

com va anunciar les seves intencions, tal com recull el seu diari del 4.1.1967, va rebre un "escrito del sindicato en el que los grupos de distribución y exhibición califican la elevación proyectada de "catastrófica" y dicen que la Dirección General actua por "motivos emocionales"" (GARCIA ESCUDERO 1978, 236).

Deu dies després, menys d'una setmana abans de l'aprovació de la nova O.M. que modificaria la quota, el DGCT justificava objectivament la seva decisió. "El cine español -escribía- es el segundo en rendimientos absolutos después del americano, y si relacionamos esos rendimientos globales con el número de pases de las películas para obtener el rendimiento medio por pase, tendremos un 76,20 por 100 de comercialidad respecto de todo el cine extranjero durante 1965 y un 77,97 durante 1966; y si, por último, comparamos las inversiones hechas para importar y doblar el cine de fuera (870 millones de pesetas, de ellos 750 pagados en divisas) y para producir el cine nacional (200 millones de pesetas), llegaremos a la conclusión de que cada peseta invertida en cine extranjero ha producido 4,57 y cada peseta invertida en cine nacional ha producido 5,15" (IBID, 237).

Tanmateix, aquests càlculs no solament es basaven en unes xifres de naturalesa fraudulenta com a conseqüència de la picaresca del sector que les proporcionava sense un control prou exigent de la DGCT, sinó que l'optimisme que generaven des del punt de vista de l'administració no era compartit pels exhibidors. Fossin quins fossin els resultats comercials del cinema espanyol, aquest sector considerava molt més rendible el cinema estranger -especialment el nord-americà- i, en conseqüència, va demanar un ajornament d'aquestes mesures i que "se haga un nuevo estudio por un órgano imparcial (¿y no lo es el Ministerio?), previo informe de la Organización Sindical (¿y qué es el Sindicato?)" (IBID, 239). Això no obstant, el DGCT es va mantenir inflexible en els seus criteris i el 20.1.1967 s'aprovava aquesta nova O.M. que tornava a beneficiar al cinema espanyol tot i que, tal com García Escudero va anotar al seu diari, "los productores, al ministro, ni las gracias" (IBID, 239).

Fraga Iribarne, en canvi, va prendre bona nota al seu diari de la "visita de Jack Valenti, presidente de la Motion Pictures Association, gran amigo personal del presidente Johnson; quiere aún más facilidades para las importaciones de películas norteamericanas" (FRAGA IRIBARNE 1980, 194). Qualificades pel DGCT d'"ingerencia inadmisibile", aquestes maniobres del representant del cinema nord-americà tornen a subratllar el paper subsidiari que el sector de la producció ocupava en la indústria espanyola en relació als de la distribució i l'exhibició. Però una anàlisi de la sort que la producció catalana del període estudiat va córrer a les pantalles

corroborava -en la majoria dels casos- el raquitisme d'unes recaptacions que no arribaven a cobrir una mínima part dels costos de producció -assumits per la protecció estatal i els beneficis indirectes que n'obtenien els distribuïdors- i la mínima incidència social que provocaven des de les sales i en les dates en les quals s'estrenaven.

10.2. LES RECAPTACIONS

Malgrat la seva escassa fiabilitat, les dades del Control de Taquilla són les úniques referències objectivables que permeten establir quines eren les pel·lícules espanyoles més vistes. Dels dos paràmetres aportats per l'administració -nombre d'espectadors i recaptació acumulada-, el primer inclou una variant basada en la progressiva disminució global de la freqüentació de les sales però tot i això resulta molt més útil i precís, ja que el segon ha de contemplar, a més, les variacions del preu de les entrades i les fluctuacions del valor de la pesseta. La **TAULA nº II** mostra l'ordre que les pel·lícules espanyoles produïdes entre 1965 i 1969 ocupen en la relació global del cine espanyol segons el nombre acumulat d'espectadors fins el 31.12.1991.

Degut a l'augment de la quota de pantalla registrat en aquelles dates i al posterior descens de freqüentació de les sales, sis dels deu primers llocs estan ocupats per pel·lícules realitzades en aquell període però cap d'elles procedeix d'empreses catalanes. D'aquestes, corresponents al període estudiat, n'apareixen cinc classificades entre les cent primeres. Estambul 65 i Las Vegas 500 millones, les dues luxoses superproduccions d'ISASI van registrar 2.7 milions d'espectadors, 300.000 més que la patriòtica biografia de la Guardia Civil sorgida d'IFI ESPAÑA. Dos films més de la factoria Iquino, les comèdies paròdiques O7 con el dos delante i La tía de Carlos en minifalda, completen aquesta relació que parla per ella mateixa de les preferències del públic en relació a l'oferta del cinema espanyol.

Amb totes les reserves repetidament esmentades sobre la fiabilitat de les dades -reproduïdes a l'Apèndix-, una aproximació quantitativa a les recaptacions dels films estudiats ha de partir dels rendiments acumulats al 31.12.1976 (MINISTERIO DE CULTURA 1978). Els ingressos obtinguts per La muerte tenía un precio (1966) de Sergio Leone -97.561.336 pts-, La ciudad no es para mí (1965) de Pedro Lazaga -71.360.456 pts- o Pero...¿en qué país vivimos? (1967) de José Luis Sáenz de Heredia -72.193.742 pts- destaquen molt per davant de les produccions

Nº	TITOL	ESTRENA	ESPECT.
1	LA MUERTE TENIA UN PRECIO	17.08.66	5.520.879
3	LA CIUDAD NO ES PARA MI	05.01.66	4.296.281
4	PERO...EN QUE PAIS VIVIMOS	28.09.67	4.054.235
5	MI CANCION ES PARA TI	03.09.65	4.035.909
6	UN BESO EN EL PUERTO	04.03.66	4.010.917
9	JUICIO DE FALDAS	07.11.69	3.492.048
	.../...	.../...	.../...
21	ESTAMBUL 65	13.10.65	2.711.683
22	LAS VEGAS 500 MILLONES	08.10.72	2.706.116
35	EL PRIMER CUARTEL	05.08.66	2.387.163
79	07 CON EL DOS DELANTE	26.03.66	1.917.207
94	LA TIA DE CARLOS EN MINIF.	15.06.67	1.828.725

TAULA nº II: Nombre d'espectadors acumulats per les pel·lícules, espanyoles i catalanes, produïdes entre 1965 i 1969. El nº d'ordre és el que ocupen en el còmput global dels 100 films espanyols més vistos a 31.12.1991. Font: MINISTERIO DE CULTURA/ICAA. 1992. Boletín informativo. Películas, recaudaciones, espectadores. Datos de 1991, Madrid: 141-142.

FILM	PRODUCTOR	REND 12.76
LAS VEGAS 500 MILLONES	ISASI	64.232.500
ESTAMBUL 65	ISASI	57.066.279
EL PRIMER CUARTEL	IFI ESPAÑA	35.550.322
LA DAMA DE BEIRUT	BALCAZAR	31.058.669
LA TIA DE CARLOS MINIFAL.	IFI ESPAÑA	27.400.844
07 CON EL DOS DELANTE	IFI ESPAÑA	25.454.253
EL SEÑORITO Y SEDUCTORAS	BALCAZAR	23.183.320
TRIUNFO DE 10 GLADIADORES	BALCAZAR	21.490.825
CLINT EL SOLITARIO	BALCAZAR	21.318.138
PISTOLEROS DE ARIZONA	BALCAZAR	20.671.764

TAULA nº III: Rendiments, a 31.12.1976, de les deu pel·lícules més taquilleres entre la producció catalana del període 1965-1969. Font: Elaboració pròpia. Dades del MINISTERIO DE CULTURA 1978.

catalanes més taquilleres (**TAULA nº III**).

En una jerarquia gairebé calcada del nombre d'espectadors, ISASI ocupa els dos primers llocs amb Las Vegas 500 millones i Estambul 65, seguida d'IFI ESPAÑA amb El primer cuartel i BALCAZAR amb La dama de Beirut, gràcies a la presència de Sara Montiel. La resta, ja amb rendiments inferiors als trenta milions, correspon a dues paròdies d'IFI ESPAÑA -La tía de Carlos en minifalda i O7 con el dos delante- interpretades per Cassen, una comèdia protagonitzada per Arturo Fernández -El señorito y las seductoras-, un pèplum -El triunfo de los 10 gladiadores- i dos spaghetti-western produïts per BALCAZAR. No per previsible la interpretació sociològica que s'intueix a partir dels films produïts a Catalunya més vistos pel públic deixa de ser reveladora d'unes tendències marcades per la mímesi del cinema nord-americà, els films de propaganda política, un star system local sòlidament estereotipat o els gèneres populars importats d'Itàlia.

La resta de títols van obtenir xifres inferiors als vint milions, i gairebé un terç dels films produïts (31.5%) van recaptar quantitats palesament per sota -menys de 8 milions si eren en color i menys de 5 si eren en blanc i negre- de les que el 1964 es calculaven com a costos de producció (VALLE FERNANDEZ 1966).

10.3. LES SALES

Catalunya disposava, el 1967, d'un circuit d'exhibició cinematogràfica equivalent al 15.0% de les sales cinematogràfiques espanyoles i al 7.0% de les butaques, però en canvi acollia un 18.5% del nombre total d'espectadors i un 22.7% de la recaptació gràcies a la regularitat de la programació dels locals de Barcelona (**TAULA nº IV**).

Sotmesos als interessos de les distribuïdores que els proporcionaven els films nord-americans generadors de substanciosos ingressos de taquilla -en una proporció del 48.78% pels exhibidors, 30.87% pel productor i 13.23% pel distribuïdor (POZO 1984, 197)-, aquests locals van acollir les produccions catalanes segons uns criteris topogràfics i cronològics que també revelen la naturalesa dels productes i la seva hipotètica repercussió sociològica. A l'Apèndix es pot consultar la data i els locals d'estrena a Barcelona de cada un dels films estudiats.

S'ha optat per utilitzar dades relatives a la capital catalana, a diferència de les molt més difoses de Madrid, per apropar l'objecte de l'estudi al seu àmbit teòricament

	SALES	BUTAQUES	RECAPTACIO	ESPECTADORS
BARCELONA	715	431.076	1.195,64	59.539.123
GIRONA	178	83.538	58,95	3.567.998
LLEIDA	228	87.150	53,79	3.483.445
TARRAGONA	301	97.165	88,71	6.242.395
TOT. CAT.	1422	698.929	1.397,10	72.832.961
TOT. ESP.	9466	4.925.430	6.146,51	393.086.868

TAULA nº IV: Panorama de l'exhibició cinematogràfica a Catalunya el 1967, en funció del nombre de sales, butaques, recaptació (en milions de pts) i espectadors. Font: MIT 1968.

SALA	BALCAZAR	IFI ESPAÑA	ALTRES	TOTAL
NIZA	13	3	6	22
PETIT PELAYO	16	-	4	20
CAPITOL	9	6	2	17
EXCELSIOR	5	5	4	14
MARYLAND	3	3	6	12

TAULA nº V: Sales d'exhibició de Barcelona que van acollir l'estrena d'un major nombre de produccions catalanes (1962-1967). Font: Elaboració pròpia.

natural. Però tota estimació quantitativa d'aquesta àrea escasament estudiada en la història del cinema espanyol ha de ser minuciosament ponderada en funció demúltiples variants: els circuits de reestrena o de "continuació d'estrena" que habitualment seguien determinades pel·lícules, les exhibicions en programa doble que alteraven el percentatge de protecció segons que els films fossin considerats com a "principals" o "complements" i la impossibilitat de constatar l'estrena d'alguns films que no es van projectar a Barcelona però és molt possible que s'estrenessin en altres localitats.

Una anàlisi de les dates d'estrena mostra, tanmateix, que el percentatge de títols estrenats en els dos moments més àlgids de la temporada -Nadal i Pasqua- era del 7.05% i 12.9%, respectivament, considerant generosament els mesos de novembre i desembre en el primer cas i març-abril en el segon. Ultra el 7.05% dels films dels quals no consta que s'estrenessin, el bimestre més prolífic en estrenes de produccions catalanes era el de juliol i agost (27.6%), en plenes vacances de bona part dels espectadors i en locals que tancaven la programació abans d'iniciar la nova temporada.

Globalment, també són reveladores algunes asincronies entre la data de producció i l'estrena de determinats films. El salvaje Kurdistán i El ataque de los kurdos es van rodar simultàniament el 1965, plantejats en forma de díptic, però mentre la primera part es va estrenar el febrer del 1968 la segona es va ajornar fins el juny del 1970. Altres coproduccions de BALCAZAR també van patir retards, com Kiss Kiss Bang Bang, rodada el 1966 i estrenada quatre anys després, o Las bellas i ¿Quién soy yo?, que van trigar cinc anys en resoldre els seus complexos entramats de coproducció abans de poder arribar a les sales. Més paciència van haver de tenir, però, els espectadors de La banda de los tres crisantemos (1968) que ajornà la seva estrena fins el 1975 o els de La respuesta, retinguda per la censura des del 1969 fins després de la mort de Franco.

L'elevada quantitat de sales actives a Barcelona -145 locals registrats oficialment el 1967 (VALLE FERNANDEZ 1969, 850-853)- provoca una dispersió important dels films estrenats a cada sala. D'altra banda, malgrat una hegemonia d'una sola empresa -BALAÑA-, els interessos comercials del sector també eren múltiples i sovint vinculats a compromisos amb determinades distribuïdores. Tanmateix, mentre la majoria de locals van acollir l'estrena d'entre cinc i deu produccions catalanes, els cinc locals que ultrapassaren aquest barem delimiten la naturalesa d'aquestes sales i les productores que més sovint hi estaven implicades (TAULA nº V).

L'hegemonia de les dues primeres sales -NIZA i PETIT PELAYO- es deu a la seva programació conjunta, sempre en programes dobles, i sovint vinculada a l'activitat de BALCAZAR i de les seves distribuïdores paral·leles. El CAPITOL, amb un predomini de pel·lícules procedents de BALCAZAR i IFI ESPAÑA, justifica el sobrenom de "**CAN PISTOLES**" que li va ser imposat per la seva insistència en el western i el cinema d'acció. Les altres dues sales -EXCELSIOR i MARYLAND- també constituïen un tàndem associat en programes dobles o com a reforç de l'estrena d'un film més sòlid en altres locals (BALMES) -igualmente controlats per la mateixa família d'empresaris, els Xicotá- abans que la segona, conjuntament amb el BALMES, s'especialitzés en art i assaig.

10.4. L'ART I ASSAIG

Les sales d'art i assaig van ser una nova emanació legislativa de García Escudero per acollir aquelles produccions espanyoles sorgides de l'Interés Especial, conjuntament amb els films estrangers subjectes a uns tractes censurs més benevolents a canvi de les restriccions de públic imposades per la versió original i les característiques dels locals. El projecte, segons el DGCT, estava en llista d'espera des del 1962 però no va sorgir a la llum pública fins l'aprovació de l'O.M. 12.1.1967 que regulava les Salas Especiales destinades a la projecció de films en versió original amb una modalitat específica -la d'"Arte y Ensayo"- per aquells que reunissin especials condicions de qualitat.

El preàmbul d'aquest text legal, en el qual es justifica l'existència d'aquestes sales "por el desbordamiento creciente en los últimos años de la población turística, que por razones idiomáticas difícilmente puede asistir a los espectáculos cinematográficos en nuestro país" ja posa en evidència les seves pròpies contradiccions. Certament, és la síntesi perfecta que uneix les dues vessants del ministeri d'informació i turisme, però la seva veritable motivació era estrictament censora. Pel·lícules estrangeres que no haurien estat autoritzades per una difusió més ampla tenien el seu lloc de destinació en aquestes sales únicament autoritzades a les capitals de província, a les ciutats de més de 50.000 habitants i a les zones d'interès turístic, sempre que la seva capacitat no fos superior a les 500 butaques.

La vella dialèctica entre la censura social i la ministerial tornava a quedar reflectida en aquestes sales destinades a un públic minoritari i privilegiat amb

FILMS	PRODUCTORA	REND. 31.12.76
LA PIEL QUEMADA	TEIDE	8.461.383
EL ULTIMO SABADO	FILMS PRONADE	3.011.348
NOCHE DE VINO TINTO	FILMSCONTACTO	2.595.261
CADA VEZ QUE...	FILMSCONTACTO	1.735.656
EXTRAÑO CASO DR. FAUSTO	HERSUA	817.677
DANTE NO ES UNICAM...	FILMSCONTACTO	683.958
BIOTAXIA	HELE FILMS	682.282
DITIRAMBO	HERSUA	637.016
NOCTURNO 29	FILMS 59	517.007
DESPUES DEL DILUVIO	FILMSCONTACTO	341.527

TAULA nº VI: Rendiments a taquilla, a 31.12.1976 dels films produïts a Catalunya (1965-1969) i estrenats en Salas Especiales (1967-1971). Font: Elaboració pròpia (dades MINISTERIO DE CULTURA 1978 i MUNSO CABUS 1971).

uns productes de circulació restringida. Aquest fou el cas del cinema de l'Escola de Barcelona ja que els films del Nuevo Cine Español, produïts abans de l'obertura d'aquestes sales, van trobar un lloc, petit però molt més ampli que el de l'art i assaig, dins dels circuits d'exhibició comercial. Les pel·lícules d'Esteva, Jordá, Aranda o Suárez es convertiren, en canvi, en la moneda de canvi per equilibrar les quotes de cinema espanyol -una d'Interés Especial per cada tres estrangeres- en un àmbit selectiu on la competència eren els films de Roman Polanski, Joseph Losey, Ingmar Bergman o Bernardo Bertolucci cobejats per un sector del públic àvid d'accedir a les corrents cinematogràfiques que circulaven per Europa.

De les 28 pel·lícules espanyoles exhibides en Salas Especiales entre 1967 i 1971, Biotaxia, Cabezas cortadas, Cada vez que..., Dante no es únicamente severo, Después del diluvio, Ditirambo, El extraño caso del Dr. Fausto, Los felices 60, El misterio de la vida, Nocturno 29, Noche de vino tinto, La piel quemada i El último sábado estaven produïdes a Barcelona (46.4%). La majoria pertanyia a l'òrbita de l'Escola de Barcelona, conjuntament amb d'altres -Acteon o Fata Morgana- procedents d'empreses formalment radicades a Madrid. Malgrat veritables esforços d'imaginació per convertir les seves respectives estrenes en **happenings**, esdeveniments socials per a públics selectes o agres controvèrsies periodístiques (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 300-306), aquestes pel·lícules havien nascut amb vocació minoritària i, sotmeses a les restringides condicions d'exhibició imposades per les Salas Especiales, obtingueren xifres de recaptació inexcusablement ridícules (TAULA nº VI).

Simptomàticament, els dos únics films no directament relacionats amb l'Escola de Barcelona encapçalen la llista de recaptacions, amb una diferència abrumadora a favor de La piel quemada. De la resta, Noche de vino tinto es va beneficiar del seu caràcter de petit fenomen sociològic focalitzat a la ciutat comtal i Cada vez que... d'un sorprenent èxit a Madrid que no va tenir correspondència a Barcelona, on es va projectar únicament durant dues setmanes contra els 56 dies que es va mantenir a la pantalla del cine Palace de la capital espanyola durant l'estiu del 1968. Recaptacions inferiors a un milió de pessetes per part de productores que mantingueren la seva activitat empresarial després d'aquesta ruïnosa acollida demostren, finalment, no sols el seu caràcter minoritari sinó que la seva font de finançament no depenia, en absolut, de la resposta del públic.

10.5. ELS FESTIVALS

L'últim destinatari del Nuevo Cine Español i de l'Escola de Barcelona, segons l'estratègia tramada per García Escudero, no era el públic local -doblement restringit a sectors minoritaris per la naturalesa dels productes i pel marc de la seva exhibició- sinó el dels festivals internacionals. El DGCT es mostrava orgullós dels resultats obtinguts i els esgrimia com la prova irrefutable de l'èxit de la seva política sobre les pressions que rebia dels sectors més immobiliàstes de la indústria i també del SNE. "Véanse, respecto al nuevo cine que dicen que he inventado yo, lo que dicen los datos: de las 35 películas que hemos enviado a festivales, 6 eran de veteranos y han ganado 4 premios; 3 de Bardem con un premio; de Berlanga, El verdugo, con un premio en Moscú; de jóvenes 25, con 20 premios. ¿También los premios me los he sacado de la manga? Yo sé muy bien que algunos se consiguen así; yo se muy bien que estos no" (GARCIA ESCUDERO 1978, 235).

Era en aquests certàmens, davant la crítica internacional i personatges del món de la cultura d'altres països, on el cinema espanyol nascut de les generoses prebendes de l'Interés Especial havia de complir la seva condició de missatger per transmetre que, com a mínim de portes enfora, alguna cosa estava passant a l'Espanya franquista. A canvi de rentar la imatge de la dictadura davant els fòrums internacionals, el fet de participar en les manifestacions qualificades de categoria A (Cannes, Venècia, Berlín, Moscou, Karlovy Vary o San Sebastián) suposava un increment de les quotes de protecció -50% del cost comprovat i doble valoració a efectes de quota de pantalla- i, donades les recaptacions a la taquilla, no resulta sorprenent que els productors fessin mans i mànegues per accedir a aquestes plataformes.

El triple joc derivat de la presència del cinema espanyol als festivals internacionals -el paternalisme de l'administració, la recerca d'una nova imatge política i el possibilisme dels realitzadors- queda explícitament expressat en aquest comentari de García Escudero a propòsit de la projecció d'El buen amor al Festival de Cannes: "Nice Matin dice el día 12, en primera plana: <<La nueva ola española se ha manifestado ayer en un encantador film-reportaje>>. Lo de encantador se me hace difícil de tragar recordando la pareja de imbéciles -él y ella, ella y él- que protagonizan la película; pero ya me explican los críticos profundos que de eso se trata precisamente: de mostrar la imbecilidad que pueden provocar las estructuras levíticas de nuestra sociedad.

"Sin embargo, la circunstancia de la pareja es real y el estilo de la película es un estilo europeo; no es el estilo de despacho clásico español al que estábamos acostumbrados. Esto ya es una cara lavada y sin mostachos, y con ella podemos pasearnos sin que nos señalen con el dedo por la Croisette.

"Naturalmente, Regueiro se apresuró a declarar que, sin censura, habría hecho otra película; no se sabe cuál, pero otra" (GARCIA ESCUDERO 1978, 73).

Fruit d'aquestes circumstàncies, la presència de films produïts a Catalunya als festivals -tal com mostra la relació completa inclosa a l'Apèndix- va ser mínimament digna però no exempta de problemes de diversa naturalesa. A l'hora del palmarés, l'administració s'adjudicava totes les medalles però vigilava escrupolosament que no es tornés a repetir l'escàndol de Viridiana a Cannes. Noche de vino tinto va ser reclamada pel comitè de selecció de la Mostra de Venècia del 1966, però la Federació Internacional de Productors va fer arribar una carta de protesta a la DGCT perquè no s'havia enviat la còpia. Un altre film de Nunes va concursar a Karlovy Vary per voluntat expressa del festival txec, ja que la DGCT no havia inclòs Biotaxia entre les pel·lícules inicialment proposades per la seva selecció.

El pacte de censura amb l'Escola de Barcelona tenia una vigència limitada a l'interior de l'estat, perquè Joaquín Jordá -amb motiu de la presentació de Dante no es únicamente severo a Pesaro- va ser multat amb 250.000 pts per Manuel Fraga Iribarne "perquè vaig dir que com que no podia parlar ni català ni castellà perquè ningú no m'entendria, parlaria una altra cosa. Ell ho va entendre malament i va interpretar que jo volia parlar català" (JORDA a RIAMBAU i TORREIRO 1993, 298). El codirector del film havia pogut assistir al festival italià gràcies a les gestions d'un advocat que li havien permès obtenir el passaport vint-i-quatre hores abans del viatge, però Pere Portabella tenia retirat aquest document per motius polítics i va haver de substituir la seva presència a Pesaro amb aquest text de presentació de Nocturno 29: "El cinema d'autor, essent un cinema polític en el cas del cinema espanyol, en la seva recerca per a l'adequació d'un llenguatge cinematogràfic que correspongui a una visió conscient i profunda de la realitat espanyola ha de lliurar-nos al mateix temps de fórmules i solucions narratives que corresponen a d'altres cultures i que, pel seu mateix desarrelament amb la nostra, careixen de sentit, accelerant un procés descolonitzador tan necessari com urgent en el nostre panorama cinematogràfic".

Malgrat les bones intencions de García Escudero, la desconfiança mostrada pels festivals internacionals respecte a les delegacions espanyoles va arribar a l'extrem de provocar incidents tan desafortunats com el d'El extraño caso del Dr.

Fausto a Berlín el 1970. Estava previst que la pel·lícula espanyola a concurs fos El jardín de las delicias de Carlos Saura, però degut als problemes patits amb la censura que van bloquejar la seva exhibició, els responsables del certamen alemany van interpretar, erròniament, que el film de Gonzalo Suárez era l'alternativa proposada pel règim i va saltar de la programació per aterrar a una posterior Semana de Cine en Color.

Mentre la presència de la producció catalana a San Sebastián va ser molt escassa, Barcelona disposava de dos festivals propis de signe i tendències molt diverses. El més veterà era la Semana Internacional de Cine en Color, nascuda a l'ombra del Cine-Club Monterols, de filiació opusdeista, i dinamitzada per noms com José M^a Otero, Jordi Grau o José Luis Guarner, també situats en la mateixa òrbita que la revista Documentos cinematográficos. Des de la seva primera edició va comptar amb un congrés cinematogràfic que abordà diversos aspectes industrials i estètics i ben aviat va establir unes preferències de programació orientades vers els grans clàssics o les diverses avantguardes evolucionades a partir de l'eclosió dels nous cinemes.

Entre 1963 i 1969, la representació espanyola va estar assignada a Los Tarantos de F. Rovira Beleta o a un pes important de l'Escola de Barcelona integrat per Fata Morgana de Vicente Aranda, Dante no es únicamente severo, Después del diluvio o Historia de una chica sola de Jordi Grau. El mateix Jordá, els directors de fotografia Joan Amorós i Néstor Almendros o el realitzador Jordi Grau van formar part de successius jurats en els quals també intervingueren l'escriptor colombià Gabriel García Márquez o el crític francès Jean Douchet, vinculat a la Nouvelle Vague.

Sota els auspicis del cine-club d'una localitat situada a pocs quilòmetres de Barcelona, el 1964 es va celebrar la primera Semana de Cine Español de Molins de Rei promoguda pel crític Joan Francesc de Lasa com a caixa de ressonància del moviment que ell mateix havia batejat. A partir d'aquesta data, els films més representatius dels antics alumnes de la I.I.E.C. o de l'E.O.C. van desfil·lar per les pantalles d'aquesta manifestació modesta en les seves formes i pressupostos però explícita en el seu contingut.

Van ser nombrosos els films produïts per empreses catalanes que van tenir un lloc en el certamen, però la majoria estaven clarament decantats vers les tendències més "realistes", encapçalades per El último sábado o La piel quemada. El 1965 hi va participar Brillante porvenir, però no els següents llargmetratges d'Aranda, i també Noche de vino tinto, Biotaxia o Nocturno 29 amb una explícita absència de

qualsevol llargmetratge de Jacinto Esteva. Baròmetre de la producció local, l'edició del 1968 va incloure La busca d'Angelino Fons o Días de viejo color de Pedro Olea i una àmplia mostra de cinema d'Amèrica Llatina, però cap pel·lícula barcelonina.

Les raons per les quals Molins de Rei era la seu de la Semana de Nuevo Cine Español i no del Nou Cinema Català no van ser únicament imposades per la censura franquista. A manca d'una producció local digna d'aquest nom que arribés a un volum de set llargmetratges anuals, els punts de referència del certamen -i també d'un ampli sector de les reivindicacions d'un hipotètic cinema català- estaven més a prop de l'estètica realista, fos quina fos la seva procedència, que dels avantguardismes barcelonins.

11. CONCLUSIONS

L'anàlisi de la història del cinema espanyol requereix un esforç suplementari simultàniament derivat de les seves pròpies característiques i de l'absència d'uns criteris metodològics unànimement acceptats. Investigar-ne alguna de les parcel·les, i no forçosament les incloses en els territoris ja considerats ignots per la seva llunyania en el temps i la desaparició dels seus rastres, sinó un període tan relativament recent com són els anys seixanta, suposa explorar el caos amb uns estris absolutament artesanals, dissenyats sense saber exactament si resultaran del tot eficaços en el moment que les circumstàncies ho requereixin. Penetrar més enllà dels reclams publicitaris immediats -el magre **star system** local-, els paràmetres propis del "cinema d'autor" adaptat a l'àmbit local o els corrents temàtics de circulació més previsible, suposa endinsar-se en un terreny inhòspit que dificulta l'accés a la matriu en la qual es forja la producció de les pel·lícules amb la finalitat de saber com, quantes i per què se'n fan unes o altres.

En l'hipotètic mapa que marca aquest itinerari hi sovintegen els errors, les pistes falses i camins que cal trepitjar amb peus de plom. Si l'objectiu està ubicat dins unes coordenades temporoespacials precises -Catalunya, entre 1962 i 1969- cal precisar exactament què entenem per cada escuna d'elles. La primera, una noció -a més de nació- perfectament delimitada des de la perspectiva històrica o d'altres indústries culturals, requereix una estricta acotació que supleixi les ambigüitats que intenten camuflar la inexistència d'una producció cinematogràfica local incapaç d'haver assumit la llengua pròpia del país fins i tot en els períodes previs a l'estudiat, de teòric esplendor industrial i d'absència de repressions polítiques com les que posteriorment caracteritzen el període del franquisme. Fins arribar a la constatació que el cinema català és aquell produït per empreses radicades a Catalunya, convé allunyar fantasmes accessoris basats en l'anecdòtica presència del component lingüístic, el pretext paisatgístic simplement pintoresc o la sempre ambigua identificació de les partides de naixement dels seus protagonistes.

Una definició de la indústria cinematogràfica catalana -aportada per la primera Memòria del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-, "entesa com el conjunt d'empreses productores, distribuïdores i exhibidores, laboratoris, estudis, etc... que tenen la seva seu social a Catalunya, indepen-

dentment de la llengua en què treballin²³⁵, assenyala amb sensatesa el camí a seguir, però aquestes referències no eren tan clares durant el període estudiat. Les empreses registrades oficialment canviaven fàcilment de domiciliació entre Madrid i Barcelona no sols per una hipotètica centralització de la indústria, sinó per les seves pròpies característiques. Les més grans i actives acostumaven a tenir una sucursal a Madrid i per les petites n'hi havia prou amb modificar l'adreça d'una seu social domiciliada en un habitatge particular per alterar l'equilibri geogràfic de la producció espanyola. Tanmateix, la naturalesa de les empreses, el seu registre oficial i la seva trajectòria són els únics paràmetres objectivables que permeten reconstruir un paisatge que si no és precís, reproduceix amb elevats nivells de credibilitat, i si més no lògica, aquell que existia a Catalunya durant el període estudiat.

Delimitat l'espai de la recerca, les coordenades temporals depenen del no menys ambigu criteri de les dates de les pel·lícules. Un mateix títol pot arribar a tenir quatre dates diferents segons si es considera la de sol·licitud del cartró de rodatge, la de concessió d'aquest document que autoritzava l'inici de la filmació, la del registre de la seva llicència d'exhibició i la d'estrena, amb possibles variants entre Madrid i Barcelona. Davant d'aquesta dispersió s'ha optat per utilitzar el mateix criteri del SNE en aquell període, basat en les dates de rodatge, l'únic de tots els tràmits requerits que resultava físicament imprescindible per a l'existència de la pel·lícula. Tanmateix, també s'han exposat els exemples de tres films que no van arribar a tenir llicència d'exhibició per raons de censura, van ser registrats per empreses diverses a les del productor real o havien nascut com a coproduccions després no consumades per discrepàncies econòmiques entre els respectius socis. Són excepcions inevitables derivades de l'aplicació d'una norma, però també signes reveladors d'una mecànica de producció propensa a aquest tipus d'atipicitats.

Hi havia un cinema espanyol real, als platós, i un altre d'oficial que, traduït en papers, expedients o instàncies, travessava els tràmits exigits pel Ministerio de Información y Turismo amb unes dades que resulten únicament orientatives. Al marge que l'absència de treballs de camp en matèria de documentació obliguen a recórrer encara, en la majoria dels casos, a les pròpies capçaleres de les pel·lícules per extreure'n aquestes dades oficials, la primera sorpresa apareix quan es constaten discrepàncies sistemàtiques entre les còpies de les diverses versions de les coproduccions. S'inverteixen les jerarquies dels protagonistes, canvien els tècnics principals -fins i tot el director- i els guionistes apareixen com la moneda de

²³⁵ GENERALITAT DE CATALUÑA. 1982. Memòria del Departament de Cultura. Barcelona, Generalitat de Catalunya: 129.

canvi de més pes per decantar els barems de participació nacional que es requerien de les coproduccions. Tanmateix, en l'intent de reorganitzar les peces d'aquest *puzzle*, no debades conegut en aquella època com el "Damero maldito", a les possibles divergències entre la filiació "real" i "oficial" de les pel·lícules s'hi afegixen ara les possibles distorsions aportades per la memòria dels protagonistes o la propagació de sistemàtics errors bibliogràfics procedents de fonts que ignoren la veritable naturalesa industrial d'un material que va molt més enllà de la simple recopilació.

Fixades les característiques d'una plausible producció cinematogràfica catalana acotada en el temps, una ràpida radiografia del context històric i cultural que l'envolta l'evidència com un cos estrany. Es tracta d'un artefacte absolutament atípic situat al bell mig de la confrontació entre les directrius culturals del franquisme i els moviments de resistència nacionalista que van sorgir a Catalunya com una singular manifestació de l'antifranquisme. Ferits en els seus sentiments patriòtics pel genocidi cultural perpetrat pel franquisme a Catalunya, nombrosos sectors de la burgesia local que en altres indrets d'Espanya es van acoblar a la dictadura o evitaren qualsevol signe d'hostilitat, van jugar un paper decisiu en la creació de xarxes de mecenatge destinades a la salvaguarda del patrimoni cultural. Des d'un punt de partida estrictament clandestí i artesanal -propi de reunions en cases particulars- es va passar a diverses fundacions organitzades -Benèfica Minerva, Omnium Cultural- per confluïr, precisament durant el període estudiat, en la professionalització manifestada a través de diverses empreses aplicades al sector editorial, discogràfic o periodístic i dels préstecs i crèdits políticament interessats de Banca Catalana.

Ambdós pols d'aquella confrontació arribaren a tenir alguns punts de coincidència paradoxals, com les emissions de teatre en català a través de la petita pantalla. Però l'acció selectiva d'aquestes operacions de mecenatge principalment encaminades als sectors literaris i teatrals o al fenomen de la Nova Cançó va excloure qualsevol activitat cinematogràfica de la seva àrea d'influència, per motius no únicament derivats del seu cost econòmic més elevat. Degut a la seva marginació històrica de la inèrcia d'una determinada tradició cultural majoritàriament abocada en la identificació de la cultura amb la literatura, el teatre o la música clàssica, a les afinitats polítiques d'alguns dels personatges més emblemàtics de la indústria cinematogràfica i, especialment, al seu olfacte per detectar on es trobaven les fonts de financiació que li asseguressin regularment la supervivència, el cinema produït a Catalunya es va mantenir en una òrbita d'influència social més propera dels

espectacles populars que de l'alta cultura. En conseqüència, va quedar al marge dels circuits de mecenatge aplicats a d'altres indústries culturals i, en canvi, depenia majoritàriament del proteccionisme estatal.

El franquisme va prendre bona nota de la renovació industrial i generacional que s'estava produint a Europa en el terreny cultural en general i en el cinematogràfic en particular i, dins del marc de la dictadura, va buscar una fórmula d'homologació dissenyada per Manuel Fraga Iribarne. José M^a García Escudero, des de la DGCT, la va aplicar en matèria cinematogràfica a partir dels models dels Nous Cinemes sorgits en diversos països europeus, les connotacions polítiques derivades de la presència espanyola en el concert de coproduccions continentals, unes normes de censura en aparença més obertes i, sobre tot, de l'estimulació de les iniciatives privades d'una indústria fins llavors exclusivament recolzada en el proteccionisme oficial.

Fruit d'aquesta última circumstància, la indústria espanyola s'amotllà globalment a les noves directrius legislatives que van entrar en vigor el 1964. La producció augmentà quantitativament des de 88 llargmetratges el 1962 fins un màxim de 164 el 1966 degut a un espectacular augment del nombre de coproduccions, incrementades des d'un 27.2% el 1962 fins un màxim del 64.9% el 1965 i una mitja del 50.2%, segons una tònica paral·lela a la d'altres països europeus.

Tanmateix, aquest augment de la producció -artificialment estimulat en un moment de paral·lela davallada del nombre d'espectadors- no es va acompanyar d'una consolidació de les empreses ja existents sinó d'una proliferació de noves marques atretes pels cants de sirena de les noves mesures proteccionistes. A nivell estatal, del 30.1% de noves empreses entre les 63 registrades amb una mínima activitat es va passar a un 36.9% el 1966 per patir un significatiu descens, tant en termes absoluts com en el percentatge de coproduccions, quan sonaren les primeres alarmes de l'esgotament del Fondo de Protección com a conseqüència dels excessius abusos de confiança comesos des de l'administració en favor dels interessos dels productors.

Lliurada a les mateixes directrius legislatives que la de la resta de l'Estat i sense factors d'incidència local capaços de distorsionar-la, la producció catalana va respondre de manera similar a la global. Quantitativament xifrada en 172 llargmetratges, la producció catalana d'aquest període va oscil·lar entre els 15 llargmetratges del 1962 i els 35 del 1965, per tornar a descendir els anys posteriors. Proporcionalment, el volum de la producció catalana era d'un 17.1% del conjunt de l'espanyola amb un mínim del 14.0% el 1966 i un màxim del 23.1% el 1965.

El fenomen de les coproduccions es va repetir a Catalunya amb una proporció mitja pràcticament equivalent a l'espanyola (45.9%) i uns marges que oscil·laren entre el 13.3% del 1962 i el 85.7% del 1965. De les 33 empreses actives a Catalunya durant el període estudiat (15.3% del conjunt espanyol), únicament 9 (27.2%) havien tingut activitat anterior i el seu volum de producció també responia a les característiques del conjunt de l'Estat. Tan sols 3 empreses van produir més d'un film per any i la seva activitat corresponia a un 58% del total, mentre a la resta d'Espanya el 48.1% de la producció estava en mans de les 28 empreses que generaren més d'un film per any. Aquestes diferències es deuen a que la productora més activa del cinema espanyol, P.C. BALCAZAR (8.1 films/any), estava radicada a Catalunya i, en la relació de les deu primeres, la també catalana IFI ESPAÑA S.A. (3.2 films/anys) ocupava el cinquè lloc.

Segons la naturalesa mercantil de les empreses, a Catalunya hi dominaven les registrades per persones físiques (20.7% del conjunt de l'Estat), sobre les societats anònimes (14.2%), les societats limitades (6.2%) i les cooperatives (5.0%). Aquesta distribució, associada al fet que el capital social autoritzat per les societats anònimes radicades a Catalunya fos únicament l'11.2% suggereix la concentració del capital al voltant d'unes poques empreses mínimament sòlides i envoltades de petites aventures d'efímera existència i escassa consistència industrial.

L'anàlisi individualitzada d'aquestes 33 productores actives subratlla el caràcter hegemònic de P.C. BALCAZAR i IFI ESPAÑA S.A., tant per la seva trajectòria històrica com pel volum de producció i el seu potencial industrial, al marge de la naturalesa dels seus productes. Tres empreses més tenien una activitat heterogènia però d'arrels ancorades en la dècada anterior -ESTE FILMS, TEIDE i ISASI- i la resta eren empreses d'activitat efímera i sovint exclusivament identificada amb l'activitat dels seus productors/realitzadors. En conseqüència, les hipotètiques mesures de reactivació industrial plantejades per la legislació de García Escudero es van traduir, sobre la producció catalana, en la consolidació d'empreses ja existents que van incrementar la seva activitat per la via de les coproduccions i en l'aparició d'un 72.8% de noves empreses que perseguïen els beneficis immediats de les noves mesures de protecció en sectors específics: les coproduccions, el cine d'autor que aspirava a l'Interés Especial o el cinema infantil.

No hi ha dades objectives que avalin l'incendi dels estudis Orphea com una de les causes de la desindustrialització del cinema produït a Catalunya. L'hegemonia dels estudis de Montjuïc sobre el conjunt de pel·lícules rodades en estudis espanyols únicament va ser absoluta durant els anys 1932 i 1933 -gràcies al seu caràcter

pioner en matèria d'instal·lacions per rodar-hi pel·lícules sonores- i durant el bienni 1941-1942 degut a les conseqüències de la guerra sobre els estudis de Madrid. Durant el primer trimestre de l'any de l'incendi -abril del 1962- únicament s'hi havien rodat 14 pel·lícules, tres de les quals eren espanyoles, front a un total de 74 en altres indrets. Si la desaparició dels estudis Orphea -coincident amb la crisi internacional del rodatge en estudis gràcies a l'aparició de noves tecnologies més lleugeres i de corrents estètiques que propugnaven el rodatge en exteriors- va tenir alguna repercussió sobre la indústria cinematogràfica catalana no va ser sobre el sector de la producció local sinó sobre els serveis auxiliars i els tècnics que es beneficiaven dels rodatges de projectes procedents d'empreses alienes a Catalunya.

Certament, els termes del concurs proposat per l'Ajuntament de Barcelona feien inviable la reconstrucció d'ORPHEA, però cap dels projectes alternatius ubicats en altres indrets geogràfics trobà fonts de finançament per materialitzar-se. L'effimera existència dels BUCH-SANJUAN, uns platós destinats al cinema publicitari oportunament adequats per acollir-hi llargmetratges de ficció corrobora que l'absència d'uns estudis a Barcelona es devia, principalment, a la manca d'una demanda del sector de la producció. Els únics estudis barcelonins que van ultrapassar la frontera del 1962 van ser els d'Iquino. Ubicats en una antiga sala de ball del Paral·lel, van ser utilitzats al cent per cent pels productes de la pròpia empresa i també llogats a d'altres productores segons un criteri igualment utilitzat per P.C. BALCAZAR quan, en funció de les noves perspectives de mercat, van utilitzar uns terrenys d'Esplugues de Llobregat per construir-hi uns estudis propis i un poblat de l'Oest destinat a acollir els spaghetti-westerns dels quals es nodria bona part de la seva producció. Posteriorment van seguir el mateix criteri els KINE S.A. i, especialment, els ISASI, però ni la seva pròpia activitat podia comparar-se a la dels seus veïns d'Esplugues ni els aires que bufaven durant la segona meitat dels seixanta propiciaven un context globalment favorable a la producció.

Paral·lelament a la disponibilitat de laboratoris i estudis de so, la indústria cinematogràfica catalana es va caracteritzar per l'existència d'un substracte publicitari que va nodrir un percentatge gens menyspreable de la producció de cinema de ficció. Independentment dels ESTUDIOS MORO, amb seu central a Madrid, la resta de la important activitat publicitària espanyola estava a Barcelona i són nombroses -BUCH SANJUAN S.A., ESTUDIOS MACIAN, CINE D'OR, VICTOR TARRUELLA P.C. o PROEX/HELE FILMS- les empreses que van passar del filmlet al llargmetratge abans que, el 1967, TVE -principal client de totes elles- decidís crear la seva pròpia gestora publicitària.

Els professionals que van intervenir en les produccions catalanes responien a característiques tan atípiques -i en conseqüència homologables- com les dels mateixos films. Els 172 títols estudiats van ser dirigits per un total de 85 realitzadors que responien als següents perfils:

a) Activitat esporàdica: menys d'un 10% del total van realitzar un mínim de 5 llargmetratges

b) Identificació de la figura del realitzador amb productores de les quals n'eren, total o parcialment, propietaris: Dels 10 realitzadors espanyols més prolífics únicament 2 treballaven majoritàriament contractats per productores alienes

c) Influències estrangeres derivades de les coproduccions: Un 40% dels realitzadors eren estrangers amb una majoria d'italians (25%) i la resta francesos, alemanys o nord-americans. Més del 80% d'aquests realitzadors estrangers van ser contractats per una sola empresa (P.C. BALCAZAR)

d) Preponderància dels realitzadors espanyols: Un 60% dels realitzadors eren espanyols (la meitat nascuts a Catalunya) i van dirigir el 70% de la producció

e) Preponderància de la "vella indústria" sobre els "nous realitzadors" sorgits dels nous incentius legislatius: Els realitzadors "veterans" (58%) van dirigir 80 films (66%) mentre els "debutants" (42%) van realitzar-ne 53 (33%).

L'abundància de coproduccions no va aportar noms il·lustres, ni directors ni actors, al cinema fet a Catalunya. Realitzadors forans en hores baixes i actors en decadència o succedanis i imitadors de les veritables estrelles internacionals van ser els elements més freqüents al costat d'un star system local absorbit del món del vodevil, del teatre o de la música lleugera.

Tot i la dificultat de calcular el cost real d'una pel·lícula, el pressupost d'una producció espanyola del 1964 està valorat en uns 4.500.000 pts per les rodades en blanc i negre i 7.500.000 pts per les de color. Les catalanes tendrien a disposar de pressupostos més elevats. A títol indicatiu, les coproduccions oscil·larien entre els 12.000.000 d'un melodrama interpretat per Sara Montiel -La bella Lola- o els 15.000.000 d'un spaghetti-western i els 30.000.000 de les "superproduccions" d'aventures -El tigre de los siete mares- o d'espionatge, com Estambul 65. Les pel·lícules d'"autor" realitzades per nous cineastes no es van caracteritzar per pressupostos inferiors, tal com va ser la norma de moviments similars a d'altres països, tot i que els seus processos de producció eren, segons testimoni dels seus mateixos responsables, molt més artesanals.

La diferència sistemàtica entre els costos presentats pels productors i els aprovats oficialment a efectes de protecció indica clarament el caràcter inflacionista

dels primers però no anul·la la sospita que els segons també responien a la mateixa característica. Fetes aquestes consideracions generals, una comparació entre les diverses partides pressupostàries entre el conjunt de pel·lícules espanyoles i les catalanes indica un augment significatiu d'aquestes en el capítol d'estudis i escenografia degut a l'absència d'infraestructures.

De les fonts de finançament possibles -la inversió del productor, l'avanç del distribuïdor, la recaptació en taquilla, la protecció estatal o les vendes per exportació- la primera i la última tenien una importància secundària, gairebé simbòlica. Per optar a la quarta calia una certa sintonia ideològica amb el franquisme, que es va produir en bona part dels casos, però les característiques socials del període també van ampliar les esclatxes de dissidència o de contestació. Des del punt de vista del productors primaven els addictes a la dictadura per convicció o per interessos econòmics, però també hi havia un sector -identificat amb les diverses corrents dels nous cinemes- de tarannà no únicament antifranquista sinó, en alguns casos, superador dels esquemes ortodoxes del marxisme. Tampoc els aparells de l'Estat eren estrictament monolítics i la confrontació existent entre la DGCT i el SNE va tenir les seves repercussions sobre la producció. En el cas de Barcelona, el segon havia integrat quadres de la CNT i el seu paper en el control dels tècnics resultava notori.

Malgrat la modernització de les mesures proteccionistes de García Escudero, destinades a l'estímul d'una activitat industrial, els productors es readaptaren a les noves normes per poder seguir nodrint-se, bàsicament, de les subvencions estatals com a principal font de finançament de les pel·lícules. La configuració de les diverses tendències de la producció com un estricte mirall de les diverses disposicions legislatives així ho delata en diverses fases. Durant els dos primers anys del mandat del nou DGCT però anteriors a les normes del 1964, persistiren mecanismes procedents d'etapes precedents. Els crèdits sindicals, que havien incidit sobre un 44.7% de la producció espanyola entre 1951 i 1962 disminuïren a un 21.4% el 1963 i per sota del 12% a partir del 1965. Tanmateix, les empreses barcelonines TEIDE i IFI ESPAÑA S.A. van ser la segona i la tercera respectivament, a nivell estatal, en subvencions rebudes per aquest concepte.

També canviaren la composició i els criteris de la Junta de Clasificación que designava els barems després traduïts en determinats percentatges de subvenció. Tot i que els testimonis recollits resulten contradictoris i resulta difícil discernir el grau de subjectivitat aplicat sobre determinades realitats, la impressió és que les veritables confrontacions de la Junta no es lliuraven entre la producció madrilenya i la catalana sinó entre la "vella" indústria arrelada als privilegis del passat i el nou

model cinematogràfic que García Escudero pretenia imposar amb criteris de renovació. Objectivament, el percentatge de pel·lícules espanyoles classificades de 1ªA (11.9%) era molt superior a les catalanes beneficiades d'aquesta mateixa categoria (2.1%). En canvi, gràcies al reconeixement d'un film emblemàtic del Nuevo Cine Español -El buen amor- i una pel·lícula nominada a l'Oscar de Hollywood -Los Tarantos-, produïdes per empreses barcelonines, el percentatge de films que van obtenir la màxima classificació d'Interés Nacional va ser més elevat a Catalunya (4.2%) que a la resta d'Espanya (2.7%). Globalment l'import mig de les subvencions atorgades a les pel·lícules espanyoles durant el període 1962-1964 era de 1.760.917 pts, contra 1.448.708 en el cas de les catalanes.

Aquests criteris subjectius van ser parcialment substituïts per l'aplicació automàtica del Control de Taquilla, però l'escassa fiabilitat de les dades anul·la qualsevol possible conclusió mínimament seriosa. Bona part de la distorsió del mercat a partir del 1964 procedia de la proliferació de coproduccions amb altres països, beneficiades per la concessió que l'administració havia fet als productors reconeixent com íntegrament espanyoles -a efectes de subvenció- pel·lícules procedents d'altres indrets en les quals la participació nacional es limitava a un simple avanç de distribució, la prestació d'alguns serveis tècnics i la contractació de personal secundari.

La producció catalana va jugar un paper decisiu en aquest terreny degut a l'activitat d'una empresa -P.C. BALCAZAR- que es va convertir en la més prolífica de tot l'Estat gràcies a un 86.1% de coproduccions. Globalment, el percentatge de coproduccions sorgides d'empreses catalanes (45.9%) era equiparable al del conjunt del cinema espanyol (50.2%). La documentació consultada als expedients administratius de moltes d'aquestes pel·lícules revela el seu caràcter fraudulent i posa en evidència els llargs tràmits burocràtics que van travessar fins arribar a obtenir una relaxació dels criteris de rigidesa que l'administració no va saber mantenir.

Itàlia va ser, tant a nivell espanyol com català, el principal país coproductor amb percentatges superiors al 50%, seguit de França, Estats Units i Alemanya o de diverses combinacions tripartites. El teòric equilibri que s'havia de mantenir en relació al grau de participació espanyola estava clarament descompensat a la baixa (34% de "minoritàries" i 41% d'"equilibrades") en el cas de la producció catalana, amb la fundada sospita addicional que, en alguns casos, es tractava d'"auto-coproduccions" amb empreses filials radicades en d'altres països. Un estudi en profunditat des de l'òptica respectiva d'Itàlia, Alemanya o França revelaria, amb tota

probabilitat, dades definitives sobre aquest fenomen que, en les seves últimes conseqüències, va provocar una gravíssima crisi econòmica del cinema espanyol derivada d'un desequilibri dels mecanismes de subvenció que l'administració no va ser capaç d'impedir- a canvi d'un prestigi nul en matèria artística i una inexistent reepitelització del teixit industrial.

La consecució d'un cinema de prestigi intel·lectual més elevat, capaç de circular dignament per les pantalles europees, es va forjar des de la transformació de l'I.I.E.C. en l'E.O.C. i de la remodelació de la fórmula obsoleta de l'Interés Nacional en un Interés Especial destinat a premiar selectivament els nous alumnes de l'Escola. Alguns d'ells foren contractats per empreses catalanes, les quals contribuïren interessadament en l'edificació del Nuevo Cine Español mentre la capital catalana suplí l'absència d'un centre acadèmic oficial amb una autodenominada Escola de Barcelona. García Escudero va reconèixer als seus components els mateixos beneficis econòmics de l'Interés Especial amb una actitud que beneficiava explícitament les petites productores disposades a gaudir dels privilegis econòmics de l'administració a canvi d'una submissió absoluta a la seva tutela ideològica.

Una branca específica de l'Interés Especial definida per l'O.M. del 1964 era el cinema infantil. La seva màxima proliferació es va produir entre 1964 i 1967 en una proporció de Catalunya (19%) en relació al conjunt espanyol equiparable al global. Tanmateix, l'escassa rendibilitat dels productes, la dependència de qualificacions subjectives que constituïen la seva principal font de finançament i l'oposició frontal dels sectors de la distribució i exhibició van extingir aquesta via així que García Escudero va deixar el càrrec.

Paral·lelament a la subvenció estatal, l'altre gran recurs econòmic de les productores procedia del sector de la distribució. El seu creixement s'havia produït durant la postguerra gràcies a uns mecanismes de subvenció que utilitzaven els films espanyols com a moneda de canvi per a l'obtenció de llicències d'importació de pel·lícules estrangeres que posteriorment s'enduien la part del lleó de les recaptacions a la taquilla. Noves disposicions promulgades durant la dècada dels cinquanta van canviar els mecanismes però no la filosofia d'aquesta situació que justifica la ferotge oposició dels distribuïdors a les mesures proteccionistes de García Escudero en favor del cinema espanyol.

Sovint era en funció dels interessos de la distribuïdora, i no de la productora, que es gestaven els projectes. La decisió de si una pel·lícula s'havia de rodar en blanc i negre o en color, amb un actor determinat o el gènere al qual s'adscribia depenia en bona part d'una demanda del mercat que responia al criteri estrictament

complementari -gairebé de comparsa en programes dobles, sales de repertori o dates de fluxes expectatives comercials- que el cinema espanyol jugava en les cartelleres espanyoles en relació als productes nord-americans amb els quals els mateixos distribuïdors obtenien els grans beneficis.

Entre 1965 i 1972 hi havia un cens de 118 distribuïdores actives al conjunt de l'Estat, però la concentració empresarial era equiparable a la del sector de la producció i bona part del mercat estava en mans de 25 empreses. Moltes d'elles eren sucursals o tapadores encobertes de les grans **majors** nord-americanes i també tenien interessos actius en el sector de la producció. Una anàlisi comparativa entre els consells d'administració de diverses empreses de distribució i de producció mostra profundes identitats. En el cas de Catalunya, les dues principals productores tenien evidents paral·lelismes en la distribució: BALCAZAR a través de FILMAX, BENGALA i CONCORDIA -que es van fer càrrec del 70% de les pel·lícules produïdes per l'empresa d'Esplugues- i IFI ESPAÑA S.A. amb la seva sucursal IFISA. D'altres productores més petites van patir espectaculars processos expansius quan van estendre els seus interessos al sector de la distribució -JET FILMS a través d'INCINE o ISASI amb WARNER ESPAÑOLA S.A.-, quan no es tractava d'espòriques incursions en aquest terreny de distribuïdores ja consolidades (CIRE FILMS S.L., TUSI S.A. o CINEDIA).

La generositat que l'Estat exercia en matèria de subvenció a la producció del cinema espanyol tenia la seva contrapartida en el control estricte exercit per la censura. La profunda renovació de la legislació cinematogràfica perpetrada per García Escudero des de la DGCT també va afectar aquest terreny a partir de la promulgació, el febrer del 1963, d'unes normes de censura que pretenien objectivar sobre el paper unes normes de joc després aplicades subjectivament. Considerades excessivament obertes per alguns sectors de l'administració i aplicades per García Escudero des de la justificació -injustificable- d'una "censura social", estaven en mans d'una Junta que, malgrat la renovació perpetrada pel mateix DGCT entre els seus membres, responia als pilars ideològics del franquisme.

El punt neuràlgic de la seva actuació no es produïa sobre la pel·lícula un cop rodada sinó, especialment, en la fase de guió. Les repercussions econòmiques d'un guixot en llapis vermell eren molt menys importants que els cops de tisora sobre el cel·luloide impressionat i, per aquest motiu, els productors van ser molt reticents en acceptar l'oferta de García Escudero per suprimir aquest tràmit previ. Tanmateix, és en els informes particulars delsensors, escrits des d'un anonimat després traduït en

el fred llenguatge dels oficis que arribaven a mans dels productors, que s'aprecia la veritable naturalesa dels censors i els seus criteris.

La política i el sexe eren, naturalment, objecte d'una persecució selectiva, així com també la religió i la moral, especialment vigilada pels rígids components de la Junta que vestien sotana. Però, curiosament, la mà de la censura no es limitava a intervenir en aquells films prèviament marcats per la identitat dels seus responsables o sospitosos d'abordar temes o situacions escabroses. La censura era arbitrària i indiscriminada, afectava indistintament les pel·lícules minoritàries i comercials -susceptibles d'una major difusió- i també els gèneres més aparentment inofensius, com els excessos de violència comesos en els spaghetti-westerns, i fins i tot els films procedents de realitzadors que havien professat explícites mostres d'adhesió al franquisme.

Una censura particular mereixien les pel·lícules doblades al català, pel sol fet d'utilitzar aquesta llengua. Després del precedent d'El Judes, prohibit pel govern civil de Barcelona després d'haver estat autoritzat per Madrid, la demanda dels productors catalans en aquest sentit va ser inexistent, llevat del cas de Josep Virós i Siega verde. García Escudero mantenia una actitud favorable -basada en l'experiència de l'autorització limitada del català en altres sectors de la cultura- però indecisa i ambigua, ja que les limitacions específiques per aquest tipus de censura mai no es van fer públiques. L'experiència pilot es va produir amb Maria Rosa i les circumstàncies de la seva segona estrena en català com a maniobra per salvar la inversió dels productors revelen el caràcter doblement excepcional de l'operació, tant des del punt de vista dels condicionaments imposats per l'administració com de la demanda social.

No hi havia una única censura, sinó múltiples nuclis de pressió exercits des dels diversos sectors de poder, sovint en to de revenja. L'Església, l'Exèrcit, la Policia, delegacions perifèriques del MIT o diverses personalitats polítiques amenaçaren explícitament la integritat de pel·lícules produïdes a Catalunya, no específicament pels seus orígens geogràfics o culturals sinó en perfecta harmonia amb la mateixa naturalesa política d'una dictadura. La coincidència entre la censura i el fenomen de les coproduccions va estimular la pràctica de dobles versions destinades a l'exhibició espanyola i internacional. Una empresa catalana -IFI ESPAÑA S.A.- va ser una de les capdavanteres d'aquesta activitat sistemàticament practicada en bona part de les pel·lícules destinades a mercats forans si és que volien gaudir d'una mínima oportunitat comercial hipòcritament tolerada pel franquisme.

BALCAZAR i IFI ESPAÑA S.A., responsables de més del 50% de la producció catalana, van marcar les grans tendències genèriques i estilístiques del període. La seva política, adaptada del model dels estudis nord-americans, consistia en extreure la màxima rendibilitat dels recursos humans i materials de què disposaven amb la reiteració de gèneres adaptats a algunes de les grans corrents que circulaven per Europa. El *boom* del spaghetti-western provocat per les espectaculars recaptacions d'un film de Sergio Leone va provocar una immediata reacció de la indústria espanyola en general i de la productora d'Esplugues en particular. Globalment, la incidència d'aquest gènere en la seva activitat durant el període estudiat va ser del 36.9%, però aquesta proporció augmentà fins el 46.1% durant els anys compresos entre 1964 i 1968. IFI ESPAÑA S.A. i altres empreses més petites van tractar de beneficiar-se d'aquesta ona expansiva amb puntuals incursions en un tractament del gènere subjecte a freqüents plagis argumentals i a l'explotació sistemàtica dels tòpics.

Un gènere arrelat a la producció catalana de la dècada anterior, el policíac, va donar signes de vida durant els primers anys del període estudiat, però la coincidència de les noves normes del 1964 i l'expansió de les coproduccions amb l'èxit internacional del personatge de James Bond van convertir el subgènere de l'espionatge en un altre punt de referència ineludible. Un 42.5% de les films produïts per BALCAZAR entre 1965 i 1969 responia a aquestes característiques que suposaven la desaparició de qualsevol signe d'identitat sociològica en benefici d'una impersonal internacionalitat que, paradoxalment, proporcionaria una notable difusió en el cas de les superproduccions d'ISASI. IFI ESPAÑA S.A., en canvi, va optar per la via de la paròdia dels tòpics del gènere a través d'un mestissatge amb la comèdia.

Llevat de puntuals incursions de còmics estrangers importats amb les coproduccions, aquest gènere va explotar, bàsicament, fenòmens locals procedents del teatre popular i de vodevil. Els prototipus més emblemàtics van ser Arturo Fernández, associat a les anomenades "pel·lícules de platja" rodades a les Balears i a Costa Brava o a comèdies sentimentals, Cassen -que canvià radicalment de registre després del seu debut amb Plácido-, Mary Santpere, vinculada als espectacles del Paral·lel i a la trajectòria d'Iquino, i Joan Capri. Després d'alguns papers cinematogràfics secundaris, els grans èxits teatrals i discogràfics d'aquest actor propiciaren films dissenyats en la precisa mesura de les seves possibilitats. Altres actors, amb un grau d'incidència sociològica en l'àmbit espanyol (Sara Montiel, els cantants Joan Manuel Serrat, Bruno Lomas i el Duo Dinámico o la ballarina Carmen Amaya), també generaren vehicles cinematogràfics a la seva mida. El cinema

infantil, servit amb safata per l'administració i d'efímera suervivència, va tenir el seu *star system* específic en personatges vinculats al món del circ, la televisió o la literatura juvenil.

La possible existència d'un Nou Cinema Català homologable al d'altres països es va dissoldre en diverses temptatives que delaten la manca d'una plataforma dotada de cohesió interna: a) els films del Nuevo Cine Español produïts per astuts productors barcelonins (Los farsantes, Young Sánchez, El buen amor, Amador), però rodats amb totes les característiques dels seus homònims madrilenys, b) unes adaptacions autòctones dels principis del neorealisme italià a la societat catalana (Vida de familia, Los felices sesenta, Brillante porvenir, El último sábado o La piel quemada), que van ser sistemàticament denunciades des de sectors nacionalistes perquè no disposaven de versions catalanes o posaven en evidència mestissatges culturals i lingüístics, c) operacions de diversa naturalesa comercial (María Rosa, El Baldiri de la costa) que van recórrer a l'ús del català com un reclam publicitari inicialment rendible des d'un punt de vista econòmic però igualment denunciades pels mateixos sectors nacionalistes indistintament pel seu academicisme o pel seu populisme i d) una doble temptativa de mecenatge que fracassà per la repressió selectivament censora perpetrada contra Jordi Tusell (La respuesta) o per la resistència de BALCAZAR a desviar la seva línia de producció (Palabras de amor).

L'Escola de Barcelona va assumir, en canvi, la seva naturalesa de *ghetto* de luxe, tant des del punt de vista de la producció -íntegrament sufragada per les subvencions derivades de l'Interés Especial- com de la impossibilitat de superar els marges imposats per la censura. Més a prop de París que de Madrid, va ser un reflex de la Barcelona cosmopolita, avantguardista i políglota que va assumir, plenament, la seva vocació minoritària. Amb el seu tarannà provocatiu es va guanyar la simultània enemistat dels sectors nacionalistes i de l'esquerra ortodoxa ancorada al realisme. Els intents frustrats efectuats per vestir de llarg els seus productes posaren en evidència la seva vocació suïcida però no esborraren els certificats de naixement d'excel·lents professionals amb una brillant projecció de futur.

En termes generals, els films produïts a Catalunya durant el període estudiat foren carn de canó d'uns circuits d'exhibició sotmesos a una disminució global d'espectadors paral·lela a la recuperació del públic que veia pel·lícules espanyoles, amb una quota de pantalla que va augmentar des del 20.59% el 1965 fins el 29.71% el 1970. Tanmateix, malgrat l'escassa fiabilitat de les dades del Control de Taquilla, la seva anàlisi permet constatar quina va ser la sort de les pel·lícules catalanes en funció de les seves recaptacions, sovint justificades pels locals i les dates en què es

van estrenar. El nombre acumulat d'espectadors de les pel·lícules espanyoles produïdes entre 1965 i 1969 situa cinc títols -Estambul 65, Las Vegas 500 millones, El primer cuartel, 07 con el dos delante i La tía de Carlos en minifalda per damunt d'1.800.000 d'espectadors. En termes de recaptació acumulada fins el 31.12.1976, mentre les produccions espanyoles més taquilleres oscil·laven entre els 97 milions de La muerte tenía un precio de Sergio Leone i els 71 milions de La ciudad no es para mí, una comèdia de Paco Martínez Soria, llevat dels dos films d'ISASI esmentats -que recaptaren al voltant de 60 milions-, la resta està per sota dels 35 milions.

El parc de sales existent a Catalunya el 1967 suposava el 15% de l'Estat però acollia un 18.5% d'espectadors i un 22.7% de la recaptació. Tanmateix, els films produïts en el seu territori durant el període estudiat s'exhibien, com a mínim a Barcelona, en situacions poc propícies. Un 20% del total es van estrenar entre els mesos de novembre i desembre o març i abril, considerats com els més favorables, i el bimestre més prolífic (27.6%) era, en canvi, el de juliol i agost, quan la ciutat quedava deserta. Un 7.05% no consta que arribessin a estrenar-se en condicions normals. Els locals més freqüentats eren el NIZA i el PETIT PELAYO, caracteritzats per la sistemàtica exhibició de programes dobles en els quals la pel·lícula espanyola -catalana, en aquest cas- acostumava a complir el paper de complement, o el CAPITOL, que es va guanyar el sobrenom de "CAN PISTOLES" gràcies a bona part de la producció sorgida de BALCAZAR o IFI ESPAÑA S.A.

Les sales d'art i assaig, a nivell estatal, van nodrir un 46.4% de la seva quota de cinema espanyol amb pel·lícules produïdes a Catalunya, encapçalades per l'èxit de La piel quemada i que incloïen l'Escola de Barcelona en pes. Aquests films tenien el seu aparador natural als Festivals Internacionals o en els dos certàmens locals: la Semana de Cine Español de Molins de Rei, que apostà per la línia "realista", i la Semana de Cine en Color, més propera a l'òrbita de l'Escola de Barcelona. Els èxits internacionals més importants del cinema produït a Catalunya van ser les respectives nominacions a l'Oscar de Los Tarantos i El amor brujo, ambdós realitzats per Francesc Rovira Beleta. Identificar el retrat d'una Barcelona gitana o l'adaptació de l'obra de Manuel de Falla amb l'existència d'un hipotètic cinema català expressa la seva veritable naturalesa amb tota la grandesa i la misèria de les seves contradiccions.

Apèndix

A) FILMOGRAFIES

A.1. FILMS / PRODUCTORES

A TIRO LIMPIO	BALCAZAR
ABOGADO, EL ALCALDE Y EL NOTARIO, EL	DIAGONAL
ACECHO, EL	TEIDE
AGACHATE QUE DISPARAN	CIRE
AGENTE 3S3, PASAPORTE PARA EL INFIERNO	BALCAZAR
AGENTE END, MISION FINAL	BALCAZAR
AGENTE Z55, MISION HONG KONG	BALCAZAR
AMADOR	JET FILMS
AMOR ADOLESCENTE	TEIDE
AMOR BRUJO, EL	FILMS R.B.
ANTES DEL ANOCHECER	ESTE FILMS
AOOM	HERSUA
APRENDIZ DE CLOWN, EL	CIRE
ARRIBA LAS MUJERES!	BLAY CASTILLO
AS DE PIC, OPERACION CONTRAESPIONAJE	BALCAZAR
ATAQUE DE LOS KURDOS, EL	BALCAZAR
BAHIA DE PALMA	ESTE FILMS
BALADA DE JOHNNY RINGO, LA	TILMA
BALCON SOBRE EL INFIERNO, UN	BALCAZAR
BALDIRI DE LA COSTA, EL	ISASI
BANDA DE LOS TRES CRISANTEMOS	IFI ESPAÑA
BANDA DEL PECAS, LA	PROCIMA
BARCA SIN PESCADOR, LA	TEIDE
BELLA LOLA, LA	BALCAZAR
BELLAS, LAS	BALCAZAR
BIOTAXIA	HELE FILMS
BODA ERA A LAS DOCE, LA	URANIA
BRILLANTE PORVENIR	BUCH SANJUAN
BUEN AMOR, EL	JET FILMS
CADA VEZ QUE...	FILMSCONTACTO
CASTIGADOR, EL	TEIDE
CASTILLO DE FU MANCHU, EL	BALCAZAR
CENA DE LOS COBARDES, LA	VERTICE
CENA DE MATRIMONIOS	BALCAZAR
CERO SIETE CON EL DOS DELANTE	IFI ESPAÑA
CERTIFICADO, EL	BALCAZAR
CON LA MUERTE EN LA ESPALDA	BALCAZAR
CRIMEN	IFI ESPAÑA
CRONICA DE UN ATRACO	BALCAZAR
CUATRO DOLARES DE VENGANZA	BALCAZAR
CULPABLES, LOS	TEIDE
CHICA DEL AUTO STOP, LA	IFI ESPAÑA
CHICO-CHICA-BOOM	IFI ESPAÑA

DAMA DE BEIRUT, LA	BALCAZAR
DAMA DEL ALBA, LA	FILMS R.B.
DANTE NO ES UNICAMENTE SEVERO	FILMSCONTACTO
DE PICOS PARDOS A LA CIUDAD	IFI ESPAÑA
DEMONIO CON ANGEL, UN	IFI ESPAÑA
DESPUES DEL DILUVIO	FILMSCONTACTO
DESPUES DEL GRAN ROBO	ISASI
DESTINO: ESTAMBUL 68	BALCAZAR
DIABLOS DE LA GUERRA, LOS	TILMA
DINAMITA JIM	BALCAZAR
DITIRAMBO	HERSUA
DOC, MANOS DE PLATA	BALCAZAR
DOLAR DE FUEGO, UN	IFI ESPAÑA
DONDE TU ESTES	VERTICE
DOS VECES JUDAS	BALCAZAR
DOS VIVALES EN FUERTE ALAMO	BALCAZAR
ELISABETH	URANIA
ENTRE LAS REDES	BALCAZAR
ESCALA EN TENERIFE	ESTE FILMS
ESCUADRILLA DE VUELO	ISASI
ESPAÑOLEAR	BALCAZAR
ESPARTACO Y LOS DIEZ GLADIADORES	BALCAZAR
ESTAMBUL 65	ISASI
EXTRAÑO CASO DEL DR. FAUSTO, EL	HERSUA
FARSANTES, LOS	IFI ESPAÑA
FELICES SESENTA, LOS	TIBIDABO
GENTLEMAN JO	BALCAZAR
GOLPE DE MANO	PROMOFILM
GOLPE DE REY, UN	TILMA
GRAN COARTADA, LA	TUSI S.A.
HIJAS DEL CID, LAS	VICTOR TARRUELLA
HOLA!...SEÑOR DIOS	CIRE
HOMBRE DE CARACAS, EL	BALCAZAR
HOMBRE DEL PUÑO DE ORO, EL	BALCAZAR
INVESTIGACION CRIMINAL	IFI ESPAÑA
INVIERNO EN MALLORCA, UN/JURTZENKA	TIBIDABO
JOSE MARIA	IFI ESPAÑA
KISS KISS BANG BANG	BALCAZAR
LADRONA PARA UN ESPIA, UNA	BALCAZAR
LAIA	FILMS PAC
LARGA AGONIA DE LOS PECES, LAS	FILMS R.B.
LAS VEGAS 500 MILLONES	ISASI
LEJOS DE LOS ARBOLES	FILMSCONTACTO
MAGO DE LOS SUEÑOS, EL	EST. MACIAN
MAÑANA OS BESARA LA MUERTE. M.DINAMITA	TEIDE
MAÑANA SERA OTRO DIA	TIBIDABO
MARIA ROSA	MEMSA PC
MASCARA DE ORO	BALCAZAR
MEDIAS Y CALCETINES	PIRENE
MINI TIA, LA	IFI ESPAÑA
MUERTE EN PRIMAVERA, LA	URANIA
MUERTE LLAMA OTRA VEZ, LA	CONSTELACION
MUJER CELOSA, LA	CINE D'OR

MUJER DEL DESIERTO, LA
 MUJERIEGO, EL
 NEUROSIS (HELENA Y FERNANDA)
 NOCTURNO 29
 NOCHE DE VINO TINTO
 NOCHES DE CASABLANCA
 NOCHES DEL UNIVERSO
 OESTE NEVADA JOE
 OKLAHOMA JOHN
 OPERACION GOLDMAN
 OPERACION SILENCIO
 PALABRAS DE AMOR
 PIEL QUEMADA, LA
 PISO DE SOLTEROS
 PISTOLA PARA RINGO, UNA
 PISTOLEROS DE ARIZONA
 PLAYA DE FORMENTOR
 POR QUE SEGUIR MATANDO?
 PRECIO DE UN ASESINO, EL
 PRESAGIO
 PRIMER CUARTEL, EL
 PROFESIONALES DE LA MUERTE, LOS
 PROXIMO OTOÑO, EL
 QUIEN SOY YO?
 RAFAGA DE PLOMO, UNA
 RESPUESTA, LA
 RETORNO DE RINGO, EL
 REVOLTOSA, LA
 RINCON PARA QUERERNOS, UN
 RIO MALDITO
 RUBLO DE LAS DOS CARAS, EL
 RUTA DE LOS NARCOTICOS, LA
 SALVAJE KURDISTAN, EL
 SANGRE SOBRE TEXAS
 SENDA TORCIDA
 SEÑORITO Y LAS SEDUCTORAS, EL
 SHARON VESTIDA DE ROJO
 SIETE PISTOLAS PARA TIMOTHY
 SONORA
 SUPERARGO, EL HOMBRE ENMASCARADO
 SUPERESPECTACULOS DEL MUNDO
 TARANTOS, LOS
 TERROBLE DE CHICAGO, EL
 TESORO DE MAKUBA, EL
 TEXAS KID
 THOMPSON 1880
 TIA DE CARLOS EN MINIFALDA, LA
 TIERRA DE FUEGO
 TIGRE DE LOS SIETE MARES, EL
 TIGRE SE PERFUMA CON DINAMITA, EL
 TORMENTA SOBRE EL PACIFICO
 TOTO EN ARABIA
 TRAMPA BAJO EL SOL

TEIDE
 ESTE FILMS
 DIAGONAL
 FILMS 59
 FILMSCONTACTO
 BALCAZAR
 ESTE FILMS
 IFI ESPAÑA
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 TEIDE
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 ESTE FILMS
 BALCAZAR
 IFI ESPAÑA
 CINE XX
 IFI ESPAÑA
 BALCAZAR
 BUCH SANJUAN
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 TEIDE
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 IFI ESPAÑA
 IFI ESPAÑA
 BALCAZAR
 IFI ESPAÑA
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 CONSTELACION
 BALCAZAR
 CINE D'OR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 ESTE FILMS
 FILMS R.B.
 IFI ESPAÑA
 MEMSA PC
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 IFI ESPAÑA
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR
 BALCAZAR

TRAMPA MORTAL
TRAVESURAS DE MORUCHA, LAS
TRIGO LIMPIO
TRIUNFO DE LOS DIEZ GLADIADORES, EL
TUMBA PARA UN FORAJIDO
TURISTAS Y BRIBONES
ULTIMO MOHICANO, EL
ULTIMO SABADO, EL
VAMOS A CONTAR MENTIRAS
VENGANZA DE CLARK HARRISON, LA
VIDA DE FAMILIA
VIDA ES MAGNIFICA, LA
VIUDITA YE YE, LA
VIVA CARRANCHO!
VIVIR UN LARGO INVIERNO
VUELTA, LA
YANKEE, EL
YO HE VISTO LA MUERTE
YOUNG SANCHEZ

CONSTELACION
IFI ESPAÑA
IFI ESPAÑA
BALCAZAR
CONSTELACION
BALCAZAR
BALCAZAR
FILMS PRONADE
ISASI
CONSTELACION
E.C.A. FILMS
JET FILMS
IFI ESPAÑA
BALCAZAR
IFI ESPAÑA
CONSTELACION
BALCAZAR
MEMSA PC
IFI ESPAÑA

A.2. EMPRESSES DE PRODUCCIO

CODIS:

Copr.: Coproducció. **Dir.:** Director. **G:** Guió. **Diàl:** Diàlegs. **Arg:** Argument. **Dir. prod.:** Director de producció. **Cap prod.:** Cap de producció. **Dir. fot.:** Director de fotografia. **Mús.:** Música. **Dec.:** Decorats. **Munt:** Muntatge. **Aj. dir.:** Ajudant de direcció. **Int.:** Intèrprets. **Est.:** Estudis de rodatge. **Ext.:** Exteriors. **Distr.:** Distribuïdora espanyola. **Estr. Barcelona:** Data/local(s) i (dies en cartellera). **Dur.:** Durada.

FONTS DE LES DADES:

+ = Fotogramas
 * = POPPI I PECORARI 1992
 ** = WEISSER 1992
 AB = BERNARDINI 1993
 ACE = VALLE FERNANDEZ 1969
 CB = RONDOLINO 1967/1975
 DF = Die Deutschen Filme, Export Union, Wiesbaden (1962 a 1970)
 FI = Film Ideal
 FML = MÉNDEZ LEITE 1965
 FR = BARBACHANO 1989
 GS = HERNANDEZ RUIZ 1991
 LV = La Vanguardia
 PB = PRESS BOOK
 PBF = PRESS BOOK FRANCES
 PBN = PRESS BOOK NORD-AMERICA
 PP = Primer Plano
 TC = Títols de crèdit extrets del film o dels "DATOS FINALES"
 VAJ = GOMEZ MESA 1965

P.C. BALCAZAR

1962 CENA DE MATRIMONIOS

Dir.: Alfonso Balcázar. **G:** A. Balcázar i Miguel Cussó, s/l'obra teatral homònima d'Alfonso Paso. **Cap prod:** Valentín Sallent. **Dir. fot.:** Federico G. Larraya (B/N). **Mús.:** Federico Martínez Tudó. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Int.:** Arturo de Córdova, María Dolores Pradera, Susana Campos, Marisa de Leza, Angel del Pozo, Rafael Alonso, Enrique A. Diosdado, Lina Canalejas. **Est.:** Buch Sanjuán. **Dist.:** Filmax S.A.. **Estr. Barcelona:** 24.5.63/Astoria (7) i Cristina (7). **Dur.:** 84 min.

Dates de rodatge: 6.6.1962 - 31.8.1962

1962 LA BELLA LOLA/QUEL NOSTRO IMPOSSIBILE AMORE

Copr.: FICIT (Finanziaria Cinematografica Italiana) (Roma) i Intercontinental Production (París). **Dir.:** Alfonso Balcázar. **G:** Jesús M^a Arozamena, José M^a Palacios i Miguel Cussó. **Dir. prod.:** Francisco Balcázar. **Cap prod:** Teodoro Herrero. **Dir. fot.:** Mario Montuori (Eastmancolor). **Mús.:** Gregorio García Segura. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Aj dir.:** Francisco Pérez Dolz i Gonzalo Delgrás. **Int.:** Sara Montiel (Lola), Antonio Cifariello (Antonio), Frank Villard (Don Gabriel), Luisa Mattioli (Ana), Germán Cobos (Federico), Laura Nucci (mare Antonio), José M^a Caffarel (empresari), Gustavo Re (comissari), Roberto Martín (Luis), José M^a Angelat (home fira), Fernando Ulloa (metge), Julio Gorostegui (ministre), Santiago Sans (Pepín), Consuelo de Nieva (senyora festa), Jesús Puche (lladre) PP, Antonio de Armenteras (propietari casino) FML. **Est.:** Orphea. **Dist.:** Filmax SA. **Estr. Barcelona:** 15.10.1962/Tívoli (27). **Dur.:** 100 min.

Dates de rodatge: 15.1.1962 - 14.4.1962.

Director previst: Enrico Bomba. "Al comprobar la documentación que se envió a esta Dirección General, con motivo de la solicitud de coproducción de nuestra película LA BELLA LOLA, hemos observado que el señor Enrico Bomba figura en la ficha técnica como "Director de la versión italiana". El citado Sr. Enrico Bomba es el consejero delegado de Finanziaria Cinematografica Italiana y por tanto productor de la película en Italia. Su trabajo en la citada película, se limitará, a hacer el supervisado de la versión italiana y su ajuste para la explotación de la citada película en el territorio italiano. Dicho trabajo se hará sobre la película ya rodada, por tanto, como aclaración a la documentación presentada, queremos dejar claramente de manifiesto que el único Director de la citada película es D. Alfonso Balcázar Granda" (Carta de Francisco Balcázar a DGCT, 1.2.1962)¹.

Actors previstos: Maurice Teynac en el paper de José M^a Caffarel.

1963 A TIRO LIMPIO

Dir.: Francisco Pérez Dolz. **G:** Miguel Cussó, José M^a Ricarte i F. Pérez Dolz. **Arg.:** José M^a Ricarte. **Dir. prod.:** Francisco Balcázar. **Cap prod:** Valentín Sallent. **Dir. fot.:** Francisco Marín (B/N i Scope). **Mús.:** Federico Martínez Tudo. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Aj. dir.:** Emilio Martos. **Int.:** José Suárez (Román Avelino Campos), Luis Peña (Martín), Carlos Otero (Jordi Abad Mateu, "El Picas"), María Asquerino (Marisa), Joaquín Navales (Antoine), Gustavo Re (senyor del garatge), María Francés (Sra. Abad), María Julia Díaz (germana de Román), Rafael Moya (comissari), Victoriano Fuentes (caixer travesses), Pedro Gil (forense), Carolina Jiménez, Carlos Ibarzábal (empleat morgue), Emilio Sáncho, Juan Velilla (home del meublé). **Est.:** Buch Sanjuán. **Ext.:** Barcelona. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 1.9.1963/Arcadia (7), Maryland (7), Petit Pelayo (7) (en programa doble amb Romance en Venecia). **Dur.:** 90 min.

Cartró de rodatge: febrer 1963.

Dates de rodatge: 7.2.1963-15.3.1963

Títol provisional: Encuentro con la muerte

1963 LA REVOLTOSA

Dir.: José Díaz Morales. **G:** Ricardo Toledo, Fernando Merelo i Jaime G. Herranz, s/la sarsuela de Guillermo Fernández Shaw i J. López Silva. **Dir. prod.:** Francisco Balcázar. **Cap prod:** Valentín Sallent. **Dir. fot.:** Francisco Marín (Eastmancolor). **Mús.:** Sarsuela de López Silva i Fernández Shaw amb música del mestre Chapí. **Dec.:** Enrique Alarcón.

¹ Exp. 225-61, c. 20.566; exp. 24.834, c. 42.105; exp. 25.398, c. 42.123.

Munt.: Pablo G. del Amo. **Aj. dir.:** Jaime Jesús Balcázar. **Int.:** Teresa Lorca (Mari Pepa), Germán Cobos (Felipe), Manolo Gómez Bur (Viruta), Tomás Blanco (Don Leo), Matilde Muñoz Sampedro (Encarna), Antonio Vico (Don José), Antonio Riquelme (Tiberio), Jesús Puiche (Candelas), Paquita Cano (Atenedoro), Miguel Angel Ferriz (Cándido), Amalia Rodríguez (Gorgonia), Eulalia Soldevila (Soledad), Antonio Almoros (Ulpiano), Agustín Zaragoza (Elocuente), Arbo de Val (Sr. Paco), Xan das Bolas (Venturita), Aurora Juliá (Inés), Carmen Porcel (Maestra), Antonio Malonda (Muquiqui), Julia Pachelo (Doña Casta), Ricardo Canales (inspector). **Est.:** Bravo Murillo (Madrid). **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 8.6.1964/Regio Palace (en programa doble amb Cuando el hampa dicta su ley) (7). **Dur.:** 106 min.

Cartró de rodatge: juny 1963.

1963 NOCHES DE CASABLANCA/CASABLANCA, NID D'ESPIONS/SPIONAGGIO A CASABLANCA

Copr.: FICIT (Finanziaria Cinematografica)/Cinitalia* (Roma) i Intercontinental Films (París). **Dir.:** Henri Decoin. **G:** José A. de la Loma, Miguel Cussó i Jacques Remy. **Cap prod:** Valentín Sallent. **Dir. fot.:** Mario Montuori/Luciano Trasatti* (Eastmancolor). **Mús.:** Gregorio García Segura. **Dec.:** Enrique Alarcón. **Munt.:** Pablo G. del Amo. **Int.:** Sara Montiel (Teresa), Maurice Ronet (Maurice), Franco Fabrizzi, Leo Anchoriz, Gérard Tichy, Tomás Blanco, José Guardiola FML, Isacco Ravaioli FML, José Riesgo FML, Carlo Croccolo. **Est.:** Sevilla Films (Madrid). **Ext.:** Alacant. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 24.12.1963/Tivoli (28). **Dur.:** 83 min.

Cartró de rodatge: 1.2.1963

Títols provisionals: Operación Casablanca/Bésame

1963 PISO DE SOLTEROS

Dir.: Alfonso Balcázar. **G:** José A. de la Loma, Ricardo Toledo i Miguel Cussó. **Arg.:** Jaime de Armiñán i Alfonso Balcázar S/la comèdia de J. de Armiñán. **Cap prod:** Valentín Sallent. **Dir. fot.:** Francisco Marín (Eastmancolor). **Mús.:** Federico Martínez Tudó. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Aj. dir.:** Jaime Jesús Balcázar. **Int.:** Alberto Closas (Santos), María Andersen (Margot), Cassen (Emiliano), Irene Dayna (Julia), Pilar Cansino (Magdalena), José Rubio (Enrique), Margarita Robles (Tía Susana), Rafael Calvo (Notario), Monika Kolpek (Trude), Nieves Correa (Amparo), Pepe Martín (Ricardo), Camino Delgado (Doña Rosa), Carlos Janer (Agustín), Montserrat Laguna (Laly), Gustavo Re (Don Gustavo), Juan Torres (practicant), Sergio Doré (comissari). **Est.:** Buch Sanjuán. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 7.9.1964/Alexandra (12). **Dur.:** 80 min.

Octubre 1963: Director previst: José Díaz Morales.

Cartró de rodatge: novembre 1963

Dates de rodatge: desembre 1993

Actriu prevista: Charo Baeza

1963 UN BALCON SOBRE EL INFIERNO/CONSTANCE AUX ENFERS

Copr.: Capitole Film i Luxor Film (París). **Dir.:** François Villiers. **G:** Alfonso Balcázar. **Arg.:** Jean P. Ferrière i Jacques Sigurd. **Diàl.:** J. Sigurd PBF. **Prod. del.:** Gérard Ducaux-Rupp i Almos Mezo PBF. **Cap prod:** Francisco Balcázar. **Dir. fot.:** Manuel Berenguer (B/N). **Mús.:** Claude Bolling. **Dec.:** Pierre Thevenet i Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Int.:** Michèlle Morgan (Constance), Simon Andreu (Hugo), Dany Saval (Pascale), Maria Pacome

(Marie-Cécile), Claude Rich, Jorge Rigaud, Carlos Casaravilla, Guadalupe Muñoz Sampedro. **Est.:** Sevilla Films i Ballesteros (Madrid). **Ext.:** Madrid i París. **Dist.:** Paramount. **Estr. Barcelona:** 3.3.1964/Fantasio. **Dur.:** 90 min.

Cartró de rodatge: juny 1963

Títol provisional: Constance en los infiernos

1964 PISTOLEROS DE ARIZONA/5.000 DOLLARI SULL'ASSO/FUR 1.000 DOLAR PRO TAG*/DIE GEJAGTEN DER SIERRA NEVADA

Copr.: International Germania Films (Colonia) i Edmondo Amati per Fida Cinematografica (Roma). **Dir.:** Alfonso Balcázar. **G:** Alessandro Continenza*, Alfonso Balcazar i José A. de la Loma. **Arg.:** A. Continenza / Helmut Harum PB DF. **Cap prod:** Valentin Sallent i Antonio Morelli* / Valentín Sallent i Franz Phierry PB. **Dir. fot.:** Carlo Carlini PB i Christian Matras DF / Roberto Reale* (color). **Mús.:** Angelo Francesco Lavagnino. **Dec.:** Jurgen Kievach i Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Aj. dir.:** Romolo Girolami i Mehnaem Velasco. **Int.:** Robert Wood (Jeff Clayton), Maria Sebaldt (Helen), Fernando Sancho (Carrancho), Richard Haussler (advocat Dundee), "Jack Stewart" [Giacomo Rossi Stuart] (David), Helmut Schmidt (Burke)*/(Jimmy)PB, Antonio Molino Rojo (Dingus), Jaime Abellán, "Norman Preston" [Nino Persello] (gitano Jack), "Hans Nielsen" [Pepe Calvo], Paco Sanz**, Fernando Rubio**. **Est.:** Balcázar. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 3.6.1965/Montecarlo (10) i Niza (10). **Dur.:** 95 min.

Cartró de rodatge: setembre 1964

Dates de rodatge: 4.9.1964 - 30.10.1964

Títols provisionals: Los pistoleros de Arizona/El rancho de los implacables

Altres protagonistes previstos: Diana Lorys, Barbara Frey.

Els mateixos personatges reapareixen en la seqüela titulada Viva Carrancho!/L'uomo que viene da Canyon City (1965)

1964 EL TRIUNFO DE LOS DIEZ GLADIADORES/IL TRIONFO DEI DIECI GLADIATORI/LE TRIOMPHE DES DIX MERCENAIRES

Copr.: Cineproduzioni Associate (Roma) i Les Films Jacques Letienne Unicity (París). **Dir.:** Nick Nostro. **G:** "Simon Sterling" [Sergio Sollima] i Nick Nostro. **Cap prod:** Armando Morandi* / Valentín Sallent PB. **Dir. fot.:** Francisco Marín / Tino Santoni* (Technicolor i Techniscope). **Mús.:** Carlo Savina. **Dec.:** Giorgio Postiglione. **Munt.:** Enzo Alfonsi* i Bruno Mattei* / Ramon Biadiu PB. **Aj. dir.:** Stefano Rolla* i Juan Gabriel Tharrats PB. **Int.:** Dan Vadis (Roccia), Helga Liné (Moluya), "Stanley Kent" [Stelio Candelli] (Glauco), "John Heston" [Ivano Staccioli] (Espartaco), Halina Zalewska (Myrta), Frank Oliveras (gladiador), Gianni Rizzo (Sesto), Ursula Davis, Rick Battaglia, Enzo Fiermonte*, Carlo Tamberlani*, William Bird*, Emilio Messina*, Steve Gordon*, Sal Borgese*, Alan Lancaster*, Julian Dower*, Jeff Cameron*, Fred Hudson*. **Est.:** R.P.A. Elios Film (Grottaferrata)*. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 28.11.1966/Capitol. **Dur.:** 100 min.

Cartró de rodatge: gener 1965

1964 ESPARTACO Y LOS DIEZ GLADIADORES/GLI INVENCIBILI 10 GLADIATORI/SPARTACUS ET LES 10 GLADIATEURS

Copr.: Cineproduzioni Associate (Roma) i Les Films Jacques Letienne Unicity (París). **Dir.:** Nick Nostro. **G:** "Simon Sterling" [Sergio Sollima] i Nick Nostro. **Dir. fot.:** Tino Santoni (Technicolor i Techniscope). **Mús.:** Carlo Savina. **Dec.:** Giorgio Postiglione. **Munt.:** Enzo

Alfonsi i Bruno Mattei. **Int.:** Dan Vadis (Roccia), Helga Liné (Moluya), "Stanley Kent" [Stelio Candelli] (Gluco), "John Heston" [Ivano Staccioli] (Espartaco), Frank Oliveras (gladiador), Gianni Rizzo (Sesto), Ursula Davis (Lidia), Julian Dower, William Bird, Marco Vassili, Sal Borgese, Jeff Cameron, Alan Lancaster, Fred Hudson. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 18.7.1966/Capitol (14) (en programa doble amb Caravana al Oeste). **Dur.:** 94 min.

Seqüel·la del film anterior, rodatge simultani.

1964 EL ULTIMO MOHICANO/LA VALLE DELLE OMBRE ROSSE/DER LETZE MOHICANER

Copr.: Procusa (Madrid)², Cineproduzioni Associate (Roma) i Franz Thierry** per International Germania Films (Colonia). **Dir.:** Harald Reinl. **G:** Joachim Bartsch** / Giovanni Simonelli* i Roberto Bianchi* / José A. de la Loma s/la novel·la homònima de Fenimore Cooper. **Cap prod:** Eduardo de la Fuente. **Dir. fot.:** Ernst Kalinke** DF/ Giuseppe La Torre* / Ricardo Andreu (Technicolor i Techniscope). **Mús.:** Francesco De Masi* / Peter Thomas** / Martin Böttcher DF. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Bruno Mattei*. **Int.:** "Anthony Steffen" [Antonio de Teffè] (Strongheart), Dan Martín [Daniel Martín] (Chinga/Uga), Karin Dor (Cora Munroe), Joachim Fuchsberger (Edward), Marie France (Alicia), "Stanley Kent" [Stelio Candelli] (Roger), Charles Lang CB [Carl Lange]** (Magua), Ricardo Rodriguez, Pierre Mathin, Angel Ter, Mariano Halcón. **Est.:** CCC (Berlín). **Ext.:** Almeria. **Dist.:** Bengala Films. **Estr. Barcelona:** 27.6.1966 /Montecarlo (14). **Dur.:** 90 min.

Director previst: Alfonso Balcázar.

Cartró de rodatge: juny 1964/desembre 1964.

Títol provisional: La venganza de mohicano.

1964 OKLAHOMA JOHN/IL RANCH DEGLI SPIETATI

Copr.: Cineproduzioni Associate/Fida** (Roma) i International Germania Films/Neues Film** (Colonia). **Dir.:** Jesús Balcázar³. **G:** Giuseppe Maggi, Helmut Harum i Alfonso Balcázar⁴. **Cap prod:** Valentín Sallent i Frank Phierry. **Dir. fot.:** "Joseph L. Tower**"/"Joseph Tor" DF [Giuseppe La Torre] (Eastmancolor i Techniscope). **Mús.:** "Frank Mason" [Franco De Masi]. **Dec.:** Juan Alberto Soler i Jürgen Kiebach. **Munt.:** Teresa Alcocer i Enzo Alfonsi / Jack B. Matthews [Bruno Mattei]*. **Aj. dir.:** Ferruccio Castronuovo / Peter Iron*. **Int.:** Rick Horn (Oklahoma John), José Calvo (Edwards), Sabine Bethmann (Georgina White), Tom Felleggi (Watson), Karl Otto Alberty (Hondo), Jesús Puche (Chuck), Georg Herzog (Jim Edwards), Fernando Rubio, Leontine May [Leontina Mariotta], Eduardo Lizanza, John McDouglas [Giuseppe Addobbati], Edward Lewis*, Ted Ruby*. **Est.:** Balcázar. **Ext.:** Fraga i Roma. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 5.9.1966/ Petit Pelayo i Niza. **Dur.:** 86 min.

Cartró de rodatge: gener 1965

Dates de rodatge: 2.10.1964 - 5.12.1964

² No consta a DF.

³ Jaime Jesús Balcázar figura acreditat a les versions alemanya i espanyola. A la còpia italiana consta com "(("Un film de") Roberto B. White [Roberto Bianchi Montero] ("dirigit per") Jaime Jesús Balcázar".

⁴ En còpia italiana, **G:** Simon O'Neil [Giovanni Simonelli] i Robert M. White [Roberto Bianchi Montero].

1964 TOTO DE ARABIA/TOTO D'ARABIA

Copr.: Alberto Pugliese i Luciano Ercoli per Produzione Cinematografiche Mediterranée (Roma). **Dir.:** José Antonio de la Loma. **G:** Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, J.A. de la Loma i Alfonso Balcázar⁵. **Dir. prod.:** Fernando Blanco PB. **Cap prod:** Luciano Fercoli / Antonio Negri PB. **Dir. fot.:** Aldo Nascimbene (Technicolor). **Mús.:** Angelo Francesco Lavagnino. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Licia Quaglia. **Aj. dir.:** Mario Castellani. **Int.:** Totò (Totò), Jorge Rigaud (sir Bains), Nieves Navarro (Doris), José Luis López Vázquez (Paco), Fernando Sancho (Ali El Buzur), Mario Castellani (el fals Omar El Bedu), Luigi Pavese (el jeque de Shamara), Luis Cuenca (El Kasser), Asunción Victoria (Olga), Frank Oliveras (l'autèntic Omar), Monica Kolpek*, Gustavo Re*, Victor Israel*, Felipe Valdés*, Juan Manuel Simon*, Fernando Cebrian*, Juan Ramis*, Juan Torres*, Eduardo Beut*, Cachito*, Luis Salazar*, Irene Mir*, Antonio Iranzo*. **Est.:** Balcázar. **Ext.:** Gata (Almeria), Tarragona, Castelldefels, Calella i Esplugues (Barcelona). **Dist.:** Bengala. **Estr. Barcelona:** 18.6.1965/Fantasio (14) i París (14). **Dur.:** 90 min.

Cartró de rodatge: novembre 1964

Dates de rodatge: 15.10.1964 - gener 1965

Títol provisional: De Arabia con amor

Actor previst: Fernando Rey.

1965 AGENTE 3S3, PASAPORTE PARA EL INFIERNO/AGENTE S3: PASSAPORTO PER L'INFERNO/AGENT SPECIAL 3S3: PASSEPORT POUR L'ENFER

Copr.: Cineproduzioni Associate (Roma) i Les Films Copernic (París). **Dir.:** "Simon Sterling" [Sergio Sollima]. **G:** Mario Maggi, S. Sollima i Alfonso Balcázar. **Dir. de prod.:** Mario Maggi. **Cap prod:** Valentín Sallent. **Dir. fot.:** "Charlie Charleis" [Carlo Carlini] (Eastmancolor). **Mús.:** Piero Umiliani. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer / "Jordan B. Matthews" [Bruno Mattei]*. **Aj. dir.:** Pilar Martos. **Int.:** Giorgio Ardisson (Walter Ross, agent 3S3), Barbara Simons (Jasmine), Seyna Seyn (Jackye Vein), George Riviere (professor Steve Dickson), Fernando Sancho (coronel Dobiukin), José Marco (Ahmed), Paco Sanz (Nobel), Calixto Cali, "Frank Andrews" [Franco Andrei] (Bellamy), Beatriz Altarriba (Elisa Von Slood), Liliane Fernany (Karina)*, Charlie Kalinsky (Salkoff)*, Henri Cogan (Omar), Tom Felleghy (major Taylor)*, "Anthony Gradwell" [Antonio Gradoli] (capità Moran)*, Steve Gordon (Bob)*, Sal Borgese*, Jeff Cameron*, Arthur Gardner*, Hugh Gregor*, "Leontine May" [Leontina Mariotta]*. **Exteriors:** Viena i Líban. **Est.:** Balcázar. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 22.1.1968 /Capitol. **Dur.:** 91 min.

Cartró de rodatge: juliol 1966.

Dates de rodatge: 5.2.1965 - 12.3.1965

1965 AGENTE Z55, MISION HONG KONG/AGENTE Z55 MISSIONE DISPERATA/AGENT Z55, MISSION DESEPEREE

Copr.: Cineproduzioni Associate (Roma) i Les Films Copernic (París). **Dir.:** "Robert B. White" [Roberto Bianchi Montero]⁶. **G:** Alfonso Balcázar⁷. **Dir. prod.:** Mario Maggi. **Cap prod:** Valentín Sallent i "M. Damien" [Mario Damiani]. **Dir. fot.:** Tomás Moya / Ken Foster* / Mario Bistagne PB (Technicolor). **Mús.:** Francesco de Masi. **Dec.:** Juan Alberto Soler /

⁵ Els dos coguionistes espanyols no consten acreditats a la versió italiana.

⁶ Segons *, en còpies per mercats no italians, **D:** José Antonio de la Loma.

⁷ En còpia italiana, **G:** "Ray Calloway" [Mario Colucci] i "R.B. White" [Roberto Bianchi Montero].

"Mary Jo Lewis" [Maria Luisa Panaro]*. **Munt.:** "Jordan B. Matthews" [Bruno Mattei]⁸. **Aj. dir.:** Peter Kiran* / J. Gabriel Tharrats PB. **Int.:** Gianni Rizzo (Barrow), Luisa Rispoli (Sally), Yoko Tani (Su Ling/Sumiko PB), Germán Cobos (Robert Manning/Danny Mann PB), "Leontine May" [Leontina Mariotta] (Tania), Anita Ferrari (Frida), Manuel Quintana (Blade), Romano Giomini, Milton Reid (professor Larsen*/Togo PB), Frank Oliveras (Farrell), Anthony Blade*, Paco Sanz* (Larsen) PB, Pepe Calvo (director companyia), Carlos Otero (agent), Victor Vilanova (funcionari), Giovanni Cianfriglia*, Florence Simpson*, Alfred Ngo*, Julian Dower*, Audrey Rosales*, George Chow*. **Est.:** Balcázar. **Ext.:** Hong Kong i Roma. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 21.2.1967/Fantasio. **Dur.:** 90 min.

Dates de rodatge: 22.3.1965 - 20.6.1965

1965 CUATRO DOLARES DE VENGANZA/4 DOLLARI DI VENDETTA

Copr.: Ambrosiana Cinematografica (Roma). **Dir.:** Jaime Jesús Balcázar. **G:** Luett, Giovanni Simonelli, Italo Zingarelli, Natividad Zaro, Sergio Corbucci*, Giovanni Grimaldi* i Jose A. de la Loma⁹. **Cap prod:** Enrique Uviedo PB i Antonio Liza / Carla Colisi Rossi*. **Dir. fot.:** Victor Monreal / Clemente (Tino) Santoni* (Technicolor). **Mús.:** Francesco Lavagnino / Bendetto Ghiglia*. **Dec.:** Juan Alberto Soler / Riccardo Dominici*. **Munt.:** Franco Fraticelli / Juan Luis Oliver PB. **Aj. dir.:** Joaquín Vera i Angel G. Gauna. **Int.:** Robert Wood (Roy Dexter), Angelo Infante (Barry Hallet), "Ghia Arlen" [Dana Ghia] (Mercedes), Antonio Casas (coronel Jackson), José Manuel Martín (Manuel de Losa), Tomás Torres (Pedro) PB, Gérard Tichy (Clifford/Hamilton PB), Antonio Molino Rojo (Clifford) PB, Lucio Rosato (Banyon), Juan Torres (metge) PB, Oswaldo Genazzani (secretari de Hamilton), Angel Lombarte (ajudant del sheriff) PB, Luis del Pueblo (Thompson) PB, Carlos Ronda (pare de Mercedes) PB, Francisco Nieto (tinent) PB, Miguel M. de La Riva (defensor) PB, Renato Baldini, Gustavo Re, Robert Hoot, E. Bianchi, Aldo Sambrell, Giulio Maculani*, Gardenia Polito*, Gianluigi Crescenzi. **Est.:** Balcázar i De Paolis. **Ext.:** Fraga. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 13.3.1967/Arcadia i Petit Pelayo. **Dur.:** 88 min.

Cartró de rodatge: desembre 1965

Dates de rodatge: 15.11.1965 - gener 1966

Actors previstos: Ettore Manni, Guy Madison, Fernando Sancho, Adriana Ambessi.

1965 DOC, MANOS DE PLATA/L'UOMO DALLA PISTOLA D'ORO

Copr.: Italo Zingarelli per West Film i Flora Films (Roma). **Dir.:** Alfonso Balcázar. **G:** Alfonso Balcázar, Giovanni Simonelli i José Antonio de la Loma¹⁰. **Arg.:** A. Balcázar i Miguel Cussó¹¹. **Diàlogos:** J. A. de la Loma. **Cap prod:** Carlos Boué i Roberto Palaggi. **Dir. fot.:** Mario Capriotti (i Stelvio Massi* i Victor Monreal*) (Eastmancolor i Techniscope). **Mús.:** Angelo Francesco Lavagnino. **Dec.:** Juan Alberto Soler i Nedo Azzini. **Munt.:** Renato Cinquini. **Aj. dir.:** Romolo Girolami. **Int.:** Karl Möhner (Doc Mac Gregor/Larry Kitchener), Luis Dávila (sheriff Slade), Fernando Sancho (Pablo Reyes), Gloria Milland (Norma O'Connor/Lily**), Loris Doddi (Bob O'Connor), Oscar Pellicer, Umberto Raho (Broga), Irene Mir, Pedro Gil, Daniela Gouzzi, Juanita Espín, Carlos Ronda, Franco Balducci*, Dario De

⁸ Segons PB, **Munt. versió espanyola:** Teresa Alcocer.

⁹ Segons PB, **G:** Sergio Corbucci i Giovanni Grimaldi.

¹⁰ No acreditat a la versió italiana.

¹¹ No acreditat a la versió italiana.

Grassi*, Eva Maran*. **Est.:** Balcázar i De Paolis. **Ext.:** Fraga i Roma. **Dist.:** Bengala. **Estr. Barcelona:** 7.11.1966/Niza (7), Petit Pelayo (7), Arcadia (7). **Dur.:** 89 min.

Cartró de rodatge: gener 1966

Títols provisionals: Slade, manos de plata/10.000 dólares, vivo o muerto

1965 DOS VIVALES EN FUERTE ALAMO/I DUE SERGENTI DEL GENERALE CUSTER

Copr.: Edmondo Amati per Fida Cinematografica (Roma). **Dir.:** Giorgio Simonelli. **G:** Marcello Ciorciolini, Giorgio Simonelli i Amedeo Sollazzo. **Diál.:** Alfonso Balcázar¹². **Arg.:** Marcello Ciorciolini*. **Cap prod:** Mario Mariani i Carlos Boué¹³. **Dir. fot.:** Isidoro Goldberger (Eastmancolor). **Mús.:** Angelo Francesco Lavagnino. **Dec.:** Nedo Azzini i Juan Alberto Soler¹⁴. **Munt.:** Teresa Alcocer / Franco Fraticelli*. **Aj. dir.:** Giuliano Carnimeo* i Francisco Ariza*. **Int.:** Franco Franchi (Franco La Pera), Ciccio Ingrassia (Ciccio La Pera), Fernando Sancho (sergent Fidhouse), Daniel Martín, Ernesto Calindri (coronel nordista), Margaret Lee (Beth Smith), Moira Orfei (Baby O'Connor), Franco Giacobini (Kociss)*, Nino Terzo (centinella Schultz)*, Aroldo Tierry*, Riccardo Garrone*, Michele Malaspina (general Lee)*, Dina Loy (Mary), Juan Luis Galiardo (nuvi de Mary), Armando Curcio (major Carter)*, Alfio Caltabiano*, Nino Fuscagni*, Enzo Andronico*, Rino Genovese*, Gina Mascetti*, Pasquale Basile*, Vittorio Duse*, Antonio Cuenca*. **Est.:** Balcázar, Elios i Titanus. **Ext.:** Madrid i Roma. **Dist.:** Radio Films. **Estr. Barcelona:** 6.2.1968/Atlanta (21). **Dur.:** 97 min.

Cartró de rodatge: desembre 1965

Dates de rodatge: novembre - desembre 1965

Títol provisional: Dos evadidos de Fuerte Alamo

1965 EL SALVAJE KURDISTAN/DURCHS WILDE KURDISTAN

Copr.: CCC Filmkunst GmbH (Berlín). **Dir.:** Franz J. Gottlieb. **G:** José A. de la Loma i J. Petersen, s/la novel·la de Karl May. **Diál.:** J.A. de la Loma. **Cap prod:** Eberhard Meischner. **Dir. fot.:** Francisco Marín (Technicolor i Techniscope). **Mús.:** Max Galinsky i Gerhard Muller / Raimund Rosenberg PB. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Aj. dir.:** Mehnahen Velasco. **Int.:** Lex Barker (Kara Ben Nemsi), Gustavo Rojo (Ahmed el Corda), Maria Versini (Ingdscha), Fernando Sancho (Padischah), José Nieto (Pir Kamek), Dieter Borsche (Lord David Lindsay), Ralf Wolter (Hadschi Halef Omar), José M. Caffarel (Selim Aga), Chris Howland (Archie), Antonio Iranzo (Durek), Werner Peters (Muttessellin), Gloria Cámara (Benda), Tito García (teniente turco), Aldo Sambrell, Teresa Lorca, Charlie Fawcett, Wolfgang Lukschy DF. **Ext.:** Almería, Granada i Bujaraloz. **Dist.:** Bengala. **Estr. Barcelona:** 18.12.1967/Capitol (21). **Dur.:** 107 min.

Cartró de rodatge: 11.5.1965

Dates de rodatge: 11.5.1965 - 6.8.1965

Títol provisional: A través del salvaje Kurdistán

Actors previstos: Informe desfavorable de la Comisión Mixta Asesora de Películas (31.3.1965) "dado que se adjudica el papel de "Ahmed" al actor Gustavo Rojo, de nacionalidad mejicana, en participación española; que el papel de "Selim Aga" está propuesto para ser desempeñado por actor no profesional y que no se especifica en la ficha

¹² No acreditat a la versió italiana.

¹³ No acreditat a la versió italiana.

¹⁴ No acreditat a la versió italiana.

el nombre del actor que ha de interpretar el paper de "Nachredsch", segundo en importancia de la película" (Boletín de Información ASDREC. 1965. nº 33: 32).

1965 EL ATAQUE DE LOS KURDOS/IM REICHE DES SILBERNEN LÖWEN

Copr.: CCC Filmkunst GmbH (Munich). **Dir.:** F. J. Gottlieb. **G:** José A. de la Loma i J.M. Petersen, s/la novel·la de Karl May. **Diàl.:** J.A. de la Loma. **Cap prod:** Eberhard Meichsner. **Dir. fot.:** Francisco Marín / Robert Ziller DF (Technicolor i Techniscope). **Mús.:** Max Galinsky i Gerhard Muller / Raimund Rosenberger DF. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Aj. dir.:** Mehnahen Velasco. **Int.:** Lex Barker (Kara Ben Nemsi), María Versini (Ingdscha), Gustavo Rojo (Ahmed el Korda), George Nenadovich (Machredsch), Fernando Sancho (Padischad), Ralf Wolter (Halef), Antonio Casas (jeque Zedar), Gloria Camara (Benda), Chris Howland (Archie), Dieter Borsche (Lord Lindsay)¹⁵, José M. Caffarel (Selim Aga), Aldo Sambrell, Teresa Lorca, Charlie Fawcett, Antonio Iranzo (Durek). **Ext.:** Almeria, Granada i Bujaraloz. **Est.:** Balcázar. **Dist.:** Bengala. **Estr. Barcelona:** 8.6.1970/Capitol. **Dur.:** 94 min.

Cartró de rodatge: 10.5.1965

Dates de rodatge: 1.7.1965 - 3.9.1965. Seqüel·la de l'anterior, rodatge simultani.

Títol provisional: El fin de Machredsch.

1965 EL TIGRE SE PERFUMA CON DINAMITA/LE TIGRE SE PARFUME A LA DYNAMITE/LA TIGRA PROFUMATA ALLA DINAMITE

Copr.: Christine Gouze-Rénal per Production Generale de Films (París) i Sociedad Cinematografica Di Laurentiis (Roma). **Dir.:** Claude Chabrol. **G:** "Antoine Flachot" [Roger Hanin] i Juan/Jacques Courtelin. **Arg.:** "Antoine Flachot" [R. Hanin]. **Diàl.:** Onorio Arcoleo i José Antonio de la Loma. **Cap prod:** Valentin Sallent / Fred Surin+. **Dir. fot.:** Mario Bistagne (Eastmancolor i Techniscope). **Mús.:** Jean Wiener. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** J. Gaillard. **Aj. dir.:** Enrique Bergier / i Pierre Gauchet+. **Int.:** Roger Hanin (Louis Rapière, El Tigre), Carlos Casaravilla (Ricardo Sánchez), Margaret Lee (Pamela Mitchum), Michel Bouquet (Vermorel), José María Caffarel (coronel Pontarlier), Roger Dumas (Duvet), Mikaela Cendali (Sarita Sánchez), George Rigaud (comandant Demerec), Pepe Nieto, Milo Quesada, Assad Bahador (Hans Hienz von Wunchendorf), Michel Etcheverry, Claude Chabrol (radiòleg borratxo). **Est.:** Balcázar. **Ext.:** Marbella (Málaga) i Barcelona¹⁶. **Dist.:** Radio Films. **Estr. Barcelona:** 3.5.1966/Fantasio (14). **Dur.:** 85 min.

Cartró de rodatge: gener 1966.

Dates de rodatge: 6.8.1965 - 17.9.1965

1965 LA DAMA DE BEIRUT/AVENTURE A BEYROUTH/LA DAMA DI BEYRUT

Copr.: Intercontinental Productions AB / Luxor Films (París) i Produzione C. Mediterranée (Roma). **Dir.:** Ladislao Vajda i Luis Delgado¹⁷. **G:** José Antonio de la Loma, Alfonso Balcázar i Duccio Tessari. **Diàl.:** Jesús M. de Arozamena i Ladislao Vajda s/la novel·la de R. Habart. **Cap prod:** Valentin Sallent. **Dir. fot.:** Christian Matras (Eastmancolor). **Dec.:** Juan

¹⁵ Els següents intèrprets no figuren acreditats a la versió espanyola.

¹⁶ No consta als títols de crèdit, malgrat estar filmats sobre imatges del Tibidabo.

¹⁷ Ladislao Vajda va morir durant el rodatge d'aquest film, al costat del plató (25.3.1965). Va ser substituït pel seu ajudant Luis Delgado que va reprendre el rodatge el 1.4.1965.

Alberto Soler. **Munt.:** Alfonso Santacana. **Aj. dir.:** Luis M. Delgado. **Int.:** Sara Montiel (Isabel), Giancarlo del Duca (Francis), Ferdinand Gravei (Castellnau), Magali Noel (Gloria), Alain Soury (Xandro), Gemma Cuervo (Amparo), Chonette Leuret (Lucila), Carlos Casaravilla (Comisario), Daniel Vargas (Leonardi), Luis Prados (Ibanés), Marcel Lupovici (coix) PB, Joaquín Díaz (Selim) PB, José Calvo VAJ, Carlos Lloret VAJ, Carmen Pradillo VAJ, Oswaldo Gennazzani VAJ, Mariano Azaña. **Est.:** Balcázar. **Ext.:** Beirut i Paris. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 14.3.1966/Tívoli (23). **Dur.:** 88 min.

Directors previstos: Henri Decoin i Alfonso Balcázar (juny 1964).

Actors previstos: Marisa de Leza substituïda per Magali Noel, segons "los casos especiales de películas con intervención de actriz estelar con una gran difusión internacional, como sucede en el caso presente con actriz de nuestra nacionalidad" (Boletín de Información ASDREC. 1966. nº 43: 30).

Cartró de rodatge: novembre 1965

Dates de rodatge: Febrer 1965 - Juny 1965

1965 AS DE PIC. OPERACION CONTRAESPIONAJE/"ASSO DI PICCHE", OPERAZIONE CONTROSPIONAGGIO

Copr.: Cineproduzioni Associate (Roma), Les Films Copernic (París) i Erman Film (Estambul)¹⁸. **Dir.:** Nick Nostro. **G:** "Simon O'Neil" [Giovanni Simonelli] i Nick Nostro¹⁹. **Dir. prod.:** Mario Maggi. **Cap prod:** Valentín Sallent. **Dir. fot.:** Franco Delli Colli (Technicolor i Techniscope). **Mús.:** Franco Pisano. **Dec.:** Juan Alberto Soler i "George Postillon" [Giorgio Postiglione]. **Munt.:** Teresa Alcocer i Bruno Mattei / Amedeo Giomini*. **Aj. dir.:** Federico Canudas. **Int.:** George Ardisson (Bond Callaghan/Lord Moreston), Lena von Martens (Alina), Helène Chanel (Pat), Joaquín Díaz (Oakis), Thea Fleming, Emilio Messina (Peter), Angel Gray, Umberto Raho, Tom Felleghy, "Leontine May" [Leontina Mariotta] (Alice)²⁰. **Est.:** Balcázar. **Ext.:** Turquia*, Barcelona i París PB. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 28.8.1967/Maryland, Petit Pelayo i Niza. **Dur.:** 105 min.

Dates de rodatge: maig/juny 1965

1965 OPERACION GOLDMAN/OPERAZIONE GOLDMAN

Copr.: Cleto Fontini i Giuseppe Di Blasio per Seven Film, B.G.A. (Roma). **Dir.:** "Anthony Dawson" [Antonio Margheriti]. **G:** Alfonso Balcázar i José Antonio de la Loma. **Arg.:** Alfonso Balcázar. **Dir. prod.:** Francisco Balcázar. **Cap prod.:** Luigi Millozza*. **Dir. fot.:** Riccardo Pallottini (Technicolor). **Mús.:** Riz Ortolani. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Juan Luis Oliver. **Aj. dir.:** Nino Fruscella i Luis Marin. **Int.:** Anthony Eisley (Harry Sennett), "Wandisa Leigh" [Wandisa Guida] (Patricia Flanagan), Diana Lorys, Folco Lulli (Rether), Luciana Petri, Paco Sanz, Tito García, José María Caffarel, Ursula Parker, Oreste Palella, Renato Montalbano. **Est.:** Balcázar. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 30.5.1967/Astoria. **Dur.:** 90 min.

Cartró de rodatge: agost 1965

Dates de rodatge: setembre -octubre 1965

Títol provisional: Operación Tidalwave.

¹⁸ Unicament va prestar serveis pel rodatge a Estambul.

¹⁹ En PB espanyol apareixen els següents crèdits, que no consten en còpia italiana consultada: **G:** Alfonso Balcázar. **Diál.:** José Antonio de la Loma. **Arg.:** Giuseppe Maggi.

²⁰ No acreditats en còpia italiana: Paco Sanz (cap servei secret), Corinne Fontaine (Claudie), Ricardo Rodríguez (Gussie), Manuel Quintana (xófer), Romano Giomoni, José Calvo, Ana Maria Gambineri, Claudia Lang i Rafael Luis Calvo.

1965 OPERACION SILENCIO/AGENTE X77 ORDINE DI UCCIDERE/BARAKA SUR X-77
Copr.: Capitole Films (París) i C.C. Mondiale (Roma). **Dir.:** "Edgar Lawson" [Silvio Siano].
Supervisor art.: Maurice Cloche. **G:** Eddy Ghilain i Giovanni Simonelli. **Diàl.:** José A. de la Loma s/la novel·la Silence Clinique d'Eddy Ghilain. **Cap prod:** Valentín Sallent / Gérard Ducaux+. **Dir. fot.:** Juan Gelpí / Mario M. Vidroti²¹ (Eastmancolor). **Mús.:** Claude Bolling i George Garvarentz* / Federico Martínez Tudó PB. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Otelio Colangeli / Monique Isnardon*. **Aj. dir.:** Odette Cloche* / Gonzalo Delgrás Robles+. **Int.:** Gérard Barry (Serge), Sylva Koscina (Manía), José Suárez (Frank), Agnès Spaak (Ingrid), Gérard Tichy (Reichmann), Gemma Cuervo (Solange), Oscar Pellicer (S. Hart), Renato Baldini (Lupesco), Luis Induni (Klein), Carlos M. Solá (Stern), Yvette Lebon*, Aldo Bufi Landi*, Nadia Brivio* (Elvire), Giacomo Furia*, Alberto Cevenini*, Oswaldo Genazzani (Sartene) PB, José Luis Chinchilla (cap seguretat) PB, Emilio Sancho (conserge) PB. **Est.:** Balcázar i De Paolis. **Ext.:** Francia, Itàlia, Barcelona i La Molina. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 7.11.1966/Niza (7), Petit Pelayo (7), Arcadia (7). **Dur.:** 97 min*.

Cartró de rodatge: gener 1966.

Dates de rodatge: 9.7.1965 - 3.9.1965

Actors previstos: Peter Fonda va ser substituït per Oscar Pellicer

1965 POR QUE SEGUIR MATANDO/PERCHE UCCIDI ANCORA?

Copr.: Vincenzo Musolino per Atomo Film (Roma). **Dir.:** "Edward G. Muller" [Edoardo Mulargia]* / José Antonio de la Loma PB²². **G:** "Glen Vincent Davis" [Vincenzo Musolino], "E. G. Muller" [Edoardo Mulargia]. **Diàl.:** José A. de la Loma²³. **Dir. prod.:** Vincenzo Musolino PB. **Cap prod:** Valentín Sallent. **Dir. fot.:** Vitaliano Matalucci (Technicolor). **Mús.:** Felice Di Stefano. **Dec.:** Juan Alberto Soler / Alfredo Montori*. **Munt.:** Enzo Alabiso. **Aj. dir.:** Maurizio Mein i Federico Canudas PB. **Int.:** "Anthony Steffen" [Antonio De Teffè] (Steven McDougall), Pepe Calvo (López), "Evelyn Stewart" [Ida Galli] (Judy McDougall), Gemma Cuervo (Pilar López), "Stanley Kent" [Stelio Candelli] (Gringo), Hugo Blanco (Manuel), Frank Campbell (Sam) PB, Carlos Hurtado (Rojo) PB, Manuel Quintana (Jerry) PB, Juan Sánchez (Meticcio) PB, Johnny Hunter (Slim) PB, Jack Warner (McDougall) PB, Frank Oliveras, Oscar Pellicer, Luis Induni (Fernández), Richard McMoore (Driscoll), Antonio Irazzo, Aldo Berti*, Franco Latini*, Ignazio Leone*, Juan Torres, Armando Guarnieri*, Lino Desmond*, Willy Colombini*, Ivan Giovanni Scratuglia*. **Est.:** Balcázar i De Paolis. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 17.6.1968/Goya, Iris, Niza i Venecia. **Dur.:** 88 min.

Cartró de rodatge: desembre 1965.

1965 ¡VIVA CARRANCHO!/L'UOMO QUE VIENE DA CANYON CITY

Copr.: Adelfia Compagnia Cinematografica (Roma). **Dir.:** Alfonso Balcázar. **G:** Adriano Bolzoni i José A. de la Loma²⁴. **Arg.:** Attilio Riccio / Henry Vaughan*. **Dir. prod.:** Paolo Moffa. **Cap prod:** Valentín Sallent. **Dir. fot.:** Alfio Contini i Víctor Monreal / Aldo Scavarda*

²¹ Segons PB, les seves funcions eren únicament d'operador de càmera.

²² A la còpia italiana consta com ("Un film de") Edward G. Muller [Edoardo Mulargia] ("dirigit per") José Antonio de la Loma".

²³ No acreditat a la còpia italiana.

²⁴ En còpia italiana apareix acreditat únicament com a autor dels diàlegs.

(Technicolor). **Mús.:** Angelo Francesco Lavagnino. **Dec.:** Juan Alberto Soler / Arrigo Breschi*. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Aj. dir.:** Vicente Lluch i Mariano Laurenti / Sabatino Ciuffini* i Angel G. Gauna+. **Int.:** Fernando Sancho (Carrancho), Luis Dávila (Rayo/Red), Robert Wood (Morton), Loredana Nusciak (Viviane Barrett), Gérard Tichy (Harguitay, inspector del gobierno), "Ryan Baldwin" [Renato Baldini] (Grieves), Antonio Almoros (Manuel), Ely Drago (Rosario), Gaspar "Indio" González (Harry), Paco Sanz (Evaristo), José Manuel Martín (Esteban), Antonio Molino Rojo (Barrow), Oscar Pellicer (Collo), Asunción Victoria (Martine), Victor Fuente, J.L. Solano, César Ojinaga, Angel Malla, Jean Oswald*, Oscar Carreras, "Ryan Earthpick" [Renato Terra Caizzi]*. **Est.:** Balcázar i De Paolis. **Ext.:** Barcelona i Fraga. **Dist.:** Bengala. **Estr. Barcelona:** 30.1.1967/Pelayo. **Dur.:** 99 min.

Cartró de rodatge: gener 1966

Dates de rodatge: 25.6.1965 - 6.8.1965

Títol provisional: Quattro dollari d'oro

1965 SANGRE SOBRE TEXAS/100.000 DOLLARI PER RINGO

Copr.: Edmondo Amati per Fida (Roma). **Dir.:** Alberto di Martino. **G:** A. di Martino, Giovanni Simonelli, Vincenzo Flamini i Alfonso Balcázar²⁵. **Arg.:** Guido Zurli. **Cap prod:** Carlos Boué / Piero Lazzari*. **Dir. fot.:** Eloy Mella / Federico G. Larraya* (Eastmancolor). **Mús.:** Bruno Nicolai. **Dec.:** Juan Alberto Soler. **Munt.:** Teresa Alcocer. **Aj. dir.:** Enzo Girolami. **Int.:** Richard Harrison (Ringo), Eleonora Bianchi, Fernando Sancho, Luis Dávila, George Rigaud, "John Barracuda" [Massimo Serato]*, Gérard Tichy*, Loris Loddi*, "Lee Burton" [Guido Lollobrigida]*, Mónica Randall, Michel Monfort, Paco Sanz*, Luis Induni*, Tomás Torres CB. **Dist.:** Hispano Fox Films. **Estr. Barcelona:** 29.5.1967/Petit Pelayo i Niza. **Dur.:** 110 min.

Cartró de rodatge: desembre 1965

Títol provisional: Los tres de Texas.

1965 SIETE PISTOLAS PARA TIMOTHY/SETTE MAGNIFICHE PISTOLE

Copr.: Dario Sabatello srl / G.I.A. Cin.* i M.B.S. Prod. Film* (Roma). **Dir.:** "Rod Gilbert" [Romolo Girolami]. **G:** Giovanni Simonelli i José A. de la Loma PB / Alfonso Balcázar* / A. Balcázar i J.A. de la Loma**. **Arg.:** Alfonso Balcázar PB / José A. De la Loma*. **Diàl.:** José A. De la Loma PB. **Dir. prod.:** Alessandro Jacoboni. **Cap prod:** Manuel Bengoa PB / Aurelio Serafinelli i Antonio Díaz del Castillo*. **Dir. fot.:** Victor Monreal (Technicolor). **Mús.:** Francesco Lavagnino / Gino Peguri*. **Dec.:** Alfredo Montori PB / Enrique Bronchalo i Enzo Bulgarelli*. **Munt.:** Juan Luis Oliver. **Aj. dir.** Alberto Salvatori, Giorgio Ubaldi i José Luis Gamboa. **Int.:** Sean Flynn (Timothy Benson), Fernando Sancho (Rodrigo Rodríguez), Daniel Martin (Slim), "Evelyn Stewart" [Ida Galli] (Cora Lee), Luis Dávila, Loredana Nusciak, Frank Oliveras (Burt), Roberto Camardiel, Rafael Albaicin (Zorro Negro), Poldo Bendandi (Corky), Tito García (Abel), Sean Convery [Spartaco Conversi] (Brett), Anita Todesco*, Oswald Genazzani (Sheriff), Ivan Basta*, Marushka Rossetti*, Silvana Bacci*, Antonio Almoros*. **Est.:** Balcázar i Elios Films. **Dist.:** Filmax. **Estr. Barcelona:** 22.1.1968/Capitol. **Dur.:** 85 min.

Cartró de rodatge: març 1966.

Dates de rodatge: 4.8.1965 - 17.9.1965

²⁵ En còpia italiana, G: A. di Martino i Vincenzo Flamini.