

# EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici  
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

# Construir lo imposible: Samuel Bronston y sus producciones en la historia del cine español

GEMA FERNÁNDEZ HOYA  
ALBERTO FERNÁNDEZ HOYA  
*Universidad Complutense de Madrid*

189

---

## GESTIÓN EMPRESARIAL Y AUTORÍA FÍLMICA DESDE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA

El productor, muchas veces olvidado por el análisis cinematográfico, representa una categoría de estudio básica para entender la película como resultado de una industria, producto heterogéneo que requiere ser contemplado desde diferentes y complementarios puntos de vista buscando su mejor explicación posible. Precisamente, en el marco del I Congreso Internacional de Análisis Fílmico celebrado en Madrid (noviembre 2005), el profesor Emilio C. García Fernández (2006: 443-462) aportaba distintos perfiles sobre dicha consideración. Igualmente en la mencionada ocasión pudimos asistir a valiosas reflexiones que nos aproximan al hecho cinematográfico contemplado en su complejidad constitutiva, entre otras: una propuesta metodológica pormenorizada que, de manera general, acoge elementos contextuales junto a los propiamente fílmico-discursivos (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2006: 407-414), o la problemática en torno al papel del analista, la crítica, el espectador, etc., donde «las fronteras entre crítica cinematográfica y análisis fílmico quedan desdibujadas» (Rodríguez Merchán, 2006: 419).

La figura de Samuel Bronston y su periplo español suponen un excelente ejemplo sobre el que estudiar el posible alcance del productor, no sólo dentro del ámbito empresarial, sino también en la creación fílmica propiamente dicha. Para un mayor

conocimiento de la mencionada codificación artística y sustituyendo al autor como categoría individual, algunos teóricos han reclamado el concepto de «instancia narrativa» (Aumont, 1996: 111), que incluiría diversas responsabilidades como parte de una autoría conjunta. En este sentido, como factores integrantes de la narratividad fílmica y copartícipes del resultado estético final, podemos recordar, por ejemplo, la influencia de los productores sobre el montaje durante la política de estudios en Hollywood conocida por Bronston, o su relevante formación musical, muy importante para sus futuras decisiones sobre la banda sonora.

Antes de iniciar sus primeras producciones en los Estados Unidos, nuestro cineasta presenta un largo e interesante recorrido vital donde el cine será protagonista. Algunos momentos resultan especialmente reseñables en dicha trayectoria: primero, los años de la infancia en Izmail (Besarabia), cuando sus padres inauguran un pequeño cine de pueblo; en segundo lugar, una eventual actividad juvenil poniendo música a películas mudas en diversas salas parisenses, para trabajar posteriormente como fotógrafo profesional, y por último, su inicio en el negocio de la distribución cinematográfica desde el moderno cine de su suegro, también en París.

Tras abandonar Francia e instalarse en Nueva York, Samuel Bronston realiza varias producciones norteamericanas en los entornos de Columbia y la Fox para más tarde terminar renegando de la industria hollywoodiense y asociarse con Herman Yaris en una distribuidora cinematográfica que pretende explotar el mercado filipino. De esta forma, antes de llegar a nuestro país ha ido aprendiendo el negocio, fijando muchas de las estrategias y contactos ya establecidos durante una sinuosa experiencia previa. Así recalca en diversos trabajos y destinos que incluyen el Vaticano, donde vive cerca de cuatro años rodando documentales religiosos que le permiten establecer estrechas relaciones con el Centro Católico Cinematográfico.

## EL DESEMBARCO EN ESPAÑA (1957-1960)

Bronston llega a España por primera vez en 1957, con el aval de una biografía inventada y la determinación de convertir los dividendos estadounidenses bloqueados en proyectos cinematográficos. Ya en 1956, las producciones extranjeras habían comenzado a afianzarse paulatinamente en territorio español motivadas, fundamentalmente, por la situación político-económica de las naciones más poderosas. El periodo de autarquía ha llegado a su fin y la situación política no supone un problema para las grandes potencias, que deciden obviar la dictadura. Las limitaciones de libertad y nuestras dificultades financieras son vistas desde las empresas extranjeras como una ventaja. Además, la prohibición para que los trabajadores se organicen en sindicatos hace mínimas las exigencias del sector de técnicos cinematográficos y la inversión para producir un film es considerablemente menor que en Estados Unidos. Por su parte,

la industria cinematográfica norteamericana sufre al inicio de los años cincuenta una profunda crisis, acuciada por la agresiva campaña gubernamental de la «caza de brujas», lo cual fuerza a que muchos cineastas busquen una salida en Europa. Junto a estos factores surge el detonante monetario decisivo y fundamental en la construcción del denominado Imperio Bronston: el bloqueo de fondos de capital extranjero. Las políticas interiores aplicadas tras la Segunda Guerra Mundial afectan a la industria hollywoodiense, ya que el problema originado por la balanza de pagos inmoviliza las ganancias de empresas norteamericanas en la mayoría de los países europeos. Éste es el caso de España, donde se prohíbe la conversión de dólares, produciéndose una inmovilización en los beneficios de firmas extranjeras obtenidos dentro de nuestras fronteras. El cine funciona entonces como recurso liberalizador del capital, en forma de bienes materiales. Los beneficios no transferibles se usan para la financiación de películas que escapan a los límites establecidos transformadas en latas de celuloide, siendo posteriormente distribuidas y comercializadas en el resto del mundo. La fórmula es rentable para ambas partes. Por un lado, proporciona la movilidad de capital y, de otra parte, permite la liberalización de éste:

El problema de la balanza de pagos obligó a la mayoría de las naciones europeas a congelar las ganancias de las compañías americanas. Al estar prohibida la conversión a dólares de moneda como la libra, el franco o la lira, las compañías se encontraron con grandes sumas en divisas extranjeras. Dado que estas ganancias no podían ser sacadas de Europa en dólares, las compañías pensaron que lo podrían lograr en forma de bienes [...]. Así pues, la disponibilidad de fondos no transferibles llevó a las compañías a filmar en el extranjero, y de este modo se realizaron películas, total o parcialmente, en Europa. Esta inicial desertión de los terrenos de Hollywood hacia los estudios de rodaje y los países de Gran Bretaña, Italia, Francia y España u otras naciones era consecuencia directa de las ganancias bloqueadas y del deseo de las compañías de gastarlas. [...] Las compañías norteamericanas rápidamente descubrieron que cualquier película podría ser realizada con gastos inferiores y a menudo con menos problemas sindicales que en Estados Unidos. [...] Esto demostró que Hollywood no era el único lugar del mundo en donde se podían hacer películas (Guback, 1980: 346-347).

El recién llegado productor se afina en Madrid, convirtiendo el madrileño hotel Castellana Hilton en su sede empresarial. Se ha hablado mucho de su carisma y capacidad de negociación, en palabras de Enrique Herreros<sup>1</sup>: «[...] nunca he visto a nadie hablar y negociar como lo hacía Bronston». Cualidades que le permiten lograr el apoyo financiero de algunos grandes magnates de Wall Street: Stuyvensant, Pierpoint, Rockefeller, Charles Dana y Dupont, quienes le facilitan la escalofriante cifra de dos-

---

<sup>1</sup> Director del Departamento de Publicidad de la Compañía Bronston. Cita literal, extraída de la primera entrevista que nos ha concedido (agosto 2006).

cientos millones de pesetas para producir *El Capitán Jones* (John Paul Jones, J. Farrow, 1959), su primer largometraje en nuestro país.

Bronston cuenta de antemano con ciertos contactos dentro del Opus Dei español, elaborados a partir de su estancia en Italia y las estupendas relaciones establecidas con el Vaticano, como indicamos a propósito de sus trabajos previos. Sin embargo, aún teniendo resuelto el soporte monetario y el apoyo de la máxima institución religiosa en España, decide establecer vínculos con el gobierno español asegurándose de este modo la mayor permisividad posible durante sus rodajes. Es decir, implanta unas redes a nivel gubernamental que permiten, no tanto un apoyo económico, sino la utilización de los recursos del régimen, disponibilidad en la obtención de permisos o facilidades en el acceso a lugares generalmente vetados. Como parte de su estrategia global se asocia con la compañía cinematográfica de mayor solvencia durante la España franquista: Suevia Films. Sociedad dirigida por Cesáreo González, simpatizante del régimen franquista y amigo personal del dictador, que tiene al uruguayo Jaime Prades como encargado de las relaciones internacionales con países de habla hispana. Especialista en tratar asuntos delicados, transacciones bancarias y contrataciones, Prades facilita enormemente las conexiones con los estamentos ministeriales, estableciéndose así unos sólidos cimientos para la futura compañía «bronziana».

El empresario ruso-americano impone un estilo de producción que imita modelos utilizados durante los años dorados de los estudios norteamericanos, en contraste con la modesta configuración de la industria cinematográfica española. Su obsesión por crear espectáculos grandiosos en la pantalla le lleva a rechazar de lleno el uso de maquetas en sus películas, a las que denomina despectivamente «juguetes», y exige como espacio cinematográfico donde rodar sus secuencias consistentes y formidables construcciones «de verdad». Para ello invierte gran parte de los dividendos provenientes de Wall Street en el Departamento de Arte empleando a los mejores decoradores, dibujantes, ambientadores, diseñadores y constructores del mundo, quienes se encargan de estudiar y analizar tanto la arquitectura como las coordenadas histórico-culturales que reproducirán para el cine.

*John Paul Jones* / *El capitán Jones* (J. Farrow, 1958), cuyo desarrollo argumental se articula en torno a la vida del heroico marino de igual nombre, protagonista en la guerra de la Independencia norteamericana, es un film de aventuras para cuya ambientación encarga, por quince millones de pesetas, la construcción de dos gigantescos navíos con dimensiones reales. Dichos barcos, anclados en el puerto de Denia, completarán el escenario ideal en las batallas marítimas. La labor llevada a cabo, buscando cierta permisividad política, comienza a dar sus frutos al obtener permiso para rodar algunas de sus secuencias en diversas salas del Palacio Real de Madrid. Incluso desde el Patrimonio Nacional se permite que Bette Davis interprete su papel sentada en el trono del palacio de los Borbones, algo impensable en aquel momento. El resto de la

cinta se filma en los preparadísimos estudios Sevilla Films, donde se aúnan todos los platós para crear una espectacular estepa rusa.

Su repercusión comercial es mínima tanto en España como en el resto del mundo, haciéndose inviable el desbloqueo de fondos. Aún así, la capacidad gestora y diplomática de Bronston mantiene a sus inversores, insistiendo en la favorable perspectiva económica de España y planteando la creación de una estructura que permita una producción cinematográfica en serie, como medida para terminar con la situación del bloqueo económico. Su idea es que un dinamismo industrial de estas características puede ayudar a terminar con la incómoda situación de unos dividendos que de antemano se daban por perdidos.

Bronston decide establecerse definitivamente en España adoptando diversas iniciativas: crea un centro de producción en Madrid bajo la vicepresidencia de Jaime Prades; adquiere los Estudios Chamartín junto con unos terrenos en el municipio madrileño de Las Matas, donde posteriormente se edificarán majestuosas ciudades de ficción reinventadas a tamaño real, y busca ampliar sus fuentes de ingresos con distribuidores a nivel mundial, para salvaguardarse económicamente ante los posibles cambios de opinión en sus inversores. Apoyando esta opción de continuidad constituye, junto con Philip Yordan, una factoría de argumentos que denominan «Story Development Groups». En ella trabajan guionistas anónimos, tanto en la aportación de ideas como en el desarrollo del guión, que nunca aparecen acreditados en el resultado final.

Su segundo proyecto: *King of Kings* (*Rey de reyes*, Nicholas Ray, 1960), basado en la vida de Jesucristo, intenta dar un enfoque contemporáneo a la Historia Sagrada. Al tiempo, Bronston trabaja para conseguir el beneplácito de distintos sectores religiosos: el del Papa Juan XXIII y el de las diferentes facciones judías. El magnífico decorador G. Wakhèvitch se encarga de materializar la Tierra Santa, de nuevo en los Estudios Sevilla Films. Para la ocasión, F. Planer y M. Berenguer innovan trabajando con lentes triples que permiten enfocar distintas zonas a diferentes distancias. En este film se consolida el equipo técnico español, permaneciendo durante las siguientes producciones con contratos que se renuevan constantemente, ya que mientras se rueda una película se prepara la próxima. Los técnicos españoles están muy bien considerados durante este periodo y forman parte de una nómina inconfesada, pero que se mantiene con cada nueva producción. No desempeñan cargos de primer rango, pero se ocupan de decisivos e importantes cometidos.

La cinta adquiere nuevos tintes épicos que añadir a la consideración global del proyecto. Así, los escenarios, destruidos antes de comenzar el rodaje por una gran tormenta, son levantados de nuevo, disparándose los costes de producción. El productor busca entonces nuevas fuentes financieras y consigue la participación de Metro-Goldwing-Mayer accediendo a algunos giros contundentes en el guión.

Esta continuidad empresarial, con su enorme solvencia económica, permite construir colosales decorados a escala real, la implicación de un reparto estelar traído desde

Estados Unidos, y en ocasiones de otros países, el pago de sueldos más altos de lo habitual para los actores (tanto extranjeros como nacionales), la utilización de una plantilla de apoyo constante durante el rodaje y la colaboración de considerados profesionales. Diego Sempere, supervisor de producción en aquellos días, recuerda<sup>2</sup> cómo los actores españoles buscaban participar en estos films, donde «disfrutaban de condiciones impensables en una producción española»: camerino propio, doble de luces, *catering* durante el rodaje y, por supuesto, unos generosos salarios. Otro hombre de confianza para Bronston, Enrique Herreros, director del departamento de publicidad, explica<sup>3</sup> su experiencia de un modo más metafórico: «la diferencia de trabajar en una película española y una producción de Bronston, era como viajar en un barco a vapor o en un barco con motor».

### UNA EPOPEYA MEDIEVAL PARA DINAMITAR LAS TAQUILLAS

El tercer proyecto de la Compañía, en cuya producción se invierten 12 millones de dólares, es *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Se trata de su mayor éxito comercial; ya en el primer año, la recaudación dobla lo invertido con 35 millones de dólares, para triplicarlo durante su segunda temporada en las pantallas y llegar a los 50 millones de dólares. El magnífico trabajo del fotógrafo Robert Krasker y la fantástica música del compositor Milkos Rozsa acompañan un despliegue material y personal desbordante: se copian murales y frescos románicos del Museo de Arte de Cataluña, elaboran las telas para el vestuario en fábricas de paños catalanes e invierten 30 millones de pesetas en la fábrica toledana de armas. Además, unas 1.500 personas forman parte de la nómina estable durante la producción, sin contar figurantes, actores, ni empleados que colaboran desde el exterior, como las cuatrocientas costureras que confeccionan 10.000 trajes, orfebres, ebanistas, herreros, joyeros, etc.

Los exteriores del film se ruedan en Peñíscola, con Charlton Heston y Sofía Loren como protagonistas. Para las secuencias interiores, V. Colasanti, J. Moore y G. Parrondo levantan unos decorados de tales dimensiones que los Estudios Sevilla Films, de 4.833 metros cuadrados, no son capaces de albergar, requiriéndose la utilización de los Estudios Chamartín (ahora llamados Bronston). Cientos de extras son reclutados, pero resulta complicado cubrir el inmenso número de soldados que deben engrosar los regimientos de moros y cristianos. Entonces Bronston vuelve a utilizar

---

<sup>2</sup> Declaraciones transcritas de la conversación con Sempere (junio 2006).

<sup>3</sup> Citado de nuestro segundo encuentro con Herreros (noviembre 2006).

sus estupendas relaciones con el gobierno español y el Ministerio de Defensa para conseguir la cesión de unidades del ejército y la policía armada que, «voluntariamente», se unen como figurantes al proyecto. En esta ocasión el lanzamiento publicitario del film pasa por consultar a Menéndez Pidal, catedrático de Filología Románica y director de la Real Academia Española, como máxima autoridad en el conocimiento del famoso poema épico y la figura de su protagonista. Las fotografías junto al «sabio» español y los principales intérpretes de la película en sus magníficos decorados formarán parte de esta promoción.

Por otro lado, la historia del conocido héroe español continuará con el fabuloso impacto social provocado por este tipo de producciones que resultará importante, no sólo por la grandiosidad de aquellas ciudades ficticias contenidas en pequeños municipios de la Península, ni por la cercana convivencia de los lugareños con estrellas de la gran pantalla, sino por la cantidad de empleos directa e indirectamente generados. Con tales proyectos, la economía de la zona se dinamiza y múltiples personas enfocan su vida profesional hacia el mundo del cine. Gil Parrondo, hoy día doblemente oscarizado y protagonista en la creación de las ciudades «bronsianas», lo recuerda<sup>4</sup> de este modo:

La vida de la gente cambiaba totalmente. Fue un momento tan importante que revolucionó a todos los pueblos de alrededor de Madrid. Todos los pueblos tenían alguien trabajando en el cine. [...] Venían a colaborar en la construcción de las películas y se quedaban ya siempre fuera del pueblo; unos se quedaban en Madrid, otros en Andalucía [...] pero venían ya siempre con nosotros. Primero empezaron aquí, en Las Matas, y luego ya iban con nosotros a todas partes [...]. Éramos un equipo enorme. Fue una etapa creativa y muy hermosa.

El departamento de arte se convierte en un pilar fundamental y su modo de trabajar imprime un sello distintivo para la compañía. Cualificados profesionales de distintas partes del mundo elaboran sin descanso el marco de cada nueva producción. Las inversiones financieras en ideales universos fílmicos no tienen límites. Enrique Llovet, encargado del departamento de guionistas en español, evoca<sup>5</sup> una curiosa anécdota que ejemplifica el nivel de desahogo económico en aquellas «empresas» frente a la angustia de las producciones nacionales:

Me acuerdo del primer plano que se iba a rodar, y estaba Sofía Loren sentada y Heston sentado. Era mi primera película con los americanos y entonces siguiendo una costumbre [...] se rueda el primer plano y se para, para tomar algo y charlar [...]. Salimos del plató y yo le digo algo al jefe de producción [...] y Bronston dice: ¿Qué pasa, Enrique?, y digo: Nada, le

<sup>4</sup> Transcripción seleccionada de la segunda entrevista concedida por Parrondo (octubre 2006).

<sup>5</sup> Este breve extracto, transcrito de nuestra conversación con Llovet (mayo 2005), evidencia el impacto que causaron las producciones bronsianas y continúa latente en su recuerdo de aquellos días.

estaba diciendo que hay que poner un cordón para que no se pise el parqué y esté igual que en el primer plano.

Me miró y me dijo: El parqué se va a cambiar todos los días. [...].

Y por eso lo hacen así de bien [...]. Tienen dinero y se lo gastan [...], con ese dineral hacían lo que querían. Yo, [...] ;me quedé!, ¡el parqué se va a cambiar todos los días! No se me olvidará jamás.

## RECREANDO ENCLAVES MÍTICOS: DE LA CIUDAD PROHIBIDA AL IMPERIO ROMANO DEL SIGLO II

La cuarta película del productor en España es *55 Days in Peking* (*55 Días en Pekín*, Nicholas Ray, 1962). Con un guión basado en la novela de Samuel Edwards *The Boxer Rebellion* y protagonizada por Charlton Heston, Ava Gardner y David Niven, vuelve a superar las producciones anteriores con un presupuesto escalofriante: diecinueve millones de dólares. Los decorados ideados por Veniero Colasanti y John Moore, a 25 kilómetros de Madrid, reconstruyen a escala real la capital china asediada permitiendo contemplar el Pekín de 1900. Dicha recreación incluye calles, plazas, edificios y canales, con la peculiar diferencia de encontrarse habitada por cientos de manchegos caracterizados como chinos.

El rodaje resulta tan caótico que llega a provocar un infarto al mismo Nicholas Ray; mientras tanto, Bronston ha vendido por adelantado su producto al mundo entero y no desiste en sus gestiones para ganarse los favores de los altos estamentos. Por ejemplo, para la filmación de la primera escena reúne a las máximas autoridades españolas con algunos distribuidores extranjeros ante una magnífica cena, al tiempo que observan atónitos el espectacular asalto de los bóxers a Pekín.

Por su parte, el departamento de dirección artística trabaja sin descanso en la preparación del siguiente film: *The Fall of the Roman Empire* (*La caída del Imperio Romano*, Anthony Mann, 1964). Previsto para realizarse en cuarto lugar, la negativa de Charlton Heston a protagonizar la película otorgará preferencia al relato sobre la Ciudad Prohibida. El guión, basado una vez más en una obra literaria, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (E. Gibbson), demuestra un cuidado ambiente histórico y adquiere en sus diálogos una solemnidad teatral. Este proyecto agrupa excepcionales profesionales como el compositor Dimitri Tiomkin o los fotógrafos Krasker y Mann. En esta ocasión, los decoradores Colasanti y Moore, apoyados por el formidable equipo técnico español, edifican el considerado por el libro *Guinness* de los récords como el decorado más grande de la historia del cine. Para dar cabida al apabullante Foro Romano del siglo II se derriba totalmente la imaginaria capital china construida anteriormente. Colassanti y Moore investigan durante dos años para realizar los diseños de las 27 construcciones y 350 estatuas que reinventan Roma en la

gran pantalla. El Foro, alzado a escala real, permite caminar por sus avenidas en un auténtico viaje espacio-temporal, como si se tratara de una ciudad auténtica: a la derecha se encuentran el Templo de la Concordia y el Tabulario; a la izquierda, caminando en el sentido de las agujas del reloj, están el Mercado, la Curia, el Senado, el Templo de Antonio y Faustina, el Templo de Vesta, el de Cesar Divo con sus dos Arcos de Triunfo, el Templo de Cástor y Pólux, el de Saturno, la Basílica de Julia, etc., y por encima de todos ellos, sobre una colina artificial de 39 metros, se eleva con 50 metros más el majestuoso Templo de Júpiter. La dificultad para levantar tan colosales estructuras de acero requiere la participación de arquitectos e ingenieros que guíen el proceso. Su construcción emplea 1.100 operarios durante siete meses, además de un grupo de expertos falleros valencianos, unos 20 escultores y más de 300 escayolistas que *atrezzan* la capital. El proceso de recreación es tan preciso, que en los talleres se fabrican mezclas, a base de pintura y estuco, con las que «marmolizar» y envejecer los edificios en función de su antigüedad histórica. Las cifras del material empleado son exorbitantes: 530 kilómetros en tubos de acero soportan las estructuras, 170.000 bloques de cemento y 2.091 toneladas de piedra cimientan el Foro, 900 metros en molduras de escayola adornan las fachadas, 1.000 paneles con bajorrelieves esculpidos a mano decoran los exteriores, 148.000 litros de pintura, 6.715 metros de escalinatas, etc. El coste económico total para tan extraordinaria construcción: ocho millones (en dólares de 1963).

Mientras continúan surgiendo los mundos de ficción en la realidad empresarial, Bronston comienza a tener graves problemas financieros. Las enormes inversiones realizadas en sus películas, que logran desbloquear el dinero congelado, en su distribución no recuperan los dividendos empleados. Esta situación se agrava aún más al modificarse las disposiciones políticas permitiéndose la liberalización de los fondos congelados. El respaldo de su mayor inversor, Du Pont, empieza a tambalearse y las autoridades franquistas comienzan a retirar un apoyo que venía siendo habitual. Bronston recurre entonces a una de sus mejores armas: el despliegue publicitario. Requiere y fotografía a numerosas personalidades que pasean por los decorados del Foro Romano, desde Audrey Hepburn posando junto a la duquesa de Alba, hasta Omar Shariff con los duques de Villaverde. Igualmente se difunden los nombres de prestigiosos directores para el proyecto como Orson Wells, John Ford o David Lean.

## UN NUEVO «SALTO MORTAL» PARA TERMINAR CON EL SUEÑO

El productor intuye el desmoronamiento de la compañía y, en un nuevo esfuerzo diplomático, realiza documentales propagandísticos impulsados por el Ministerio de Información y Turismo: *Boda en Atenas* (L. M. Delgado, 1962), *El Valle de los Caídos*

(A. Marton, 1962), *El Camino Real* (J. Prades, 1963) y *Objetivo 67*; además del largometraje *Sinfonía Española* (J. Prades, 1963).

El quinto y último trabajo del cineasta en España, para el que se contrata a toda una plantilla circense, es *Circus World (El fabuloso mundo del circo)*, Henry Hathaway, 1964). Los exteriores del rodaje se filman en el puerto de Barcelona, donde un viejo carguero se convierte en un lujoso buque. Una vez más, los beneficios de distribución no cubren los costes de la operación y el denominado «Imperio» Bronston cae en bancarrota. Las complicadas alianzas económicas se diluyen, Hollywood desconfía de las gestiones del empresario en el viejo continente, y Du Pont retira definitivamente su colaboración. De esta forma lo relata William Bronston:

[...] mi padre, que confiaba en Du Pont y que le debía gran parte de su éxito, le entregó un poder notarial sobre sus acciones. [...] Du Pont liquidó las acciones. De la noche a la mañana, mi padre se había quedado sin espónsor; aquello digamos que fue la bala que alcanzó el corazón del imperio, aunque como se trataba de un imperio de 25 millones de dólares de aquella época –con depósitos llenos a rebosar de petróleo, con almacenes por toda la costa de España repletos de equipos, con personal contratado por más de dos años [...] pasó tiempo hasta que se agotó el oxígeno y el corazón de ese gran imperio dejó de latir (García de Dueñas, 1998: 251).

En un intento de remontar el vuelo, se planea y publicita el rodaje de *Isabel de España*. Emblemáticos actores y directores se fotografían como parte del equipo de la próxima producción; pero en esta ocasión no se consigue financiación para el proyecto, y Samuel Bronston regresa arruinado a Estados Unidos. Enrique Herreros recuerda<sup>6</sup> con verdadera afectación la visión de aquella compañía desmoronada, donde se subastan desde las mesas de las oficinas hasta las fotografías. La calidad material y artística de las construcciones del equipo bronstiano permite que tanto el *atrezzo* como los decorados sean alquilados para ambientar posteriores films, como sucede, por ejemplo, con *El valle de las espadas (The Castilian)*, Javier Setó, 1963), que utiliza el vestuario de *El Cid*, o *Funny thing happened on the way to the forum/Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966), rodada en las mismas edificaciones realizadas para *La caída del Imperio Romano*.

La incursión de Samuel Bronston en la industria cinematográfica española, momento álgido de su trayectoria profesional, supone un hito para la historia de nuestro cine, al tiempo que una referencia en la cinematografía mundial. Su estancia en España promovió un dinamismo económico, impulsando a grandes profesionales españoles que dieron a conocer sus trabajos fuera de nuestras fronteras y atrayendo expertos de diversos lugares del mundo que contribuyeron al enriquecimiento de nuestro cine.

---

<sup>6</sup> Durante nuestro segundo encuentro con Herreros (noviembre 2006).

Las declaraciones<sup>7</sup> del personal que trabajó al lado del productor sostienen haber obtenido una experiencia vital y profesional irrepetible:

Bronston fue una especie de milagro. Bronston era una persona que yo he querido muchísimo. Se ha hablado mucho de él, por los problemas financieros que pudo haber [...] pero indudablemente él hizo una cosa por España, por todos nosotros, que nadie hizo como él, nadie. Creó aquel Imperio Bronston, ¡que era! [...] ¡es que hay que ver lo que es hacer esos decorados!, y en aquel momento no se hacían en ninguna parte del mundo. Y no se han superado nunca, nunca [...] El Foro Romano, o Pekín [...] era maravilloso. Y luego había que ver el reparto que traía: los mejores actores de Hollywood. Fue un verdadero placer poder colaborar en aquel movimiento.

Otros productores también intentan crear sus propias factorías cinematográficas sin conseguir llegar al logro del empresario ruso-americano. Tal es el caso de Ted Richmond, antiguo productor de la Columbia, que rueda en España *Salomón y la Reina de Saba* (*Salomón and Sheba*, King Vidor, 1959) o *Papillon* (Franklin J. Schaffner, 1973). Igualmente, Philip Yordan, uno de los creadores fundamentales de la Compañía Bronston, habitual en sus guiones, se encarga en solitario de producciones como *La batalla de las Ardenas* (*Battle of the Bulge*, Ken Annakin, 1965). Asimismo Sydney Pink, un productor con un planteamiento económico y artístico menos ambicioso que los anteriores, realiza películas como *El valle de las espadas* (*The Castilian*, Javier Setó, 1963).

España vive un momento de esplendor para las producciones foráneas que continuará con los conocidos wésterns almerienses, suponiendo un buen escaparate para el régimen franquista. De esta forma, el documental *España, plató internacional* (José López Clemente, 1969) se hace eco del fenómeno con fines propagandísticos, presentando las bondades de nuestro país mediante pintorescas frases como: «[...] España posee un variado relieve que se traduce en escenarios cinematográficos naturales [...], desde las zonas áridas de aspecto planetario a las tierras fértiles de vegetación tropical [...]».

Utilizando bonitas y cuidadas imágenes, que incluyen momentos inéditos de algunos rodajes, entre otros *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) o *Patton* (F. J. Schaffner, 1969), el cortometraje muestra un claro perfil ideológico, abundando en la idea de una nación moderna y dinámica como inmejorable lugar para nuevas inversiones.

El «sueño Bronston» será una realidad en el territorio español durante cinco años, que materializa en sus films. Su pasión por el cine, junto a una increíble capacidad negociadora, le convierten en un productor ejecutivo y artístico, consiguendo un estilo

---

<sup>7</sup> Gil Parrondo expresa una opinión mayoritariamente compartida. De la primera entrevista mantenida con él (septiembre 2006).

personal en sus producciones: crea un escudo económico mediante distintas fuentes de financiación, secunda enormes campañas publicitarias y establece estrechas relaciones con las altas esferas del poder. Por otro lado, como creador y autor también con sello propio, logra moldear ideales mundos de ficción a través de majestuosos decorados, elencos estelares, un enorme cuidado en las composiciones musicales, una cuidada fotografía, etc. Algunos cineastas criticaron las líneas de actuación del productor señalando un desmedido interés económico y desautorizando su trabajo. No obstante, los profesionales<sup>8</sup> que más le conocieron no comparten esta opinión:

Se hablaba mucho de él y se criticaba que venía aquí por su negocio, y lógicamente el trabajo no se hace sólo por amor al arte. [...] se metieron con él diciendo que sólo venía por lo que le interesaba que era ganar dinero en España, que la mano de obra era muy barata y le achacaban que no pensaba nada más que en eso. Y a este hombre de repente se le termina todo, se le hunde todo el Imperio, se va a América a vivir, [...] y muere en su casa. Entonces al morir dice: «Yo quiero que mis cenizas vayan a Las Matas, al lado de Madrid, donde tenía mi estudio.» Y las cenizas vinieron aquí. Eso no es ningún negocio, como es natural. No es ningún negocio. Eso es que él amaba España y el cine.

Más allá de posibles controversias, Samuel Bronston constituye un ejemplo paradigmático para estudiar la influencia que el productor puede llegar a tener en la industria cinematográfica, al tiempo que supone un legado incuestionable. Sus producciones realizadas en España asumen perfectamente el calificativo de «cine épico» superando cuestiones temáticas, estructurales o genérico-pragmáticas, para alcanzar la propia realización del film incluso antes de que éste sea una realidad tangible. Con una vocación cinematográfica que aúna su faceta de gestor empresarial y la evidente inquietud como autor, construyó sus sueños mediante la recreación de universos míticos, ficciones compartidas como experiencia real, por el imaginario cultural de varias generaciones.

---

<sup>8</sup> Nuevamente Parrondo (octubre 2006) nos habla de un sentimiento compartido por muchos profesionales españoles que trabajaron con Bronston.

## BIBLIOGRAFIA

### Entrevistas propias

Herreros, E. (director del Departamento de Publicidad), agosto y noviembre 2006.

Llovet, E. (encargado del Departamento de Guión en castellano), mayo 2005.

Parrondo, G. (director Artístico), septiembre y octubre 2006.

Sempere, D. (supervisor de Producción), junio 2006.

### Fuentes filmográficas (por orden cronológico)

*John Paul Jones/El capitán Jones* (John Farrow, 1958).

*King of Kings/Rey de reyes* (Nicholas Ray, 1960).

*El Cid/El Cid* (Anthony Mann, 1961).

*55 Days at Peking/55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1962).

*The Fall of the Roman Empire/La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1963).

*Circus World/El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964).

*España, plató internacional* (José López Clemente, 1969).

*Memoria de un peliculero* (L. Mamerto López-Tapia y J. L. Caballero, 2005).

### Hemerografía

Corral, J. L., «El Cid. Un héroe necesario», en *Clío*, julio 2006, Madrid, pp. 73-83.

De Prada, J. M., «España de cine/Spain and cinema», en *Un paseo por/A walk around*, <http://www.parador.es/castellano/revista/09/PA09Paseo.pdf>

García de Dueñas, J., «Samuel Bronston, ascenso y caída de un imperio», en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 9, octubre 1998, Madrid, UAM, pp. 7-26.

### Referencias bibliográficas

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M., y Vernet, M. (1996), *Estética del cine, espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.

Borau, J. L. (1998), *Diccionario de Cine Español*, Madrid, Alianza, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

García de Dueñas, J. (2000), *El Imperio Bronston*, Madrid, Imán, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

— y Gorostiza, J. (2000), *Los estudios cinematográficos españoles*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Fernández Mañas, I. (1997), *Gil Parrondo: pasión y rigor*, II Festival de Cortometrajes «Almería Tierra de Cine», Almería, Diputación Provincial de Almería.

García Fernández, E. C. (2006), «La película como producto de una industria», en *Nuevos temas de comunicación* (Monográficos), Madrid, Fundación General de la Universidad Complutense, Ayuntamiento de Madrid.

Gorostiza, J. (1997), *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española.

Guback, T. H. (1980), *La industria internacional del cine* (2 vol.), Madrid, Fundamentos.

López García, V.; Martín Proharam, M. A., y Cuevas Puente, A. (1955), *La industria de producción de películas en España*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria.

Marzal Felici, J., y Gómez Tarín, F. J. (2006), «Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto filmico para la formulación de una propuesta de trabajo», en *Nuevos temas de comunicación* (Monográficos), Madrid, Fundación General de la Universidad Complutense, Ayuntamiento de Madrid.

Rodríguez Merchán, E. (2006), «De *Carmen, la de Triana*, a *La niña de tus ojos*: la búsqueda de una armonía estilística de un modelo cinematográfico populista en el transcurso del tiempo», en *Nuevos temas de comunicación* (Monográficos), Madrid, Fundación General de la Universidad Complutense, Ayuntamiento de Madrid.