

Luis Cuadrado en la Escuela Oficial de Cine.
La interpretación del realismo fotográfico en sus prácticas
académicas

Eva García Marcos

MÁSTER EN PATRIMONIO AUDIOVISUAL: HISTORIA, GESTIÓN Y
RECUPERACIÓN.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



DIRECTOR: LUIS DELTELL ESCOLAR

Madrid, Junio 2015

A mi padre, Emilio

In Memoriam

Resumen

Este trabajo presenta una investigación sobre Luis Cuadrado dentro del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Los métodos de trabajo y técnicas de iluminación utilizados por este director de fotografía instauraron un ambiente de renovación dentro del denominado Nuevo Cine Español. La primera parte de esta investigación ofrece una revisión acerca de los datos históricos que se han preservado sobre esta etapa cinematográfica. En la segunda parte se ha procedido a la elaboración de una cartografía completa de las prácticas académicas desarrolladas por Luis Cuadrado dentro del IIEC. Por último, se ha realizado un análisis en profundidad de cuatro de estos ejercicios que responden a un elemento en común: se observa una realidad social que el cine español más popular no mostraba.

Palabras clave

Luis Cuadrado, IIEC, Director de fotografía, Realismo, Cine español

Luis Cuadrado at the Escuela Oficial de Cinematografía. The interpretation of the photographic realism in his academic practices

Abstract

This work gives a research about Luis Cuadrado in the Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Working methods and lighting technics used by this director of photography set up a renovation of the environment in the called New Spanish Cinema. The first part of this research provides a review of the historial data that has been preserved on this cinematographic period. On the second part, it has proceeded to the development of a complete cartography of academic practices made by Luis Cuadrado in the IIEC. Finally, it has been made a detailed analysis of four of these exercises, which have a common element: it is possible to see in them a social reality that the most popular spanish cinema didn't show.

Key Words

Luis Cuadrado, IIEC, Director of photography, Realism, Spanish Cinema

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
1.1 Contexto histórico	7
2. METODOLOGÍA	10
2.1. Objetos de estudio	11
2.2. Objetivo general	12
2.3. Objetivos específicos	12
2.4. Hipótesis	12
3. INVESTIGACIÓN	13
3.1. Luis Cuadrado	13
3.2. Datos previos del director de fotografía en el IIEC	16
3.3. Elaboración de la cartografía	18
4. ANÁLISIS DE LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES	39
4.1. <i>Día de paro</i> (Antonio Eceiza, 1961)	39
4.2. <i>Los conquistadores</i> (Antonio Eceiza, 1961)	44
4.3. <i>Entre las vías</i> (Víctor Erice, 1962)	48
4.4. <i>El borracho</i> (Mario Camus, 1962)	52
5. CONCLUSIONES	56
6. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	57
7. BIBLIOGRAFÍA	58

Ésta es una profesión de gente generosa y rara, de estupenda y excepcional gente rara, cuya calidad humana, además ha hecho más llevaderas y justificadas algunas otras impaciencias.

Basilio Martín Patino (1978: 68)

1. INTRODUCCIÓN

Puede resultar toda una proeza profundizar en la historia del cine español ya que debemos añadir la mala consideración que éste suele adquirir. El propio filósofo Julián Marías señalaba que “el cine español nunca ha estado a la altura de otras formas de nuestra cultura”¹, asimismo, como tantas otras personas, él subestimaba las películas patrias y cuando se encontraba con algún largometraje distinguido manifestaba expresiones de tipo “para ser española está bien” o “no parece que sea española”².

No obstante, sería demasiado artificioso señalar que toda la cinematografía española es buena y de una calidad extraordinaria. El cineasta Basilio Martín Patino también escribía en 1968 unas nociones críticas sobre los largometrajes españoles:

Una película triste sobre aquella especial tristeza, un trozo de frustración en torno aquella frustración, un poco de ironía dolorosa y a la defensiva contra aquel cierto dolor... Y bastante de algo llamado miedo, rabia, violencia mejor o peor contenida, unos cuantos de esos tumores que nos ofuscan y que, incapaces de rebelarnos, no vemos otra manera menos estéril de afrontar (Martín Patino, 1968: 10-11).

Este estudio no trata de testificar, ni afirmar tales declaraciones sino que por formar parte de nuestra historia y cultura, el cine español debe ser explorado, cuidado y respetado. En esta biografía todavía existen demasiadas carencias y hay etapas que, salvo para investigadores o especialistas, son ignoradas o muy poco conocidas.

Por esa razón queremos completar y dar a conocer un capítulo más, exactamente de la época en la que estuvo vigente el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) renombrado el 8 de noviembre de 1962 como Escuela Oficial

¹ Marías, Julián: “La busca de un estilo cinematográfico español” en ‘Gaceta ilustrada’, nº 1160, 31-12-78, pp. 58.

² Marías, Julián: “La inquietud y el capricho” en ‘Gaceta Ilustrada’, nº 675, 14-9-69, pp. 6.

de Cinematografía (EOC). De forma más específica, nos vamos a centrar en las prácticas realizadas por Luis Cuadrado como director de fotografía.

Tal vez sea Luis Cuadrado uno de los directores de fotografía más destacados que dio la Escuela Oficial de Cine³. Influenciado por las innovaciones técnicas de la época, las nuevas corrientes de estilo que estaban surgiendo en Europa y heredero de las fórmulas utilizadas por Juan Julio Baena y Enrique Torán, su trabajo pasaría a formar parte de las películas que integraban el denominado Nuevo Cine Español. Asimismo, su método rompe de forma notable con la estética fotográfica que se realizaba en la industria cinematográfica española.

Su trabajo filmográfico posterior al IIEC es el más conocido y valorado. Trabajó en la iluminación de algunas de las películas más importantes del cine español como: *La Caza* (Carlos Saura, 1966), *Nocturno 29* (Pere Portabella, 1968), *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967), *De cuerpo presente* (Antón Eceiza, 1967), *Juguetes Rotos* (Manuel Summers, 1965), *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971), *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Durante la grabación de la película *Emilia, Parada y fonda* (Angelino Fons, 1975) tuvo que ausentarse las dos últimas semanas de rodaje a causa de una afección en la vista. Desgraciadamente le diagnosticaron un tumor cerebral que le dejó ciego y acabaría con su vida el dieciocho de enero de 1980⁴.

Aunque en 1976 ya padecía dicha enfermedad, hizo gala de su gran empeño y trabajo, y consiguió realizar la fotografía de la película *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976) con ayuda de su discípulo Teo Escamilla⁵.

Desde su comienzo en la industria cinematográfica, Luis Cuadrado ha sido muy respetado y querido por sus compañeros de trabajo. Su obra fue reconocida por la prensa especializada e incluso llegó a obtener premios en algunos festivales

³ Enrique Torán declaró que Luis Cuadrado fue el máximo exponente del IIEC-EOC en TORÁN, Enrique: “Nuevo Cine Español: tiempo de renovación” en LLINÁS, Francisco (Coordinador): *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española, Madrid, 1999, pp. 115.

⁴ La Vanguardia, Viernes 25/01/1980, pp. 39. “La muerte de Luis Cuadrado. Un nombre inscrito en la historia del cine español”.

⁵ En ABC 21/12/2012, pp. 16. “Tras superar con creces la difícil prueba de sustituir a Luis Cuadrado como director de fotografía Teo demostró muy pronto poseer su propia personalidad e incluso consiguió superar a su apreciado maestro”.

cinematográficos nacionales⁶. Cuando le determinaron dicha enfermedad se le efectuaron diversos homenajes en España⁷ y en el extranjero⁸ en agradecimiento a su filmografía. Sin embargo, desde su fallecimiento, y salvo diversos ciclos de cine que se sucedieron poco tiempo después, no se ha valorado su trabajo. Debemos exceptuar el reconocimiento de algunos especialistas y el análisis de determinadas películas como *El espíritu de la colmena*⁹ donde, entre otras cosas, destacan su gran función como director de fotografía. El realizar una exploración anticipada de la bibliografía y la hemeroteca nos ha llevado a establecer que su trabajo ha sido muy distinguido, pero no se ha encontrado actualmente una cartografía completa que ahonde de forma más específica en el análisis y en el trabajo que desempeñó como operador de la luz.

Esta razón se establece como motivo principal por el que surge esta investigación. Como en cualquier estudio o trabajo se debe empezar por el principio, y para Luis Cuadrado es el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. La gran parte de sus prácticas aún permanecen inéditas, requieren un reconocimiento especial las técnicas de iluminación y las formas fotográficas que allí comenzó a utilizar porque instauran un ambiente de renovación y serán fundamentales en su filmografía posterior.

1.1. Contexto histórico

El ingreso de Luis Cuadrado en el IIEC se enmarca en el año 1955. En esa misma fecha tuvieron lugar las conocidas Conversaciones de Salamanca, donde se pusieron de manifiesto diversos temas acerca de la realidad de la industria cinematográfica española. Juan Antonio Bardem sintetizó esta situación en la siguiente frase “el cine español

⁶ La Vanguardia, Viernes 31/01/1975, pp. 28. Se le concede a Luis Cuadrado el premio cinematográfico de la organización sindical por la mejor fotografía de las películas: *La regenta* (Gonzalo Suárez, 1974), *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974) y *Hay que matar a B* (José Luis Borau, 1975).

⁷ Adolfo Marsillach escribe unas palabras sobre los homenajes que Luis Cuadrado había recibido en España: “Te han dado un homenaje, y a mí, que me provocan risa estos actos públicos de engaños y torturas, me parece que esta vez estaba justificado. Lo que me duele es que haya tenido que producirse tu obstinada renuncia a seguir mirándonos, para que nosotros, tus amigos, actuemos. Dramático país en el que solo se reconocen los méritos cuando se intuye que la admiración no va a desnivelar la competencia. En esta España dolorosa y desgajada siempre llega la justicia un poco tarde” (Adolfo Marsillach 1978: 70).

⁸ La Vanguardia, Viernes 27/01/1978, pp. 19. “Madrid, Barcelona, Londres y en fechas próximas Berlín y otras capitales se han sumado al homenaje a la obra del director de fotografía Luis Cuadrado. Una antología con secuencias de treinta y ocho de sus largometrajes, nos proporciona una idea precisa de la trayectoria artística del mejor director de fotografía español de todos los tiempos, que ha perdido su más valiosa e imprescindible arma de trabajo: la vista”.

⁹ ARQUERO BLANCO, Isabel. Estudio descriptivo de “El espíritu de la colmena” (Víctor Erice, 1973). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012.

actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico” (Bardem, 2002: 141). El cine que se producía según los participantes era el deseado por el régimen franquista y muchos de los cineastas que estuvieron allí presentes consideraban que se debía perpetrar un cambio. Aunque el IIEC no participó de forma directa en las conversaciones, sí que asistieron algunos de sus estudiantes. Uno de los ponentes oficiales fue el director de fotografía Juan Julio Baena¹⁰ que en ese año ya había finalizado sus estudios de cámara y formaba parte de las primeras promociones del Instituto.

En el IIEC se concentraban la mayoría de jóvenes que anhelaban y deseaban una transformación de contenido y estética para el cine español. Carlos F. Heredero (1993: 302) indica que “desde el comienzo, la escuela aglutina las vocaciones más inquietas y se convierte en un cauce estimulante para el debate, la práctica e incluso para la experimentación cinematográfica”. Además, se sucedieron diversos ciclos de cine donde se podían ver algunas de las películas más destacadas del neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague*. Luis Enrique Torán (1989: 103) señala que estas jornadas fueron de gran importancia para los alumnos. Y así lo confirma Luis Cuadrado “por entonces vimos en la Escuela de Cine un par de películas francesas que me convencieron bastante. Recuerdo que una de ellas era *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960) que tenía unas imágenes más realistas y convincentes” (Cuadrado, 1978: 9).

Este cambio estético y fotográfico se produjo a la vez que se renovaban los estudios y las asignaturas de iluminación del IIEC. Aparecieron cámaras más ligeras como la Arriflex que posibilitaba salir a los exteriores y rodar cámara en mano, nuevas ópticas, zooms, equipos de iluminación y emulsiones de negativos más sensibles que permitían exponerlos a diferentes comportamientos según las condiciones de rodaje.

Las prácticas hechas por los alumnos se realizaban sin censura por parte del gobierno porque se quedaban almacenadas en el Instituto y solo¹¹ se exhibían a los profesores y a los alumnos de diferentes cursos. Mario Camus especifica que “había unas recomendaciones, pero nada que ver con la censura imperante de la industria” (2002: 38). Cuando José Luis Sáenz de Heredia llegó a la dirección se cambió la perspectiva de

¹⁰ Juan Julio Baena fue el primer titulado del IIEC que realizó la fotografía de la película: *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959). Este largometraje se establece como el primero que inicia los aires de renovación característicos del Nuevo Cine Español.

¹¹ En este trabajo se utilizara la nueva ortografía propuesta por la RAE. Solo se mantiene el antiguo modelo en las citas de otros autores.

las prácticas finales de los estudiantes de tercer curso y se estableció que se proyectaran de manera pública. Basilio Martín Patino esclarece que los directivos de la Escuela Oficial de Cine se dieron cuenta de que los alumnos sabían hacer cosas diferentes con bastante decencia (2002: 38).

Sáenz de Heredia quería enseñar a los expertos de la industria cinematográfica lo que los estudiantes del Instituto eran capaces de hacer, lo que fomentó que los ejercicios tuviesen un carácter más profesional, “el Instituto alquiló los servicios de los estudios Cinearte donde se podían rodar, montar y sonorizar películas de 35 milímetros, los negativos se revelaban y montaban en laboratorios profesionales, con lo que el Instituto se convertía en una productora estatal de cortometrajes al servicio de los alumnos” (Llinás, 1999: 22).

Los estudiantes de la Escuela Oficial de Cine tuvieron la oportunidad de experimentar en sus ejercicios académicos con las innovaciones técnicas que se estaban incorporando en la industria cinematográfica. Sin embargo, las prácticas que realizaban eran ejercicios de experimentación y, a pesar de las nuevas innovaciones técnicas que se habían incorporado en la Escuela, los medios con los que contaba en la etapa en la que estudió Luis aún eran escasos y precarios. Por eso, se puede evidenciar en los ejercicios académicos un carácter más realista, sin efectismos, ni grandes decorados donde se muestra una realidad social que había pasado desapercibida hasta ese momento por la industria cinematográfica. Estas características iban acorde con la nueva estética que demandaban los nuevos estudiantes y con el pensamiento que también se había desarrollado entre las nuevas corrientes cinematográficas europeas.

El neorrealismo italiano tenía como idea principal mostrar la realidad de las clases sociales con sus limitaciones y su pobreza.

El cine neorrealista cuenta los problemas que irrumpen con la industrialización italiana; las clases trabajadoras empiezan a tener cabida en la vida social y en el cine. Mientras que el cine clásico describe al centurión romano, al mafioso; el neorrealismo describe al oficinista, al maestro jubilado. El neorrealismo posibilitó que las realidades marginadas de la narrativa fílmica tradicional pasasen a formar parte del universo de la representación (Ripalda, 2005: 12).

Esta misma síntesis de ideas se intentaba llevar a cabo entre las primeras promociones de estudiantes de la Escuela Oficial de Cine; que serán los iniciadores del cambio estético y cinematográfico denominado como Nuevo Cine Español.

Carlos Saura añadía, en relación con esta época, que los días de rodaje en los estudios cinematográficos estaban contados:

Se acabaron los falsos suelos, los falsos techos, las falsas paredes, las bibliotecas pintadas y los farolillos de las azoteas pintados, se acabaron porque en el cine español no había dinero para pagarlo, y porque había como una necesidad perentoria de enfrentarse con la cotidianeidad de los hechos. Lo que el cine perdía así de “fábrica de sueños”, lo ganaba de acercamiento a una realidad tangible [...] La base eran esos personajes de carne y hueso que convivían en aquellas habitaciones, rodeados de aquellos muebles, en aquel año, en aquel mes, en aquel día concreto (Saura, 1978: 88).

Podemos decir que las vertientes cinematográficas emergentes se interesaban por un mismo tema común: mostrar la realidad social de la vida de las personas. Carlos Saura vuelve a reprender con unas declaraciones sobre la situación en la cual se encontraban los alumnos cuando terminaban la formación de la Escuela y salían a la calle deseosos de hacer cine “frente al dinero, la artesanía, frente a la máquina industrial perfectamente engrasada solo el talento y la imaginación” (Saura, 1978: 87).

Finalmente, Torán matiza que “todas estas circunstancias sociales, estéticas y técnicas hicieron posible una fotografía acorde con el nuevo cine español, llevada adelante principalmente por las primeras promociones de la escuela” (Torán, 1989: 108). El conjunto de todos estos acontecimientos propició, en gran medida, la regeneración del cine español y de la fotografía cinematográfica. Los alumnos cuando salían de la Escuela de Cine conocían a la perfección los nuevos cambios que se habían producido en la industria. Esto les facilitó la creación del nuevo estilo fotográfico que congeniaba con las reflexiones y las manifestaciones de otras cinematografías europeas.

2. METODOLOGÍA

Para la elaboración de la metodología hemos diferenciado tres etapas. La primera de ellas corresponde con la documentación histórica sobre el IIEC y las prácticas que realizaron los alumnos como forma de aprendizaje. Sobresale el trabajo de Lucio Blanco Mallada *IIEC y EOC Una escuela para el cine español* y el libro dirigido por

Francisco Llinás con motivo del 50 aniversario de la Escuela de Cine que aporta como información novedosa las meditaciones personales de algunos de sus alumnos y una cronología de las prácticas según los datos históricos que se han preservado. Dentro de este primer apartado, también es de gran utilidad el capítulo de Enrique Torán en *Directores de Fotografía del Cine Español* (1989) donde efectúa un exhaustivo contexto acerca del estilo y los nuevos géneros fotográficos que estaban surgiendo en el Nuevo Cine Español.

En la segunda etapa se encuentra la información que vamos a seguir como modelo metodológico para hacer el análisis de las prácticas. Tomaremos como punto de partida diversos artículos elaborados por Luis Deltell, en los que estudia los ejercicios realizados en la Escuela de Cine por alumnos como: Antonio Lara, Josefina Molina, Juan Antonio Porto y Carlos Saura. Pero como ninguno de ellos plantea la investigación desde el punto de vista fotográfico, complementaremos esta carencia con el trabajo de Sánchez-Biosca sobre la realización de la película *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954).

En la tercera fase, se encuentra el material en formato VHS y DVD que se encuentra disponible en la Biblioteca de la Filmoteca Española y que vamos a utilizar para realizar una cartografía completa de todas las prácticas desarrolladas por Luis Cuadrado. Posteriormente, una vez que hemos visionado todos los ejercicios, se ha procedido a la selección de cuatro prácticas para visionarlas en su formato original para así poder estudiar de una manera más óptima el trabajo primigenio realizado con la iluminación; estos positivos originales se preservan en el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española. Por último, también aportamos otro documento inédito: el expediente académico de Luis Cuadrado que está formado por doce carpetas y se encuentra protegido en la Biblioteca de la Filmoteca¹².

2.1. Objetos de estudio

Esta investigación se divide en dos partes. En la primera, vamos a proceder a la elaboración de una cartografía completa sobre los ejercicios académicos que realizó

¹² Expediente de Cámaras y laboratorio (I.I.E.C.-E.O.C.) de Luis Cuadrado: Archivo EXP/549

Luis Cuadrado dentro del IIEC. Para ello, tendremos en cuenta el material encontrado en los diferentes archivos y libros especializados. Posteriormente, realizaremos un análisis en profundidad de cuatro prácticas que responden a un elemento común: se refleja la parte de la realidad española que el cine más popular no mostraba; donde la indigencia, la necesidad, la penuria y la miseria fueron los ejes centrales de preocupación de la sociedad. El IIEC gozaba de una libertad parcial y podía mostrar sin censura algunas escenas de la vida real sin efectismos, ni maquillajes. Algo que era impensable exhibir en la industria cinematográfica.

2.2. Objetivo general

El objetivo principal de este trabajo es realizar una primera aproximación sobre la figura de Luis Cuadrado dentro del IIEC y explicar el estilo fotográfico que se empezó a forjar en la Escuela Oficial de Cine a través del análisis de cuatro prácticas en las que trabajó Luis Cuadrado como director de fotografía.

2.3. Objetivos específicos

Los objetivos específicos que se desprenden de este trabajo son:

1. Exploración del expediente académico de Luis Cuadrado
2. Realizar una cartografía de los ejercicios que realizó Luis Cuadrado en su etapa de estudiante en la Escuela Oficial de Cine.
3. Evaluación del estado de conservación del material positivo y negativo de sus prácticas académicas.

2.4. Hipótesis

En concordancia, trataremos de validar o refutar la siguiente hipótesis: que en los ejercicios académicos de Luis Cuadrado ya se puede vislumbrar un manejo superior de las técnicas de iluminación que van orientadas hacia el realismo.

No se parecía a nadie sino a sí mismo. Es más, no se parecía a sí mismo. Era él: Luis Cuadrado.

Gonzalo Suárez (1978: 90)

3. INVESTIGACIÓN

3.1. Luis Cuadrado

Luis Cuadrado Encinar nació el ocho de julio de 1934 en Toro (Zamora), hijo de Asunción Encinar y Santos Cuadrado. Su padre, trabajaba en la restauración de vidrieras de iglesias¹³ y su oficio pudo influir en el futuro trabajo de su hijo: ser el iluminador de numerosas películas españolas. Y es que ambas profesiones tienen la luz como herramienta principal. Asimismo, Luis Cuadrado enunció en una entrevista las enseñanzas que le dictaba su padre:

Siempre recuerdo un dicho de mi padre, que era pintor de vidrieras, y me decía: “Cuando tengas una parte de decorado en el que pruebes a poner una luz y no te guste, a poner otra y no te guste, y a cambiarla una y otra vez... en cuanto tengas la menor duda déjalo en negro que aciertas siempre...” Déjalo sin luz decía; y así lo hacía (Cuadrado, 1989: 242).

En esta manifestación se deja patente la relación existente entre el oficio del padre y el del hijo, la similitud entre ser pintor de vidrieras y ser el pintor de las imágenes de una película. El padre se encargaba de cubrir con sus vidrieras los grandes ventanales de las iglesias y así dotaba a los vanos de un sentido o un simbolismo concreto a través de la luz y los colores, mientras que Luis Cuadrado también proporcionaba con sus composiciones de luces un significado al estilo plástico de la película. En la tesis de Ignacio Castillo se desprende una alegoría muy significativa sobre el simbolismo de la luz que se puede relacionar con ambos trabajos:

El concepto de la luz está presente en todas las civilizaciones y culturas como uno de los símbolos más importantes. Desde los primeros indicios en la antigüedad hasta los espectáculos contemporáneos el dominio de la luz y la sombra ha catalizado mucho

¹³ La Vanguardia, viernes 27 de enero de 1978.

saber, magia y talento. El simbolismo y el dominio, tanto de la luz natural como de la luz artificial, ha sido una cuestión central de las artes (Castillo, 2005: 12).

Con estas proposiciones, se puede manifestar la idea de que Luis Cuadrado vio tantas veces a su padre trabajar con la luz que abandonó los dos años que había cursado de la carrera de medicina y decidió adentrarse en el fascinante mundo del operador de cinematografía. Así él también podía trabajar con la luz en una de sus pasiones: el cine¹⁴.

Luis Cuadrado solicita realizar el examen de ingreso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas el tres de octubre de 1955, para comenzar su formación en la especialidad de cámaras. La prueba de acceso para los futuros estudiantes consistía en iluminar y realizar una fotografía a un busto de escayola para, posteriormente, revelar el negativo¹⁵. Días después de este examen práctico, tenían que hacer las pruebas escritas y la entrevista personal, donde tres directores de fotografía decidían si pasaban a formar parte de la Escuela de Cine o se quedaban a las puertas. El día treinta y uno de octubre de 1955 Luis pasaba a formar parte del elenco del IIEC.

Según se ha recogido en el expediente, Luis Cuadrado llegó a realizar de forma repetida los cursos de primero, segundo y tercero. El primer curso responde a los años académicos 1955-1956 y 1956-1957; el segundo curso comprende los años académicos 1957-1958 y 1958-1959; y el tercer curso abarca los años académicos 1959-1960, 1960-1961 y 1961-1962. Él llegó a afirmar que repetía los cursos porque consideraba que tres años de formación era poco aprendizaje para salir como director de fotografía.

El plan de estudios correspondiente al año en el que ingresó Luis en la Escuela de cine se regía por el programa aprobado en 1952-1953. Consistía en tres años de formación con la denominación del título Cámaras en sustitución del que había habido anteriormente: Ópticas y Cámaras. Cada curso estaba formado por las siguientes asignaturas:

- Primer Curso: Cámaras, Sensitometría (técnica de laboratorio), tecnología cinematográfica, historia del cine y de sus medios de expresión e historia del arte.

¹⁴ Fernando Trueba comenta que a Luis Cuadrado le apasionaban las películas americanas, especialmente los musicales (1978: 95).

¹⁵ Afortunadamente se preserva aún en el expediente académico de Luis Cuadrado el negativo que conforma su prueba de ingreso.

- Segundo Curso: Cámaras, Sensitometría (técnica de laboratorio), montaje, historia del arte, historia de la cultura, historia del cine y de sus medios de expresión y deontología cinematográfica.
- Tercer Curso: Técnica de la iluminación.

Son muy interesantes los exámenes escritos que se preservan en el expediente académico y que pertenecen a las asignaturas de Historia del Arte e Historia del cine. En el primero de ellos, se le encargó a Luis que hablara sobre la arquitectura romana; en la segunda materia, tenía que hablar sobre la biografía, la filmografía y las innovaciones del cineasta Edwin S. Porter. En ambas asignaturas consiguió la misma calificación, un cinco (aprobado).

Luis Cuadrado no destaca por las notas que obtuvo dentro de la Escuela. Él mismo llegó a declarar que para aprobar tuvo que realizar algunas prácticas con una perfecta corrección técnica, como *La lágrima del diablo* (Julio Diamante, 1961), porque las experimentaciones que desarrollaba en otros ejercicios académicos a los profesores no les convencía e iban en contra de los acabados técnicos correctos que se desprendían de las enseñanzas de la Escuela (1978: 10).

Hay que señalar que Luis Cuadrado consiguió una beca¹⁶ por ser alumno de la Escuela de Cine para asistir al Festival de Cine de San Sebastián. Allí conoció al crítico José Luis Guerner que declara que durante los días del festival Luis se marchó un día a Biarritz, a ver la película *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960) y regresó encantado tanto por la película, como por los nuevos conceptos de iluminación que había empleado Raoul Coutard (1978: 59).

Luis se diplomó en la especialidad de cámaras en el año 1962 y se ha encontrado entre su documentación la solicitud de inscripción a la especialidad de Laboratorio para el año académico 1962-1963. Le convalidaron los dos primeros años de curso de su anterior diplomatura en Cámaras pero, meses después a su incorporación, solicitó la anulación de la matrícula por su imposibilidad de asistir con regularidad a las clases. Esto se entiende porque ya en esos años se había incorporado a la industria

¹⁶ En el expediente académico se conserva una nota manuscrita que indica: “Luis Cuadrado Encinar solicita le sea concedido un certificado de ser alumno de este Instituto para solicitar una beca para el curso <<Orientación del cine actual>> en Madrid 18 de Junio de 1960. Este documento se relaciona con el comentario de José Luis Guerner que dice que conoció a Luis Cuadrado en 1960 por conseguir una beca como alumno de la Escuela de Cine para asistir al Festival de Cine de San Sebastián.

cinematográfica y trabajaba como segundo operador en el largometraje *Objetivo las estrellas* (Ramón Fernández, 1963).

Desde este momento comienza a formar parte de la compleja industria cinematográfica y trabaja en numerosas películas con un notable éxito en la dirección de fotografía¹⁷. Desgraciadamente su carrera se truncó, como ya anticipamos anteriormente, debido a una enfermedad que sobre el año 1975 le dejó ciego¹⁸. Pero no cesó su empeño de seguir trabajando y, aunque suene a ficción como el mítico libro de *Tommaso y el fotógrafo ciego* (Gesualdo Bufalino, 1998)¹⁹, consiguió impregnar de iluminación varios trabajos cuando ya estaba privado de la luz de sus ojos²⁰.

De esta forma, como muchos de sus compañeros se han encargado de demostrar, se manifiesta el gran espíritu de Luis Cuadrado que vivía por y para el cine y su fotografía. Pero el destino le privó de su mayor pasión: la luz. Tantas veces él había trabajado creando y componiendo realismos, que la realidad le sobrevino en forma de sombras para sus ojos, le arrebataron su luz antes de tiempo.

3.2. Datos previos del director de fotografía en el IIEC

Antes de comenzar la realización de la cartografía, debemos aclarar las diferentes designaciones de director de fotografía que se adquiere dentro del Instituto. Existen varias consideraciones que debemos tener en cuenta, en algunos ejercicios, el encargado de la iluminación es el mismo que realiza las funciones de operador de cámara, y en los títulos de crédito lo reflejan como director de fotografía; en otros casos, se establece con

¹⁷ La prensa ha sido testigo de cómo siempre destacaban de extraordinaria la fotografía en las películas que había trabajado Luis Cuadrado. Por ejemplo, el día 30 de octubre de 1970, *La Vanguardia* señala el excelente trabajo de Luis Cuadrado en la película *Los jóvenes amantes* (Benito Alazraki, 1971).

¹⁸ Archivo NO-DO <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1827/1487711/> : “Luis Cuadrado, el director de fotografía que aportó a nuestro cine un nuevo estilo y una nueva capacidad creadora sin precedentes ha perdido la vista”. Consultado el 16 de abril de 2015.

¹⁹ Este libro, entre otras aventuras, cuenta la historia de Tiresias un fotógrafo ciego: “Cesare es su lazarillo: un huérfano de diecisiete años que lo acompaña a pasear, le prepara el equipo, le describe los rostros, los paisajes, los posibles encuadres..., le indica la calidad de las sombras, de las luces [...] Tiresias, ciego desde hace siete, se obstina en seguir al pie del cañón. Con resultados, todo hay que decirlo, bastante sorprendentes”, pp. 14. Con este texto se puede observar una semejanza entre la trayectoria de Tiresias y el empeño que tenía Luis Cuadrado por seguir trabajando.

²⁰ Ricardo Franco relata de manera sobrecogedora uno de los últimos rodajes de Luis Cuadrado: “Su impudor llegaba a límites del insulto. Estaba recién operador de su penúltima intervención. Con el pelo aún corto, aún sin crecer, a duras penas cubriéndole las agresiones médicas contra su dura cabeza.

-Lolo, ven acá, “ojo” mío, lee aquí.

Y Lolo, moviendo ágilmente sus muchos kilos, leía el fotómetro. Luis ya no podía.

-Lolo, ven acá “ojo” mío, que veo menos que un gato de escayola- gritaba” (1978: 49).

el nombre de cámara al que dirige solamente las luces de la película; también nos podemos encontrar en determinadas ocasiones con la mención de cámara al que trabaja como primer operador o segundo operador; y, de igual forma, descubrimos en contados ejercicios a un conjunto de alumnos denominados como cámaras y no tienen distinción de categoría entre ellos. Asimismo, se producen desemejanzas entre la catalogación realizada por la Filmoteca Española y la que aparece en los títulos de crédito de los ejercicios. Por ejemplo, en *Día de paro* (Antonio Eceiza, 1960) en los títulos de crédito de la película aparece: Operador – Santiago Crespo, Cámara – Luis Cuadrado; la Filmoteca Española lo ha registrado como: Director de fotografía – Luis Cuadrado, Segundo Operador: Santiago Crespo. Pero entendemos este paso como una medida para ordenar y clasificar las labores realizadas por cada alumno. Precisamente, esta alteración la señalan en el libro *50 años de la Escuela de Cine*:

Los datos de que disponemos son parciales y no siempre fiables (...) Las referencias a la participación de los alumnos en la realización de las prácticas son incompletas y las cabeceras, fuente principal, aunque no única, de los datos que aquí se ofrecen, adoptaron, según las épocas y también según su envergadura, distinta para las más elaboradas de fin de carrera que para las breves de primer curso, diversos formatos (Llinás, 1999:10).

Si una cosa sacamos en clave de todo esto, es que el trabajo de operador de cámara y el de director de fotografía siempre han ido ligados²¹. Además, en el plan de estudios del IIEC del año 1959-1960, en la especialidad de Cámaras, estaba incluida la formación en técnicas de iluminación. Los alumnos que cursaban esta modalidad eran los que se encargaban de dirigir la iluminación de la práctica y manejar la cámara. Por lo que deducimos que al tratarse de actividades de carácter docente y de personas que estudiaban las mismas materias académicas, esta división de tareas²² en ocasiones no estaba muy discernida y por esa razón puede llegar a ser algo confuso distinguir quien realizó una actividad técnica concreta.

²¹ En los inicios del cine a la persona que trabajaba en la iluminación de una película se le designaba como operador, posteriormente esta función se especializó en la director de fotografía. Podemos observar como en el artículo PÉREZ PERUCHA, Julio: “La larga marcha” en LLINÁS, Francisco (Coordinador): *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española, Madrid, 1999, pp. 23. El escritor utiliza las dos terminologías indistintamente para explicar los inicios y la historia del director de fotografía.

²² El que se repartiese mediante sorteo la colaboración de los técnicos en las prácticas de la escuela también puede ser causa de un mayor desconcierto en la denominación desigual de las tareas ejercidas, sobre todo para las prácticas de primero y segundo curso.

Julio Bragado señala que “al pasar el primer curso éramos unos aceptables Ayudantes de Cámara. Al terminar el segundo podíamos llevar la cámara con cierta facilidad y dominar bastante bien el encuadre y ejes y durante el tercer año nos íbamos convirtiendo en Directores de fotografía, a pensar en términos de luz y responsabilizarnos de la fotografía de una película” (Bragado, 1999: 50).

Nosotros tomaremos como punto de partida el trabajo en conjunto del director de fotografía y el de cámara. Hemos entendido su trabajo en común para que la imagen logre conseguir una calidad y unas características técnicas concretas.

3. 3. Elaboración de la cartografía

El proceso de elaboración de un listado detallado sobre los trabajos realizados en la etapa de alumno de Luis Cuadrado ha sido largo y tedioso. Además, debemos señalar que la principal diferencia entre un alumno de cámaras (u otra modalidad) y uno de dirección resulta en la cantidad de ejercicios que han realizado. Un alumno de dirección en el tercer curso de la Escuela Oficial de Cine solo realizaba una práctica final, mientras que un estudiante de cámaras de tercer curso realizaba alrededor de quince prácticas. Hay que resaltar que durante la realización de los cursos de primero y segundo en la especialidad de cámaras lo que proliferan son los ejercicios de operador derivados de los ejercicios de montaje de los alumnos de dirección, así como diversos exámenes de cámaras. La gran cantidad de prácticas que realizó Luis Cuadrado recae en los años que repitió tercer curso, llega a sumar un total de veintinueve ejercicios. Esto se entiende porque en este curso los alumnos formaban parte de un equipo técnico específico y se les designaba trabajar en una práctica determinada y con un guion concreto.

Para nuestra investigación, en un primer momento, realizamos una consulta de los primeros trabajos hallados sobre la Escuela Oficial de Cine. De esta búsqueda hemos podido establecer una relación de las prácticas en las que había trabajado Luis Cuadrado. Sin embargo, al consultar por distintas páginas de Internet, descubrimos que algunos ejercicios no habían sido citados en los estudios que habíamos utilizado y sí que aparecían en el catálogo de diferentes páginas webs. Por lo que para establecer un listado más preciso y concreto, decidimos efectuar una búsqueda por el catálogo de obras audiovisuales de la biblioteca de la Filmoteca Española. Creamos un parámetro de

búsqueda desde el año 1955 hasta el año 1965²³ y, con los datos resultantes, hemos procedido a elaborar un nuevo listado por orden cronológico de las obras audiovisuales realizadas por Luis Cuadrado en el IIEC; que suman un total de treinta y dos ejercicios.

Para la realización de esta cartografía no se ha contabilizado las prácticas que realizaban todos los alumnos con el mismo nombre²⁴, ni los exámenes de cámaras²⁵. A excepción de la sinopsis, la información de las prácticas que se detalla en la cartografía se completa según el catálogo y los datos preservados en la base de datos del Ministerio de Cultura.

1. *La Siesta* (Humberto Acosta, 1958)

Dirección de fotografía: Luis Cuadrado

Duración: 9 minutos

Formato: 16mm

Color: Blanco y negro

Sin Sonido

Esta práctica la dirige Humberto Acosta en su segundo curso dentro del IIEC.

Un niño mira los puestos de una feria de pueblo cuando los jornaleros se están echando la siesta. En el interior de una atracción, una señorita risueña ensaya sus pasos de bailarina mientras coquetea con el técnico de la escalera. Entra a escena otro hombre y la señorita coquetea con este nuevo personaje. El técnico abandona el lugar y espera en otro puesto de feria, mientras bebe alcohol, a que el apuesto galán se marche del

²³ Ampliamos hasta 1965 el parámetro de búsqueda por si había algún error de catalogación en alguna práctica. Esta confusión pensamos que se podía haber cometido por su matriculación en la especialidad de Técnicas de Laboratorio durante algunos meses del año 1962/1963 y también, porque podía haber tenido alguna colaboración posterior con otros alumnos del Instituto.

²⁴ Por ejemplo, la práctica *La Tomasa*. Con un mismo guion los alumnos de dirección tienen que realizar un ejercicio de montaje. Luis Cuadrado dirigió la luz de la práctica desarrollada por Daniel Soloaga en 1959.

²⁵ Aunque no ha sido contabilizado para la cartografía si que hemos visionados algunos de los exámenes que se conservan en la Filmoteca. Por ejemplo, el examen de cámara de 1960 donde los alumnos (Antonio Revenga, Gabriel Gómez Pintado, Diego Conte, Piñol Francisco, Lorenzo de Pablo, Francisco Altuna, Armando Rodríguez, Ricardo Reinoso y Luis Cuadrado) debían realizar un plano secuencia para grabar el recorrido de un personaje que se aproxima a otro para pedirle tabaco. Luis Cuadrado realiza un plano general del primer personaje y se acerca al segundo personaje a través de la cámara en mano, el movimiento de cámara concuerda con el movimiento del primer personaje.

interior. Una vez que el hombre ha salido, el técnico entra cabreado a la estancia y decide matar a la bailarina.

2. *Día de paro* (Antonio Eceiza, 1960)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: Santiago Crespo

Productor: Pedro Villanueva López

Intérpretes: Felipe Martín Puertas, Esmeralda Adam

Duración: 6 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin Sonido

Esta práctica la dirige Antonio Eceiza en su segundo curso dentro del IIEC.

Un hombre que está en paro tiene que salir todos los días a callejear en busca de trabajo. La mujer, cansada de lidiar siempre con la misma historia, se enfada cuando llega a casa y observa que el hombre esta ensimismado y aún no ha salido.

3. *La viuda* (Roberto Gavito, 1960)

Director de fotografía: Santiago Crespo

Segundo operador: Luis Cuadrado

Jefe de producción: José Pedro Villanueva

Intérpretes: María Hevia, Angelines Macua, Angeles Nuevo, Manuel Galiana

Duración: 7 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin Sonido

Esta práctica la dirige Roberto Gavito en su segundo curso dentro del IIEC.

Una señora viuda rehace su vida más pronto de lo previsto. Su suegra va a visitarla a casa cuando se está acicalando para una cita, por lo que tiene que actuar y sentir que está muy apenada por la muerte de su marido. Cuando la cargante suegra se ha ido, la mujer vuelve a engalanarse para su cita. En el momento que se marcha de casa, la hija le espía por la ventana y acaba mirando la fotografía de su padre.

4. *Maniqués* (Josep María Font Espina, 1960)

Director de fotografía: Juan Antonio Armenta

Segundo operador: Luis Cuadrado

Ayudante de cámara: Armando Rodríguez

Intérprete: Ricardo Palacios

Duración: 8 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Josep María Font Espina en su segundo curso dentro del IIEC.

Un joven se pone a flirtear con todas las modelos que trabajan en una agencia.

5. *Cuartelazo* (Héctor Sevillano, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: Ricardo Reinoso

Jefe de producción: Antonio López Moreno

Decorados: José Luis Blanco

Duración: 7 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin Sonido

Esta práctica la dirige Héctor Sevillano en su segundo dentro del IIEC.

Dos aspirantes, López y García, celebran un mitin para que la ciudadanía elija a uno de ellos como presidente. Mientras, sin ellos saberlo y a sus espaldas, se está preparando un golpe de estado militar. El día que se realizan las votaciones sale elegido García como presidente, pero cuando lo está celebrando con sus votantes en el balcón se perpetra el golpe de estado militar y lo mandan a un calabozo junto con el otro aspirante: López.

6. *Malditos actores* (Camilo Murillo, 1961)

Director de fotografía: Víctor Monreal

Segundo operador: Luis Cuadrado

Ayudante de cámara: Raúl Peña

Jefe de producción: Francisco Molero

Intérpretes: Rafael Morales, Luisa Muños Schneider, Cecilia Villarreal

Duración: 10 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Camilo Murillo en su segundo curso dentro del IIEC.

Un hombre que está cansado de su amante contrata a una mujer y a una niña para que se hagan pasar por su esposa y su hija. La amante para evitar malos entendidos sale huyendo de la casa. Finalmente, el hombre se queda solo y feliz en su casa.

7. *Carretera adelante* (Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado, Diego Conte y Juan Armenta

Jefe producción: Antonio López Moreno

Intérpretes: Esmeralda Adam, Luisa Muñoz, Schneider, Victoria Zinny, Rafael Morales.

Duración: 10 minutos

Formato: 35mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós en su segundo curso de dentro del IIEC.

Dos chicas son abandonadas por unos hombres en mitad de una carretera y deciden buscar algún sitio o lugar donde hospedarse para no encontrarse desamparadas. En medio del campo, descubren una vivienda modesta donde reside un matrimonio. El marido accede complacido a darles hospedaje mientras que la mujer está recelosa porque su esposo mantiene una actitud de conquistador y holgazán con las dos mujeres. Finalmente, la esposa se tiene que encargar de servirle comida a los tres.

8. *Un miércoles por la mañana* (Francisco Regueiro, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: José Fernández Aguayo

Ayudante de cámara: Miguel Ángel Martín

Ayudante de dirección: Jesús Yague

Jefe de producción: José López Moreno

Decorados: José Luis Blanco

Intérprete: Marisol Higuera

Duración: 11 minutos

Formato: 35mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Francisco Regueiro en su segundo curso de dentro del IIEC.

Una joven risueña se levanta por la mañana de su cama y mira por la ventana. En el interior de la habitación realiza diferentes movimientos y acciones: con un espejo crea siluetas con su mano, se suelta el pelo que llevaba recogido con dos trenzas, juega con un cojín, lee una revista...

9. *El establo* (Kathryn Waldo, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Duración: 5 minutos

Formato: 16 mm

Color: Blanco y negro

Sin Sonido

Esta práctica la dirige Kathryn Waldo en su segundo curso de dentro del IIEC.

Un matrimonio se dirige a un pueblo. La mujer está embarazada y va montada en un burro mientras que el marido entra en diferentes casas buscando alojamiento. En una posada, dejan que la mujer dé a luz pero con el tiempo les acaban echando del lugar. Tras volver a buscar alojamiento y no encontrar nada se marchan del pueblo aunque antes deciden descansar junto a la sombra de un árbol. La Filmoteca Española reseña esta historia como resonancias bíblicas.

10. *Día de rodaje* (Kathryn Waldo, 1961)²⁶

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Duración: 7 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

²⁶ Toda la información de esta práctica es sacada de la base de datos de la Filmoteca Española puesto que este ejercicio no se encuentra disponible para que los investigadores puedan visionarla.

Esta práctica la dirige Kathryn Waldo en su segundo curso dentro del IIEC.

Las tribulaciones de un alumno de dirección de la Escuela de Cine que pretende rodar una práctica. Todo son contratiempos hasta que, a última hora, consigue rodar el melodramático plano de un apuñalamiento por celos.

11. *Reparación a domicilio* (Pedro Balañá, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: Ricardo Reinoso

Ayudante de cámara: Raúl Peña

Jefe de producción: Antonio López Moreno

Decorados: Antonio Castreño

Intérprete: Victoria Zinny, Conchita Pérez del Burgo, Andrés Resino

Duración: 10 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Pedro Balañá en su segundo curso dentro del IIEC.

Un electricista tiene que ir a una casa acomodada para arreglar la lámpara de una habitación. La dueña del hogar al ver al hombre tan apuesto decide insinuarse pero este se ha fijado en la asistente. La mujer recelosa echa de la habitación a la asistente y, a pesar de las negativas del técnico, sigue provocándole. El electricista termina de trabajar y se marcha del hogar. Una vez en la calle, asistente y electricista coinciden y se disponen a hablar mientras que la dueña les mira suspicazmente desde la ventana.

12. *Una taza de té* (César Santos Fontenla, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: Diego Conte

Ayudante de cámara: A. Solanas

Ayudante de dirección: José Egea

Jefe de producción: Alfredo Debetak

Intérpretes: Esmeralda Adam, Ángeles Nuevo, Juan Ramón de la Cuadra, Luisa Muñoz Schneider, Rolanda Montfollet, Cecilia Villarreal, Juan José Seoane.

Duración: 9 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige César Santos Fontenla en su segundo curso dentro del IIEC.

Una chica se marea en la calle y una señora la lleva en coche hasta su mansión para que se recupere. Una vez dentro de la casa, la señora hace alarde de sus pertenencias y le invita a tomar una taza de té con pastas. La chica mareada se siente perturbada por tanta amabilidad y por la gran cantidad de comida a la que no está acostumbrada. Cuando la dejan sola en la estancia decide comer de forma avariciosa la mayor cantidad de comida posible. Finalmente, llegan unos invitados de la señora a la mansión y esta le da dinero a la chica mareada para que pueda pagarse el viaje de vuelta a casa.

13. *La visita* (Mario Camus, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: Diego Conte

Ayudante de dirección: Víctor Erice

Jefe de producción: Pedro Villanueva

Intérpretes: Esmeralda Adam, María Hevia, Camilo Murillo, Manolo Serrano.

Duración: 9 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Mario Camus en su segundo curso dentro del IIEC.

Un matrimonio vive con su hijo en una casa modesta. Un día reciben la visita de la hermana de la mujer. Antes de la llegada, le preparan una cama en el salón y el niño baja a comprar vino para que se sienta bien recibida. Una vez cenados la invitada se prueba todos los vestidos de ropa cara que ha traído mientras que la hermana se pone celosa de su fanfarroneo. Ella se da cuenta de lo provocativa que ha sido y decide acostarse. El niño no puede dormirse y se preocupa por alguna situación imperceptible.

14. *Los conquistadores* (Antonio Eceiza, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Jefe de producción: José María Deleito

Intérpretes: Manuel Galiana, Alfredo Landa, Felipe Martín, Luisa Muños Schneider.

Duración: 17 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Mario Camus en su tercer curso dentro del IIEC.

Unas personas se trasladan de un pueblo a la ciudad en busca de una vida mejor. La mujer se queda con los niños y las maletas en la estación de tren mientras que los hombres van a divertirse momentáneamente por Madrid. En el transcurso del tiempo uno de ellos se pelea con el resto y comienza su andadura en soledad por diferentes calles y bares de la ciudad. Se acerca la noche y acaba vomitando solo en una acera de la capital.

15. *En el río* (José Luis Borau, 1961)

Director de fotografía: Armando R. González-Posada

Segundo operador: Luis Cuadrado

Ayudante de cámara: Fernando Sanz Vega

Ayudante de dirección: Pedro Balañá

Decorados: Jaime Queralt Parisi

Jefe de producción: Francisco Lara Polop

Duración: 19 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Con sonido

Esta práctica pertenece al tercer curso de José Luis Borau dentro del IIEC.

Práctica exhibida en cine dentro de los actos de Entrega de Diploma e Inauguración del siguiente curso.

Un seminarista regresa a su pueblo natal para pasar unos días de vacaciones y observa con gran atención la vida cotidiana de los habitantes del pueblo: los niños que se bañan desnudos en el río, los hombres que siegan el campo, la pareja de extranjeros que entra a la iglesia del pueblo, la pareja de adultos que juegan a tirarse agua en el río...

16. *Tarde de domingo* (Basilio Martín Patino, 1961)²⁷

Director de fotografía: Miguel Chang

Segundo operador: Luis Cuadrado

Ayudante de cámara: José F. Aguayo (hijo)

Ayudante de dirección: Antonio Eceiza

Jefe de producción: Francisco Tejón

Decorados: Miguel Forcada

²⁷ La Vanguardia, 8 de noviembre de 1960. En el estreno de esta práctica en el Palacio de la Música, Basilio Martín Patino añadía: “*Tarde de domingo* es un ensayo que no me va a permitir hacer luego el cine comercial. Mi película es una película sin argumento, sin acción; es simplemente, la tarde de un domingo de una muchacha en su casa, sola, y a la que no le ocurre nada”, pp 31.

Montaje: Basi Soriano, Ana Romero Marchent

Sonido: Alfonso Panamón Castillo, Mario Peñacoba

Secretario de rodaje: Víctor Erice

Intérprete: Matilde Marcos

Duración: 28 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Esta práctica la dirige Basilio Martín Patino en su tercer curso dentro del IIEC.

Práctica exhibida en cine dentro de los actos de Entrega de Diploma e Inauguración del siguiente curso.

En una tarde de domingo, los padres de una chica joven se van de casa mientras que ella permanece allí y se aburre. Para pasar el tiempo realiza diferentes acciones como mirar por la ventana la fiesta de unos vecinos, observar la calle, hacer la comida, peinarse, hablar por teléfono, acostarse en la cama, sentarse al lado de una mesa camilla, poner la radio... Mientras tanto pasan las horas y se hace de noche.

17. *La lágrima del diablo* (Julio Diamante, 1961)²⁸

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: José F. Aguayo (hijo)

Ayudante de cámara: Juan Antonio Armenta

Jefe de producción: Alfredo Debetak

Sonido: José Villodas

Decorados: Jaime Queralt

Intérpretes: Sergio Mendizábal, María Massip, Rafael Morales, Emilio Fonet, María Teresa Dressel

²⁸ Sinopsis sacada de la base de datos de la Filmoteca Española.

Duración: 21 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Inspirado en un cuento de Teófilo Gautier

Esta práctica la dirige Julio Diamante en su tercer curso dentro del IIEC.

Don Pedro Botero apuesta con San Antonio a que es capaz de seducir a la recatada Alicia. Si lo logra, el diablo solo pide una gota de agua con la que saciar su eterna sed.

18. *Todo incluido* (Roberto Gavito, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Intérpretes: Sergio Mendizábal, Luisa Muñoz Schneider, Manuel Galiana, Juan José Seoane, Cecilia Villarreal, Servando Carballar

Duración: 21 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Roberto Gavito en su tercer curso dentro del IIEC.

Un señor que está a punto de suicidarse con una pistola recibe una carta por debajo de la puerta con una invitación para una estancia en un hotel. El hombre se dirige hacia la nueva aventura donde será observador de las historias de los demás huéspedes del hotel.

19. *Un domingo cualquiera* (José Antonio Ramos, 1961)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Duración: 23 minutos

Formato: 35mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige José Antonio Ramos en su tercer curso dentro del IIEC.

Una pareja humilde pasa el domingo en casa de la familia de la mujer que es de origen burgués. Cuando terminan la comida, el matrimonio y los hijos se toman un helado mientras pasean por diferentes calles de Madrid. Por la noche, vuelven a casa y acuestan a los niños en la cama. Ellos se ponen a cenar y se duermen felices de la vida que tienen.

20. *Antes del desayuno* (Juan Antonio Porto, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado y Raúl Peña

Intérpretes: Luisa Muñoz Schneider, Sergio Mendizábal

Duración: 3 minutos

Formato: 16 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Juan Antonio Porto en su primer curso dentro del IIEC.

Un día cualquiera una mujer se levanta de su humilde cama y decide preparar el desayuno mientras que el marido se queda acostado. Cuando la mujer termina de hacer el desayuno intenta despertar al marido pero se da cuenta de que está muerto.

21. *Muerte al amanecer* (Mario Gómez Martín, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Ayudante de cámara: Leo Villaseñor

Duración: 3 minutos

Formato: 16 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Mario Gómez Martín en su primer curso dentro del IIEC.

Un hombre revuelve los papeles de una oficina y se mete otros en un bolsillo. Una persona que está viendo su intromisión decide pegarle un tiro. El hombre herido escapa por el patio trasero y por las escaleras del edificio, sale corriendo del lugar y con sufrimiento recorre diferentes calles de Madrid. Finalmente, el hombre se desvanece apoyado en un muro de la capital.

22. *El plan* (Julián Marcos, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Intérpretes: María Antonia Hernández, Coral Pellicer, Ambrosio Palacio

Duración: 4 minutos

Formato: 16 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Julián Marcos en su primer curso dentro del IIEC.

Una pareja enamorada transita en coche por diferentes carreteras. Al final del paseo él la deja en su casa. Ella entra en su habitación y se desviste mientras le cuenta a su compañera de cuarto las aventuras de la noche.

23. *Última página* (Pedro Olea, 1962)

Guion: Pedro Olea

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Ayudante de cámara: Leopoldo Villaseñor

Intérprete: Luisa Muñoz Schneider

Duración: 5 minutos

Formato: 16 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Pedro Olea en su primer curso dentro del IIEC.

Una señora transita por diferentes estancias de su casa y deja una nota escrita en la mesa del salón. Cuando entra al baño decide sacar una cuchilla y llenar la bañera de agua. Después, entra en su habitación, se desviste y pasea por su casa mientras acaricia algunos elementos que han sido fetiches en su vida. Cuando se encuentra de nuevo en el baño se introduce dentro de la bañera, coge la cuchilla y se corta las venas.

24. *Venta por pisos* (Juan Cobos, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Ayudante de cámara: Raúl Artigot

Intérpretes: Concha Gómez Conde, Wifredo Casado

Duración: 3 minutos

Formato: 16 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Juan Cobos en su primer curso dentro del IIEC.

Un matrimonio joven transita por Madrid decidido a comprar un piso. Tras una búsqueda fallida se montan en el transporte público y pasean por las calles mientras miran en los escaparates de las tiendas los muebles del hogar. Se sientan en una terraza a tomar un refresco y el hombre cabreado mira el presupuesto de una casa.

25. *Acoso* (Claudio Guerin Hill, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Intérpretes: Cecilia Villarreal, Manuel de Blas, Norberto Arribas, Ambrosio Palacio, José Luis Jones

Duración: 3 minutos

Formato: 16 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Claudio Guerin Hill en su primer curso dentro del IIEC.

Un grupo de amigos de un barrio acomodado decide acosar y pegar a un joven de raza negra por haber coqueteado con la chica que le gustaba a uno de ellos. Después de pegarle la paliza los tres amigos huyen y dejan al joven tirado en la acera.

26. *Entre las vías* (Víctor Erice, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: Fernando Arribas

Ayudante de cámara: Raúl Peña

Ayudante de dirección: Gonzalo Sebastián de Erice

Intérpretes: Luisa Muñoz Schneider, Norberto Arribas, Raúl Tartaj

Duración: 9 minutos

Formato: 16 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Víctor Erice en su segundo curso dentro del IIEC.

Un matrimonio pobre vive en el barrio de Entrevías de Madrid. El marido se levanta como cada mañana pero esta vez algo va a romper su rutina: asesina a un hombre.

Después, la historia se va a centrar en el camino del hombre de vuelta a su casa por las vías del tren.

27. *La última vez* (César Santos Fontenla, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: Miguel Ángel Martín

Ayudantes de cámara: Raúl Peña y Leopoldo Villaseñor

Ayudante de dirección: Alfonso Flaquer

Jefe de producción: Jaime Fernández – Cid

Intérpretes: Manuel de Blas, Alfonso Linares, Francisc Chuliá, Juan José Seoane, Raúl Tartaj, Miguel Arribas, María Antonia Hernández, Coral Pellicer, Esmeralda Adam, Ángeles Nuevo, Conchita Pérez, María Elena Flores

Duración: 6 minutos

Formato: 16 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige César Santos Fontenla en su segundo curso dentro del IIEC.

Un joven que se va a casar sale de fiesta con sus amigos la noche antes del compromiso. Al día siguiente, resacoso y con traje nuevo se dirige con toda la familia a la iglesia.

28. *Un martes* (Wilhelm Ziener, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: Miguel Ángel Martín

Ayudante de cámara: Jesús Ocaña

Ayudante de dirección: Claudio Guerin Hill

Decorados: Alfredo Alcaín

Jefe de producción: Antonio Matilla

Intérpretes: Manuel Manzaneque, Luisa Muños Schneider

Duración: 9 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Wilhelm Ziener en su segundo curso dentro del IIEC.

Dos chicos jóvenes toman algo en un bar; uno de ellos se levanta, pide un taxi y aparece en el interior de una habitación vistiéndose mientras en la cama hay tumbada una mujer. El hombre le da una nota y un bolígrafo a la mujer y se despide con un beso y un abrazo. Después de una elipsis temporal, el hombre aparece en el interior de un bar donde espera a otro señor. Una vez juntos se van de fiesta.

29. *Jueves Santo* (Pascual Cervera, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Intérpretes: Conchita Gómez Conde, María Elena Flores, Emiliano Redondo.

Duración: 9 minutos

Formato: 35mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Pascual Cervera en su segundo curso dentro del IIEC.

Dos personas que conviven en un mismo edificio pasan la tarde en sus respectivas casas donde desarrollan diversas tareas. Posteriormente, coinciden cuando se asoman por la ventana para ver la procesión del Jueves Santo y en el momento que deciden salir de sus casas. Finalmente, al salir del bloque cada uno toma un camino diferente.

30. *Felipe el Hermoso* (Wilhelm Ziener, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Intérprete: Luisa Muñoz Schneider

Duración: 9 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Sin sonido

Esta práctica la dirige Wilhelm Ziener en su segundo curso dentro del IIEC.

Una pareja enamorada está en el interior de una habitación donde se está desarrollando una fiesta.

31. *El borracho* (Mario Camus, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Ayudante de cámara: Miguel Ángel Martín y Leopoldo Villaseñor

Decorados: José Paredes Jardiel

Ayudante de dirección: Pedro Olea

Jefe de producción: Pedro Villanueva

Montaje: José Luis Peláez, Ana Romero Marchent

Sonido: Eduardo Fernández

Duración: 19 minutos

Formato: 35 mm

Color: Blanco y negro

Con sonido

Esta práctica la dirige Mario Camus en su tercer curso dentro el IIEC.

Un matrimonio joven aloja en su casa a un amigo ex reo del marido. Este se pasa los días en el interior de un bar bebiendo alcohol. Un día la pareja discute por la presencia del borracho en la casa. Este parece no enterarse de la discusión, pero al día siguiente decide huir de la casa sin avisar a nadie.

32. *Turno de noche* (Luis Enrique Torán, 1962)

Director de fotografía: Luis Cuadrado

Segundo operador: Fernando Arribas

Ayudante de cámara: Julián Arreo

Ayudante de dirección: Claudio Guerin Hill

Decorados: José Paredes Jardiel

Jefe de producción: Alfredo Debetak

Intérpretes: Luisa Muñoz Schneider, Juan Luis Galiardo, Elena Flores, Esmeralda Adam, Sergio Mendizábal, Angelines Nuevo, Manuel de Blas, Norberto Arribas.

Duración: 15 minutos

Formato: 35mm

Color: Blanco y negro

Con sonido

Esta práctica la dirige Luis Enrique Torán en su tercer curso dentro del IIEC.

Un taxista que se encuentra en el turno de noche de trabajo decide entrar a un bar donde hay un espectáculo de flamenco. Cuando termina la función decide trasladar en su taxi a una chica que se encontraba en el interior del local, pero en vez de llevarla a su casa pasan la noche juntos y al llegar el amanecer la deja en su domicilio. El taxista termina el turno de noche y regresa a su casa donde le está esperando su mujer.

El suyo es un lenguaje complejo: no hablan, no pintan, no escriben, no componen música, no construyen edificios y no dirigen películas. Se expresan con la luz y con la cámara para dar forma a ficciones ajenas [...] Su lenguaje es complejo, pero no insípido y mucho menos incoloro.

Carlos F. Heredero (1994: 18)

4. ANÁLISIS DE LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES

A continuación, vamos a realizar el análisis de las cuatro prácticas seleccionadas. Estos ejercicios están realizados con distintos directores y en diferentes años dentro de la Escuela, pero en todos ellos Luis Cuadrado trabajó como director de fotografía.

4.1. *Día de paro* (Antonio Eceiza, 1960)

Esta práctica está dirigida por Antonio Eceiza²⁹ y rodada en 35 mm. En sus seis minutos de duración, nos aproxima a la vida de un hombre que está en paro y se tiene que levantar todos los días a buscar trabajo. Él se despierta deprimido y triste, por ello todas sus acciones dentro de la casa son realizadas con dejadez. Se mira delante del espejo y no se afeita; se asoma desilusionado por la ventana de la habitación y ve la vida cotidiana de los transeúntes caminado por las calles; se desplaza hacia la cocina para buscar algo que echarse a la boca pero la lumbre no funciona por lo que coge un trozo de pan duro y rebaña la comida que hay dentro de una cazuela de un día pasado; esta se encuentra en mal estado y acaba devolviendo en el baño. Cuando se está preparando para salir, llega la mujer a casa y advierte que la chaqueta del marido sigue colgada del perchero; por lo que deduce que no ha salido a buscar trabajo y se enfada. El hombre va tras ella, le mira con pena y se marcha a la calle. Seguidamente, vemos al protagonista

²⁹ Según señala Antonio Eceiza los colaboradores para las prácticas académicas se realizaban por sorteo. Para el rodaje de *Día de paro* a él le designaron como operador y fotógrafo a Luis Cuadrado, pero este se ausentó el primer día de rodaje ya que se encontraba en la grabación de otra película. Por ese motivo, Antonio le colocó una sanción ante la Escuela. La historia se saldó días después cuando Luis apareció en casa de Antonio con unos churros en forma de arrepentimiento y dispuesto a ayudarlo con la luz de su práctica (1978: 41). Por suerte, hemos encontrado entre su expediente académico ese parte que justifica las declaraciones de Antonio Eceiza.

que anda de forma tambaleante y con aspecto apesadumbrado por diferentes avenidas de Madrid.

Podemos observar como Luis Cuadrado ya en su segunda práctica realizada dentro del IIEC renuncia a un tipo de fotografía suavizada y correcta en la composición de iluminaciones. En este ejercicio, Luis recrea una atmósfera natural y ambiental; la iluminación procede de las ventanas exteriores que se sitúan en cada habitáculo y de las bombillas y lámparas que hay instaladas en el interior de la casa, es una luz con carencia de refuerzo lo que provoca que la imagen sea más oscura de lo habitual y va a inyectar una dosis de mayor dramatismo (Figura 2, 4 y 11).

Son frecuentes los primeros planos del protagonista que se caracterizan por tener una fotografía más sombría lo que provoca que sus rasgos afligidos se evidencien más; se realza un efecto de ojos profundos y mirada negra que remarca su visión del futuro: pasan los días y él no encuentra trabajo (Figura 2 y 12). La cámara adquiere un papel descriptivo del trayecto narrativo del hombre y lo acompaña en todos los movimientos que va perpetrando.

Observamos que las escenografías de las diferentes estancias de la casa están desprovistas de decorado lo que subraya la vida austera de los protagonistas y ensalzan el drama de la historia relatada.

Hay dos escenas clave en el relato para empezar a entender el modelo de trabajo de Luis Cuadrado. La primera de ellas corresponde con la imagen donde el protagonista mira por la ventana a los transeúntes en sus quehaceres diarios (Figura 3 y 7).

Luis Cuadrado declara “lo único que me importaba y que me importa es que la fotografía esté en función de la historia... Esto ha sido siempre así desde mis comienzos en la Escuela de Cine. Si en ésta teníamos personajes en un interior y una sola ventana al exterior, que esta ventana diese absolutamente deslumbrada, achicharrada, no solo no me disgustaba sino que consideraba que debía hacerse así” (Cuadrado, 1989: 229). En estos fotogramas que hemos seleccionado se puede ver como la luz que procede de la ventana exterior es la que se encarga de impregnar de iluminación el escenario. Con la revelación que hace Luis Cuadrado se entiende cómo llegó a concebir la idea lumínica de la escena para que esta se adaptase a la historia. Así, podemos ver cómo remarca el contraste entre la vida “feliz” de las personas que están pasando por la calle y la realidad del protagonista que se encuentra desamparado y sin trabajo en el interior de su casa.

En la escena que pertenece a los últimos planos de la práctica también se realiza un juego de luces e iluminaciones. Se nos muestran fotogramas del hombre con el rostro totalmente en penumbra que se combinan con otros planos donde los rayos de luz que proceden del sol queman sus rasgos de la cara. Esta composición lumínica vuelve a señalar un efecto contrastado entre los viandantes y el hombre (Figura 12).

Luis Cuadrado explicaba que le gustaba:

Trabajar en blanco y negro a gamas más altas, contrastando más, eliminando grises y blanduras [...]. Claro, esto en aquellos años de la Escuela iba en contra de lo que se consideraba el buen hacer de una fotografía compensada, sin estridencias... gris como la propia sociedad de aquellos años (Cuadrado, 1989: 229).

Debemos señalar que la selección del tipo de iluminación se hacía acorde con la idea que tenía el director de la práctica, en este caso Antonio Eceiza. Luis Cuadrado lo confirmaba en una entrevista:

Es importante la discusión creativa con el director. No importa que no sepa cómo se hace, lo que sí importa es que sepa qué pretende; yo siempre he tratado que la fotografía esté en función del guion y de lo que quiere el director. Me preocupaba facilitar que el director pudiera moverse con mayor facilidad y sin la limitación de la iluminación (Cuadrado, 1989: 231).

Si tenemos en cuenta estas declaraciones y el visionado de la práctica podemos señalar que es el comienzo de una intención en la iluminación fotográfica de Luis Cuadrado. Por un lado, las luces describen y potencian el significado metafórico del relato de una realidad social, donde el hambre y la necesidad laboral marcaron el día a día de los años venideros de posguerra. Por otro lado, las constantes sombras que se confeccionan en el rostro del protagonista consiguen dotar de un carácter desesperanzador al relato. Podemos decir que, se empieza a utilizar en esta práctica las técnicas fotográficas de una forma singular para que las luces se vayan adaptando a la historia que relata. La fotografía empieza a ser expresiva y nos muestra la supervivencia real de estos personajes. Carlos F. Heredero señalaba que la fotografía debía apropiarse de “los sentimientos, las emociones, los estados de ánimo, la memoria que alimenta la ausencia, el dolor de la desaparición o la conciencia de la fugacidad. Es una batalla que se libra en el espacio y en el tiempo, porque la imagen recoge una apariencia que va a desaparecer” (Heredero, 1994: 18). Luis Cuadrado es capaz de transmitir el sentimiento de tristeza en

el semblante de estos personajes a través de sus técnicas de iluminación, especialmente con la utilización del claroscuro.

Planos de copión original *Día de paro*, 1960.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

4. 2. *Los conquistadores* (Antón Eceiza, 1961)

Esta es la práctica final de tercer curso dirigida por Antonio Eceiza³⁰. El relato dura diecisiete minutos y está rodado en 35mm. Se cuenta la historia de un grupo de personas de pueblo que llegan en tren a la Estación del Norte de Madrid. Al llegar, la mujer junto con los tres niños se quedan esperando en un banco mientras que los hombres van a recorrer y transitar diferentes calles de Madrid. Entran a comer a un bar y se abstraen de manera prolongada disfrutando de la comida y del alcohol, cuando salen del bar, uno de ellos se pelea con otro de los compañeros y se separa del grupo para alternar diferentes locales y seguir bebiendo. En este momento, la historia se centra en este personaje que va acabar mal por culpa de los excesos. Sus amigos recorrerán las calles buscándole y volverán a la estación esperando encontrarle allí. Finalmente, llega la noche y el hombre sigue solo por las calles de Madrid, donde acabará devolviendo y tirado en la acera de la Cuesta San Vicente con cara de sufrimiento.

En esta práctica, la temporalidad del relato se ha creado a través de la iluminación. En un primer momento, cuando el tren llega a la estación son frecuentes las escenas con más luminosidad debido a la posición en la que se encuentra el sol. Dentro de la estación, observamos algunos planos donde se vuelve a utilizar el contraste de luces que marcan una confrontación lumínica en la imagen. Hay un plano donde solo se distinguen las siluetas de los hombres en penumbra con las ventanas de la estación totalmente quemadas lo que crea una atmósfera volátil (Figura 2).

La única escena que está rodada con luz artificial es la de los personajes comiendo y bebiendo en el interior del restaurante (Figura 8 y 9). Todas las demás, están realizadas con una iluminación ambiental y natural lo que dota a esta práctica de una mayor expresión de realismo.

La luz señala la transición del tiempo y del drama. Por la mañana, las escenas se evidencian con la iluminación natural y la frescura del nuevo día que ha llegado; conforme se acerca el final del ejercicio y se masca la tragedia, la fotografía se vuelve oscura como la noche. Se puede decir que el ejercicio acaba con un símil de fundido a negro: el rostro del hombre en negro que se encuentra totalmente acabado por su estado

³⁰ Luis Cuadrado escribe, en su libro homenaje, que con Antonio Eceiza era con quien más le gustaba rodar de la Escuela de Cine. “Con Antonio Eceiza hacía cosas un poco locas: cogíamos la cámara en mano y nos íbamos detrás de un personaje. Entrábamos a un café y salía todo oscuro: abría el diafragma; salíamos y estaba todo quemado: lo cerraba. Era muy bonito. Esto daba más libertad que la puñetera luz de frente, suavizador, contraluz...” (1978: 10)

de embriaguez, el fundido a negro que señala el final de la práctica y el negro simbolizando el final del día. Esta es una escena muy relevante porque se sintetiza de forma clara el carácter natural y realista que adquiere la fotografía (Figura 13, 14 y 15).

Como apunta Enrique Torán sobre los alumnos que investigaron las nuevas formas fotográficas del Cine Español:

Sustancialmente respondieron a unas intenciones que deben definirse realistas, con todos los equívocos que tal denominación conlleva. Ese realismo venía exigido por los guiones, normalmente vinculados a la narrativa literaria socialmente comprometida de entonces, así como por las frecuentes localizaciones en interiores naturales. Se huía de toda artificiosidad y, por ende, la luz tampoco podía ser artificiosa (Torán 1989: 108).

Este realismo del que nos habla Enrique Torán es el mismo que se desprendía del concepto que tenían los cineastas italianos del neorrealismo: “La recreación neorrealista no se basa en el realismo en sí, sino en la maestría para crear la ilusión convincente de realidad. [...] Toda representación realista implica la existencia de un mundo referencial previo” (Ripalda 2005: 30).

Podemos indicar que Luis Cuadrado prefiere mostrar sin decoraciones luminosas la vida real de unas personas que vienen del campo a la ciudad. Reproduce en la imagen esa sensación de desasosiego y de vacío que tienen las personas que dejan atrás su lugar de origen en busca de algo mejor³¹. Esta iluminación somete al personaje a una oscura profundidad.

Respecto a la realización de la práctica, observamos que se utilizó el recurso de cámara en mano. Lo que por una parte, señala el carácter natural de los movimientos de los personajes y, por otro lado, enfatiza el realismo expresivo de la historia.

Finalmente, en esta práctica se percibe como Luis Cuadrado está experimentando una búsqueda de su estilo fotográfico. Como hemos señalado anteriormente, esto es posible gracias a las influencias estilísticas e innovaciones técnicas de la época que le facilitan la indagación en nuevas maneras de expresión lumínica. La fotografía realista de este ejercicio vuelve a estar en consonancia con la situación dramática de la sociedad rural.

³¹ Juan Eslava Galán relata muy bien en su libro *De la alpargata al seiscientos* el éxodo rural que existió en los pueblos españoles durante el franquismo. La sociedad rural se trasladaba a la ciudad porque las ganancias que obtenían con el campo no les proporcionaba lo necesario para subsistir. <<¡Adiós, pueblo asqueroso, que no eres capaz de mantener a un hombre honrado!>> (Galán 2010: 363)



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

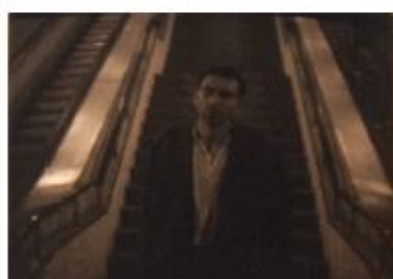


Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

4. 3. *Entre las vías* (V́ctor Erice, 1962)

Esta pŕctica est́ dirigida por V́ctor Erice³². Al contrario que las otras analizadas, est́ rodada en un formato de 16mm. Relata la historia de un matrimonio pobre que vive en el barrio de Entrevías de Madrid. El protagonista principal se levanta como cada mañana pero esta vez coge una navaja que tiene guardada en un cajón. La mujer, también se incorpora de la cama y le da un caf́ que ya teńa preparado. El hombre se sienta a fumar un cigarrillo, se toma el caf́ y se marcha del hogar. Se dirige al centro en busca de algo o de alguien. Entra en un edificio, sigue a un hombre de seguridad que est́ subiendo las escaleras y le clava la navaja. Intenta seguir hacia delante pero aparecen otros dos hombres por donde iba a continuar el camino y sale corriendo.

A continuaci3n, el hombre camina por un barrio periférico junto a las vías de tren, recorre el camino con la mirada perdida y aturdida. Se apoya en una barandilla que hay al límite del terraplén y mira hacia abajo con intenciones de suicidio. Seguidamente, el hombre prosigue andando por el lateral de las vías. En casa, la mujer le est́ esperando impaciente y desesperada, pero mientras sale a la calle a llenar unos cubos de agua. Cuando la mujer vuelve, se encuentra al marido dentro y se miran de manera cruel. La mujer le recrimina los hechos y se pone a llorar sobre la mesa camilla mientras que el hombre, con cara de absorto, mira por la ventana.

En este ejercicio, observamos una menor calidad t́cnica por su formato de 16mm, pero las tendencias fotogŕficas y de iluminaci3n que vamos a analizar van a tener las mismas constantes que en los anteriores ejercicios.

La escena inicial nos sitúa en un barrio periférico que est́ formado por casas sucias y viejas (Figura 1). La poca luz del amanecer acentúa esa sensaci3n de soledad y abandono del lugar. En el interior de la vivienda se aprecia un foco de luz de refuerzo, pero aunque en este ejercicio el director de fotografía utilice una ayuda extra para la iluminaci3n observamos como los rostros vuelven a aparecer en claroscuros. Las sombras que se crean en las facciones de los protagonistas marcan un significado de

³² Luis Cuadrado seŕ el director de fotografía de la peĺcula de V́ctor Erice *El Esṕritu de la Colmena* (1973). De aqú se desprende la buena relaci3n que debe existir siempre entre el director y el director de fotografía para llegar a conectar, entender y concebir de buenas formas el estilo fotogŕfico que quiere el director en una peĺcula. Luis Cuadrado y V́ctor Erice se conocían desde la Escuela de Cine.

pobreza y miseria. Esta iluminación se complementa con una ventana exterior que emite luz natural (Figura 2, 3 y 4).

Examinamos como Luis Cuadrado transforma la iluminación en un modelo expresionista en la escena que el protagonista entra al edificio y asesina al guardia (Figura 6). En ese momento, la fotografía se ha transformado y le ha otorgado a la secuencia un significado más violento con un efecto de mayor contraste acorde con lo narrado.

El director de fotografía afirmaba que:

A lo largo de todas mis películas he hecho experimentos y, poco a poco, he aprendido cómo hay que hacer las cosas. Esto lo he visto desde el primer momento absolutamente claro, aunque lógicamente al principio no sabía cómo conseguirlo, porque tenía menos profesión [...] Se trata de hacer una fotografía aparentemente realista, pero expresiva para darle mayor eficacia dramática (Cuadrado, 1989: 234).

En esta práctica, también se recurre al uso de cámara en mano y se incorpora como novedad el empleo del zoom³³. Este es muy significativo, sobre todo, cuando el hombre está apoyado en la barandilla de separación de las vías del tren ya que la cámara realiza una aproximación en forma de plano subjetivo desde la posición en la que se encuentra el hombre hacia la tierra. Esta acción manifiesta las intenciones de suicidio por parte del protagonista y además, acrecienta la distancia y el vacío entre ambos. Posteriormente, vemos que este acercamiento se realiza de forma inversa, desde la tierra hacia el rostro del hombre (Figura 8).

Una vez que el protagonista prosigue su recorrido de vuelta a casa, se observa una escena donde la luz del sol lo impregna todo. Se distingue la silueta del hombre marchándose por las vías del tren (Figura 9). Advertimos como Luis Cuadrado sigue jugando a crear diferentes atmósferas con la luz para que se adapte al contenido social de la práctica. Crea un ambiente lumínico totalmente contrastado, como la vida de los barrios periféricos de Madrid y la vida del centro de la ciudad.

³³ En una entrevista realizada a Víctor Erice declara que algunas escenas de este ejercicio fueron rodadas con la moto con sidecar que tenía Luis Cuadrado para dotar a la imagen de una sensación de movimiento con la cámara.

Luis Cuadrado citaba que:

La localización es fundamental en exteriores, porque aquí la dirección de la luz resulta determinante. En un exterior, antes que el detalle fotográfico, veo la dirección de la luz, la posición del sol en cada momento, hecho que afecta al plan de trabajo. Procuero adaptar mis preferencias de luz a la necesidad de luz que pide la película. No obstante, procuro tirar con el sol de contra (Cuadrado, 1989: 231).

En estos planos se refleja de nuevo como las ideas fotográficas que antepone Luis Cuadrado para la realización de una película se encuentra en sus primeros ejercicios académicos. La contraposición lumínica que se revela en estas escenas refuerza, en gran medida, la tragedia que habita en el subconsciente del protagonista porque acaba de asesinar a una persona. Además, el uso de una luz ambiental y natural sin filtros hace que se evidencie el abandono del barrio y del interior del hogar. Se consolida así un realismo de pobreza que habitaba en los barrios limítrofes de Madrid.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

4. 4. *El borracho* (Mario Camus, 1962)

Esta es la práctica final de tercer curso realizada por Mario Camus y formaba parte de los ejercicios que se exhibían en público en la inauguración del curso del año siguiente³⁴. Por ese motivo, en este ejercicio podemos observar unas características técnicas más profesionales semejantes al cine comercial, como la introducción del sonido.

Este ejercicio dura 19 minutos y cuenta la historia de un ex presidiario atormentado que se pasa los días en el interior de un bar bebiendo alcohol. Daniel, su amigo, lo acoge en su casa desde que salió de la cárcel. Su mujer no aprueba la presencia del compañero y más cuando vuelve borracho a altas horas de la madrugada. El relato se centra en una de las ocasiones que Daniel discute con su mujer por culpa de los actos de su amigo. El ex reo parece no enterarse de la discusión por su estado de embriaguez; pero al amanecer, se despierta y ya sereno se da cuenta de la situación de la noche pasada. Dubitativo, se levanta de la cama, coge sus cosas y se marcha sin avisar a nadie. Cuando Daniel se da cuenta de la huida de su amigo se encuentra totalmente desamparado. Le falta algo, siente que no le ha sido leal. Esta vez, la mujer le intenta complacer expresándole palabras de ánimo, Daniel las ignora y se va cabizbajo intentado ocultarse por las diferentes calles del barrio.

Esta práctica fue la penúltima realizada por Luis Cuadrado dentro del IIEC, y en ella se puede percibir un manejo excelente de las fuentes de iluminación³⁵. Si analizamos alguna escena concreta del ejercicio vemos como la composición de la iluminación se inspira en las técnicas de claroscuro que utilizaban algunos maestros de la pintura como Caravaggio o Rembrandt.

Hay una localización que adquiere un significado especial: la habitación donde está alojado el ex presidiario (Figura 5). En un primer momento, apreciamos que la iluminación de ese escenario es semejante a la representada en el cuadro *La vocación de*

³⁴ En La Vanguardia del 8 de noviembre de 1962 se puede ver el anuncio del estreno de esta práctica: “El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas inaugurará su presente curso académico el próximo domingo, día once, a las once de la mañana, con una sesión cinematográfica en el Palacio de la Música. Asistirán el ministro de Información y Turismo, el director general de Cinematografía y Teatro y el director del Instituto con el claustro de profesores y alumnos. El ministro hará entrega de los diplomas a los nuevos titulados, proyectándose a continuación las siguientes películas dirigidas por los nuevos diplomados: *Sor Angélica virgen*, de Francisco Regueiro; *Diario íntimo* de Manuel López Yubero; *El borracho* de Mario Camus; y *A las once y media* de Javier González.

³⁵ José Luis Sánchez Noriega en su libro *Mario Camus* recalca y hace especial énfasis sobre el carácter realista y expresivo que adquiere la fotografía en esta práctica (1998: 54).

San Mateo (Caravaggio, 1599-1600) (Figura 11). En las dos escenas, se puede apreciar como un rayo de luz difusa que procede del exterior de la narración es el encargado de pintar la imagen. Además, en ambas, aparece una ventana que está situada en la misma composición escenográfica aunque la luz principal de la escena no procede de esta. El resto de la imagen permanece en penumbra.

Si indagamos un poco más, descubrimos que no es la única semejanza entre ambas representaciones. En el cuadro, Caravaggio, interpreta el pasaje bíblico de cómo Mateo se convirtió en un apóstol de Cristo. La novedad que introdujo en la representación es que en vez de retratar la historia como un pasaje sagrado lo realiza como un acto de la vida diaria de los protagonistas. Una gran variedad de personas han llegado a confundir la interpretación con una partida de cartas en una taberna³⁶.

Antonio Muñoz Molina comentaba que:

A Caravaggio le encargaron que representara los personajes evangélicos, y lo que vio no fue las caras ideales y las actitudes nobles, las escenografías abstractas de la tradición: vio seres humanos con las caras gastadas por la intemperie y el trabajo, con los pies grandes y sucios de los campesinos, moviéndose en el mismo mundo desgarrado y convulso en el que él tan expertamente se movía [...] Por primera vez, un pintor se atreve a incluir en el relato de un pasaje evangélico una escena de la misma vida real que verían a diario sus ojos: los tahúres, los espadachines y rufianes de las tabernas (Antonio Muñoz Molina, 2009).

La representación realista del cuadro está ligada estrechamente a la historia que se desprende de la práctica académica de Mario Camus. A través de los contrastes de luces y sombras se nos evidencia el pasado tormentoso y el presente bochornoso del ex condenado que se pasa los días en una taberna bebiendo alcohol. El director de fotografía utiliza como fuente de inspiración estos métodos expresivos en la composición de luz para crear una atmósfera natural alrededor del protagonista. La luz que se desprende de la habitación del ex presidiario adquiere una identidad singular que simboliza la taberna en la que se pasa los días bebiendo. Además, con este tipo de fotografía también se observa como no se retratan los rostros idílicos de los personajes sino que se esculpen las arrugas y el paso del tiempo vivido.

³⁶ En la revista online Atticus se realiza un interesante estudio sobre el cuadro *La vocación de San Mateo* de Caravaggio. <http://es.calameo.com/read/00150962963d1786f6b19> Consultado el 5 de mayo de 2015

Luis Cuadrado señalaba que siempre había buscado una fotografía realista “que reprodujese lo más fielmente posible la sensación de realidad. Es decir, buscaba no tanto esa realidad minuciosa sino la sensación, la emoción que nos provoca” (1989: 233).

La vocación de San Mateo es una gran obra maestra que destaca por su composición de luces y sombras, es etiquetada como una de las mejores obras del tenebrismo. Así pues, la fotografía del ejercicio también nos revela un espacio oscuro con un carácter tenebrista que es la encargada de acentuar la estética realista del relato. En un barrio pobre, una familia intenta salir adelante pero se ve superada por la carga y el peso que supone mantener a un ex reo borracho.

Para finalizar, es interesante añadir una última reflexión de Antonio Muñoz Molina en relación al cuadro “todo es un duelo de miradas, ese instante detenido y eterno en el que una vida cambia de golpe y para siempre”. De la misma manera que la vida de San Mateo cambia debido al anuncio de Jesús de ser su apóstol, la vida del ex presidiario cambia cuando escucha a su mejor amigo discutir con su mujer por su presencia y decide marcharse de la casa sin avisar y no volver nunca más.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



La vocación de San Mateo (Caravaggio, 1599-1600)

5. CONCLUSIONES

En esta investigación se ha procedido a la realización de una cartografía completa de las prácticas audiovisuales de Luis Cuadrado en el IIEC. Para poder desarrollarla de una manera correcta ha sido fundamental el catálogo y la base de datos de la biblioteca de la Filmoteca Española y los libros especializados de Francisco Llinás y Lucio Blanco Mallada. Asimismo, gracias a la información recopilada en su expediente académico y a diversas fuentes de información ha sido posible realizar una pequeña biografía de su vida y etapa como estudiante.

De manera posterior, se ha procedido al visionado y al análisis de cuatro prácticas en su formato original. Con ellas se ha podido confirmar que la etapa en el IIEC de Luis Cuadrado fue un periodo de experimentación y aprendizaje. En sus ejercicios académicos buscó los diferentes modos que tenía la iluminación de ser moldeada para poder adaptarla a la función de la historia contada.

En base a los casos estudiados, vemos que el director de fotografía es el encargado de llevar a imágenes y luces la idea principal del director del relato. Con la luz sin compensar y el predominio de claroscuros y de sombras, se aprecia que su tendencia es realizar una fotografía desgarrada de tipo realista que sirve al drama de las historias. Estos métodos rompen con el estilo fotográfico convencional y formará parte de la nueva fotografía del Cine Español

Como conclusión final, podemos afirmar que estas prácticas audiovisuales muestran una evidencia social donde la precariedad del hombre adquiere un significado relevante. Se presenta una exaltación de la miseria del ser humano. La vida en España era muy diferente a las imágenes que enseñaba el cine franquista, que se encargaba de ocultar todas las pruebas de marginación de la sociedad. Además, se contempla la preferencia del director de fotografía por un tipo de luz más expresiva y realista para mostrar esta apariencia social. La iluminación fotográfica utilizada en estos ejercicios académicos no tiene nada que ver con la fotografía de perfecta corrección técnica que se realizaba en la industria cinematográfica.

Para completar las reflexiones que se han expuesto hasta ahora, me gustaría dejar patente una declaración realizada por el cineasta Carlos Saura sobre la enseñanza que llegó alcanzar Luis Cuadrado a lo largo de su formación y su trabajo:

Luis llegó a encontrar el difícil equilibrio, ese ten con ten de la sabiduría, entre la luz y la sombra, esa zona tan delicada de trabajar para un fotógrafo que pocos son los que andan por ella con seguridad. [...] Luis Cuadrado era, es y será un fotógrafo, un mago de la luz crepuscular (Saura 1978: 88).

6. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Las futuras líneas de exploración que se pueden derivar de este trabajo de investigación son:

1. Establecer un amplio contexto teórico sobre el realismo fotográfico y sus protagonistas dentro de la Escuela Oficial de Cine.
2. Realizar una cartografía del trabajo filmográfico de Luis Cuadrado en la industria cinematográfica.
3. Elaborar entrevistas en profundidad a los compañeros de trabajo y amigos de Luis Cuadrado para determinar más datos personales y ahondar en más detalles sobre su forma de trabajar.
4. Efectuar un estudio en profundidad de las prácticas académicas de Luis Cuadrado que no han sido estudiadas en esta investigación.
5. Desarrollar un análisis sobre un alumno diferente que haya realizado sus estudios en la Escuela Oficial de cine.

Estas diversas exploraciones proporcionarían información complementaria para ofrecer una valoración global del trabajo realizado por Luis Cuadrado en la cinematografía española. Asimismo, se completaría un capítulo más en la historia del cine español.

7. BIBLIOGRAFÍA

ARQUERO BLANCO, Isabel. *Estudio descriptivo de “El espíritu de la colmena”* (Víctor Erice, 1973). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012.

BARDEM, Juan Antonio. *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Ediciones B, Barcelona, 2002.

BLANCO MELLADA, Lucio. *I.I.E.C y E.O.C.: Una escuela para el cine español*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1990.

BRAGADO, Julio. “Recordando la EOC” en LLINÁS, Francisco (Coordinador). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp. 47 – 50.

BUFALINO, Gesualdo. *Tommaso y el fotógrafo ciego*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.

CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, Ignacio Javier. *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. Universidad de Barcelona, Barcelona, Junio 2005.

CUADRADO, Luis. “Entrevista con Luis Cuadrado” en LLINÁS, Francisco (Coordinador). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp. 229 – 248.

DELTELL, Luis. “Antonio Lara director de cine” en GARCÍA-FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador): *Antonio Lara, la enseñanza de la imagen*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, Madrid, 2009.

DELTELL, Luis. “Boris” (1966) y “El perro” (1977). *Estudio de dos guiones escritos por Juan Antonio Porto*. Área Abierta. Vol. 14 nº1. Marzo 2014.

DELTELL, Luis. “Los golfos, la revulsión hacia la modernidad” en RODRIGUEZ FUENTES, Carmen (Coordinadora): *Desmontando a Saura*. Luces de Gálibo, Barcelona, 2013.

DELTELL, Luis. “La mujer como sujeto: Josefina Molina en la Escuela Oficial de Cine”. SIGNA. Revista de la asociación española de semiótica, Vol. 24, 2015.

ESLAVA GALÁN, Juan. *De la alpargata al seiscientos*. Editorial Planeta, Barcelona, 2013.

GOLOVNIA, A. *La iluminación cinematográfica*. Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1960.

HEREDERO, Carlos F. *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Alcalá de Henares: 24 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1994.

HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Filmoteca Española ICAA / Ministerio de Cultura / Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia, 1993.

JULIÁN, Óscar de. *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.

LLINÁS, Francisco (Coordinador). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

LLINÁS, Francisco. *50 años de la Escuela de Cine*. Filmoteca Española, Madrid, 1999.

RIPALDA, Marcos. *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Ediciones Internacionales Universitarias, S.A., Madrid, 2005.

MARTÍN PATINO, Basilio. *Nueve cartas a Berta*. Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1968.

MARTÍN PATINO, Basilio en “Testimonios. Homenaje a Luis Cuadrado” en VV. AA. *Luis Cuadrado*. Málaga: Semana Internacional de Cine de Melilla, 1978. Océano Grupo Editorial, S.A., Barcelona, 1999, pp. 67 – 68.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50” en LLINÁS, Francisco (Coordinador): *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española, Madrid, 1999, pp. 57 – 91.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Mario Camus*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.

SAURA, Carlos en “Testimonios. Homenaje a Luis Cuadrado” en VV. AA. *Luis Cuadrado*. Málaga: Semana Internacional de Cine de Melilla, 1978. Océano Grupo Editorial, S.A., Barcelona, 1999, pp. 87 – 88.

TORÁN, Luis Enrique “Nuevo cine español: tiempo de renovación” en LLINÁS, Francisco (Coordinador). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp. 93 - 118

VV. AA. *Luis Cuadrado*. Málaga: Semana Internacional de Cine de Melilla, 1978.

Documentos electrónicos

Revista online Atticus. La vocación de San Mateo de Caravaggio, Octubre de 2012. <http://es.calameo.com/read/00150962963d1786f6b19> Consultado el 5 de mayo de 2015.

Artículo de Antonio Muñoz Molina. *Buscando a Caravaggio*, 20 de junio de 2009. http://elpais.com/diario/2009/06/20/babelia/1245454754_850215.html Consultado el 5 de mayo de 2015.

Archivo NO-DO

Archivo NO-DO, 30 de enero de 1978. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1827/1487711/> “Homenaje a Luis Cuadrado”. Consultado el 16 de abril de 2015.

Hemerografía

ABC, 21 de diciembre de 2012, pp. 16. “En recuerdo de Teo Escamilla”.

Gaceta ilustrada, 14 de septiembre de 1969, nº675, pp. 6. “La inquietud y el capricho”.

Gaceta ilustrada, 31 de diciembre de 1978, nº1160, pp. 58. “La busca de un estilo cinematográfico español”.

La Vanguardia, 8 de noviembre de 1960, pp. 31. “Inauguración de curso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas”.

La Vanguardia, 8 de noviembre de 1962, pp. 20. “La nueva Escuela Oficial de Cinematografía”.

La Vanguardia, 30 de octubre de 1970, pp. 41. “Los jóvenes amantes”.

La Vanguardia, 31 de enero de 1975, pp. 28. “Los premios cinematográficos de la Organización sindical”.

La Vanguardia, 27 de enero de 1978, pp. 19. “La imagen viva de Luis Cuadrado”.

La Vanguardia, 25 de enero de 1980, pp. 39. “La muerte de Luis Cuadrado. Un nombre inscrito en la historia del cine español”.

Documentación inédita

Expediente de Cámaras y laboratorio (IIEC-EOC) de Luis Cuadrado: Archivo EXP/549

Entrevista a Víctor Erice. Realizada el 4 de junio de 2015.

Películas en formato original consultadas del archivo de la Filmoteca

Día de paro (Antonio Eceiza, 1960): PCN- 287

Los conquistadores (Antonio Eceiza, 1961): CE- 5718

Entre las vías (Víctor Erice, 1962): 16 – CE – 2031

El borracho (Mario Camus, 1962): CE- 3236

Prácticas académicas en formato VHS y DVD

Base de datos de la Filmoteca Española