para escapar se viste de mujer. Y ella se viste de hombre. Los hombres hacen la corte a Juanito y las mujeres asedian a Rosita. Indicación del proyecto: Todo en plan bufo y repleto de situaciones de humor. Es casi el mismo guión que “*La cachondería española*” que tampoco se había convertido en película.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 4. La cachonderia española

(Otros título: “*El se llamaba Pepita y ella José ¿es broma?*”, “*La sexomania loca*”, “*Una situación de coña*”. Solicitud de rodaje 22.12.76. Entrada en la Sección, Producción, Distribución y Exhibición del Ministerio (exp. 000291 – signat. 69532 y 77840), Presentada por IFI Producción, SA. Castelldefels. Presupuesto 18.250.000 ptas. Días previstos de rodaje: 40

No habían actores. Sinopsis sintetizada: Rosita y Juanito, son hermanos, El es un calavera, ella simpática y entrometida. Quieren encontrar a su media naranja en una playa de moda. Asesinan a un cantante melódico y todos creen que son culpables. Se cambian la indumentaria. Descubren al asesino y encuentran el amor.

Comentario: En una carta del 20.1.77 de IFI. se dice simplemente “*que no se llevará a cabo*”, sin dar razones. Todo parece indicar que se trataba de un proyecto al servicio del cómico Cassen y que no se rodó por motivos económicos o no poder contar con los profesionales previstos:

### 1. La fuerza de la hembra

Es un proyecto empezado en 1959. Primero se llamó “*Al sur del infierno*”

Se solicita permiso de rodaje en 30.7.75 (Expediente 000164 – Signat. 69514 y 75055) presentado por Mariano Zapata apoderado de IFI España (Barcelona). Se autoriza un subtítulo: “*Capaz de hundirte ne los increíbles vicios*”. Otro título alternativo en 1973 fue “*Los increíbles vicios*” Coste previsto: 12.450.000.

Comienzo previsto del rodaje: 25.8.75. Sinopsis sintetizada: Pierre es un joven francés acosado por la policía de su país por un crimen que no ha cometido. Piensa refugiarse en España. Trabaja en las obras de una carretera. Allí presencia casualmente un accidente de coche. El marido muere pero antes le pide que lleve una cantidad de dólares a un destinatario en España. La esposa no quiere perder aquel dinero y complica a Pierre en una historia muy sórdida. Objeciones de la censura: Rigurosamente prohibida la exhibición de erotismo, exhibicionismo y crueldad. Eliminación palabras soeces, como “cabrón”. Ojo con no excederse en los matices de exhibicionismo, erotismo, lesbianismo y masoquismo. Nota curiosa: Se denegó el permiso hasta que el director - realizador propuesto se haya puesto “*al corriente de sus obligaciones con respecto a su respectiva Agrupación Sindical. Nota del Sindicato Nacional del Espectáculo*”

Equipo técnico y artístico previsto:

Sara: Analia Gade

Pierre: Maximo Valverde

Marcel: Fernando Sancho

Alberto Dalbas, Gustavo Re, Fernando Rubio, Indio Gonzalez, Ayudante direccion: Jose Ulloa Blancas.

Secretario de rodaje: Jorge de Cominges. Argumento José Luis Codina

Dr. Gral Producción: Francisco Ramos Sánchez. B/N. Pantalla panorámica

Comentario: Se trata de un proyecto de larga gestación que finalmente no se llevó a cabo según Juliana San José “*porque finalmente resultó un proyecto demasiado caro a pesar de que tenía muy pocos personajes. Había que rodar en la frontera; había que rodar en el pantano, de noche... era un rodaje muy complicado.*”

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*A Iquino le gustaba mucho y siempre le iba dando vueltas. Al final desistió*". (18).. El 12.7.79 dice verbalmente la productura a Censura que no han hecho la película y que "enviarán escrito" explicando el porqué. En una de sus primeras fases tenía que dirigirla Nunes pero se le rescindió el contrato (2.1.62). Se había entonces en Estelle Blain y Howard Vernon como protagonistas. Después se confeccionó otro reparto: Gustavo Re, Ana Berta Lepe (mexicana), Luis Induni, Fernando León, Mario Cabré, Mario Beut y Estanis Gonzalez.

### D. Reciclaje interno:

#### 1. El fiscal

Petición permiso de rodaje 13.6.56 (EXP. 000012 – signat. 16178). Por Mario Guerrero, apoderado IFI Reparto previsto: Antonio Vilar, Jesus Tordesillas, María Martin, Armando Moreno. Director Iquino. Coste previsto era de 6.706.330.

Sinopsis: Pablo Guerrero es un fiscal que condena a pena de muerte a Pedro Castillo, por el delito de asesinato de Joaquin Arnáiz. Al cabo de un año de cumplida la sentencia el fiscal recibe una carta del ajusticiado, por mediación del capellán de la prisión, al cual se la entregó antes de morir y en la cual se declara inocente. Pablo investiga el asunto. Al cabo de poco descubre que el verdadero criminal fue Hernández, un íntimo amigo de Joaquin Arnáiz

Se aprobó con la salvedad de que el Consejo Coordinador de la Cinematografía, dictaminó que "*por las características de la producción citada no se hace preciso que se ruede en color*". Solicitada prórroga. Motivo la incompatibilidad con el *timing* de los actores contratados. José María Forns lo rodó con el título de "*¿Pena de Muerte?*"

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### **2.3.3.1. Relación de proyectos no realizados**

El director que figura es el previsto oficialmente en el proyecto. Si no figura nombre del director previsto es que no figuraba en la información. No se incluyen los proyectos que se sabe en firme que cambiaron de título y dieron lugar a otros. El año del proyecto, en principio es el de su presentación al Ministerio (en este caso se indican los números de expediente) aunque el propio realizador lo anunciase años antes. Esta información procede de fuentes diversas, *dossiers* de Censura (se indican los expedientes), declaraciones de Iquino en prensa, Juliana San José, noticias, etc. ).

#### Etapas: CIFESA

1940. Orgullo racial, Ignacio F. Iquino. (000153-40- sig, 05503)

1942. Chiruca

#### Etapas Emisora

1944. Carmenchu., Compás eterno, Cuando los ángeles duermen

1945. El gran egoísta, Las diez en punto..

1946. Dulce Cataluña (000191-46-07635), Ignacio F. Iquino. (000191-46-07635)

1947. La vida es sueño, El diablo ha perdido la cabeza

1948. El curioso impertinente (000056-48-12751). El sitio de Gerona, Ignacio F. Iquino.

#### Etapas IFI

1948. Compás eterno (según la obra de Cecilio Benítez de Castro). Iquino

1949. La mujer de nadie, Ignacio F. Iquino (000128-49- 13127)

1949. El libro de mi vida (biografía de Hipólito Lázaro). Ignacio F. Iquino.

1950. Bigote mio. Xavier Setó (000019-50)

1950. Eternamente tu. S/d. Autor Horacio Ruiz de la Fuente

1952. Capricho español, José María Lladó

1952. Molokai, Ignacio F. Iquino.

1954. Celos, Ignacio F. Iquino (000105-56, 16182; 000090-54-13818)

1954. Frente a frente (Mancha que limpia) Ignacio F. Iquino.(000043-54-13816)

1954. La maja desnuda, s/d

1954. Doña Juana la loca, s/d

1954. Los hijos de Judas, Ignacio F. Iquino

1955. Felices Navidades, Rafael J. Salvia (000066-55-13828)

1955. La fuerza de la fe, Ignacio F. Iquino.(000164-75-75055)

1956. Carmen y Don José, Ignacio F. Iquino. (000105-56-16182)

1959. Al sur del infierno, Ignacio F. Iquino.

1961. Se ha perdido un zapato, Ignacio F. Iquino.(000186, 000168, 20564, 26537)

1962. Morucha, Juan José y la tele. S/d

1963. Los que huyen, Ignacio F. Iquino. (000080-63-26532)

1963. Jimena, Miguel Picazo.

1963. El último minuto

1963. Un film de época, 1700, sin título

1965. Loco entre guapas, Ignacio F. Iquino.(000145-65-31456)

1965. Sonata para dos espías. Michael Pflieger (000032-65-31444)

1966. La chica y el comandante. Ignacio F. Iquino.(000154-66-36236)

1966. La panadera, el pillo Ignacio F. Iquino. (000153-66-36236)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

1966. Puerto franco para medias negras, Ferdinando Baldi (00103<sup>a</sup>-66-36258)
1971. La muerte llega galopando. Mario Bianchi.(00019<sup>a</sup>-71-67420)
1971. Y su colt entonces el de profundis (Su pistola le llevó a la tumba). Gianfranco Baldanello (00046<sup>a</sup>-77 avance 90881-sign. 67424)
1971. La novia de Napoleón, Ignacio F. Iquino.(000114-71- 55768)
1972. Tráeme la droga, Pepito, Ignacio F. Iquino (sign. 55758 y 74163)
1975. La fuerza de la Hembra (Capaz de hundirte en los increíbles vicios) (000164-75-75055- 69514)
1976. La cachondería española (El se llamaba Pepito) Ignacio F. Iquino. 000291-76- sign. 69532, 77840)
1977. La otra cara del placer. Ignacio F. Iquino. (000145-77-81273) Iquino
1978. El secuestro de Esther y Marivi (High society), Ignacio F. Iquino. (000163-78- sign. 81298)
1979. Juanita, Rosita y Olé, Ignacio F. Iquino.(000142-79-86600)
1981. El tambor del Bruch (remake)

### Etapas Conexión films

1983. Ponte mis faldas Pepe, Manuel Esteba (000373-83-82480)
1983. La tramontana, época 1880- Iquino, 000371-82480)
1985. Los hombres de Veciana (Mozos de escuadra) Simón Fábregas.(000178-85-80748)
1988. Asesinato de Al Kassim, Simó Fábregas (000289- 88- 97125)
1988. Matar un asesino, Simó Fábregas (000073- 88 – 97098)
- s/f. Playboy de campo y Playa, Ignacio F. Iquino.(sign 60530)
- s/f. Terriblemente sensual. Ignacio F. Iquino.(sign. 69568)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.3.3.2 Relación de proyectos que cambiaron de título o se cancelaron

(Algunos de ellos figuran como definitivos en algunas filmografías)

Adiós Sevilla	Goodbye Sevilla
Angélica	La chica del autostop
Antes te perdono, después te mato	La diligencia de los condenados
Agente Jaime Bonet	Cero siete con el dos delante
Andrés	¿Podrías con 5 chicas a la vez?
Asesinato de Al Kassim	No se hizo
Cambio Colt por cuatro cirios	Un colt para 4 cirios
Capaz de hundirte en los abismos	No se hizo
Carmen y don José	No se hizo
Celos	No se hizo
Como el perro y el gato	La minitía
Costa Fleming	Chicas de alquiler
Crepúsculo amarillo	Noche sin cielo
Dímelo cantando	Chico, chica boom
Dímelo con música	Quiéreme con música
Dos jovencitas cariñosas te esperan	La desnuda chica del relax
El aborto clandestino	Aborto criminal
El cien y ciento	El ceniciento
El curioso impertinente	No se hizo
El enemigo público num. 1	El terrible de Chicago
El enigma policíaco	Pánico en el trasatlántico
El fiscal	¿Pena de muerte?
El indiano	Bajo el cielo de Asturias
Ellas empezaron a los 15 años	El oficio más viejo a los 15 años
El muerto no estaba invitado	Donde pongo este muerto
El oficio más viejo a los 15 años	Las que empiezan a los 15 años
El puro	El puro se sient, espera y dispara
El se llamaba Pepita	No se hizo
El secuestro de Esther y Marivi	No se hizo
El último minuto	El precio de un asesino
Felices navidades	No se hizo
Frente a frente	No se hizo
Fuego	No se hizo
Hagh society	No se hizo
Ha entrado una mujer	El obstáculo
Hay que matar al sheriff	Un dólar de fuego
Historia de un matrimonio	Fraude matrimonial
Hoy la danza	Amo la danza
Huracán en la dehesa	Fuego en la sangre
Inclinación sexual muy ambigua	Inclinación sexual al desnudo
Joe Dexter	Oeste Nevada Joe
Jo, tío que visón	La caliente niña Julieta

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Juanita, Rosita y Olé	No se hizo
La batalla de Creta	Aquel maldito día
La bravía	Cuatro en la frontera
La buena siembra	Almas en peligro
La careta	La máscara
La cachondería española	No se hizo
La casa de la avenida de los pájaros	Las marginadas
La casa num. 12 de la av. de los pájaros.	Las marginadas
La chica y el comandante	No se hizo
La ciudad para mí solo	De picos pardos en la ciudad
La fuerza de la fe	No se hizo
La fuerza de la hembra	No se hizo
La novia de Napoleón	No se hizo
La otra cara del placer	No se hizo
La panadera, el pillo y la oveja	No se hizo
La pandilla musical	Las aventuras de Morucha
La tramontana época 1880	No se hizo
La última canción	Canción Mortal
La zorrита desnuda	La zorrита en bikini
Las aventuras de Morucha	Las travesuras de Morucha
Las niñas calientes no pasan revista	Jóvenes amiguitas buscan placer.
Las señoritas de la av. de los pájaros	Las marginadas
Liliana , los increíbles vicios	Emmanuelle y Carol
Liliana, la fuerza de una hembra	La basura está en el ático
Loco entre guapas	No se hizo
Los ángeles del asfalto	Los ángeles del volante
Los hombres de Viciiana	No se hizo
Los increíbles vicios	La basura está en el ático
Los pillos	Dos pillos y pico
Los que huyen	No se hizo
Los que se quedan	Vivir un largo invierno
Los tres fabulosos de Trinidad	Los fabulosos de Trinidad
Mancha que limpia	No se hizo
María Magdalena.	La pecadora
Matar a un asesino	No se hizo
Mercado negro de niños	La dudosa virilidad de Cristóbal
Miedo en la tierra serena	Crímen
Mozos de escuadra	No se hizo
Mujeres en alquiler	Chicas de alquiler
Necesito tonta para fin de semana	Busco tonta para fin de semana
Orgasmo sobre una muerta	¿Y ahora que, señor fiscal?
Orgullo racial	No se hizo
Playboy de campo y playa	No se hizo
Play boy de montaña	Busco tonta para fin de semana
Podrías con 4 chicas	Podrías con 5 chicos a la vez
Ponte mis faldas Pepe	No se hizo
Relax	La desnuda chica del relax
Relax, atraco al placer	La desnuda chica del relax



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Sabata regresó	Abre tu fosa amigo, llega Sábata
Se ha perdido un zapato	No se hizo
Siete de julio	Un rincón para querernos
Sonata para dos espías	No se hizo
Su pistola le llevó a la tumba	No se hizo
Tarde de futbol	El sistema Pelegrín
Terriblemente sensual	No se hizo
Tráeme la droga Pepito	No se hizo
Tres crisantemos llamados Clyde	La banda de los tres crisantemos
Turbulencia	Hombres que rugen
Tu mujer en mi cama yo en la tuya	Jóvenes amiguitas buscan placer
Un adán para Ketty	Boda Accidentada
Una de Gila num. 1	Gila en la guerra
Una de Gila num. 2	Gila con música
Un enredo de familio	Un enredo de familia
Un millón por <u>su</u> historia	Un millón por <u>tu</u> historia
Un paso en falso	La familia Vila
Villa Teresita	Las Marginadas
Yo pasé las alambradas	Persecución en Madrid
Yo soy el número 1000	La canción del penal
Yo protesto	La culpa del otro
Y su colt entonó el de profundis	No se hizo

### **2.4. Política de marketing y comunicación**

#### **2.4.1.Líneas generales**

El propio Iquino, con reportajes pagados, entrevistas y publicidad contribuyó a la construcción de una imagen diferenciada, primero como director y después como director y productor. En CIFESA firmó sus películas como Iquino y después ligando su nombre a la autoría de sus films (*Un film de Ignacio F. Iquino*) en Emisora Films, Después de *El Judas* (1952) utilizó el *slogan* de <la obra maesta del director de *El Judas*>. Potenciaba su condición de responsable total de sus films (*escrita, producida y dirigida por Ignacio F. Iquino*) y después de *Aborto criminal*(1973) sus *slogans* básicos eran *Un film-denuncia de Ignacio F. Iquino* o el concepto de *cine de autor*.

En los comienzos de IFI, aprovechó el final de rodaje de *Brigada criminal* (1950) para insertar un anuncio (PP 22.10.50) que era toda una declaración de principios. <La más importante organización cinematográfica española ha terminado *Brigada Criminal* (lucha contra el crimen en las calles de Madrid), dedicada exclusivamente a la exaltación de todas aquellas manifestaciones nacionales cuyos valores musicales, literarios, folklóricos o raciales merecen ser conocidos en el mundo entero>. A su manera, estaba realmente haciendo lo que prometía, como lo prueban sus películas. Como ya se ha comentado, puso de manifiesto su ambición en la elección de films en aquella etapa inicial de IFI, –otra cosa serían los resultados – con adaptaciones de prestigio como *Bajo el cielo de Asturias*(1951), *La danza del corazón* (1951) o *El sistema Pelegrín*(1951); temas humanos como *Almas en peligro* (1951) o religioso como *El Judas* ((1952). En aquellos momentos, Iquino se planteaba un cine de altura, al menos desde su punto de vista. Y esta postura se reflejaba en su política de comunicación, una política que era más intuitiva que calculada y que, como todo lo que ocurría en la empresa era de su única responsabilidad. Es por ello que un análisis de las piezas de esta política puede complementar el de la lectura de sus films.

En los primeros años de IFI, Iquino fue el principal factor de venta en la publicidad de sus películas – beneficiándose de la imagen que había venido consolidando desde CIFESA (en que firmaba sus películas y su publicidad simplemente con Iquino) y cuando publicitaba films de otros directores los arropaba bajo el paraguas de la marca de la empresa <(es un film de IFI realizada en sus estudios)>. La marca fue cobrando poco a poco protagonismo a partir de 1962. Utilizó como eje la palabra IFI pero fue cambiando las marcas y sus logotipos: IFI Producción y Estudios, IFI producción, IFI España, etc. Después de *Aborto criminal* (1973) fue de nuevo Iquino, y esta vez con mayor fuerza que nunca, el *leit motiv* de su publicidad. Era un eje publicitario más importante que el de la propia película y los propios actores. Sin embargo, cuando había una estrella de protagonista (Cassen, Mary Santpere, Carmen Sevilla, etc.) Iquino montaba su publicidad en torno a ella.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Este olfato para la publicidad y para la *publicity* lo mantuvo Iquino hasta el fin de sus días. Aprovechó siempre cualquier cosa – positiva o negativa - para convertirla en noticia y, aunque a veces le sobrepasase, utilizaba *escándalos* hábilmente montados para ser noticia. No fue ajeno tampoco a las noticias que iban apareciendo periódicamente en la prensa especializada: que Carlos Torrontegui, el esposo de Analia Gadé dirigiría un film para Iquino en la que ella sería la protagonista: en que haría una coproducción con Estados Unidos protagonizada por Ricardo Montalbán; que un joven llamado Dustin Hoffman había visitado a Iquino en sus estudios... Organizaba estrenos multitudinarios de sus películas con la presencia de figuras de todos los ámbitos. Montaba fiestas de sus presentaciones. O hacía que la tuna esperase a la estrella mejicana Rosa Carmina a su llegada a Barajas para protagonizar *Quiéreme con música*. Y cada vez que descubría un nuevo rostro aparecían reportajes y noticias en todos los medios. Resulta destacable la etapa en que utilizó la revista *Imágenes* como medio de difusión de IFI.<sup>66</sup> Partía de sus limitaciones: para *El presidio* (1954) insertó una nota en la que decía que *<por compromisos firmes adquiridos con anterioridad por la Empresa, sólo permanecerá en cartel del cine Balmes durante la semana del 17 al 23 del corriente>*. Así le daba más importancia, teniendo en cuenta que se estrenó como complemento de un programa doble.

Era habitual la presencia de las estrellas en los estrenos –lo cual por otra parte tampoco era exclusiva de Iquino- aunque les confería carácter de acontecimiento. Gila contó chistes después de *El presidio* (1954) y Morucha y Juan José cantaron y bailaron en el estreno de *Las travesuras de Morucha* (1962), presentados por Jorge Arandes. Cassen fue presentado por Joaquín Soler Serrano y Salvador Escamilla en el estreno de *07 con el dos delante (agente Jaime Bonet)* (1966). Mary Santpere y Kiko fueron entrevistados en el escenario por Angel de Andrés en el estreno de *La minitía* (1968). Para *El primer cuartel* (1967) y *Los agentes del quinto grupo* (1955) asistieron las primeras autoridades

Un detalle significativo de que seguía estando al día, a pesar de sus años, es que para su último film *Yo amo la danza* (1984) creó unas camisetas con el logotipo en inglés de la película y lo mostró en una entrevista que le hicieron en TV3. Se había apuntado a la moda del *merchandising*. De hecho, desde siempre había utilizado todos los medios a su alcance para hacer publicidad. Su papel de carta, por ejemplo, lo iba cambiando para incluir publicidad de sus nuevas películas. Puede apreciarse este detalle incluso en la correspondencia oficial con el Ministerio.

### **2.4.2. La revista *Imágenes***

A mediados de 1951 Iquino llega a un acuerdo de colaboración con la revista de cine barcelonesa *Imágenes*<sup>67</sup> creada en 1945. De hecho la controlaría totalmente aunque se mantuviera el mismo director, J.

---

<sup>66</sup> <sup>66</sup> Los comentarios sobre la revista están elaborados a partir de la entrevista del autor con Roser Feliu, empleada administrativa de la revista y el análisis de la propia *Imágenes*

<sup>67</sup> No tiene nada que ver con la actual revista de cine *Imágenes* de actualidad.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

RuizDelgado. El director comercial es Juan Roca y el Administrador, Juan Ballester, hombre de confianza de los negocios de Iquino. La redacción en Barcelona se instala en los estudios IFI (Marqués del Duero, 106). Según la portada de la revista, ésta se vendía en todo el mundo apareciendo incluso los precios en países europeos y países *hermanos* de Hispano-América. La denominada segunda época de la revista se inicia a partir de nuevo con el número uno y con fecha 1 agosto de 1951. En la editorial se habla de que ha habido un cambio, sin entrar en detalles, se dice que se rebaja el precio de 15 a 10 pesetas y que además se harán sorteos y promociones (butacas gratis para cine, teatro y salas de fiestas). En los créditos de la revista figura Juan Lladó como realizador, <con el lápiz de Miguel Lluçh y Enrique Riera>. La revista hacía tres meses que había cesado y, al parecer, Iquino decidió comprarla y ponerla de nuevo en circulación en un tiempo record.

Iquino convirtió la revista en un *organ-house magazine* desde donde podía publicitar (entre otros canales a través de su sección fija *Noticiero IFI*) sus películas, sus proyectos, sus estrellas...en fin, su imagen de marca. Desde *Imágenes* organizó del 10 al 20 de junio 1952 la *Primera Semana del cine español y Feria Internacional Cinematográfica* en el recinto de la Feria de Muestras de Barcelona, apoyado ampliamente por la revista. Complementó ésta con un programa sobre cine, titulado precisamente *Imágenes*, emitido por Radio Miramar de Badalona todos los lunes a las diez y media de la noche, conducido por Gerardo Esteban, amigo de Iquino y habitual en sus películas como secundario. En el programa aparecían las estrellas de cine que recalaban en Barcelona, especialmente las de IFI. Adriano Rimoldi se convirtió en corresponsal italiano de *Imágenes* con su página *Desde Italia*. Miguel Lluçh montaba parte de la revista y se ocupaba de la sección de Modas. *Tony* ponía los pies de las fotos. Su nombre no figuró en ningún momento como propietario o gestor de la revista, aunque puede apreciarse una mayor presencia fotográfica suya –actos, cócteles, presentaciones, etc.- y una mayor promoción de los films de IFI, que antes o después de controlarla.

La revista organizaba concursos –de canciones, de guiones de orquestas y de estrellas (*Sea usted una estrella cinematográfica* para *Producciones Iquino*). en el que se participaba enviando foto. Se buscaba: 1º *Un galán joven de tipo atlético y duro como Burt Lancaster*; 2º *Una estrella de atractiva figura, alta y esbelta como Ava Gardner*, y 3º *una bailarina española, agitanada y morena, como Carmen Sevilla*. No se ha detectado que ninguno de los concursantes alcanzase el estrellato. Esta es una muestra del estilo de uno de estos concursos: *Primer gran concurso musical de Producciones Iquino. Más de 25.000 pesetas en premios. Además, la orquesta ganadora filmará la María de los Milagros. Los concursantes habrán de grabar la canción de esta película*. Se aprovecha cualquier cosa para beneficiarse de su sinergia. Se apoyaba publicitariamente, y con informaciones, la programación del teatro Talía, entonces propiedad de Iquino y Martínez Soria

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Parte fundamental de la estrategia de la empresa eran secciones como *Carta del editor* (curiosamente no figuraba su nombre en la mancha de la revista), *Con franqueo y franqueza* (cartas de lectores normalmente laudatorias) y especialmente *Correo de IFI*, en la que el propio Iquino contestaba a las más diversas preguntas especialmente a la de lectores que querían entrar en el cine. Se aprecia el tono de Iquino en algunas de las respuestas. <En primer lugar hay que saber lo que usted quiere en el cine para aconsejarle. Sí, señor, en el cine hay amplios horizontes y es mucho mejor escribir guiones que malgastar el tiempo en cosas sin importancia como las que usted enumera. Lo que en el cine falta son precisamente deseos de trabajar. No creo que sus guiones puedan interesar de momento pues antes de hacer guiones hay que aprender a escribir correctamente, ¿no le parece?>.

Desde *Imágenes*, Iquino realizó campañas a favor o en contra de aspectos del cine español. Atacó duramente el doblaje con artículos como el titulado <Abajo el doblaje>, trató de promocionar el cine español y buscó una mayor libertad de exhibición con artículos repletos de *slogans* como <Vea cine español> <Queremos cine de hoy, por eso pedimos libre entrada de películas>. Además, se hablaba constantemente de los problemas del cine español con los artículos de un personaje ficticio- que salía en fotografía- llamado Don Pasarelo. Una de sus más interesadas promociones fue la de la actriz Isabel de Castro, en quien Iquino creía fervorosamente, En un artículo titulado <Castro, la ingenua> (1.8.51) hablaba de todas sus virtudes y de sus medidas y destacaba que a los 16 años había publicado en Portugal una novela titulada *Antes de comenzar la vida*. Para demostrar sus cualidades literarias, *Imágenes* publicó en forma de serial la <Biografía de Karin>, escrita por la actriz.

*Imágenes* tuvo una vida efímera bajo la égida de Iquino. Este dejó de controlarla al cabo de poco más de dos años. En julio de 1953 (con el número 23) *Imágenes* se traslada la sede a Paseo de Gracia num. 46 y en noviembre de 1953 (con el número 26) pasa a editarla la Sociedad Española de Publicidad y Ediciones S.L.(SEPER), con sede en la Rambla de Capuchinos, 26. Figura el mismo director de siempre pero ya está desvinculada de IFI. La revista desapareció definitivamente en 1959.

### **2.4.3. Los lanzamientos, programas de mano y anuncios de prensa**

Durante muchos años, en el argot cinematográfico se conoció como *lanzamiento* el material publicitario impreso que se entregaba a los profesionales de la industria en los que se les daba información sobre la película en cuestión y se incluían sugerencias publicitarias. Eran tiempos en que no existían todavía medios de información (prensa y radio) independientes y locales que programasen en solitario. Un *lanzamiento* servía como herramienta para vender la película al exhibidor y para que éste tuviese pautas para su difusión, normalmente a nivel local. Con los cambios estructurales en los medios escritos y en la distribución y exhibición, los *lanzamientos* han sido sustituidos por los *press-books* (que así mismo ha evolucionado con soportes electrónicos o con su vinculación a Internet) los cuales buscan los mismos efectos publicitarios en

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

los profesionales de la información. Empezando en *Brigada criminal (1950)*, IFI le dio a sus lanzamientos formas parecidas a las de los boletines de las distribuidoras de cine. Su título era uno de los logotipos de entonces, Producciones Iquino, sobreimpuesto al de Estudio, Producción y Distribución de Películas. Inmediatamente después aparecía el título de cada película. Se numeraban y fechaban y como lema aparecía el mencionado al principio de este capítulo para el anuncio de *Brigada criminal*. No tuvo una continuidad demasiado prolongada y lo sustituyó por los tradicionales.

Aunque no siempre, Iquino solía incluir en los lanzamientos –aparte de todas los slogans, clichés de anuncios de prensa y publicidad radiofónica, una carta dirigida al Sr. Empresario en que explicaba de qué iba la película, porqué le había hecho y lo que destacaba más de ella. Solía terminar con una frase parecida a ésta: <*Ponemos Camino Cortado a su disposición complacidos de proporcionarle un nuevo éxito para su organización*>. Cuando lanzó *La pecadora (1954)* inició la novedad de anunciar un proyecto próximo: <*Sr. Empresario: Es motivo de verdadera satisfacción y orgullo para nosotros poderle anunciar para fecha próxima, otra sensacional superproducción que unirá nuevamente los prestigiosos nombres de Carmen de Lirio e Ignacio F. Iquino*>

Un análisis de la mayor parte de la publicidad de sus películas demuestra que Iquino no creaba de intención sinergias entre los diferentes medios utilizados, ni tampoco seguía reglas claras de eficacia publicitaria. Diseñaba la publicidad él mismo y ésta resulta intuitiva y, sobre todo, coyuntural. Así, aprovecha el estreno de *El Judas* para anunciar la creación de IFISA, su empresa de distribución. Es un anuncio de diseño confuso, en el que se quieren decir demasiadas cosas en poco espacio, repleto de palabras sobre una fotografía no demasiado representativa de la película. Contrasta con el resto de anuncios de la película con imágenes y tipografías diferentes. En uno de ellos publicado en España, utiliza el cliché en italiano de la presentación en el festival de Venecia.

Se utilizan habitualmente frases grandilocuentes que conectan con los estereotipos y populares:

<*La crudeza de Historia de una escalera no contiene un melodrama sino un episodio humano y objetivo*>. (*Historia de una escalera – 1950*)

<*Un torbellino de pasiones desvanecido entre la paz alegre de los humildes*> (*Bajo el cielo de Asturias - 1951*).

<*Una degeneración dolorosa en las almas ¡La fuerza arrolladora de la juventud atacando a pecho descubierto la criminalidad de los bajos fondos!*> (*Almas en peligro - 1951*)

<*Hasta un equipo de paralíticos podría ser campeón con...*> (*El sistema Pelegrín- 1951*)

<*Una mujer para la que no existen leyes mundanas. Porqué amó muchos, sus pecados fueron perdonados. Porqué amó muchos, sus pecados fueron perdonados. Quiso apurar los placeres mundanos y la palabra evangélica le hizo conocer su espantoso error*> (*La pecadora – 1954*)

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*<Y si la justicia de los hombres era vencida, las aguas del pantano ejecutarían el supremo juicio de Dios>*  
(Camino cortado- 1955)

*<Una película dirigida al corazón de todas las mujeres enamoradas>* (Sor Angélica (1955)

*<Era un hombre bueno y se convirtió en un criminal, ¿por qué?. ¿Porqué mató aquel hombre pacífico y sencillo>?* (Buen viaje Pablo – 1959)

Estas frases de estilo melodramático se utilizaban incluso en los westerns: *<Entre el orgullo y la pasión. Dos mujeres frente al vigor y la fuerza de un hombre del Oeste>* (Oeste Nevada Joe (1965). O ocultaba las intenciones políticas de Trigo limpio (1962) mencionándolas de forma velada pero destacando frases como ésta: *<Frente a las más turbias pasiones, un amor de salvación o La materia frente al espíritu. La fuerza brutal frente al amor>*. Sigue la misma tónica en *Los farsantes* (1963) –*<Un mundo falso, miserable y ruin representando así mismo la brutalidad de sus pasiones. Un destino sin ambición marcado por el egoísmo y la insatisfacción>*- sin aludir para nada al Nuevo Cine Español. No menciona directamente que *El primer cuartel* (1966) sea una película sobre la guardia civil aunque lo deje entrever: *<Las autoridades corrompidas precisaban al igual que los bandidos, el aire purificador de una fuerza valiente e incorruptible. Aquella fuerza basada en el honor iba a ser la roca sobre la que se edificarían la seguridad de la nación>*. (Gráficamente podría ser perfectamente un western con José Suárez en primer término y Gloria Cámara junto a un caballo).

Existen lógicamente excepciones. En *Good bye Sevilla* (1955) lo andaluz era el eje publicitario: *<Un deslumbrante espectáculo en el marco de la Sevilla única. Si muchas veces se ha llevado Andalucía a Hollywood, esta vez ha sido Hollywood el que ha venido a Andalucía>* (la película trata del rodaje de una película norteamericana en Andalucía). Las travesuras de Morucha (1962) es otra: *<Musical pero sin cuplés; sentimental pero no lacrimógena; accidentada pero no folletinesca; divertida...como ninguna. Una película de niños, interpretada por niños que se comportan como niños-niños, no como niños prodigio>*. A veces se buscaban frases aparentemente ingeniosas. En *Los fabulosos de Trinidad* (1972) juega con la palabra Fabuloso: *<Un western de fábula. Un fabuloso norteamericano, Richard Harrison. La belleza fabulosa de Fanny Grey. Y las fabulosas barrigas de Bud, Ray y Charles>*.

El lenguaje publicitario de IFI se fue haciendo más atrevido a medida que se iba abriendo la Censura. La iconografía es cada vez más explícita y los slogans son cada vez más directos. Se ha incluido algunos de ellos en los comentarios de cada una de las películas pero aquí se sintetiza cronológicamente esta tendencia con los lanzamientos de algunos títulos:

1972. *Busco tonta para fin de semana*. Fotografía. Cassen con cara de tonto que quiere hacer reír. Mirta Miller le mira extasiado. Frase *<14 estupendas señoritas, 14 y una francesa de Paris, Silvia Solar.*

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*Divertidísima sexy comedia*>. Es un tratamiento parecido al de su otra comedia de aquel mismo año, *La liga no es cosa de hombres*

1973. *Aborto criminal*. En este lanzamiento sienta las bases de la publicidad de sus films-denuncia —que irá acomodándose a las progresivas libertades futuras- con slogans de este tipo: <*Abortar es un delito, con todo su contenido de vicio y corrupción*>. Por una parte justifica una postura ideológica pero por otra abre expectativas morbosas. La califica como <*una denuncia del aborto en toda su dimensión*> y potencia su autoría con un film de Ignacio F. Iquino. Los elementos gráficos están formados por fotografías de erotismo *light* propias del destape permitido en aquellos momentos.

1974. *Chicas de alquiler*. Utiliza como portada un óleo inédito de Enrique Navarro con estilo parisién de principios de siglo en que se ve un viejo —prototipo del millonario- charlando con dos jóvenes prostitutas. Juega con los incidentes del rodaje — <*Una película de escándalo, desde el rodaje hasta el estreno*>- y potencia su afán de denuncia: <*Ignacio F. Iquino se lanza con ímpetu a filmar a través de los tabiques y de las puertas cerradas*>.

1975. *Las marginadas*. Erotismo muy suave en la parte gráfica. Las frases siguen el modelo de film denuncia: <*Solo podrán encontrar consuelo en su arrepentimiento pero ya será tarde*>

1976. *La zorrilla en bikini*. El lanzamiento publicitario del film juega con lo erótico tanto en las fotografías como en los textos aunque en las fotos, hay mucho menos destape del que aparece en el film. Un slogan repite una larga frase que aparece en la película mientras que otra insinúa relaciones picantes: <*un ex presidiario, una zorrilla bastante erótica, una gorda muy sensual y una mulatita bonitísima*>.

1977. *La máscara*. Conjunto de fotos inexplicablemente *lights* por el tema del film. Frases que mezclan el erotismo con los tópicos del cine denuncia: <*Tras ellas (las máscaras) se escondían dos chicas trémulas de sensaciones. Una puñalada a los sentimientos virtuosos*>

1978. *Emmanuelle y Carol*. Foto de *cunilinguis* mutuo entre las dos desnudas protagonistas. Se debió pensar que era suficiente explícita porque solamente se destacaba un slogan: <*como un torbellino de pasiones*>. En *Las que empiezan a los quince* se utiliza la iconografía y los lugares comunes del lolitismo. Gráficamente, la foto de un hombre mayor con una niña en éxtasis en sus brazos.

1979. *¿Podrías con cinco chicas a la vez?*. Fotografía de tres chicas desnudas derrengadas con aspecto de haber vivido una orgía. Frase: <*Ellas son más que amigas es la moda*>. Para su otro film de aquel año, *La basura está en el ático*, sigue las pautas de sus films- denuncia, aunque muestra a Raquel Evans en una foto



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

completamente desnuda y en otro con cara de placer. En uno de sus lanzamientos se centra en una foto de gente de clase de alta que parece vivir alocadamente.

1980. *La caliente niña Julieta*. Fotografía. Hombre embelesado mirando una chica muy próxima que no le hace caso, con unos pequeñísimos sostenes que no ocultan nada. Frase: *<3 calientes lesbianas y sus maridos (?) al frenesí erótico de Julietta y Rita se unió Silvia>*. En algunos anuncios hay una referencia culta (que luego aparece en detalle en la película) *<En el siglo VI a J.C., Safo escribió sus poemas en la isla de Lesbos. Todos, dedicados a la mujer>*. Aquel mismo año, Iquino volvió a sus comedias clásicas. Ni en *Dos pillos y pico...* ni en *Un millón por tu historia* hay elementos eróticos, aunque hay slogans moderadamente críticos.

1981. *Los sueños húmedos de Patrizia* Gráficamente resulta más bien conservador. Chicas ligeras de ropa que se besuquean. Lo más atrevido se encuentra en los slogans, hechos en primera persona: *<Mi cuerpo está hambriento de sexo. Abrázame más fuerte porque es la primera vez que me entrego a un hombre>*. Más atrevido es el grafismo de *Jóvenes amiguitas buscan placer* en que aparecen las dos protagonistas desnudas y abrazándose mientras los slogans van por esta línea *<Tres hombres con seis hermosos cuernos, ¡Toma castaña!>*

### 2.4.4. La crítica

Desde siempre, los críticos fueron para Iquino sus bestias negras. La crítica ha sido quizá el peor de los enemigos de Iquino se afirma en un artículo (PP 10.1.54). Quizá por ello mimaba a los que consideraba importantes teniendo detalles personales o enviándoles cestas por Navidad <sup>68</sup> En 1944 (PP 31.12.44) declaró. *<En general, la crítica adolece de un defecto: no darse cuenta o no querer darse cuenta, del enorme esfuerzo que representa hacer una película en España (...) Y en particular, no querer reconocer la existencia de que al lado de un cine trascendental, educativo, social, exista un cine intrascendente, sin reconocer el papel que este género juega en la producción total y ordenada de los países más importantes en cinematografía>*. Aparentemente, las despreciaba. Decía (LV 15.2.87) *<Si tuviera que tomarme en serio las críticas me pegaría un tiro. O No me importa la opinión de los demás. Estoy inmunizado. Es preferible que hablen mal de uno a que no se hable. Yo soy mi propio fiscal, a veces me dejo en libertad. Estoy contento y ello es muy importante para mi>* (Dirigido ent. cit.)

Siempre mostró públicamente su disconformidad con las críticas negativas, especialmente en su etapa final de *cine.denuncia* cuando proclamó que estaba haciendo cine de autor. Ya estaba a la contra en 1943 (PP 25.7-43) *<Lo más justo que se ha dicho de mí es que soy un hombre que sabe su oficio. Lo más injusto, el no apreciar que algunos de mis films habían conseguido su objetivo>*. Cuando le preguntaron como le

---

<sup>68</sup> Entrevistas del autor con Ramón Oltra y Juan Francisco de Lasa.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

gustaría que pensasen de él las nuevas generaciones dijo: *<Me consideraría satisfecho si dijeran de mí que el cine ha sido mi vida y que fui y sigo siendo un luchador. A mí me han olvidado todos>*.

En sus entrevistas abordaba continuamente el tema de las críticas. Pero no solamente se refería a los críticos sino a las que formulaban no públicamente gente de la propia industria. *<A mi no se me perdonó que tuviera estudios propios, cámaras propias y una situación estable>* (EP 11.5.86), decía. *<Tengo muchos enemigos pero a los críticos no los considero como tales. Todos hablan muy mal de mí, es cierto, pero el público ya lo sabe y no hace caso de lo que dicen. Hasta 'El Judas' tuvo malas críticas. Cuando una persona entra en la Escuela de Periodismo lo primero que aprende es a hablar mal de mí>* (TX 1.2.78)

Estaba obsesionado con los presuntos envidiosos: En 1954 (PP 7.7.54) dijo que le daban tantos palos porque *<Yo he hecho en 15 años de carrera más que lo que muchos reunidos no han hecho a lo largo de toda su vida>* . En 1979 insistía (Pueblo 16.3.79): *<Quieren retirarme pero no pueden. Formo parte de la historia del cine catalán y seguiré en la brecha hasta morir con la cámara montada para el siguiente plano>*.

La opinión sobre los críticos de cine era demoledora (El Alcázar 19.6.78): *<Algunos críticos de cine, por cuanto siempre hay honrosas excepciones, son gente resentida que han intentado entrar en la industria bien como guionistas, bien como realizadores y la mayoría han fracasado ruidosamente. Son éstos los que sienten hacia triunfadores como yo un odio no disimulado. Habrá que decir como don Quijote Ladrán luego cabalgamos...>*. Sin embargo, cuando produjo *Cuatro en la frontera* (1957) contrató al crítico Joan Francesc de Lasa como co-guionista. Después de diversas semanas de trabajo le pagó y le despidió diciéndole: *<Mira, yo te contraté a ti porque tu eres uno de los mejores críticos pero de cine no entiendes nada de nada. Me has dicho muchas cosas interesantes, pero para trabajar diariamente en el estudio no sirves. Me sirves para destruirme todo lo que hago. En lugar de ayudarme me retrasas la película>* (ent. cit.). Fue la única vez en que, al menos oficialmente, un crítico trabajó para Iquino.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### **2.5. IFI y su mercado.**

#### **2.5.1. Visión global de IFI como empresa cinematografica**

Como resumen y consecuencia de lo detallado en el capítulo 2.1 *Treinta y cuatro años de IFI*, se deduce la importancia de IFI en el contexto del cine español y catalán a través de las siguientes cifras globalizadas:

Periodo: 1949 a 1982 (34 años)

Número de largometrajes producidos en España:	3.245
Media anual	95.44
Número de largometrajes producidos en Cataluña	744
Media anual:	21.88
Largometrajes producidos por IFI	102
Media anual:	3.00
(La media anual española por producta activa oscila entre 1.09 y 1.84)	
Cortometrajes producidos en España.	Se ignoran
Cortometrajes producidos en Cataluña	Se ignoran
Cortometrajes producidos por IFI	33
Porcentaje largometrajes respecto a España:	3.14 %
Porcentaje respecto a Cataluña:	13.70 %

Al no existir ninguna otra empresa productora de tan larga duración resulta imposible comparar los datos globales de IFI. Pero a través de este resumen de *II. 2.5.3. Cuadro del contexto de Iquino como productor*, se advierte sin lugar a dudas que, durante sus treinta y cuatro de existencia, IFI siempre produjo anualmente más películas que cualquier otra empresa cinematográfica en España y que fue el motor principal de la industria en Cataluña. Son datos que evidentemente no poseen una fiabilidad absoluta ya que se han elaborado a partir de diferentes fuentes (las cuales parten además de diferentes criterios ) pero pueden tomarse perfectamente como indicadores globales de lo que ha sido la producción española, y de IFI, durante los años en que existió al productora.

Aun a sabiendas de que no coinciden exactamente con la información anterior, se han elaborado ejemplos parciales a partir de otras fuentes.<sup>69</sup>:

IFI fue la empresa más activa en el periodo entre 1953 a 1965: IFI, 45 largometrajes; Suevia, 42 ; Perojo 40; Hispamer; y Balcázar, 32

---

<sup>69</sup> Elaboración propia a partir de tablas recogidas en Pérez Merinero y Hernández..

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

En el periodo 1962 a 1971 ocupaba el 5º lugar con 33 largometrajes. Este ranking está encabezado por P.C. Balcázar con 71; Copercines, 49, Hispamer, 42 y Atlántida Films, 30. Este descenso en la lista –no en su actividad - se explica por el aumento del número de coproducciones de sus competidores. Sin embargo, estas clasificaciones demuestran que IFI fue perdiendo peso específico a raíz de la mini apertura de 1962, reflejándose así mismo en el número global de sus actividades<sup>70</sup>.

Por otra parte, los planteamientos industriales de IFI no tenían nada que ver con la de la mayor parte de sus competidores que aparecen en los dos rankings mencionados. Sintetizamos las actividades de dos de ellos:

**Suevia Films:** Fundada por Cesáreo González (Pontevedra, 1903 – Madrid, 1968) en 1941, funcionó hasta la muerte de su propietario. Era una empresa productora y distribuidora (desde 1947) que compitió con CIFESA principalmente durante los años 40. A diferencia de Iquino, Cesáreo González nunca quiso tener estructuras fijas. Desde sus inicios proclamó su decidida vocación comercial, abrió para sus películas y sus estrellas los mercados hispanoamericanos y aprovechó cualquier coyuntura y cualquier moda para beneficiarse. Potenció el cine folklórico y con niño firmando contratos exclusivos con Lola Flores, Sara Montiel, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Joselito, Pedro Infante, Miguel Aceves Mejías, Antonio Aguilar, Agustín Lara, etc. llevando a cabo una ambiciosa política de co-producciones. Por su política empresarial y por sus inversiones más elevadas nunca fue competencia directa de IFI.

**Producciones Benito Perojo.** Después de una prolongada carrera que le había situado en la cumbre de los realizadores españoles, Benito Perojo se concentró únicamente en la producción<sup>71</sup> con una filosofía muy parecida a la de Cesáreo González (co-producciones, grandes estrellas, Hispanoamérica, aprovechamiento tendencias, etc.). Igual que se ha dicho de Suevia Films tampoco puede considerarse comercialmente como competencia directa de IFI.

Quien se aproximaba más a la filosofía de IFI era indudablemente **Balcázar Producciones Cinematográficas**, creada en Barcelona en 1951 por Alfonso Balcázar, miembro de una acomodada familia peletera. Primero habían fundado la distribuidora Filmax y, después de unos comienzos algo dispersos, se volcaron en películas de género muy parecidas a las de Iquino (aunque con presupuestos más holgados según las personas entrevistadas). Realizadores como Julio Coll, Rovira Beleta, o Isasi Isasmendi abrieron el camino de films del género criminal –algunos basados en planteamientos cercanos a Iquino- para después volcarse en las co-producciones (especialmente en westerns y films de acción). A partir de 1967 la empresa inició su descenso, tuvieron que venderse en 1972 los estudios de Esplugas City y dos años más tarde sus

---

<sup>70</sup> Véase II.- 1.6. *Relación de las actividades totales en IFI (1949-1982) y Conexión Films (1982-1984)*

<sup>71</sup> GUBERN Román. Benito Perojo, pionerismo y supervivencia, pags. 444- 467

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

platós. Iquino los utilizó ocasionalmente después de la venta de sus estudios. Hasta su desaparición en 1982 compitieron con IFI con comedias eróticas.

Desde 1949 hasta 1963, pero únicamente como productora, **Este Film** realizó films con planteamientos muy parecidos a los de IFI: comedias (*El mujeriego* (1963- Pérez Dolz con Cassen), films del género criminal (*El fugitivo de Amberes* (1954) y *El cerco* (1955), ambas de Miguel Iglesias, *Un vaso de whisky* (1958) de Julio Coll), musicales con cantantes (*Escala en Tenerife* (1964 *Leon Klimowsky* ) para el Duo Dinámico, etc. Fundada por Enrique Esteban Delgado, fue una de la creadoras de las *comedias de playa* gracias a su socio, el director Germán Lorente. Mejoró la fórmula Iquino de los films del género criminal y también buscó la máxima comercialidad.

Otras dos productoras catalanas - aunque ambas a mucha distancia de IFI- fueron **Titan Films / Producciones Bofarull** (propiedad de Antonio Bofarull (Barcelona, 1897 – 1973) –actor de Iquino y otros directores, cantante de ópera y zarzuela, restaurador, etc.) y **PECSA films** (fundada por José Carreras Planas, co-productor de *El Judas*).

A pesar de estas competencias temporales, en lo que no existe duda alguna es en la importancia cuantitativa de IFI respecto al global del cine que se hacía en Cataluña y más concretamente en Barcelona. La desaparición de los estudios del Paralelo primero, de IFI y la del propio Iquino después dejaron vacíos industriales imposibles de llenar.

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.5.2. Cuadro de datos económicos oficiales de los largometrajes de Iquino como productor y director

(datos según la web del Ministerio de Cultura ([www.mcu.es](http://www.mcu.es)))

<u>Orígenes (diversos product.)</u>	<u>Recaudación</u>	<u>Espectadores</u>	<u>Clasificación</u>
Al margen de la ley			
Diego Corrientes			
Paquete			
<b><u>Etapa Campa/CIFESA</u></b>			
¿Quién me compra un lío	10.519	637	
Alma de Dios	31.758	701	
El difunto es un vivo			
Los ladrones somos.....			
El pobre rico			
La culpa del otro	3.724	314	2ª
Boda accidentada	2.500	184	2ª
Un enredo de familia	59.232	1.526	2ª
El hombre de los muñecos			2ª
<b><u>Etapa Emisora Films</u></b>			
Viviendo al revés			
Fin de curso	43.130	767	2ª
Turbante blanco			3ª.
Hombres sin honor			2ª
Cabeza de hierro			1ªIN
Una sombra en la ventana	69.771	5.202	1ª
El obstáculo			1ª
¡Culpable!			1ª
Ni pobre ni rico			2ª
Aquel viejo molino			1ª
Borrasca de celos			2ª
Sinfonía del hogar			1ª
El ángel gris			2ª
Noche sin cielo			1ªIN
El tambor del Bruch	28.871	1.091	1ªIN
Canción mortal	75.973	7.211	1ªB

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

<u>Etapa IFI</u>	<u>Recaudación</u>	<u>Espectadores</u>	<u>Clasificación</u>
La familia Vila			2ª
Historia de una escalera			2ª
Brigada criminal	129.453	9.361	1ª
Bajo el cielo de Asturias	1.591	272	2ª
Dulce nombre			3ª
Almas en peligro	69.026	4.701	1ª
El sistema Pelegrín	2.377	207	1ª
Mercado prohibido			2ª
Persecución en Madrid	524	107	1ª
El Judas	1.278.794	72.378	1ªIN
Bronce y Luna			1ª.
La montaña sin ley			2ª
Fuego en la sangre	148.780	8.482	1ªA
La hija del mar	176.379	1.858	2ªA
Fantasia española	5.889	710	2ª
El golfo que vio una estrella	84.257	6.615	1ªB
La pecadora	58.554	3.854	
El presidio	241.695	6.154	1ªB
Los gamberros	44.037	1.100	1ªB
La canción del penal	3.263	351	2ªA
Sor Angélica	30.353	2.105	2ªA
Los agentes del quinto grupo	161.471	13.206	1ªA
Sitiados en la ciudad	86.203	7.562	2ªA
El ceniciento	657.778	50.672	2ªA
Good bye sevilla			2ªA
Camino cortado	799.500	12.300	1ªB
El ojo de cristal	9.125	73	2ª
El difunto es un vivo			2ªA
Quiéreme con música			1ªB.
Pasaje a Venezuela			1ªB
Hospital de urgencia			1ªA
Cuatro en la frontera	8.573	549	2ªA
Los ángeles del volante	10.500	42	1ªB
Los cobardes			2ªB
Secretaria para todo	47.747	983	1ªA
El niño de las monjas			2ªA
Buen viaje, Pablo			1ªB
Llama un tal Esteban			2ªA
Los claveles			2ªA
Las estrellas	11.625	93	2ªA
Botón de ancla	780.638	16.639	1ªA
Juventud a la intemperie			2ªA
¿Pena de muerte?	143.301	2.254	2ªA
¿Dónde pongo este muerto?			2ªA.
Las travesuras de Morucha			2ªB
Trigo limpio	2.836.012	195.010	2ªA
La ruta de los narcóticos	10.080	168	2ªA
Un demonio con ángel	50.018	528	2ªB

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

	<u>Recaudación</u>	<u>Espectadores</u>	<u>Clasificación</u>
José María	488.155	3.614	2ªA
El precio de un asesino			2ªA
Los farsantes	838.983	62.391	1ªB
Crimen	86.000	385	1ªB
Young Sánchez	2.646	76	1ªA
La chica del autostop	1.923.952	129.636	2ªA
Vivir un largo invierno	2.434.10	170.975	2ªA
Un rincón para querernos	1.482.321	132.447	2ªB
Oeste Nevada Joe	17.252.091	1.242.615	
Un dólar de fuego	9.734.796	804.957	
Cinco pistolas de Texas	11.431.273	925.764	
Río maldito	9.381.194	762.586	
El primer cuartel	35.551.647	2.387.163	
07 con el 2 delante	25.459.918	1.917.207	
La tía de Carlos en minifalda	27.421.544	1.828.725	
El terrible de Chicago	18.686.426	1.281.928	
La mini tía	14.314.467	1.008.941	
La viudita ye-ye	13.714.102	922.615	
De picos pardos a la ciudad	12.096.361	734.109	
Chico, chica, ¡boom!	8.287.205	433.139	
La banda de los tres crisantemos	4.901.785	256.856	
Veinte pasos para la muerte	21.778.691	814.515	
Abre tu fosa amigo llega Sábata	24.677.052	913.355	
Investigación criminal	5.377.689	270.924	
La diligencia de los condenados	12.018.571	572.117	
El puro se sienta, espera y dispara	8.972.962	402.138	
Aquel maldito día	8.361.487	371.959	
Un colt para cuatro cirios	11.083.078	486.534	
Ninguno de los tres ...	16.014.589	570.750	
Los fabulosos de trinidad	17.746.409	585.434	
La liga no es cosa de hombres	28.747.270	1.083.900	
Busco tonta para fin de semana	28.147.697	847.097	
Aborto criminal	86.634.467	1.928.753	
Chicas de alquiler	86.007.737	1.524.024	
Las marginadas	30.492.553	561.408	
La dudosa virilidad de Cristóbal	29.265.589	530.121	
Fraude matrimonial	24.302.189	334.615	
La zorrilla en bikini	23.215.097	382.346	
La máscara	41.767.492	506.509	
¿Y ahora qué, señor fiscal?	46.598.140	523.609	
Los violadores al amanecer	74.830.277	735.875	
Emmanuelle y Carol	57.389.285	510.674	
Las que empiezan a los quince años	55.010.102	473.508	
La basura esta en el ático	34.178.213	274.289	
¿Podrías con cinco chicas a la vez	54.576.738	414.691	



## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

	<u>Recaudación</u>	<u>Espectadores</u>	<u>Clasificación</u>
Un millón por tu historia	13.034.804	97.361	
Dos pillos y pico	14.131.456	105.714	
La caliente niña Julieta	98.449.949	578.320	
La desnuda chica del relax	50.340.585	283.774	
Jóvenes amiguitas buscan placer	42.648.390	227.173	
Inclinación sexual al desnudo	35.591.805	184.477	
Los sueños húmedos de Patricia	41.523.646	210.218	
Esas chicas tan pu...	39.940.756	192.335	
<b><u>Etapa Conexión Films</u></b>			
Secta siniestra	5.918.932	27.587	
Hombres que rugen	6.438.425	31.636	
Yo amo la danza	4.935.050	19.428	

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.5.3. Cuadro del contexto de Iquino como productor

<u>Año</u>	<u>Largomet España</u>	<u>Empres. Activas</u>	<u>Pel/prod</u>	<u>LargometC ataluña</u>	<u>Iquino</u>
1943	49	33	1.48	12	2
1944	33	26	1.26	14	4
1945	31	22	1.40	11	3
1946	38	30	1.26	10	2
1947	49	37	1.32	15	3
1948	44	32	1.37	14	2
1949	36	27	1.33	11	1
1950	47	35	1.34	16	2
1951	38	28	1.35	16	4
1952	41	29	1.41	11	4
1953	43	35	1.22	10	6
1954	68	41	1.65	12	5
1955	56	39	1.43	17	6
1956	75	53	1.41	17	4
1957	72	47	1.53	12	2
1958	75	54	1.38	16	2
1959	67	54	1.24	22	3
1960	73	67	1.09	20	3
1961	91	56	1.62	20	1
1962	88	62	1.42	17	5
1963	112	63	1.77	21	6
1964	123	68	1.80	14	2
1965	151	82	1.84	27	4
1966	164	92	1.78	38	3
1967	125	71	1.76	38	2
1968	106	62	1.70	27	3
1969	125	79	1.58	23	2
1970	105	65	1.61	26	4
1971	107	69	1.55	16	3
1972	104	64	1.62	26	4
1973	116	70	1.65	18	1
1974	112	79	1.41	27	1
1975	110	60	1.83	22	2
1976	107	67	1.59	21	2

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

1977	125	70	1.71	25	2
1978	104	91	1.14	33	3
1979	78	59	1.32	15	2
1980	118	96	1.22	32	3
1981	137	105	1.30	40	4
1982	146	121	1.20	36	2
1983	99	89	1.11	34	1
1984	75	111	0.65	16	1
<u>Totales:</u>	3.663			870	121

## II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

### 2.6. Personas clave

Como cualquier empresa mediana, IFI funcionaba con una clara estructura piramidal en la que Iquino ocupaba el puesto máximo, y único, de dirección y ejecución. Sin embargo, habían tres personas imprescindibles en la empresa. Juliana San José de la Fuente, Enrique Escobar y Emisora Liza, cuya importancia jerárquica se medía por este mismo orden.

#### Juliana SAN JOSE DE LA FUENTE (Madrid, 1928)

Conocida como Tony: *Juliana es mi nombre y me lo pusieron por el de mía abuela.. Lo acorté y en algunas portadas de películas aparezco como Julia. Me viene el de Tony porque en los papeles de la iglesia me pusieron Antonia (los archivos se quemaron)*(ent. cit.). Empezó como meritoria en *Una sombra en la ventana* pero antes había trabajado en las oficinas de Emisora. Después siguió el orden oficial de la profesión: script, ayudante de dirección, producción, guionista, etc....

Personal y profesionalmente fue la compañera de Iquino. Desde los inicios de IFI (1948) hasta la muerte del productor director (1994) siempre estuvo a su lado. Si detrás de cada gran hombre siempre hay una mujer, *Tony* fue la mujer detrás de Iquino y detrás también de IFI. Ya desde el principio tuvo gran protagonismo y poder de decisión en IFI aunque no los mostrara públicamente. En los estudios sabían que la *señorita Tony* era quien aconsejaba a Iquino sobre las decisiones a tomar y que su influencia podía ser decisiva. Era una mujer dura, temida, respetada y, de gran eficacia profesional. Fue muchísimo más que su brazo derecho. En algunos aspectos fue co-responsable de la trayectoria de IFI. Firmó buena parte de sus guiones como *Jakie Kelly* y aparece en todos los genéricos de IFI. En algunos casos también como *Julia*..

#### Enrique ESCOBAR (Linares, 1921)

Músico. Había sido director de una banda militar. Iquino le conoció al hacerse cargo del teatro la Latina donde Escobar era el director de su orquesta. Iquino le fichó para IFI y, desde su primera película (*Las estrellas*) compuso música original, arreglos y canciones de todas las películas de IFI. En la última etapa alternó esta función con la de montador. Aparte de las actividades profesionales, Escobar era el máximo hombre de confianza de Iquino. Estaba al tanto de sus asuntos particulares y de sus negocios y le ayudaba a resolver todo tipo de problemas. Utilizó el pseudónimo de *Henry Sotéh*.

#### Antonio LIZA

Empezó como carpintero en IFI, después fue decorador y director artístico para finalizar como productor ejecutivo. Aunque no esté acreditado, intervino en algunos guiones especialmente de westerns. Su función real era la de jefe de estudio. Hombre duro, y de trato difícil, controlaba rígidamente los rodajes para hacer cumplir las órdenes de Iquino. Al salir de Iquino fue a trabajar a Balcázar.