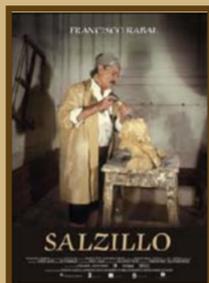


Salzillo, la aventura de hacer cine



1.- Presentación

2.- Texto: Salzillo, la aventura de hacer cine

3.- Galería de imágenes

3.1.- Salzillo. Imaginería

3.2.- Fotos fijas del rodaje

4.- Videoteca

4.1.- Documental

4.2.- Restaurando los sueños

Salzillo en un plató de rodaje

Desde ahora mismo quiero dejar constancia de que la idea apuntada en el título, referida a nuestro trabajo cinematográfico con Francisco Salzillo, es original del escultor y, también, ajustado restaurador de los salzillos don Antonio Labaña (por cierto, Medalla de Oro de la Exposición Internacional de Belenes, en Roma). Allá por 1983, nada más ver la proyección de estreno de la película, nos comentó: *'habéis hecho un estudio de los salzillo como si estuviesen en un plató'*; esa era la novedad para él.

Dicho lo que es de justicia, y pensando que podrá comprobarse la verdad del aserto viendo tanto la película, como este libro y los extras de los DVD, voy a intentar entreverar unas líneas a todo ello, con la particularidad de que soy la otra persona que creó tal cosa salzillana y cinematográfica; la primera y máxima imaginadora y creadora definitiva del proyecto fue el que luego, al cabo de largos años, ha venido a ser uno de los más notables cineasta españoles: Primitivo Pérez, y que, sin duda, se cuenta entre los diez mejores documentalistas del momento.

Quisimos, en efecto, hacer una interpretación con lenguaje cinematográfico de un supremo trabajo hecho en lenguaje escultórico, marcado además por una fuerte vivencia religiosa cristiana.

Acuciados por las peculiaridades del lenguaje del Cine, decidimos que debíamos, por un lado, aislar los elementos tridimensionales, desglosándolos en piezas de luces, colores y sombras que luego, a modo de un gran rompecabezas, pudieran quedar armonizadas por la sensibilidad del espectador en el todo de las obras individuales o de los conjuntos que Salzillo compuso con la gracia del mejor director de escena.

Por esto decidimos mostrar los salzillos, cuando de "pasos" se trataba, primero en su andar exuberante por las calles llenas de árboles de Murcia, el Viernes Santo de 1982, y luego enfrentarnos a ellos (sin prisa y con gran miedo) en esa intimidad y desnudez -cuántas veces estremecedora- que sólo un plató podía dar; escenario de silencio para un museo vivo.

A esto creímos que había que añadirle un cuerpo y sus comentarios inevitables, ya que de una persona humana creativa se trataba. Primitivo decidió que fuesen la figura y el hacer interpretativo de Francisco Rabal, lo mismo que su voz. Aquellos pensamientos y sentimientos de Salzillo podrían referirse a sus emociones al ver sus novedosas obras ya terminadas; o a sus deseos de perfección suma; o a los dolores del propio acto de crear partiendo de la nada y de materia tan bruta, que hasta en el último momento era capaz de traicionarle; o a esa querencia grande

del artista de no morir nunca ..., a este respecto, creo que merece la pena traer aquí un testimonio elocuentísimo, no sólo por cómo lo expresa, sino por la calidad de la persona que lo dejó escrito, W. A. Mozart, cuya creación musical, mira por dónde, acompaña todo el intento cinematográfico nuestro para entender y gozar de la obra de su genial contemporáneo murciano (y español y ciudadano del mundo) Francisco Salzillo. Los hermanos Jean y Brigitte Massin, en su portento biográfico titulado

"*Wolfgang Amadeus Mozart*", página 24, transcriben una carta en la que Amadeus deja dicho que quiere "*vivir tantos años como sea necesario, hasta no poder hacer absolutamente nada nuevo en música ...*" ("*Escrito, a la edad de veintiún años, por Wolfgang A. Mozart, muerto a los treinta y cinco años*" ..., apostillan los autores. No se daba cuenta el hermoso Wolfgang Amadeus de que para conseguir su grave propósito, por voluntarioso e inconmensurable, habría de vivir hasta que la Tierra nos lleve a todos a ser sordo runrún del Universo).

Estos fueron algunos de nuestros objetivos.

¿Cuántos conseguimos alcanzar, o rozar al menos?

Queremos decir, no obstante, que fuimos conscientes de que en el aislamiento de un plató cinematográfico, estuvimos tratando con una materia, con unos seres que son parte de la expresión suprema de la Condición Creadora Humana, y que nos proporcionan el mayor de los gozos. Quizás por estos sentires decidimos subir un peldaño más en la perfección icónica y sonora, y así, en el año 2004, lo pusimos todo en manos y ojos sapientes, y ultra sensibles también. Todo el trabajo cinematográfico de 1982-1983 se lo pasamos a otro gran ser creador: el maestro de maestros restauradores del Cine, Juan Mariné Bruguera. Y ahí tienen el resultado; añádanle también el trabajo preciso y sapiente de los restauradores del sonido, así como la vertiente de escritor o creador de libros de Primitivo Pérez, y se harán cargo de lo que hemos querido que este "Salzillo" pueda llegar a ser; entonces y ahora (también en esta página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), 2007, tercer centenario de su nacimiento, tiempo para despabilar la memoria y, con mucho sosiego, abrir los ojos a su obra, desde todos los puntos de vista posibles, incluido el más que mágico escenario cinematográfico; "*fábrica de sueños*", le decía Ilya Ehrenburg.

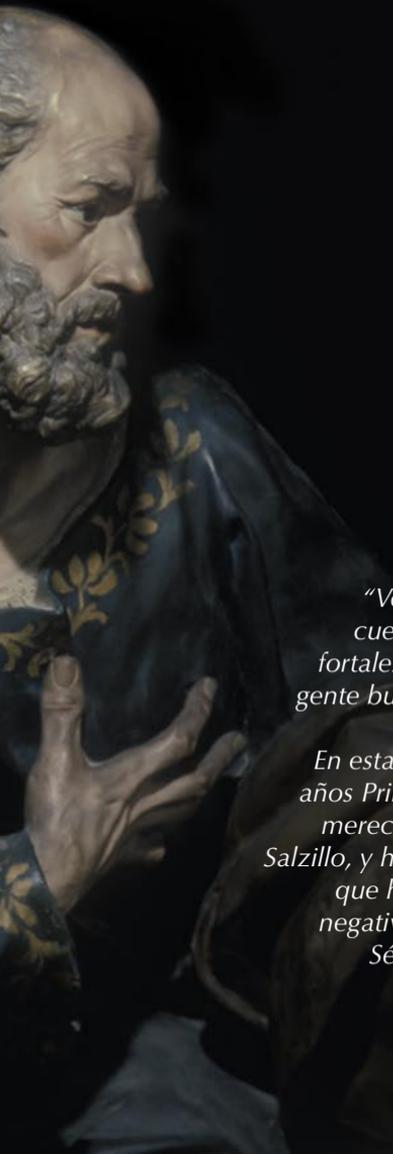
José Antonio Postigo

Murcia, febrero de 2007



[Volver](#)





“Veo figuras casi vivientes girando a mi alrededor, cuerpos de campesinos, sus caras, demostrando la fortaleza que su trabajo necesita. Veo la dulzura de la gente buena sublimizada en esos bellos ángeles que no dejan de ser humanos. En esta realización cinematográfica que hicieron hace años Primitivo Pérez y José Antonio Postigo le dieron el merecido reclamo a la genial imaginería de Francisco Salzillo, y hay que añadirle el gran talento de Juan Mariné, que ha devuelto el color y la viveza a estos antiguos negativos de cine, devastados por el paso del tiempo. Sé que Paco os agradecería esta nueva puesta en escena de su voz y su imagen renacidas.”

Asunción Balaguer

FRANCISCO RABAL



SALZILLO

FUNDACIÓN CAJAMURCIA PROYECTO DEL PRODUCTOR DE SALZILLO FILM UN PROYECTO DE PRIMITIVO PÉREZ Y JOSÉ ANTONIO POSTIGO MONTAJE POR FRANCISCO RABAL "SALZILLO" MÚSICA DE W. A. MOZART REGISTRO KY 424
DIRECTOR ARTÍSTICO ANTONIO LABANA MONTAJE TUCHO RODRÍGUEZ DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA PEDRO A. SAURA MONTAJE DE SONIDO JOSÉ ANTONIO POSTIGO MONTAJE Y MONTAJE DE PRIMITIVO PÉREZ Y JOSÉ ANTONIO POSTIGO

PELÍCULA RECUPERADA POR JUAN MARINÉ Y CONCHA FIGUERAS



RECONSTRUCCIÓN DE LA METALIZACIÓN FUNDACIÓN CAJAMURCIA, AYUNTAMIENTO DE CEUTI, AYUNTAMIENTO DE LORQUÍ, AYUNTAMIENTO DE ARCHENA, BALNEARIO DE ARCHENA



Sirvan estas líneas para dejar constancia de mi agradecimiento más sincero a las personas e instituciones que, de forma desinteresada y entusiasta, colaboraron en su día y han colaborado ahora, en el buen fin de esta aventura.

En primer lugar a José Antonio Postigo, verdadero artífice y creador de la idea en su génesis, con quien siempre estaré en deuda por haberme dado la oportunidad de participar en su maravilloso proyecto, pero sobre todo por hacerme el inmenso honor de considerarme su amigo.

A Juan Mariné y Concha Figueras, por su inconmensurable trabajo de restauración y por haberme hecho sentir uno más de la familia.

A Asunción Balaguer, por su inestimable colaboración en aquellos añorados días del rodaje de **Salzillo**, y también por las inspiradas y emotivas líneas escritas para este libro.

A la Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, por la magnífica labor que está llevando a cabo a través de su laboratorio de restauración y recuperación de películas, y por todas las facilidades que me han prodigado desde el primer día.

Al Museo Salzillo y a la Real y muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, por dejar a nuestra entera disposición, durante el estudio fotográfico previo y en los días de rodaje posteriores, la inapreciable obra de Salzillo, que con tanto celo custodian y conservan.

Al Cabildo de la Catedral de Murcia, responsable de su Museo, que nos facilitó el trabajo con las sublimes esculturas del San Jerónimo y del Cristo de la Agonía. Asimismo, por su buena disposición para soportar las inconveniencias de un rodaje cinematográfico.

A la parroquia de San Bartolomé (Murcia), por conservar para todos nosotros y dejarnos filmar el soberbio grupo escultórico de La Virgen de las Angustias.

Y a toda esa gran familia de buenos amigos, que inmunes al desaliento y sin más incentivo que la satisfacción del trabajo bien hecho derrocharon un entusiasmo sin límites, e hicieron posible que **Salzillo** pasase de ser un sueño a una maravillosa realidad, de la que todos podemos disfrutar hoy.

Muchas gracias, una vez más, a todos.

Primitivo Pérez

Patrocinadores de la restauración



Ayuntamiento
de Ceutí



Ayuntamiento
de Lorquí



Ayuntamiento
de Archena

Autor: Primitivo Pérez

Textos: Primitivo Pérez, José A. Postigo, Juan Mariné, Asunción Balaguer, Antonio Labaña, Álvaro Jiménez.

Fotografías: SALZILLO FILM

I.S.B.N.: 84-609-8519-9

D.L.: MU-1179-2005

Diseño gráfico, composición e impresión: Compobell S.L. Murcia

© 2005 De la presente edición: los autores

El contenido íntegro de este libro y los DVD que lo acompañan están protegidos por la ley de Propiedad Intelectual y el por el Código Penal. Se autoriza únicamente el uso doméstico de este libro y de los DVD. Quien reproduzca, plagie, transforme, distribuya, comunique públicamente o alquile la totalidad o parte del libro o de la grabación sin autorización de los titulares incurrirá en responsabilidad civil y podrá incurrir en un delito tipificado en el Código Penal.

ÍNDICE

Parte 1ª. *Salzillo, historia de una ilusión.*

1.	Ficha técnica	11
2.	Introducción	12
3.	El inicio de la aventura	15
4.	Ideas y decisiones	15
5.	El guión	16
6.	La dirección artística	18
7.	El actor: Francisco Rabal	19
8.	El estudio fotográfico previo	22
9.	La planificación	24
10.	El rodaje	26
11.	Secuencias y escenarios	27
12.	El montaje	50
13.	La película	50
14.	El fin de la aventura	53

Parte 2ª. *Restaurando los sueños.*

1.	La restauración de la imagen	57
	• El maestro Mariné	57
	• Manos a la obra	59
	• Problemas resueltos	67
	• La segunda oportunidad	68
	• Más problemas	69
	• La odisea de los rótulos	70
	• Todo tiene un final	72
2.	La reconstrucción del sonido	73
	• La sonorización de las películas	73
	• El sonido fotográfico	74
	• Sonorama	75
	• La idea inicial	75
	• La decisión	76
	• Una de ruidos	76
	• La música	79
	• La voz de Rabal	80
	• Bien está lo que bien acaba	81

Parte 3ª. *Notas biográficas.*

Francisco Salzillo y Alcaraz	87
Francisco Rabal Valera	89
Juan Mariné	91
Primitivo Pérez	93
José Antonio Postigo	95





PARTE 1ª

SALZILLO, HISTORIA DE UNA ILUSIÓN

*Primitivo Pérez (director), Pedro Saura (director de fotografía) y Mary Cruz Pérez (script).
En un momento del rodaje en el Museo Saizillo.*



1. FICHA TÉCNICA

SALZILLO

(1983)

Película restaurada en
cine súper-35 mm., color. Alta definición. (2005)
Sonido Dolby-Digital.
27 minutos.

Guión y dirección: **Primitivo Pérez; José A. Postigo.**

Actor: **Francisco Rabal.**

Locución: **Francisco Rabal.**

Dirección de fotografía: **Pedro A. Saura.**

Producción ejecutiva: **José A. Postigo.**

Ayudantes de producción: **Luis Martínez; Enrique Ortuño; Vicente Guzmán.**

Selección y montaje musical: **Primitivo Pérez.**

Música: **Réquiem en Re menor, KV 626. W. A. Mozart.**

Foto fija: **Alfonso Marco.**

Imaginero asesor: **Antonio Labaña.**

Eléctrico: **Juan Martínez.**

Operador de grúa: **Joaquín A. López.**

Script: **Mary Cruz Pérez.**

Montaje: **Primitivo Pérez; José A. Postigo.**

Supervisor de montaje y sincronización: **Tucho Rodríguez.**

Registro de efectos sala: **Juan Antonio Román.**

Postproducción y premezclas multicanal: **Álvaro Jiménez.**

Etalonaje telecine: **Rafael Florido.**

Restauración de la imagen: **Juan Mariné; Cocha Figueras.**

Laboratorio de restauración de películas: **Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (E.C.A.M.).**

Remasterización digital de sonido: **Sonorama.**

Grafismo: **Compobell.**

Laboratorio cinematográfico: **Foto film Deluxe, S.L.**

Estudio de sonido: **Tecnison, SA.**

Productora: **Salzillo Film, S.L.**

Patrocinadores de la restauración: Ayuntamiento de Ceutí;
Ayuntamiento de Lorquí;
Ayuntamiento de Archena;
Balneario de Archena;
Fundación Cajamurcia.

2. INTRODUCCIÓN

Mediado el 2004, concretamente en los inicios de mayo, mi amigo José Antonio Postigo me preguntó si tenía a mano alguna copia de cine de una película que ambos habíamos dirigido hacía más de veinte años. Se trataba de un documental dramatizado con Francisco Rabal de protagonista titulado **Salzillo**.

- *En mi casa guardo una lata herrumbrosa con esa etiqueta; es cuestión de abrirla para ver lo que hay dentro.* -Le dije.
- *¿Crees que podríamos organizar una proyección a la antigua usanza?*
- *No lo sé. ¿Y la que tú guardabas?* (En un intento por desentenderme del encargo).
- *Un pequeño desastre. La primera parte se la comió un proyector, y lo que queda tiene mil rayas.*
- *Bueno, mirare la que yo tengo... José Antonio, ¿que lío quieres armar?* (Todavía esperanzado en desanimarle).
- *A la directora del museo Salzillo le han hablado de que existe nuestra película...*
- *Hombre, si es para eso yo tengo una copia en vídeo.* -Le interrumpí.
- *..., me ha dicho que si podríamos proyectarla...* (Sin oírme y con una determinación que temo).
- *Mi VHS está aceptable, seguro que te vale...* (Insistiendo)
- *..., es para la jornada de puertas abiertas...* (Sigue sin oírme)
- *No está nada mal. Es un telecine antiguo pero...* (Perseverando, con pocas esperanzas).
- *La organizan todos los años a finales de este mes...* (Sin dejarme terminar).
- *Bueno, con un buen proyector de video os podríais arreglar...* (Ya sin convicción).
- *Pero tú sabes que no es lo mismo Primi; el cine siempre será el cine.*
- *Ya, (tocado en la línea de flotación), pues nada, en cuanto llegue a casa tomo aire y me pongo...*
- *..., verás como merece la pena y sale todo muy bien.*



Y José Antonio se marchó más contento que unas pascuas, mientras yo asimilaba la poco apetecible misión de adentrarme en mi polvoriento archivo cinematográfico.

Así se gestó la proyección. Nos hicimos con un destartalado proyector de 16 mm que hacía más ruido que sonido emitía..., y proyectamos mi copia magentosa y con rayas en “technicolor”.

Hicimos tres proyecciones, y a pesar de la precariedad de medios y de alguna que otra interrupción, la acogida del público fue fantástica. José Antonio y yo nos quedamos muy sorprendidos. Las tres terminaron con una gran ovación. La gente se nos acercaba y nos daba las gracias; nos decían que cómo podía ser que no conociesen la película. Esto se repitió al finalizar cada una de las sesiones. Abrumados por la cálida acogida, nos planteamos por primera vez la posibilidad de recuperar la película, volver a darle vida. Sería hermoso que nuevos ojos pudiesen conocerla y disfrutarla.

Así, de forma inesperada, como ocurre tantas veces, se fraguó la continuación de una larga peripecia que había tenido su génesis hacía más de dos décadas.

“Salzillo tiene necesidad de estar con los suyos...”, escribiría meses más tarde el maestro Juan Mariné, y... es una gran verdad.



Plano de detalle. Ángel del Cristo de la Agonía (Museo de la catedral de Murcia).



3. EL INICIO DE LA AVENTURA

En el verano de 1981, hace ya demasiados años, José Antonio Postigo vino a proponerme una más de sus inagotables ideas en pro de la cultura y el arte. En esta ocasión se trataba de la posibilidad de hacer un documental sobre Francisco Salzillo, para conmemorar el 200º aniversario de su muerte. Creo recordar que por aquél entonces José Antonio y yo tan solo habíamos trabajado juntos en la realización de una película en S-8, sobre la hermosa arquitectura de una casa del siglo XVIII; su título: **Murcia, hábitat de Luz.**

Entonces, y quizás contagiado por su indestructible entusiasmo, le comenté que el trabajo sobre Salzillo merecía la pena abordarlo con más ambición; ¿por qué no intentábamos rodarlo en un formato cinematográfico profesional? Estuvo de acuerdo. Me dijo que hiciese los números y que él buscaría mecenas.

Elaboré unos someros cálculos presupuestarios que al día de hoy no sé ni de donde los saqué, y resultó la redonda cifra de quinientas mil pesetas, es decir 3.000 de nuestros actuales euros. José Antonio, con su energía característica, se puso en acción para conseguir la financiación necesaria.

Pasan las semanas, y yo me olvido del asunto. Un día recibo una llamada de teléfono: al otro lado de la línea, la voz alborozada de José Antonio me comunica que ya tenemos patrocinador: La Caja de Ahorros Provincial (hoy Cajamurcia) nos financia la aventura. Yo no me lo puedo creer: vamos a iniciar un rodaje profesional, nuestro primer rodaje en cine de verdad.

4. IDEAS Y DECISIONES

Era el momento de elaborar un guión, pero un guión minucioso, que nos permitiese realizar un rodaje rápido y sin sobresaltos de presupuesto. Creo que fui el responsable de que nos complicásemos la vida introduciendo la figura de un actor que encarnase al personaje de Salzillo.

Decidimos que podríamos situar al escultor al final de sus días, cuando ya viejo y cansado se cuestiona la trascendencia de su obra. A José Antonio la idea le pareció fantástica e inmediatamente comenzó a pergeñar textos que pudiéramos personalizarlos en boca de Salzillo.

Tuve una segunda ocurrencia, pero me pareció tan fuera de lugar que temía decirse la. Finalmente me decidí: ¿por qué no le proponíamos a uno de los grandes actores del cine español que interpretase el papel? (Cara atónita de José Antonio). Sí hombre, Paco Rabal; es murciano y a lo mejor le hace gracia interpretar a Salzillo. Ante mi asombro, a José Antonio le vuelve a parecer maravillosa la idea y antes de que nos lo pensásemos dos veces, se hace con el teléfono de Rabal, le llama y queda con él en Madrid.

Se reúnen en Alpedrete, donde Paco tenía un chalet. Una vez que José Antonio le cuenta de que iba el guión y los matices de su interpretación, viene la segunda parte, no teníamos presupuesto para pagar a un actor de su caché. *Queréis que actúe de gratis, claro*. Fueron las palabras de Paco mientras esbozaba una sonrisa ante nuestra atrevida propuesta. Tras una conversación cordial de verdad, José Antonio cogió el primer tren de regreso a Murcia. Francisco Rabal interpretaría a Salzillo, no *de gratis* como nosotros le habíamos sugerido, pero sí adaptándose generosamente a nuestras modestas posibilidades.

Ya teníamos actor, ¡y qué actor! Había que seguir ahora formando el equipo técnico. En un principio creo recordar que mi intención era manejar yo mismo la cámara, pero ante el cariz que estaban tomando las cosas, nos planteamos que un profesional con experiencia cumpliera esa función; un rodaje con Francisco Rabal no era para hacer experimentos.

José Antonio comenta que el hermano de un buen amigo suyo es un cámara con experiencia en cine documental. Yo, por aquel entonces, estudiaba en Madrid el último curso de económicas, y recuerdo que me entreviste con él en el hall del hotel Mindanao. Pedro Saura me pareció una persona animosa y entusiasta, y me gustó su enfoque de cómo tratar la fotografía de la película. Tenía cámaras de 16 mm y se puso a nuestra disposición. Ni que decir tiene que a estas alturas mi presupuesto inicial ya se había ido al garete.

5. EL GUIÓN

Ante la imposibilidad de abarcar la extensa obra de Francisco Salzillo, nos ceñimos básicamente a su magistral recreación de la Pasión, depositada en el Museo que lleva su nombre. El elenco de tallas lo completamos con *La Virgen de las Angustias* (Parroquia de San Bartolomé); el *Cristo de la Agonía*, también llamado del facistol, y el *San Jerónimo*,



ambos pertenecientes al Museo de la Catedral de Murcia.

La película se inicia con Salzillo (Francisco Rabal), entrando a la capilla de Los Vélez, de la catedral de Murcia. La voz en off nos introduce en sus meditaciones: **“Me llama-réis una y mil veces mas...”**

Se detiene frente al altar y en actitud devota mira al gran Cristo esculpido en piedra sobre el muro. Una interrelación de miradas que finaliza en un fundido encadenado del Cristo con el *San Juan* en procesión.

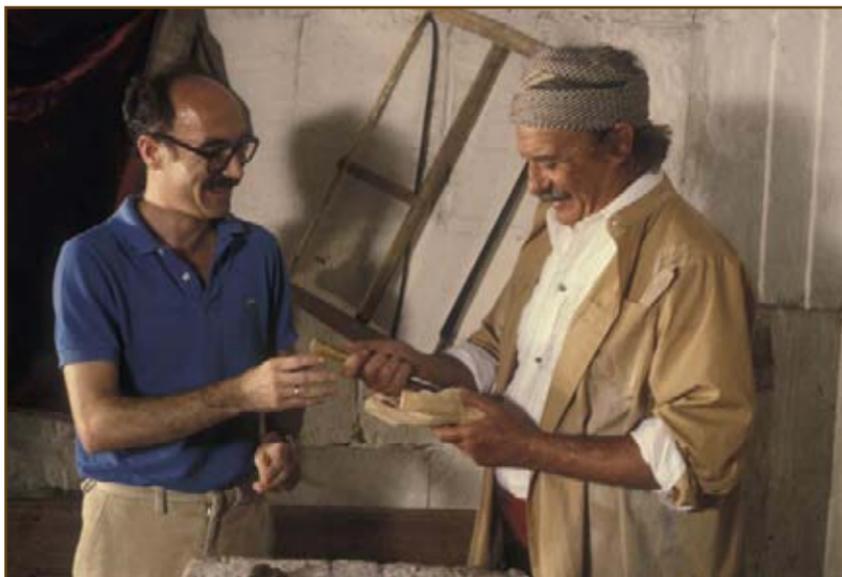
En ese momento una sucesión rápida de imágenes, sugieren la explosión creativa del genio de Salzillo: detalles del maestro trabajando en su taller; imágenes procesionales; detalles de las magníficas tallas en piedra de la capilla...; un montaje acompasado a una hermosa música, creación de otro genio, Mozart. El último acorde finaliza con una panorámica ascendente hacia la crucería gótica de la gran bóveda de la capilla.



Fotogramas de la primera secuencia de *Salzillo*.

En el guión, las tallas se describen tanto en su «carrera» por las calles de Murcia, como aisladas en un plató, especialmente acondicionado a nuestras necesidades de rodaje.

6. LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA



Antonio Labaña adiestra a Rabal en el manejo de la gubia.

Antonio Labaña fue el asesor imaginero de Francisco Rabal, y también el ambientador de la película. Estos son sus recuerdos:

“Quise componer el taller sobre la base de una sierra antigua, de los caballetes que tenía también antiguos, uno de mi maestro Sánchez Lozano y otro de unos doradores que existían en San Antolín. De unas manos que yo tenía a mitad de tallar y en las que tuve que adiestrar a Paco Rabal, para que supiera manejar la gubia sobre esas manos y sobre la cabeza de un Cristo, en la que tiene unos planos preciosos en donde Paco se recrea, la contempla y la envuelve con su mirada, como intentando infundirle la vida del genio.

Dentro de este aspecto fue en el que yo quise trabajar, no hacer un taller abigarrado de imágenes, sino, pocas cosas pero esenciales, y que tuvieran relación con la obra que conocemos del maestro.

Después también se me indicó si podía diseñar la ropa con que Rabal iba a salir. El punto de referencia fue el dibujo de Joaquín Campo (ver pág. 86), que parece que es el único auténtico y en el que aparece con

una pinta de árabe, moruna, simpática, con un pañuelo de malva a la cabeza.

Me acordé entonces de un pañuelo similar que mi tía Consuelo, de Algezares, tenía y se lo pedí. Con ese pañuelo se confeccionó un turbante, siempre teniendo como referencia la fotografía, y diseñé un camisallo a



forma de los que utilizaban los vendedores de bestias, solo que en color caqui. Yo tenía referencia de ello por un pariente que era sacerdote y pintor. En mi casa, por los desvanes, apareció un batín de similares condiciones que utilizaba para pintar este personaje, apellidado Rubio.

Y, entonces, utilicé esa indumentaria de pintor para recrear la indumentaria de Salzillo, creyendo que sería similar a la que utilizaría él.

El pantalón negro de época, con una reminiscencia francesa quizás, y unas medias y unas zapatillas negras con hebilla.

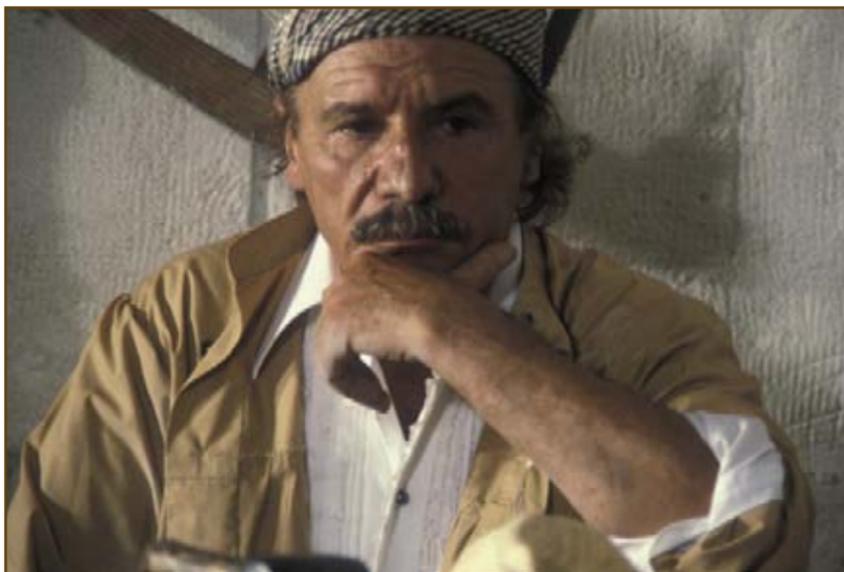
Así se compuso la indumentaria con la que Salzillo aparece en la película.”

Antonio Labaña.

7. EL ACTOR: FRANCISCO RABAL

“Paco Rabal era una persona que se proclamaba atea, y tenía que representar un personaje repleto de fe, muy imbuido de Dios, porque yo creo que Salzillo, sin la fe que tenía, es imposible que hubiese logrado la expresión de rostros y composiciones religiosas que tiene a través de su escultura. Yo no sabía cómo Paco Rabal iba a asumir esa interpretación, independientemente de los consejos que los directores le daban para cada plano. Pero lo que me llamó mucho la atención era que siempre que iba a rodar, necesitaba de un segundo de silencio, de recogimiento, de mirar hacia adentro, de ausentarse de lo que le rodeaba. Cuando salía de esa meditación interior, no era Paco Rabal, era Salzillo, con una mirada perdida en el tiempo, con unos ojos que afloraban todo lo que tenía dentro su genio y su ingenio, y entonces lo plasmaba en la contemplación de la figura que tenía delante.”

Antonio Labaña.



De Francisco Rabal nos maravilló su extraordinaria profesionalidad. Su disciplina a la hora de amoldarse a las indicaciones de unos directores noveles. Primitivo Pérez (P. P.)

A mí me sorprendía que una persona como él, uno de los grandes actores de la escena española, que había trabajado con la mayoría de los grandes directores españoles (entre otros gente de la talla de Buñuel), se pusiese a las órdenes de unos directores noveles de una forma tan disciplinada, humilde y a la vez profesional. Recuerdo que siempre estaba dispuesto a repetir una toma más por mejorar la interpretación. Siempre abierto a asimilar todas las sugerencias que le hacías.

En el proceso posterior, al montar la película, fue cuando realmente pudimos valorar su gran conocimiento de las técnicas de interpretación para el medio cinematográfico.



Siempre que iba a rodar, necesitaba de un segundo de silencio, de recogimiento, de mirar hacia adentro, de ausentarse de lo que le rodeaba. Antonio Labaña (A. L.)

En las tomas que hacíamos de un mismo plano, él iba modelando la interpretación según las matizaciones que le sugeríamos, pero siem-



Francisco Rabal y Primitivo Pérez en el rodaje de la secuencia inicial dentro de la Capilla de Los Vélez (Catedral de Murcia).



Asunción Balaguer retoca el maquillaje de su marido. Capilla de Los Velez (Catedral de Murcia).

pre mantenía un patrón de movimientos. Es decir, memorizaba los que finalmente dábamos por buenos y los repetía exactamente igual en la siguiente toma. Gracias a eso pudimos montar sus planos sin ningún problema de continuidad y aprovechar de esta manera cualquiera de las tomas válidas. Así de fácil era trabajar con él.

Sin embargo, para mí lo más destacable de Paco Rabal, no era sólo su gran talento de actor, sino su grandeza como persona. Era un ser humano excepcional, que nos dejó a todo el equipo un recuerdo imborrable.

8. EL ESTUDIO FOTOGRÁFICO PREVIO

Antes de elaborar el guión técnico, decidimos que era imprescindible realizar un estudio fotográfico de todos los Salzillos que íbamos a filmar para el documental.



Uno de los muchos contactos fotográficos realizados. Para componer el guión técnico, se hicieron unas 2.000 fotografías, captando las imágenes a tres alturas, y girando alrededor de ellas 180 grados. P. P.

En sesiones de varias semanas fotografiamos cada una de las imágenes desde todos los ángulos posibles: a tres alturas, en diferentes tamaños de encuadre, y mientras girábamos alrededor de ellas 180 grados.

Reunimos en total más de 2.000 fotografías, que copiamos por contacto.

De entre los centenares de imágenes recogidas de cada paso, surgieron angulaciones absolutamente maravillosas e inéditas para nosotros. Seleccionamos aquellos ángulos y perspectivas que consideramos sublimaban el poder creativo y la belleza que Salzillo sabía imprimir a sus "figuraciones".



Cristo de La Cena. "Quisimos poner la cámara allá donde, sin ningún género de duda, Salzillo pondría su mirada perfeccionista. Por esta razón filmamos las esculturas desde ángulos a veces inimaginables." José Antonio Postigo (J. A. P.)

Todo este ingente material fotográfico nos permitió, además, elaborar un detallado story-board o guión en imágenes de cada una de las secuencias, algo que facilitó en gran medida el minucioso rodaje posterior.

Nosotros queríamos expresar en la película la enorme complejidad que para un escultor encierra el tener que concebir su obra en tres dimensiones. Imaginamos que Salzillo la observaba desde infinidad de ángulos. Él quería que su creación fuera perfecta desde cualquier sito que se contemplase.

9. LA PLANIFICACIÓN

Decidimos que para realzar la fotogenia de las imágenes, lo más adecuado era aislarlas del fondo. Mostrarlas envueltas por la oscuridad. Que los contornos creados por Salzillo fueran la única referencia que se destacase de la negrura.

Para este fin diseñamos unos soportes o bastidores de madera de más de 3 metros de altura, de los que colgamos grandes paños de terciopelo negro.



San Pedro. *La Cena* (Museo Salzillo).

También fabricamos unos practicables donde instalamos las baterías de focos. Todos recubiertos con difusores para tamizar las luces y suavizar los brillos que la policromía de las figuras producía.

Para conseguir angulaciones novedosas, nos dimos cuenta que era muy importante hacer desplazamientos de cámara que realzasen el movimiento interior que Salzillo quiso dar a su obra. Es curioso como un rostro de Salzillo va cambiando su expresión según la luz y la angulación desde la que se mire; sin duda fue un exquisito director de escena.

Para dar esa movilidad a la toma de imágenes, construimos una dolly casera con una plataforma de madera y ruedas de goma. Pero, además, para mostrar los cambios de perspectiva y reproducir el relieve de las esculturas, necesitábamos movernos hacia arriba y hacia abajo e incluso dentro de los grupos escultóricos (ver pág. 25, planos del rodaje de dos grupos). Alquilar una grúa de cine se salía con mucho de nuestro presupuesto, así que barajamos la posibilidad de utilizar una carretilla elevadora industrial. En una fábrica de Lorquí y con la camarita de sú-



Pedro Saura filma un plano en travelling sobre una plataforma de madera con ruedas (Museo Salzillo).

per 8 rodé una prueba. Hice planos en travelling, movimientos “de grúa” de elevación y de descenso y vi que aquello funcionaba. Sobre todo funcionaba bien en las bajadas, porque, cuando subía, la plataforma vibraba un poco, pero me pareció que nos podía valer. Y en efecto rodamos toda la película



La utilización de una carretilla elevadora nos facilitó tener una base donde plantar cámara a cualquier altura. P. P.

con una de aquellas pesadas carretillas elevadoras, con un resultado realmente excepcional.

Además, nos facilitó tener una base donde plantar cámara a cualquier altura y en el lugar que fuese necesario, algo que agilizó mucho la realización de las tomas, sobre todo en las angulaciones más complicadas.

10. EL RODAJE

El primer golpe de manivela del documental lo dimos en la Semana Santa del año 1982. Instalamos una plataforma en alto, pegada a la fachada principal de la catedral. Desde allí fuimos rodando una a una todas las imágenes en su carrera por la plaza de Belluga, desde que aparecían por la esquina del Palacio Episcopal, hasta que desaparecían por la calle de los soportales.

Hubo una colaboración muy especial por parte de los anderos, que llegando a nuestra altura, giraban los pasos para que pudiéramos filmarlos a placer.

Para conseguir una mayor variedad de ángulos, rodamos desde dentro de la procesión con una segunda cámara, una Bolex con motor a cuerda que funcionaba con rollos de 30 metros. Así, teníamos la posibilidad de filmar planos generales y de detalle con una cámara bien asentada en trípode sobre la plataforma, que nos daría imá-



José Antonio Postigo frente a la talla de San Jerónimo.



Pasos de San Juan y Los Azotes, (procesión del Viernes Santo).

genes estables y de calidad, y también teníamos la alternativa de utilizar las tomas más frescas y dinámicas de la cámara de mano que yo manejaba y con la que filmaba desde el interior de la procesión.

En la plaza de San Bartolomé, para rodar la salida de la *Virgen de las Angustias*, el ayuntamiento de Murcia nos instaló dos reflectores, con los que logramos dar una iluminación general a la plaza. De nuevo construimos una plataforma en alto para la cámara principal, y también volvimos a utilizar la pequeña cámara de mano para dinamizar los planos contrapicados.

La cámara utilizada durante todo el rodaje fue una Bolex de 16 mm, con un objetivo zoom Kern Vario-Switar 100 POE 1:1.9 / 16-100 mm y ópticas de focal fija Esnheider de 10 mm, 26 mm y 75 mm.

Salvo el rodaje de las procesiones que se hizo con chasis de 120 m que proporcionaban una autonomía de filmación de 12 minutos aprox., el resto lo hicimos con una cámara que sólo aceptaba rollos de 30 metros. Es decir, había que cambiar de película cada 2 minutos 30 segundos de filmación.

Otra peripecia a resaltar: los grupos escultóricos, para encuadrarlos desde cualquier ángulo y poder movernos alrededor de sus figuras, hubo que sacarlos de sus hornacinas; algo excepcional que sólo se realiza una vez cada año, con motivo de los desfiles procesionales de la Semana Santa. Cada tres días, una pequeña legión de experimentados anderos venía y realizaba las delicadas maniobras de sacarlos de sus capillas y ubicarlos en el centro de la iglesia, sobre unos soportes especiales que fabricamos. Se movían dos pasos cada vez. Una vez filmados se devolvían a sus estrechas hornacinas y se sacaban otros dos.

11. SECUENCIAS Y ESCENARIOS

Exteriores

Los exteriores que se ven en el documental, esas tierras áridas de la secuencia de *La Caída*, pertenecen a un lugar que encontré casualmente algunos años antes, cuando hacía mis pinitos de cine amateur y buscaba paisajes desérticos para un cortometraje en súper-8 mm titulado **Los oasis de Murcia**. Un



Cárcavas desérticas, cerca del municipio de Yéchar.

lugar cercano al pueblo de Yéchar, que siempre me atrae con la misma fascinación de la primera vez.

“Es una tierra sedienta de agua, es una tierra llena de luz pero al mismo tiempo de dolor, porque no puede crecer nada. No hay plantas, no hay flores, no hay árboles, únicamente hay naturaleza, pero naturaleza muerta, como ese dolor tan intenso que Jesús sufrió en la noche de Getsemaní. Esa relación tan directa de la luz y el dolor, lo hermoso con lo dolorido, lo humano con lo divino, la sed y el sufrimiento.

Son imágenes impactantes y que a mí me entusiasmaron cuando relacioné el dolor con este paisaje árido y luminoso de Murcia.”

Antonio Labaña.

Interiores

Las secuencias con Francisco Rabal se rodaron dentro de la catedral de Murcia. En la Capilla de Los Vélez, el arranque de la película. Cuando camina, lo hace por una de sus naves. El encuentro con el *San Jerónimo*, que da principio y fin al discurso narrativo del film, se plasmó en el Museo de la catedral, en el mismo lugar donde se exponía la talla. Todas se recrearon en este soberbio decorado natural, incluido el taller personal de Salzillo, para el cual habilitamos una austera capilla en desuso.

Concentrar en una misma ubicación todos los escenarios en los que iba a evolucionar Rabal, simplificó y dio eficacia al plan de rodaje.



Rodando en el Museo de la Catedral.



Rabal en el taller de Salzillo (Catedral de Murcia).

La Capilla de Los Vélez

Fue la primera de las secuencias que rodamos con Rabal. Tuvimos problemas para llenar de luz los grandes espacios de la catedral. La instalación eléctrica era antigua e insuficiente. Para abastecernos de la potencia adicional que necesitábamos recurrimos a un generador industrial. De material de iluminación también andábamos muy justos, así que hicimos acopio de cuantas antorchas de cine amateur pudimos conseguir. Eran luces alógenas, que daban buena luz pero tenían una pega: si permanecían encendidas más de cinco minutos seguidos se quemaban sin remedio. Aun así, en algunos planos hubo que forzar el revelado para llegar a la sensibilidad mínima que necesitábamos.



“Me llamáis una vez más. Todos los ojos de Murcia me llaman desde hace doscientos años, desde aquel día de 1783, cuando inevitablemente se me cayeron de las manos la gubia y el formón.” J. A. P.

San Jerónimo



“Salzillo tiene necesidad de estar con los suyos, con los que nacieron de sus manos... Allí es donde se encuentra a gusto, con su Jerónimo, en su ambiente de luz cálida y prometedora.” Juan Mariné (J. M.)

El encuentro del escultor con su talla de San Jerónimo, es la columna vertebral del argumento de la película. Mientras Salzillo lo contempla, sus reflexiones nos llevan a la admiración de toda su obra.

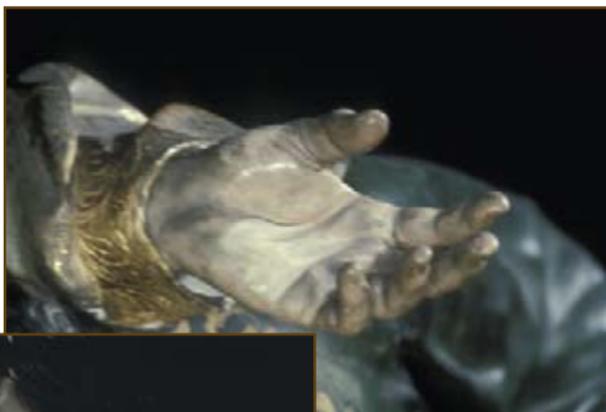
En el etalonaje (corrección de color) de esta versión restaurada, se le ha dado a la luz una dominante cálida, semejante a la que tendría una estancia iluminada por la luz de las velas.



San Jerónimo (Museo de la catedral). “Aquí tenéis de nuevo el fruto de mi trabajo. No olvidéis que todo fue tronco amable, pero indómito a mi querer, como una lucha entre las líneas de sombra y luz.” J. A. P.

La Cena

Es la secuencia más larga del film; también la obra de Salzillo con más figuras. Toda la secuencia está rodada en un tono



Mano del Cristo. *La Cena* (Museo Salzillo).



Rostro del Cristo. *La Cena* (Museo Salzillo).

intimista, casi de penumbra. En el proceso de corrección de color recreamos la apariencia de estar alumbrada por la azulada luz de la luna.



"Todos asombrados, a su manera cada uno, ante el verbo de su Señor." J. A. P.



“¿Qué habría alrededor de la mesa antes de que se alumbrasen estas figuraciones? Me preguntáis siempre. Entiendo vuestra inquietud, y ya sabéis la respuesta, nada, sino madera arrancada del monte, azuelas, escoplos, escofnas para mis manos, y mi corazón temblando de locura y miedo, un gran miedo al vacío.” J. A. P.

Los ojos que brillan en la semi oscuridad y las manos –que lo mismo están en reposo, que sosteniendo el aire tenso de la escena, como la de Jesús o la del comensal vecino de Judas Iscariote–, quisimos que fuesen protagonistas o guías del rodaje.

“Y así nació Jesucristo, leño de manos cálidas y ojos bravos para un sacrificio.” J. A. P.



“Lo vestí así, porque quise; pretendía desvelar y adornar su grandeza.” J. A. P.





Ángel. *La Oración del Huerto* (Museo Salzillo).

La Oración del Huerto



“Él solo, en la noche de su muerte, acompañado de silencio, envuelto en el abandono perezoso y rezongón de sus amigos y allegados.” J. A. P.

La Oración del Huerto es quizás uno de los pasos más conocidos de Salzillo, seguramente porque tiene una de las simbólicas imágenes de Murcia: el *Ángel*.

Es un grupo de difícil composición a la hora de ser fotografiado.



Plano de los durmientes.

Encierra dos ambientes bien diferenciados. De un lado la escena del Cristo y el *Ángel*, y, por otra parte, las tres figuras recostadas de los durmientes.

Hicimos un larguísimo primer plano del rostro de el *Ángel*. Desplazamos la cámara en un lento



Detalle de la Oración del Huerto.



Primer plano del Ángel. *Oración del Huerto* (Museo Salzillo).

movimiento de travelling. Nos recreamos con los pequeños detalles del espléndido trabajo del imaginero.

El Prendimiento



"No sé si imaginar podréis
mis sudores de muerte
cada vez que dejaban ante
mí los tocones de madera.
Nobles árboles, pero qué
duros y traicioneros.
Nobles como la bondad
y la belleza, pero duros y
aviesos como la avaricia.
Y todo ello en uno y mismo
tronco". J. A. P.

Plano de conjunto. *El Prendimiento* (Museo Salzillo).



Beso de Judas. *El Prendimiento*.

Este soberbio conjunto escultórico, al igual que *La Oración*, también compone dos acciones dramáticas muy distintas. De una parte, la imagen perfectamente vencida hacia delante del San Pedro, llena de vigor y dinamismo. La fotografiamos con una luz directa y brillante para realzar el espléndido colorido de su vestimenta y la dureza de la acción. El montaje, con una sucesión rápida de planos, quiere acentuar el drama del enfrentamiento.

La otra escena, muy distinta en ambiente y acción, es la que popularmente se conoce como *El Beso de Judas*. Aquí hicimos un tratamiento de luces, más suave e intimista. Los planos largos y en detalle de los rostros recogen la extraordinaria fuerza psicológica de las miradas.

“Hay un plano que a mí me sobrecogió, que es el paso del prendimiento tomado desde la parte posterior de Jesús, cuando Judas lo abraza. Es una imagen inédita que yo no conocía y que la tenemos ahí con un



Plano de detalle. Mano de Judas. *El Prendimiento*.

plano sobrecogedor, en donde la mano de Judas está abrazando por el hombro a Jesús. Una mano humana que parece más bien la garra de un águila arañando la libertad del Maestro.”

Antonio Labaña.

Los Azotes

Esta imagen fue la única que se rodó dentro de su hornacina. Los encuadres y movimientos de cámara decididos en el guión de rodaje no hacían necesario su desplazamiento. Así que le evitamos ese riesgo. Tapizamos las paredes con terciopelo negro y la filmamos sin mayores problemas.



“Desnudos, desvestidos diría yo, y oliendo a sangre han venido a terminar esos ojos de honradez y pasión llenos. Es difícil encontrar, pensé, signo de soledad más elocuente que la desposesión de tu vestir, Jesús.” J. A. P.

La Caída

Cuando observamos la secuencia de *La Caída*, podemos darnos cuenta que no hay ningún movimiento de cámara; el dinamismo se consigue con el cambio de plano.





La Caída (Museo Salzillo).

Es el ritmo del montaje el que imprime acción a las imágenes.

Recuerdo que al estudiar los negativos de los contactos fotográficos, mirándolos con detenimiento, saltando de uno a otro, era como si observases los fotogramas de una película: tenían movimiento. Salzillo había trazado un dra-



mático movimiento escénico para cada una de sus tallas.

Hice una planificación previa muy rigurosa, estudié la música, cronometré sus compases y establecí un story-board de planos medidos al tiempo de la música. La sucesión de imágenes en el montaje es tan rápida que en un fragmento de la secuencia que dura 40 segundos se ven 49 planos (menos de un segundo de media).





“Día de ira aquel día, en medio de la tiniebla y la poca luz. Irrisión también para los ojos que te miraron. Cruces y lazos de ojos que miran como de soslayo. Siempre habrá ojos que te miren de soslayo, Maestro.” J. A. P.

En el rodaje, Pedro Saura (director de fotografía) se extrañaba de que después de preparar durante largo tiempo la iluminación y el encuadre de una toma, filmásemos unos pocos fotogramas (en algunos casos 1 ó 2 segundos). La explicación era sencilla; en el montaje final algunos de esos planos sólo iban ha tener 6 fotogramas, es decir estarían en pantalla menos de un cuarto de segundo. Filmando dos



Hoja de contacto de algunos negativos fotográficos de *La Caída*.



Primitivo Pérez estudia un encuadre de *La Caída* (Museo Salzillo).

segundos estábamos rodando todavía 7 veces más de lo que necesitábamos. De esta forma logramos economizar mucha película.

La Crucifixión

El Cristo de la Agonía fue la primera de las secuencias rodadas en estudio. Se filmó un mes y medio antes que todo lo demás. Lo hicimos así con el fin de experimentar iluminación, fondos negros, movimientos de cámara... Un banco de pruebas muy provechoso. El visionado de los resultados fue decisivo para establecer las técnicas de filmación más adecuadas a la película.



Cristo de la Agonía. Plano de detalle (Museo de la Catedral).





*“El Señor de la columna, con su dulzura y
humanidad...
El azotado, en pleno campo, con su cara dulce buscando
comprensión...
Y, por fin, como punto álgido, el Réquiem de los
Crucificados, que por su color, humanidad y realización
del director, nos enseña a comprender y a amar a
Salzillo.” J. M.*

“En el corazón de esta Murcia, tierra de verdes dorados, de arcillas y cal, dejé solo a Jesús, colgado, desnudado, y su túnica hermosa rifada como volandería de feria. Jesús pendiendo de crestas agudas, acristaladas por la arena y el sol.” J. A. P.



El Descendimiento

La última secuencia en ser rodada fue la de *El Descendimiento*. Para ello nos desplazamos a la parroquia de San Bartolomé, lugar donde se encuentra este soberbio grupo escultórico. Recuerdo que a las tallas las despojamos de todos sus ornamentos. Había que reproducir con fidelidad el dramatismo de la escena; alcanzar el máximo de naturalidad y verismo.

Para resaltar su perfección, lo rodamos con largos planos en movimientos descriptivos de la sublime anatomía del Cristo yacente. Parece lógico que a este conjunto no le dedicásemos texto alguno, pues creíamos que Salzillo había conseguido en puridad artística absoluta la expresión del dolor.



Proyectada sobre la pared, la sombra de la plataforma de rodaje. *Virgen de las Angustias* (Parroquia de S. Bartolomé, Murcia).

La Secuencia Final

Siempre me han gustado los relatos que terminan de forma parecida a como empiezan. Finales con puntos suspensivos, en los que uno intuye que la historia continúa más allá del último rótulo de la película, o de la última palabra de una novela.



Primer plano de San Jerónimo (Museo de la Catedral).

Nosotros, en esta secuencia, volvemos al momento en el que dejamos a Salzillo solo con su *San Jerónimo*.

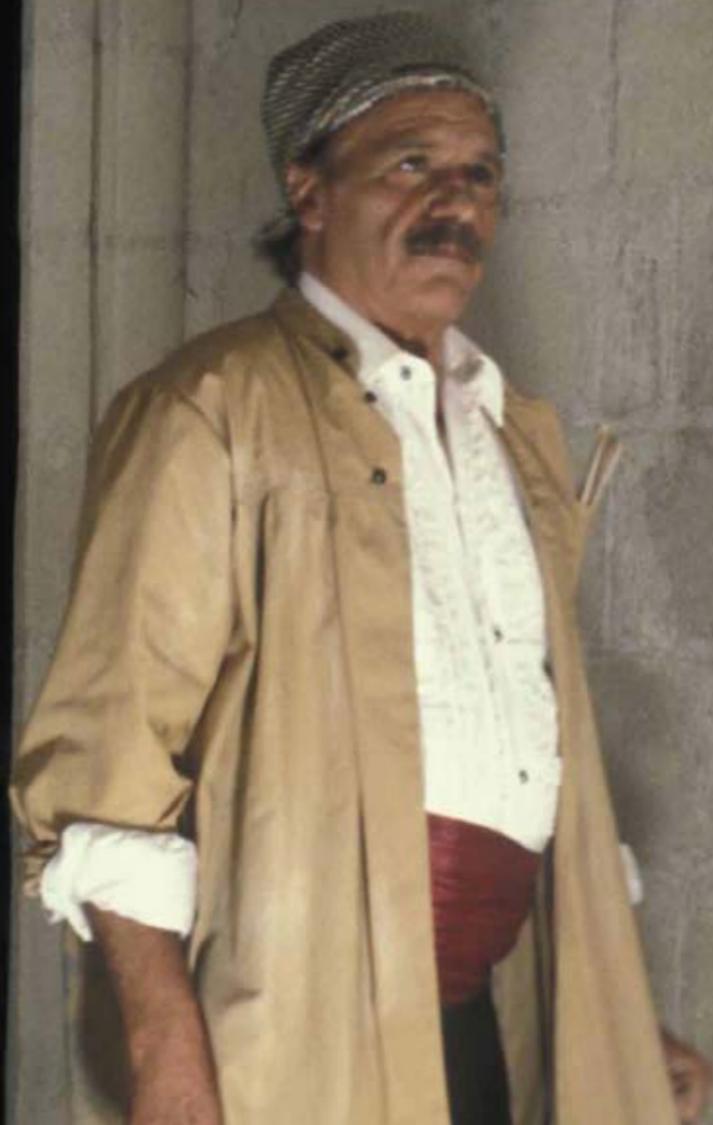
“Me llamaréis para trabajar una y mil veces más...”

Como les sucede a aquellos que dedican toda su vida a la creatividad artística, Salzillo nos hace saber que su destino ha sido trabajar para iluminar sus imágenes con la emoción de nuestras miradas.



Francisco Rabal frente al *San Jerónimo* (Museo de la Catedral).

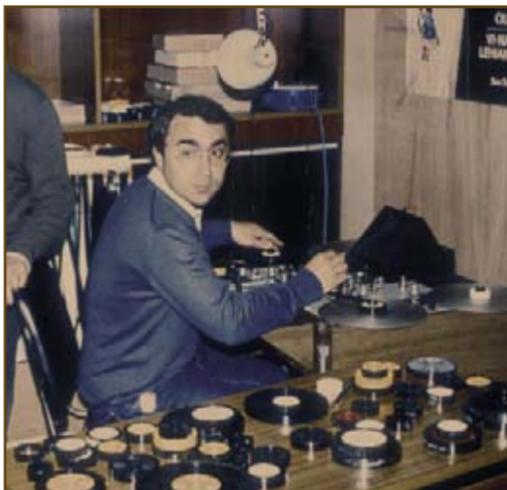
*“Tuve miedo a la sombra que inexcusablemente
había de caer sobre mi vista, y con mis manos
busqué refugio en esta soledad de Jesús,
presintiendo que él podría redimir la mía.” J. A. P.*



Rabal cierra su espléndida recreación de Francisco Salzillo con un maravilloso gesto; una mirada en primer plano que trasluce todo el apesadumbrado sentir del artista, que sabe ha de dejar su obra interrumpida.

12. EL MONTAJE

El proceso de montaje lo realizamos en una moviola sin sonido ni contador de imágenes que había en el centro de TVE en Murcia. Contábamos los fotogramas a mano, para establecer la duración de cada plano y marcar los ritmos de montaje. La velocidad de proyección del cine es de 24 imágenes por segundo, y como la película dura alrededor de 27 minutos es decir 1.620 segundos, tiene en total más de 40.000 fotogramas. La gran mayoría de esos 40.000 están contados a mano.



Primitivo Pérez montando en una moviola portátil.

El corte final de la imagen y la sincronización de las pistas de voz, músicas y efectos lo hicimos en Madrid, con Tucho Rodríguez.

Una anécdota: Cuando un mes después Tucho puso la música sobre la secuencia de *La Caída* y vio el montaje perfectamente sincronizado, no se creía que hubiésemos trabajado sin referencia de sonido. La verdad es que yo me frotaba los ojos y tampoco me lo terminaba de creer. Seguramente, como dicen, fue la suerte del principiante.

13. LA PELÍCULA

“Es un estudio, una forma de ver a los apóstoles en el que no cae el espectador. Salzillo compuso una relación directa de las manos con los rostros que están expresando las intenciones cuando miran y se di-



San Bartolomé, La Cena (Museo Salzillo).

rigen a Jesús, y en esta película tenemos no únicamente la suerte de ir contemplándolas una a una, sino que también contemplamos la intencionalidad del rostro con las manos.

Hay también planos magníficos de los rostros de Jesús, siempre tomados de ángulos no habituales. Incluso para los que estamos acostumbrados a contemplar la obra del imaginero eran totalmente inéditos. Y todo eso sobrecoge y todo eso llama y todo eso hace que nos acerquemos, queramos y comprendamos la gran obra de Salzillo.”

Antonio Labaña.



Mano de San Bartolomé. *La Cena*.



Jesús en *La Cena*.

Salzillo, para mí, es la historia de una ilusión, algo que se empieza casi sin creértelo, con una propuesta que consideramos que no iba a tener eco, pero con la suerte de que en aquel momento la Caja de Ahorros Provincial (Cajamurcia) recogiera el guante, y nos apoyara.

Fue un rodaje entrañable, hecho por amigos y entre amigos. Una experiencia inolvidable, que marcó para siempre mi vida profesional.



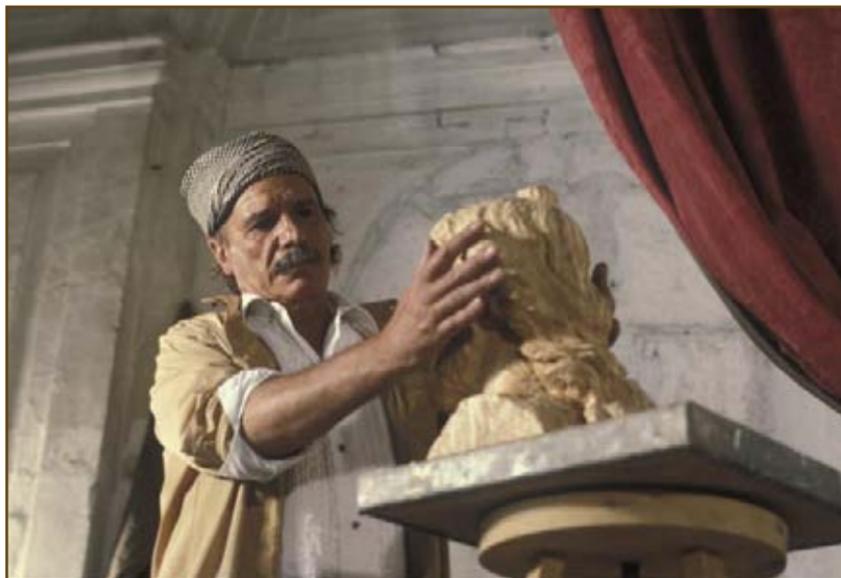
Equipo de rodaje con Francisco Rabal (Museo de la Catedral).

14. EL FIN DE LA AVENTURA

Mi amigo José Antonio Martínez Asensio, sobrino del insigne crítico cinematográfico **Alfonso Sánchez**, escribe en su libro *Cine de El Gallo*: **“Lo mejor del cine somos los espectadores que aún estamos dispuestos a dejarnos engañar por historias maravillosas y otras que no lo son tanto.”** Estas palabras creo que las suscribiría su añorado tío. Yo al menos estoy plenamente de acuerdo con ellas.

Juan Mariné, que ha dirigido la fotografía de más de cien largometrajes, me dijo una vez: **“los que estamos en esto del cine debemos de intentar llenar la pantalla de imágenes atractivas, de luces que al ser proyectadas, le digan al espectador, ¡vengan y admiren!, porque estos seres tan maravillosos sólo existen aquí...”**. Estas palabras destilan la más hermosa filosofía de lo que debe ser el trabajo de hacer cine: **sublimar la realidad hasta convertirla en Arte**.

Nosotros en su día intentamos **“llenar la pantalla”** de Salzillo, de Mozart, de la mágica presencia de Francisco Rabal. Si con ello conseguimos entretener e incluso emocionar un poco, el fin de esta aventura habrá merecido la pena.



“Va a su pequeño taller desnudo y puro, donde sigue creando moldes, figuras que poder acariciar...”
J. M.

San Pedro. *La Cena*. (Museo Salsillo).



PARTE 2ª

RESTAURANDO LOS SUEÑOS



La Caída. Primer plano del Cristo.

"La imagen va dentro de la luz, y ésta ha de ser tratada con mimo; hay que acariciarla para que no dañe el tesoro que transporta." J. M.

1. LA RESTAURACIÓN DE LA IMAGEN



Cristo, *Virgen de las Angustias*. (Parroquia de San Bartolomé). “Cada fotograma merece un respeto, el mismo que un cuadro del Prado que vaya a ser restaurado. Hay que tener un criterio ordenado y serio y sobre todo Tiempo. Esto es lo que hace falta hoy, y me produce un gran desasosiego: que no se trabaje como puede hacerse.” J. M.

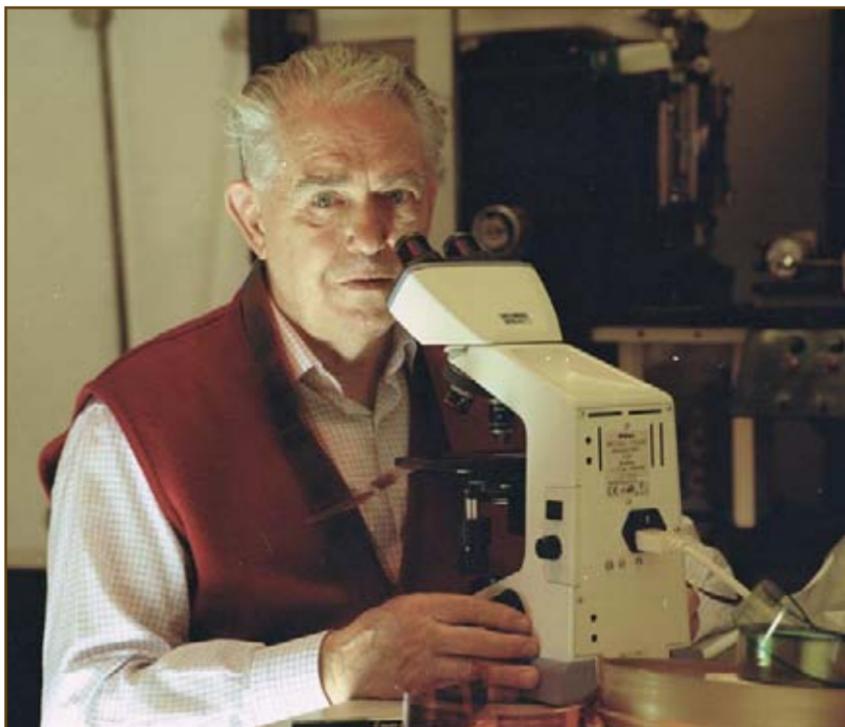
El Maestro Mariné

Juan Mariné, es, sin lugar a dudas, uno de los más reputados científicos-restauradores de cine. Sus conocimientos químicos sobre emulsiones fotográficas, y físicos sobre el comportamiento de las ópticas utilizadas en la captación de imágenes, le han llevado a desarrollar unos procedimientos de recuperación muy importantes.

“La Alta Definición, en todos los sistemas (analógicos y digitales), está basada en una serie de ganancias que se van sumando progresivamente, para llegar a un coeficiente de resolución donde ya son los propios medios y las ópticas las que trazan una barrera científica. De esa barrera forman parte las ópticas; sobre todo los coeficientes de resolución que pueden dar las emulsiones.”

Juan Mariné.

Conocimos a Juan Mariné en 1985. Ese año rodamos, con él como director de fotografía, una película de medimetro titulada ***Alfonso X el Sabio y el Reino de Murcia***. De ese trabajo, además de la espléndida fotografía de Juan, ha perdurado una amistad que nos honra. Y como no podía



Juan Mariné en su laboratorio de restauración de la ECAM.

ser de otra manera, cuando nos planteamos restaurar el negativo de **Salzillo**, inmediatamente pensamos en el Maestro.

Viajamos a la ECAM (Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid), donde Juan Mariné y Concha Figueras tienen su laboratorio. Les dejamos unos descartes del negativo original para que los analizaran.

Dado el formato cinematográfico en el que se rodó la película, y los problemas que presentaba, el primer dictamen de Mariné no fue muy alentador. Pero, por fortuna para nosotros, Juan se plantea el trabajo como un nuevo reto en el que experimentar sus últimas investigaciones en su Alta Definición.

“En Salzillo, hemos empleado un sistema nuevo que lo pedía la misma película. Un sistema mucho más moderno del que habíamos utilizado hasta ahora.

De la película original, que está rodada en 16 milímetros, hemos hecho un interpositivo en súper 35, un tamaño que es el máximo que comporta una película y que nos ha permitido desarrollar en toda su gran superficie, todo el color que contenía el original; esto nos ha dado una suavidad y una gama de colores desconocidas.”

Juan Mariné.

Juan Mariné comprobando el formato original y el ampliado.



Mazos a la obra

Le llevamos los negativos originales y una copia antigua en 16 mm. Mariné, durante varias semanas, analiza al microscopio el negativo, estudia diferentes ópticas, filtrados, y procesos de revelado. Prueba varios tratamientos, hasta que da con el óptimo: el que reduce el grano y mejora la definición de la imagen. En suma, el que más se aproxima a su idea de perfección.

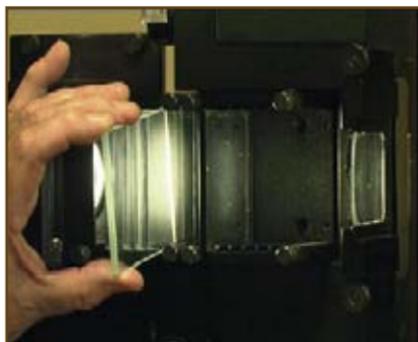
Fases de la restauración.
Derecha: formato original 16 mm. Centro: interpositivo súper 35 mm. Izquierda: internegativo en formato académico.



Efectúan el tiraje de un copión de prueba, que contiene un fotograma de cada plano de la película. Con un solo revelado y a una sola luz. En él se ponen de manifiesto las grandes diferencias de luz, color y densidad que hay en el negativo. Esto hace que trabajen en la planificación del pre-filtrado de colores, tamizado de luces y aminoramiento del grano para cada uno de los planos de la película, 240, labor a la que dedicaron muchas jornadas de minucioso estudio.

Tomado del fragmento de película copión de prueba por planos de Juan Mariné, previo a todo el proceso de restauración y copiado óptico.





“Hubo que utilizar una serie de filtros para controlar la altura de la onda, y para que físicamente fueran destruyendo la transmisión de la luz, y que no llegase a reflejar el grano que tenía el original de la película, que era nuestro gran enemigo.”

Juan Mariné.

Seguidamente, realizan un interpositivo del film completo, ampliado a súper 35 mm., en el que ya se han corregido en parte algunos de los problemas. 40.000 fotografías son prefiltradas, analizadas, limpiadas y fotografiadas uno a uno. Es un trabajo, sin días ni horas, de casi 4 meses.



Internegativo súper 35 mm y copión en 16 mm.



Fotogramas antes (arriba) y después (abajo) de la restauración.



Fotogramas antes, (arriba) y después, (abajo) de la restauración.

“Hay pocos objetivos que trabajen con tres colores, la mayoría de objetivos trabajan con dos, y entonces hay que aliarse con el tercer color y tenerlo también.

Hay que valorar la utilización de la rapidez o del tiempo de exposición. Si se produce la exposición durante mucho rato, no llega un fotón, sino que llegan muchos fotones, y entonces esta ley que teníamos de perfecta situación varía, porque la presencia de varios fotones no siempre coincide en el mismo sitio y entonces hace que esto que podía ser muy preciso y muy enfocado se torne mórbido y no esté bien delimitado.

A todo esto hay que sumar la gran ventaja de trabajar con la imagen parada, es decir, la imagen se proyecta, se coloca en la ventanilla y permanece totalmente estática. Ese es el momento de impresionar cada fotograma, y el siguiente igual, y el otro también, con lo cual estamos apurando al máximo la calidad que contiene la película.”

Juan Mariné.

Hacemos el primer telecine de comprobación. En el visionado, me quedo de una pieza. Estoy viendo una película nueva. Detalles ocultos en el negativo, ven la luz por primera vez. Recuerdo un gran plano general de la capilla de Los Vélez; en el altar yo siempre había visto la llama de dos velas, ¡ahora se veían tres!

“...Pues esta explicación es simplemente que la película tiene un contenido de detalle, de definición y de calidades a las que comercialmente no se puede llegar..., no se llega a acceder al fondo del cesto; es como si en un cesto quedasen siempre cosas...; nosotros ese cesto lo rebañamos y recogemos hasta la última gota de lo que se impresionó en su día...

Porque nosotros tenemos una serie de objetivos que los conocemos casi más que el fabricante. Sabemos el punto óptimo dónde ese objetivo dará un gran foco, dónde dará una gran calidad, dónde dará sus líneas finas, dónde hará un reparto de luz y menos artefactos, entonces, con ese promedio optamos por la parte que debemos utilizar del objetivo.

Es decir, nos conocemos los objetivos como si fueran pinceles. Sabemos dónde debe estar el punto justo. Este es uno de los primeros secretos que hay para la restauración de películas”.

Juan Mariné.



Fotogramas antes, (arriba) y después, (abajo) de la restauración.



Fotogramas antes, (arriba) y después, (abajo) de la restauración.

Pero, según Juan Mariné, estamos tan sólo a la mitad del camino. Todavía hay que tirar el internegativo definitivo. Más filtrajes para corregir, definitivamente, las dominantes de color. Revelado forzado de los planos subexpuestos, para lograr que aflore la máxima información contenida en el negativo. Nuevas matizaciones de luces y de ópticas para apurar más la resolución...

Todo en un trabajo de meses y a través de la exposición de otros 40.000 fotogramas. Semanas de esfuerzo e incertidumbres. Juan nos cuenta que cuando vio el resultado final, por primera vez durmió de un tirón, después de muchos días.

Problemas resueltos

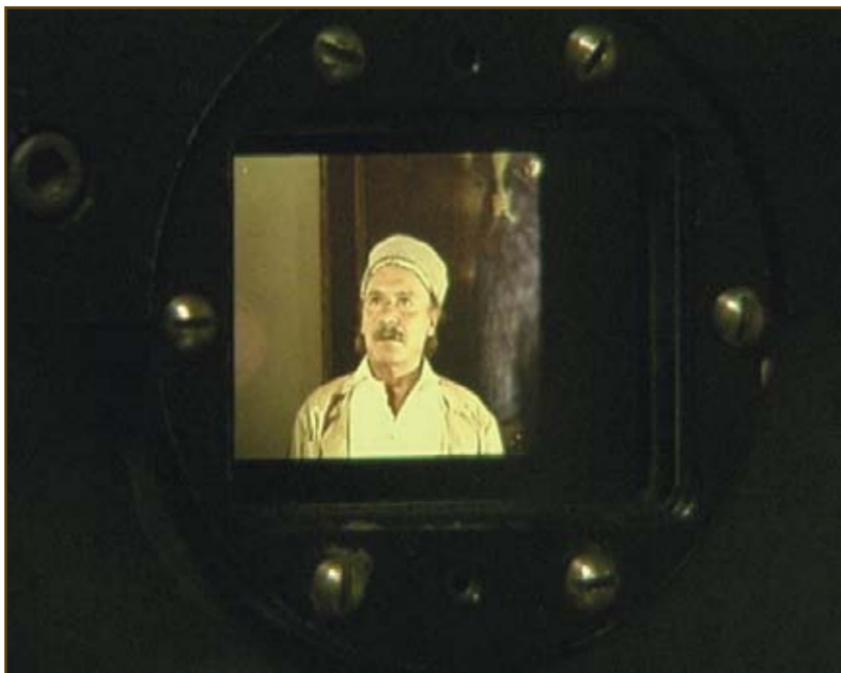
En total más de 8 meses de minucioso trabajo intentando solucionar, entre otras cosas, algunos de los problemas que a continuación detallamos:

Durante el rodaje de la película, tuvimos que alquilar un grupo electrónico convencional. Esto dio problemas de parpadeo en la iluminación y también desigualdades en la temperatura de color. Sobre todo una excesiva dominante caliente en algunas tomas.

En los grandes planos generales filmados en la catedral de Murcia no disponíamos de vatios suficientes y hubo que recurrir a forzar la película en el revelado, para así ganar en sensibilidad. Esto produjo un mayor grano en la imagen.

Los planos en los que hay efectos visuales (como fundidos o encadenados) se hicieron con los procedimientos de la época, que producían una ostensible pérdida de calidad en la imagen, tanto en limpieza, como en color y definición. Estos problemas, y algunos más, se han intentado subsanar durante el proceso de restauración de la película.

“En la restauración de películas tiene una gran importancia la utilización de la ventanilla húmeda, puesto que su resultado es casi maravilloso. Mantiene un paralelismo en las dos partes de la película. En la emulsión y en el soporte, también llamado brillo. Mantiene tanto líquido delante como detrás de la imagen y, por lo tanto, debido a este paralelismo y a la humectancia que tiene la emulsión, hace que la luz pase perpendicularmente. No ve la gran cantidad de defectos o de rayas. Incluso elimina muchísimo el grano y aviva la imagen”.



Fotograma de la película visto a través de la ventanilla húmeda (ECAM).

La 2ª oportunidad

Restaurar la película también nos ha permitido matizar algunos aspectos del montaje original. Para un director es una ocasión extraordinaria y muy rara en cine, algo que no se puede dejar pasar. Una segunda oportunidad para limar esas aristas que a uno siempre le pinchan cada vez que se proyecta el film.

Hemos suprimido algún plano que no llegaba a la calidad que la restauración de Mariné estaba alcanzando. Para mejorar la fluidez narrativa añadimos nuevos encadenados y fundidos a negro, efectos que antes por problemas de presupuesto no pudimos realizar.

También ha servido este trabajo de puesta al día para recuperar algunas imágenes y textos inéditos con la voz de Paco no incluidos en la primera versión.

La cabecera de la película se ha realizado de nuevo. Antes era muy simple; letras pegadas sobre fotos. Ahora son rótulos sobre imágenes en movimiento y el resultado es incomparablemente mejor.



Juan Mariné y Primitivo Pérez analizando pormenores de la restauración. (ECAM).

Más problemas

En el proceso de la restauración ha habido algunos momentos especialmente difíciles, como aquel día en que después de realizar el trabajo de muchas jornadas, Juan y Concha descubren que hay que repetirlo todo por un maldito pelo que se ha asentado en la ventanilla, justo al principio de todo el tiraje.

Más problemas; en toda una larga tanda de material forzado aparecen unos artefactos*; ¡vuelta a repetir...!! Para colmo, descubrimos por casualidad, perdidos entre latas de descartes, los negativos originales de los encadenados que en su día realizó el laboratorio y que corresponden a las partes más deterioradas de la película. Nos planteamos entonces repetir esos encadenados partiendo del negativo original. Concha nos mira y dice:

‘yo sé que lo que de verdad le gustaría a Juan sería empezar a restaurar toda la película desde el principio... Pero, al trabajo habrá que ponerle fin algún día..., digo yo’.

* *Artefactos: extrañas manchas que aparecen por coincidencias físicas, reflejos, moaré, diaf. problemas interiores de óptica, etc.*



Juan Mariné y Concha Figueras en la copiadora óptica (ECAM).

Pienso que tiene razón y tomamos la decisión que consideramos más viable: rehacemos los encadenados principales, que por desgracia, son también los que más fotogramas llevan. Esto supone semanas adicionales de trabajo y más metros de costoso material *intermediate*.

El resultado de los nuevos encadenados realizados a partir del negativo original es impresionante. Al fin todos estamos contentos.

La odisea de los rótulos

Paso a paso, lentamente, vamos llegando al final; parece increíble, ¿verdad?

Procedemos a filmar los últimos rótulos y la nueva cabecera que hemos diseñado.

Veamos. Poner un rótulo en un programa de vídeo es algo tan sencillo como teclear en un ordenador. Decides el tipo de letra, su textura, color,



Juan Mariné estudia el foco y el encuadre de un rótulo (ECAM).

perfilado, sombra, etcétera. Se le da a un botón e instantáneamente lo tienes dentro del programa. Todo el proceso puede ocuparnos unos pocos segundos, a lo sumo minutos. Y el resultado se puede visionar al momento. Su coste económico, cero. Pero, hacer títulos para cine por el procedimiento tradicional requiere, en primer lugar, imprimirlos físicamente sobre papel. En segundo, filmarlos, cuidando exquisitamente la iluminación,

la estabilidad de la cámara y la relación de paralelaje entre cartones y objetivo. Tercero, hay que llevarlos a revelar. Y cuarto, ¡que salgan bien! Todo esto requiere tiempo y..., dinero. Detrás de un simple rotulito, que puede leerse en pantalla en pocos segundos, hay horas de esmerada dedicación. El mundo del cine es así de curioso.

Con los aparentemente sencillos rótulos de letras blancas sobre fondo negro que llevamos primorosamente realizados de Murcia, surgen problemas. Al iluminarlos para ser rodados, el negro del fondo parece gris; Juan dice que así no valen. Y claro, recorro todas las reprografías de Madrid hasta que, finalmente, encuentro una que consigue el negro intenso que necesitamos.

Filmamos los rótulos. Los examinamos ya revelados y en el último de ellos aparece el margen de seguridad. Hay que repetirlo. Lo hacemos y lo enviamos a revelar. Lo visionamos. Es una ruina... Vuelve a aparecer el fatídico pelo, que en cine es como el *caballo de Atila*. ¡A filmar de nuevo! Recibimos el revelado. No cabe duda, es una maldición. Ahora aparece una misteriosa veladura. ¡Rodando que es gerundio...!! Juan me comenta con su humor característico, **“en todas las películas siempre hay un plano que cuanto más se repite peor sale”**. Por fin el título se deja tratar. Queda perfecto.



Juan Mariné y Concha Figueras filmando rótulos (ECAM).



Juan Mariné y Concha Figueras (ECAM).

Hay que planificar el rodaje fotograma a fotograma, y filmar en dos pasadas, como se dice en el argot del cine. Primero se fotografían las letras, se rebobina la película y se vuelve a impresionar, esta vez con la imagen. La secuencia dura dos minutos. En total son 3.000 fotogramas. Si falla la planificación en uno solo, hay que repetirlo todo, y ya estamos al límite de las reservas de material virgen.

Se impresiona la secuencia. Me da la sensación de que es como trabajar sin red en el trapecio. Recibimos la bobina del laboratorio. ¡Ha quedado soberbia!

Todo tiene un final

El trabajo está terminado. En el fondo es una lastima. Las horas compartidas con Juan y Concha se cuentan entre las más enriquecedoras que he vivido, tanto en el terreno profesional, como en el humano. Han sido unos meses intensos y extraordinarios que siempre recordaré con añoranza. Un curso intensivo de buen hacer.

“...La restauración de la película, que nos ha llevado casi 8 meses, y que hemos hecho con tanto cariño, venciendo toda clase de dificultades y de problemas que ha habido que ir limando para conseguir una unidad dentro de la película, para conservar esa suavidad de color que tienen las figuras de Salzillo, esa verdad, ese tránsito que tienen los ropajes, las telas, las manos... Es una cosa que a nosotros mismos, cuando estába-

Para terminar, a Juan y Cocha les queda por hacer la nueva cabecera de la película. Rótulos sobre impresionados sobre imágenes en movimiento. La cosa tiene su complejidad técnica cuando se realiza directamente sobre soporte cinematográfico, es decir, de forma clásica, sin la mediación del mundo cibernético.

Hay que planificar el rodaje fotograma a fotograma, y filmar en dos pasadas, como se dice en el argot del cine. Primero se fotografían las letras, se rebobina la película y se



Concha Figueras revisa el encuadre de un fotograma (ECAM).

mos trabajando, muchas veces nos sentíamos emocionados al ir viendo los resultados de la película..., y, sobre todo, yo observaba la cara de Primitivo cuando veíamos una proyección de lo que íbamos haciendo, y notaba la cara de alegría y de emoción, que iba cambiando su faz, y, sobre todo, ¡el gran abrazo que me dio!!, y esa emoción que sintió, al hacer la primera prueba, la primera proyección de Salzillo que hicimos en la ECAM. Me di cuenta, en ese momento, que habíamos conseguido lo que tanto estábamos esperando. Esa es la misión nuestra...”

Juan Mariné.

Juan Mariné y Concha Figueras han realizado un estudio pormenorizado del negativo original, plano a plano, analizado microscópicamente su textura, niveles de grano, definición, color y luminosidad. Han investigado las especiales condiciones de la película para, sobre esa base, aplicar las ópticas, tratamientos de la imagen y procesos de revelado más adecuados para cada plano. Todo en un proceso foto-químico de alta definición diseñado por el propio Juan Mariné.

Entre interpositivos, internegativos, encadenados, fundidos, títulos y repeticiones, más de 80.000 fotogramas han sido encuadrados, filtrados, equilibrados, limpiados y fotografiados uno a uno.

El resultado final ha recuperado toda la frescura del original, suavizando e igualando el color, reduciendo el grano y mejorando la definición. Un espléndido trabajo que aúna ciencia y arte y que perdurará en el tiempo.

Muchas gracias por vuestro trabajo y por vuestra maravillosa humanidad.

2. LA RECONSTRUCCIÓN DEL SONIDO

La sonorización de las películas

La sonorización es el proceso final en la elaboración de cualquier película cinematográfica. En la moviola (hoy ordenador) se sincronizan las pistas de voces, diálogos, músicas y efectos de sonido (ruidos).

En 1982, cuando realizamos el documental, los sonidos se grababan en material magnético de 16 mm. Para la sonorización de **Salzillo** utilizamos 4 pistas; una para la voz, dos para las músicas y otra para los efectos. Con las bandas ya sincronizadas, ibas al estudio de sonido para las mezclas finales.



Moviola de 16 mm.

fesional de sonido para cine. Una mastodóntica mesa de mezclas analógicas, y unos espléndidos altavoces con una reproducción acústica maravillosa me hicieron disfrutar a lo grande y, para mi desgracia, olvidar el experimentado consejo de mi amigo. Maticé y maticé, hasta los sonidos más sutiles, creyendo que aquello que escuchaba era lo que se reproduciría después en las proyecciones. ¡Crasa equivocación!

El sonido fotográfico

La maravillosa mezcla final se pasaba a sonido fotográfico. Un negativo que imprime la banda óptica de sonido cuando se saca una copia de la película. Resultado: los ciclos se recortan y..., aquellas sutiles maticaciones desaparecen, tanto que, por ejemplo, el sonido de los pasos de Salzillo al caminar por la capilla de Los Vélez, ¡ya no existían!, era como si una mano siniestra los hubiese borrado.

Por otra parte, se manifestó otro daño colateral. La vibrante y magnífica música de Mozart, ahora se oía como procedente de una caja de zapatos. Sólo se salvó en alguna medida la excepcional voz de Paco Rabal.

En todos estos años, cada vez que he visionado la película, escuchar la banda sonora ha sido para mí un pequeño suplicio. Siempre he recordado con añoranza aquel día maravilloso del estudio, en el que por primera y última vez la escuche de verdad.

Recuerdo que antes de iniciar esa última fase del trabajo, mi buen amigo Tucho Rodríguez, que era quien había montado y sincronizado las pistas, me comentó; ***‘cuidado con la mezcla, porque, igual de bien que lo vas a oír todo en el estudio, no lo volverás a escuchar nunca más...’***

Con esta sabia advertencia profesional entré por primera vez en la apabullante sala de un estudio pro-



Detalle de moviola de 16 mm con doble pantalla.

Pues bien. Al entrar de lleno en el proceso de restauración del documental, no podíamos quedarnos sólo en el tratamiento de la imagen. Había que aplicar las modernas técnicas digitales de sonorización e intentar recuperar también aquel añorado sonido.

Sonorama

En Murcia me hablaron de Sonorama, un moderno estudio de sonido en el que quizás podría realizar tan delicado y minucioso trabajo.

Álvaro, su alma máter, me enseñó los equipamientos y, tras una detenida charla, se entusiasmó con el proyecto. Me pareció un profesional muy competente, capaz de abordar con éxito la empresa.



Álvaro Jiménez. Mesa de mezclas multicanal (Estudios Sonorama).

La idea inicial

En principio, el trabajo que nos planteamos fue recuperar las cuatro pistas originales grabadas en formato magnético de 16 mm. Ecuilibrarlas, eliminar ruidos y volverlas a mezclar, pero ahora digitalmente.

Busqué las ansiadas pistas entre un maremagno de polvorientas y herrumbrosas latas de cine, y por suerte las encontré en un aparente buen estado. Sin embargo, al transferirlas a formato digital comprobamos que el tiempo las había llenado de ruidos parásitos insalvables. Nos quedamos desolados.



Pistas de sonido magnético de 16 mm.

¿Tendríamos que resignarnos a no poder mejorar el sonido habiéndolo hecho ya con la imagen?

La decisión

En Sonorama tomamos una decisión drástica y echamos por el camino de en medio. Decidimos rehacer por completo toda la banda sonora de la película, y nos comprometimos a hacerlo bajo el exigente estándar de calidad que marca la licencia internacional que otorga la casa Dolby para su formato Dolby Digital.

Una de ruidos

En cuanto a los efectos de sonido, los antiguos habían sido realizados en Madrid por Tucho Rodríguez en 1982. Eran unos efectos simulados que funcionaban para aquel sonido mono de la época. Pero eran pocos y no muy próximos a los reales.

El criterio que nos marcamos fue el de obtener el máximo realismo en la grabación de los nuevos sonidos. Para ello acudimos a los mismos escenarios donde, 22 años antes, habíamos filmado la película. Los

grabamos en su lugar de origen. Había que captar las especiales reverberaciones de los pasos en la capilla de Los Vélez. La singular sonoridad de los distintos habitáculos de la catedral.



Salzillo en la Capilla de Los Vélez.



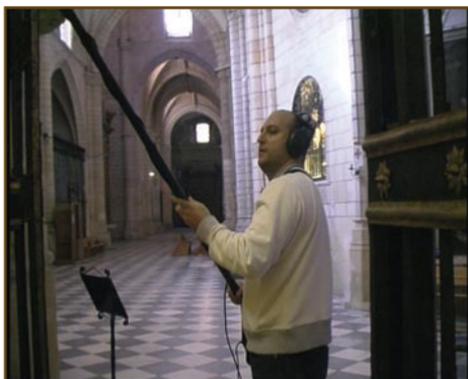
Catedral de Murcia.

“En el tratamiento de la banda de efectos, hemos tenido que reconstruir paso a paso todas las acciones que desarrollaba Paco Rabal en interiores, tanto en la catedral como en su museo, intentando imitar en lo posible todos sus movimientos, pasos, movimientos de ropa, para que al solaparlo con la imagen, la sincronización y la sensación de realismo fuera como la original.”

Álvaro Jiménez.

También decidimos que había que grabar nuevos efectos de sala. Y así, para conseguir el máximo de autenticidad en los planos en los que se ve a Rabal trabajando en su taller, recurrimos a Antonio Labaña, artista imaginero que había asesorado a Francisco Rabal en el manejo de los útiles de esculpir en la madera.

Cargado con sus apechusques de imaginero y con madera de talla apareció en el estudio de grabación. Antonio dobló minuciosamente todos y cada uno de los movimientos de Salzillo en su quehacer de taller. Matizó extraordinariamente los sonidos de la gubia cuando, como él comentaba, *el acero ama a la madera.*



Captando sonidos en la catedral de Murcia.



Antonio Labaña talla una mano en los estudios Sonorama.



Foto fija de la película. Detalle de talla de una mano.



A. Labaña explica a J. A. Postigo como suena el acero cuando ama a la madera.

También asesoró sobre la sonoridad real de los golpes de maza sobre la talla, que vemos en la película. Y así, paso a paso, le recompuso el hábito vital a nuestro Paco Rabal.

Más tarde, Álvaro, en un trabajo paciente y artesanal, sincronizó con la imagen todos y cada uno de los pasos de Salzillo, todos y cada uno de los golpes de



Francisco Rabal talla una mano.

gubia y formón, y, en un alarde de matización perfeccionista, hasta insertó respiraciones para resaltar el esfuerzo y la humanidad del trabajo del imaginero.



Salzillo en su taller.

La música

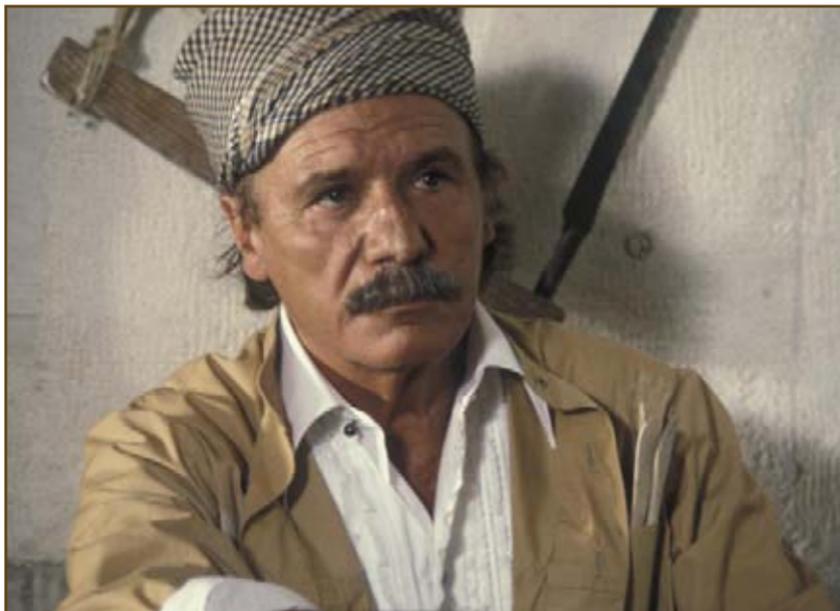
La música que en su día oímos y tomamos de una grabación clásica, contenida en un disco de microsurco, había perdido el estéreo en aquél primer repicado a magnético de 16 mm. Por suerte, encontramos la vieja grabación remasterizada en un nuevo y flamante CD.



Picómetros medidores de nivel de señal. (Estudios Sonorana).

“El tratamiento de la música ha sido simple, solamente hemos tenido que eliminar un poquitín de ruido en las partes más sutiles de la banda de música y corregir las curvas de ecualización para los niveles altos de volumen que se exigen en la exhibición cinematográfica, teniendo en cuenta que el objetivo último de la mezcla era la homología en Dolby Digital para cine.”

Álvaro Jiménez.

La voz de Rabal

Francisco Rabal. Foto fija de la película.

Ahora, tan sólo nos faltaba para completar nuestra dicha, recuperar la maravillosa voz de Francisco Rabal, tan maltratada por el sonido fotográfico.

Las grabaciones originales de la voz de Paco se habían realizado hacía más de dos décadas en el antiguo y ya inexistente estudio de RNE en Murcia. ¿Cabría la remota posibilidad de que esa cinta magnetofónica todavía se conservase, aún después de un traslado de instalaciones?

En los nuevos archivos de RNE, y con la ayuda de Paco García, su director, emprendimos la búsqueda. Y se produjo lo que para nosotros fue casi un milagro..., ¡aparece un pequeño carrito magnetofónico! Marcados en la vieja etiqueta estaban los nombres de Rabal y Salzillo. Faltaba comprobar su estado de conservación..., observamos cómo la cinta pasa por la cabeza lectora del magnetófono y..., por fin, la voz despierta de su letargo. Suena maravillosa, está perfectamente conservada y la tenemos a nuestra disposición. ¡Vamos a trabajar con la grabación primigenia y recuperar los maravillosos armónicos del singular torrente sonoro de Francisco Rabal. ¡No podíamos creerlo!



Detalle de pantallas de ecualización (Estudios Sonorama).

“...Otro reto y quizás el más importante para nosotros era el de abordar la voz de Paco Rabal con total naturalidad. La voz de Paco Rabal se veía afectada por un nivel de ruidos muy elevado que dificultaba la limpieza sobre todo de aquellos fonemas que estaban a un nivel de volumen muy bajo, con lo que era muy difícil limpiar el material sin que hubiera una pérdida de fonemas. Para ello hemos tenido que utilizar procesadores de eliminación de ruidos muy precisos, con ajustes muy estudiados, para que la voz de Rabal no perdiera en ningún momento su naturalidad en cuanto a la articulación, y no perdiera ningún matiz, ninguna “s”, ni nada que desvirtuara su voz original.”

Álvaro Jiménez.

Bien está lo que bien acaba

En Sonorama han realizado un trabajo magnífico, que nos ha resarcido con creces de todas las incertidumbres y desasosiegos. Un trabajo que ha sido reconocido como espléndido por el estudio de sonido que concede las licencias internacionales Dolby Digital.

“...En conclusión, partimos de una mezcla en sonido fotográfico monoaural y hemos concluido el trabajo en una mezcla digital en formato multicanal 5.1 para su posterior codificación en Dolby Digital, con lo que se ha mejorado infinitamente la calidad del sound-track de la película.

Yo estoy muy orgulloso del resultado final. Además, trabajar con dos genios como Mozart y Paco Rabal siempre es un lujo.”

Álvaro Jiménez.

Por cierto, una última curiosidad. Hemos efectuado la mezcla final en Tecnison, el mismo estudio en el que la habíamos hecho 22 años antes. El técnico de sonido recordaba que él era el que había realizado el repicado fotográfico y nos aseguró que todavía se conserva entre los partes de trabajo archivados.

Por primera vez en 22 años, todos podremos disfrutar del sonido de Mozart y Rabal en toda su plenitud, de los sugerentes ruidos de Salzillo tallando, y todo esto incluso mejor que aquel recordado día en que mi amigo Tucho me dijo: ***‘como aquí lo escuchas hoy no lo volverás a escuchar nunca más’.***



Francisco Rabal descansa en una pausa del rodaje (Capilla de Los Vélez. Catedral de Murcia).







San Pedro.
El Prendimiento
(Museo Salzillo).

PARTE 3ª

NOTAS BIOGRÁFICAS

Francisco Sañizillo Alcaraz,
según dibujo a lápiz de su
contemporáneo Joaquín Campos.



Campos lo pintó y dibujó.

D. Fran.^{co}. Sañizillo y
Alcaraz Escult.



Francisco Salzillo y Alcaraz

1707. 21 de mayo: Nace Francisco Salzillo y Alcaraz en Murcia. Fue el segundo de los hermanos y el primero de los varones.

INFANCIA Y JUVENTUD DE SALZILLO (1707-1727)

Estudia en el Colegio de San Esteban, de la Compañía de Jesús, donde sigue cursos de artes, filosofía y matemáticas, y al mismo tiempo asiste al taller del clérigo pintor Manuel Sánchez, donde aprendió los principios del dibujo y el colorido. Las complejas técnicas de escultura las aprendió en el taller paterno. Su primera vocación no fue el arte, sino la vida religiosa, y entró de novicio en el convento de los Dominicos, en cuya orden hubiese tal vez profesado de no ocurrir el fallecimiento de su padre.

ETAPA DE INICIACIÓN (1727-1746)

1727. Muere el escultor Nicolás Salzillo, padre de Francisco. Sin director el taller, viuda la madre y con seis hijos en la casa, el menor de cinco años y medio, el novicio dominico Francisco se vio en la necesidad de dejar el hábito y ponerse al frente del taller y de la familia, con tan sólo 20 años.
1730. Salzillo realiza sus primeros trabajos escultóricos. Fue ayudado por algunos de sus hermanos, como José Antonio, que le seguía en edad. Le desbastaba y esbozaba los troncos, según la indicación de los modelos en barro o yeso de Francisco. Su hermana Inés se encargaba de las estofas. Patricio, el hermano sacerdote, tenía gran habilidad en el aliño de los ojos.
1736. Primera versión de *El Prendimiento*, para la Cofradía de Jesús, que fue sustituido por el actual en 1765.
1737. El *San Juan*, para la Cofradía de Jesús, sustituido en 1756.
1745. Muere su madre, doña Isabel Alcaraz.

ETAPA DE MADUREZ (1746-1765)

1746. Contrae matrimonio con doña Juana Vallejo Martínez.
1750. Nace su primer hijo, Nicolás, que muere al año siguiente.
1752. Esculpe el paso *La Caída*. Lo costeó el Mayordomo de la Cofradía de Jesús, don Joaquín Riquelme y Togores, cuya viuda, doña Antonia Fontes Paz la regaló a la Cofradía.
1753. Nace María Fulgencia, única hija del escultor.

1754. *La Oración del Huerto*. Precio 7.500 reales; 2.000 el Ángel; 1.500 cada apóstol; 600 reales la cabeza, manos y pies del Cristo; y 400 trono y andas. Peso total 1.750 kilos.
1755. Francisco Salzillo es nombrado por el Ayuntamiento de Murcia Escultor de la ciudad.
1755. *La Verónica* (Iglesia de Jesús). Costó 1.600 reales.
1756. *La Dolorosa*. Precio de la cabeza, manos y pies, 675 reales; de los 4 ángeles, 1.310.
1756. El nuevo *San Juan*. Costó 1.900 reales.
1763. *La Cena*. Costó 27.749 reales. Pesa 1.321 kilos.
1763. *El Prendimiento*. Costó 8.602 reales. Pesa 695 kilos.
1765. *San Jerónimo penitente* (Monasterio de los Jerónimos).
1765. Muere su esposa, doña Juana Vallejo.

ETAPA DE DECADENCIA (1765-1783)

1778. *Los Azotes*. Costó 7.500 reales.
1779. Director de la recién fundada Academia de Bellas Artes, de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia.
1783. 2 de marzo. Muere Francisco Salzillo en Murcia. Al día siguiente es enterrado en el Convento de las Capuchinas.

Francisco Rabal Valera

1926. El 8 de marzo, nace en La Cuesta de Gos, Águilas (Murcia). En 1936, comenzó a trabajar en los Estudios Cinematográficos Chamartin. Al principio como aprendiz de electricista y luego como oficial. Cinco años de duro trabajo, en producciones como; **La aldea maldita**, **Éramos siete en la mesa** o **Campeones**. Aparece como figurante en una escena de la película de Fernández Ardavin **El abanderado**. En 1942 debuta con **La rueda de la vida**. En 1946, Rafael Gil le hace trabajar sin frase en **La pródiga**, y luego en **La Reina Santa**. Otra película en la que participa en ese mismo año es **El crimen de Pepe Conde**, de José López Rubio. En los teatros Infanta Isabel y María Guerrero conoce a José Tamayo, quien le contrata como actor profesional de la Compañía Lope de Vega, con la que debuta en este mismo año. En 1948 es por primera vez acreditado en la pantalla, en **Don Quijote de la Mancha**, de Rafael Gil. En 1950 consigue un papel principal en **María Antonia la Caramba**, de Arturo Ruiz-Castillo. También interpreta ese año **Luna de sangre**, de Francisco Rovira Beleta. En 1951, se casa con la actriz Asunción Balaguer, con la que tuvo dos hijos, Teresa y Benito. Más tarde Luis Escobar, director del María Guerrero, le contrató como protagonista de **La Honradez de la Cerradura**. También participa en la película **María Morena**. En 1952 regresa a la compañía Lope de Vega para estrenar en Madrid **La Muerte de un viajante**, de Arthur Miller, su consagración como actor teatral. En 1953 es contratado en exclusiva por Vicente Escrivá. Ese año interpreta, **La guerra de Dios** y **Hay un camino a la derecha**. En 1954, **El beso de Judas** y **Murió hace quince años**, ambas dirigidas por Rafael Gil. **La pícaro molinera**. En 1955, **Historias de la radio**, de José Luis Sáenz de Heredia. **El canto del gallo**. En 1956. **La gran mentira**. En 1957, **Amanecer en Puerta Oscura** de José María Forqué. Inicia su andadura en el cine extranjero en **Marisa la civetta**, de



M. Bolognini, o ***Prisioneros del mar*** de G. Pontecorvo. En 1958 rueda ***Nazarín***, primera de sus películas con Luis Buñuel. A la que siguieron en 1961, ***Viridiana*** y en 1966, ***Belle de Jour***.

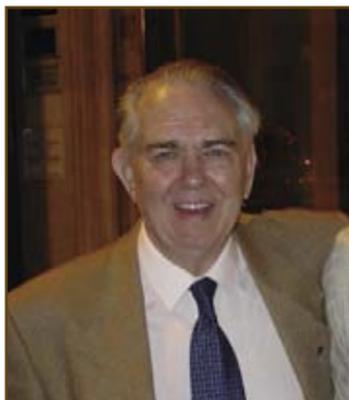
Desde 1962 hasta que interpretó a ***Salzillo***, en 1982, intervino en cerca de 50 películas para cine y televisión, con directores como Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, José María Forqué, M. Bolognini, Pontecorvo, Luis Buñuel, Torre Nilson, Luchino Visconti, Glauber Rocha, J.A. Barden y un etcétera casi interminable para un actor español.



En 1984 rueda ***Los santos inocentes***, de Mario Camus. Por esta película obtiene, conjuntamente con Alfredo Landa, el **Premio a la Mejor Interpretación Masculina en el Festival de Cannes**. También recibe el **Premio Nacional de Cinematografía**. En 1985 recoge en Italia el premio **Teleconfronto**, y recibe el homenaje de cortos y libros a su trayectoria profesional. En 1988 interpreta la serie de TVE ***Juncal***, de Jaime de Armiñan. En 1992 le otorgan la **Medalla de Oro de Bellas Artes**. En 1993, el 12 de noviembre, fue galardonado con la **Medalla de Oro de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España**, en reconocimiento a su brillante carrera artística. 1994 publica el libro ***Mis versos y mi copla*** y más tarde, con la colaboración del escritor Agustín Cerezales, su biografía ***Si yo te contara***. La Universidad de Murcia le hizo **Doctor Honoris Causa**, primer reconocimiento de esa índole concedido a un actor español. También fue nombrado **Hijo Predilecto** de Águilas, y de la Región de Murcia. En 1999 interpreta ***Goya en Burdeos***, de Carlos Saura, por la que consiguió el Goya a la Mejor Interpretación Masculina. En 2000, le conceden la **Medalla de Oro al Mérito del Trabajo**. En 2001, el 29 de agosto, fallece en brazos de su esposa, Asunción Balaguer, cuando volaban desde Montreal, donde había recibido un homenaje por su larga trayectoria profesional, en el marco de la **XXV edición del Festival de Films du Monde de Montreal**. Tenía 75 años de edad.

Juan Mariné

Juan Mariné nació en Barcelona el 31 de diciembre de 1920. Su padre era guionista de una pequeña productora, **Eos Films**. A los 14 años comienza a trabajar en el cine como auxiliar de cámara en **El octavo mandamiento** (1934). Un año después, ya como ayudante de cámara, trabaja en tres películas más. Llegada la guerra forma parte de **Molinos de viento** y pasa después al **SUEP** en las películas **Aurora de esperanza**, **Paquete**, etc.



Como repórter pasa al noticiario **Laya Films**, y en el frente como fotógrafo en el XVIII cuerpo de ejército de Enrique Lister. Finalizada la contienda, vuelve a su trabajo de ayudante de cámara en la Ciudad Condal, hasta que en 1942 pasa a segundo operador. Se traslada a Madrid contratado por **Cifesa** el año 1943. Monta un importante estudio fotográfico y debuta ya en 1947 como **Director de Fotografía**. Por esta fechas colabora con Antonio del Amo en sus primeras películas, **Cuatro mujeres** (1947), **Noventa minutos** (1949) **Alas de juventud** (1949)... y en algunas de las protagonizadas por Joselito, como **Saeta del ruiseñor** (1957), **El ruiseñor de las cumbres** (1958), **Escucha mi canción** (1959) y **Los dos golfillos** (1960), también rueda con José María Forqué en numerosas producciones, entre otras, destacan sus realizaciones en **Niebla y sol** (1951), **091, policía al habla** (1960), **Usted puede ser un asesino** (1961), **Accidente 703** (1962), **El juego de la verdad** (1963), **Vacaciones para Yvette** (1964) y **Un millón en la basura** (1966). Igualmente estuvo a las órdenes de Manuel Mur Oti en **Orgullo** (1955), **El batallón de las sombras** (1956) y **Duelo en la cañada** (1959). Tiene la suerte de colaborar con Fernando Palacios en dos películas que figuran en la historia de nuestro cine: **La gran familia** (1962) y **La familia y... uno más** (1965). Rueda más de 20 comedias con Pedro Lazaga, desde **La ciudad no es para mí** (1965), **Los guardiamarinas** (1966), hasta **El dinero tiene miedo** (1970), y Pedro Masó, con el que realiza **Experiencia prematrimonial** (1972), **Una chica y un señor** (1973) y **Un hombre como los demás** (1974). En los años 70 colaboró con Juan Piquer, es un director de películas de acción, fantasía y trucajes. Hicieron volar a un hombre en **Supersonic man** (1974), al

mismo tiempo que se estaba rodando la película **Superman**. Su habilidad para los trucajes le lleva a colaborar en sus últimas películas: **Mil gritos tiene la noche** (1981), **La grieta** (1989) y los efectos especiales de **SLUGS** (Muerte viscosa) (1987).

En 1985, trabaja en la película **Alfonso X y el Reino de Murcia**, mediometraje interpretado en sus papeles principales por Luis Prendes y Antonio Ferrandis y dirigido por Primitivo Pérez. En los últimos 20 años se dedica a la restauración de películas antiguas. Comenzó su labor con una máquina que él mismo diseñó y



Juan Mariné y Primitivo Pérez en el rodaje de *Alfonso X y el reino de Murcia*.

construyó en la Filmoteca Española. Ahora, junto a Concha Figueras la lleva a cabo las restauraciones en la **Escuela de Cinematografía de la Comunidad de Madrid** (ECAM).

Premios y menciones

Premio Nacional de Fotografía, 1966. **Premio de Investigación Patronato Juan de la Cierva**, 1974. **Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes** 1990. En septiembre de 1993 recibió el primer **Prisma de Honor** de la recién constituida, Asociación Española de Autores de Fotografía Cinematográfica AEC. El 24 de noviembre de 1994 fue galardonado, junto al realizador José María Forqué, con el **Premio Nacional de Cinematografía** en reconocimiento a su «magnífica trayectoria profesional», según el fallo del jurado. **Medalla de Oro, Centenario del Cine Español, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España** 1996. El 25 de noviembre de 1997 fue homenajeado por la **Filmoteca Española y el Círculo de Escritores Cinematográficos** (CEC). **Premio Cinema Rescat**, 2000. **Premio Segundo de Chomón**, por su Contribución técnica a la Cinematografía, otorgado por la **Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España**, 2001.

Primitivo Pérez

Nace en Archena (Murcia) el 25 de marzo de 1959.

Se Licencia en ciencias económicas por la Univ. Aut. de Madrid. Desarrolla una dilatada labor como realizador, guionista, director de fotografía y montador de numerosas producciones de cine y TV. Los diversos trabajos que ha realizado han sido emitidos en numerosas ocasiones por TVE, sumando un total de más de 400 horas de programación en pantalla. En 1982 dirige junto a José Antonio Postigo **Salzillo**, documental dramatizado por **Francisco Rabal**. En 1985 trabaja en el guión y la dirección de **Alfonso X y el Reino de Murcia**, mediometraje para TVE que cuenta con un amplio elenco de actores; en sus papeles principales **Luis Prendes**, **Antonio Ferrandis**. La dirección de fotografía estuvo a cargo de **Juan Mariné**. En 1986 realiza en cine para TVE la serie de 13 programas **Murcia, Claves del Pasado**. Primera experiencia europea de difusión multimedia de una historia regional. En junio de 1986, a través de TVE, fue presentada en la feria del mercado televisivo C.I.R.C.O.M., Munich.

En 1987 realiza también para TVE, la serie **Horizontes Verticales**, primeros programas españoles de alpinismo rodados íntegramente en el valle de Yosemite, en California (EE.UU). La serie, que cuenta la aventura de los hermanos García Gallego abriendo una nueva ruta en la pared del Capitán, se emitió por



Primitivo Pérez y José Luis Gª Gallego filmando en la pared de "El Capitán", Yosemite, USA (1987).

la **Primera Cadena de TVE**, con elevadísimos índices de audiencia. En 1989 trabaja junto a su amigo el alpinista **Miguel Ángel García Gallego** en **Trango, Himalaya en Vertical**, primer documental cinematográfico realizado sobre la pared del Trango. Narra la aventura de 4 escaladores españoles que abren una nueva ruta en las Torres del Trango, Himalaya; considerado uno de los mayores logros del alpinismo español de todos los tiempos. Los capítulos (26 en total) de las series **Cita con la Tierra (1995)** y **Guardianes de Hábitat (2000)** en los que ha realizado labores de director de producción, realizador, guionista, director de fotografía y montador, han sido contemplados por millones de espectadores al ser emitidos en más de 300 ocasiones por TVE a través de: 2ª Cadena, Canal Internacional, TVE América y Canal Temático Grandes Documentales (Hispavisión).

En 2002 realiza, junto a Miguel Ángel García Gallego, **El Naufragio del Sirio**, considerado como la mayor tragedia en la historia de la navegación civil ocurrida frente a las costas españolas. Este programa narra por vez primera, el dramático hundimiento del trasatlántico Italiano.

También ha impartido clases y conferencias en diversos cursos de producción y realización de TV. archivo y documentación audiovisual, así como dirección, guionización y montaje cinematográficos, llevados a cabo por diferentes estamentos y universidades.

Premios recibidos

Premio especial del jurado a la mejor serie documental educativa en el **Festival Internacional de Cine Documental de Gavá** por la serie de TVE **Cita con la Tierra**.

Antena de Plata a la mejor serie documental (**Cita con la Tierra**) otorgada por la **Asociación de Profesionales de Radio y Televisión de la Región de Murcia**.

Premio al Mejor Realizador en la **XXIX Semana Internacional de Cine Naval y del Mar de Cartagena** por el documental **Viaje al Mundo de los Delfines**.

Carabela de Plata al mejor cortometraje. **Premio al Mejor Argumento Documental, Premio a la Mejor Fotografía, Premio especial El Faro de Cartagena**, todos ellos por el documental **El Naufragio del Sirio**, en la **XXXI Semana Internacional del Cine Naval y del Mar de Cartagena**.

Premio al Mejor Documental- MIMA-03 (Medes, Imatge i Medi Ambient 2003). Cataluña, para **El Naufragio del Sirio**.

José Antonio Postigo

José Antonio Postigo nace en Cantimpalos (Segovia) en 1937.

A los 19 años de edad comienza su relación profunda con el Lenguaje en general y con el Humano en particular; dentro de este complejísimo rasgo definitorio de nuestra condición, sobre sus 23-25 años entra de lleno en contacto con el lenguaje cinematográfico: durante 2 veranos consecutivos de los años sesenta asiste a los cursos que la Universidad de Valladolid acababa de iniciar sobre teoría y crítica cinematográficas. Allí se encontró con auténticos maestros, como José Luis Borau para la creación de guiones o el Padre Stahelin en teoría general de la forma cinematográfica. Hasta finales de los sesenta, sigue en contacto con el cine a través de programaciones en colegios de Madrid, donde de forma regular se proyectaban películas del cine clásico y documentales de embajadas como la Alemana, Holandesa, Americana, Italiana y, sobre todo, la Embajada Inglesa, en donde se descubrían los mejores documentalistas de la Segunda Guerra Mundial autorizados a ponerse al alcance del gran público. A comienzos de los setenta entra en otra rama del Lenguaje (ya había impartido clases de lengua y literatura españolas), los estudios de la lengua inglesa: Filología Inglesa-Complutense. Pasa a Murcia y, a la vez que imparte clases según esta última titulación en centros privados, primero, y luego en la Universidad (durante 27 años), allá por el verano de los años 1979-80, puesto en contacto por uno de sus alumnos de la universidad con un hombre joven (21 años), Primitivo Pérez, escribe su primer guión y se pone detrás de una cámara para rodar, en súper 8 mm, un estudio semiológico sobre la luz en una vivienda murciana del s. XVIII en la que él vivía (calle de San Bartolomé, 7), **Murcia, hábitat de luz**. A partir de este momento, su relación con el lenguaje cinematográfico la combina con el de la escritura y, por supuesto, con el grande y creativo lenguaje de la educación-enseñanza lingüísticas.

Trabjará siempre con el soporte de producción de Primitivo Pérez y otros amigos. Con este último produjo como guionista y director dos películas para la Caja de Ahorros Provincial de Murcia (que ya había



subvencionado la de *Murcia, hábitat...*): **Salzillo** y **Por los caminos de Murcia**. Colaboró en ciertos retoques estilísticos de todos los guiones que producía Primitivo Pérez, como los de la serie de 13 capítulos **Murcia, claves del pasado**, o la de 4 capítulos **Horizontes verticales**, o aquellas magníficas, de 13 capítulos cada una, para TVE: **Cita con la Tierra** y **Guardianes de hábitat**; sin dejar de mencionar cortos documentales como **El Postravase** o **Alfonso X y el Reino de Murcia**, cuya fotografía dirigió Juan Mariné. Junto con José Luis Martínez Valero escribió el guión de **Miguel Espinosa**, de la que también fue director de producción. Ha sido 9 veces miembro del jurado del gran Certamen Nacional de trabajos en Vídeo que organizaba el Ayuntamiento de Lorca. Dos años impartió clases de *Estructura del Lenguaje Cinematográfico* en los cursos del CAP, Universidad de Murcia. Maestro en el Lenguaje, ha estudiado con detenimiento los lenguajes, tanto en niños, como en adultos (Helen Keller y Ana Sullivan).



José Antonio Postigo comprueba un encuadre.

Salzillo

La Cena (Museo Salzillo)



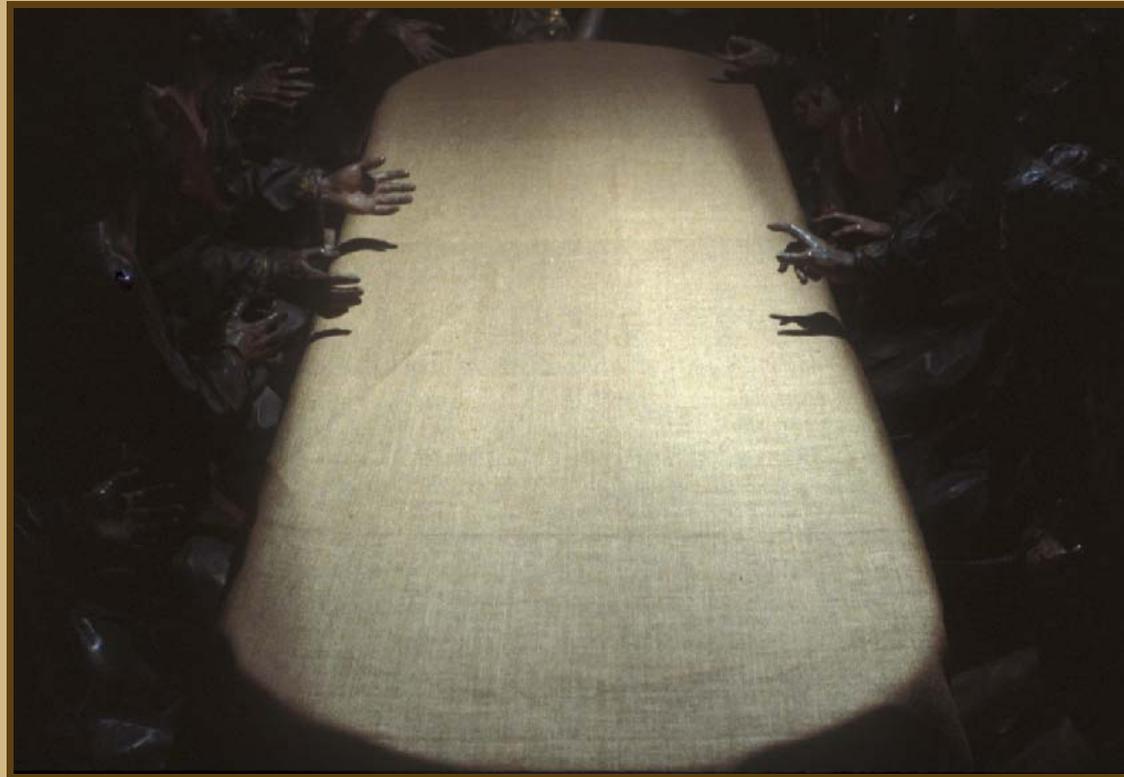
Salzillo

Ambiente de rodaje



Salzillo

La Cena (Museo Salzillo)



Salzillo

La Oración del Huerto (Museo Salzillo)



Salzillo

La Caída (Museo Salzillo)



Salzillo

Galería de imágenes

Salzillo. Imaginería



Los Azotes (Museo Salzillo)



La Caída (Museo Salzillo)



La Cena (Museo Salzillo)



La Cena (Museo Salzillo)



La Cena (Museo Salzillo)



La Crucifixión (Museo Salzillo)



El Descendimiento (Museo Salzillo)



La oración del Huerto (Museo Salzillo)



La Caída (Museo Salzillo)



La Caída (Museo Salzillo)



La Cena (Museo Salzillo)



La Cena (Museo Salzillo)



La Crucifixión (Museo Salzillo)



El Descendimiento (Museo Salzillo)



La oración del Huerto (Museo Salzillo)



La oración del Huerto (Museo Salzillo)



La Caída (Museo Salzillo)



La Caída (Museo Salzillo)



La Cena (Museo Salzillo)



La Cena (Museo Salzillo)



La Crucifixión (Museo Salzillo)



El Descendimiento (Museo Salzillo)



La oración del Huerto (Museo Salzillo)



La oración del Huerto (Museo Salzillo)



San Jerónimo (Museo Salzillo)



San Jerónimo (Museo Salzillo)



El Prendimiento (Museo Salzillo)



San Jerónimo (Museo Salzillo)



El Prendimiento (Museo Salzillo)



El Prendimiento (Museo Salzillo)



San Jerónimo (Museo Salzillo)



El Prendimiento (Museo Salzillo)

Salzillo

Los Azotes (Museo Salzillo)



Salzillo

La Caída (Museo Salzillo)



Salzillo

La Cena (Museo Salzillo)



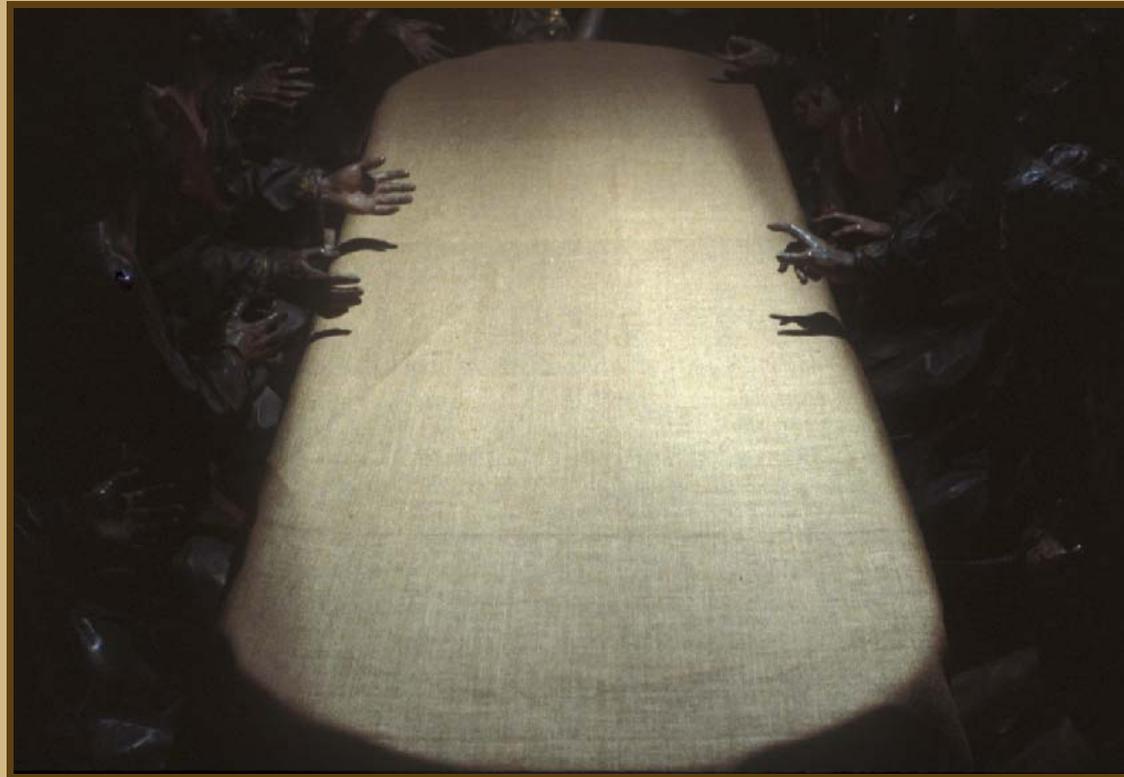
Salzillo

La Cena (Museo Salzillo)



Salzillo

La Cena (Museo Salzillo)



Salzillo

La Crucifixión (Museo Salzillo)



Salzillo

El Descendimiento (Museo Salzillo)



Salzillo

La Oración del Huerto (Museo Salzillo)



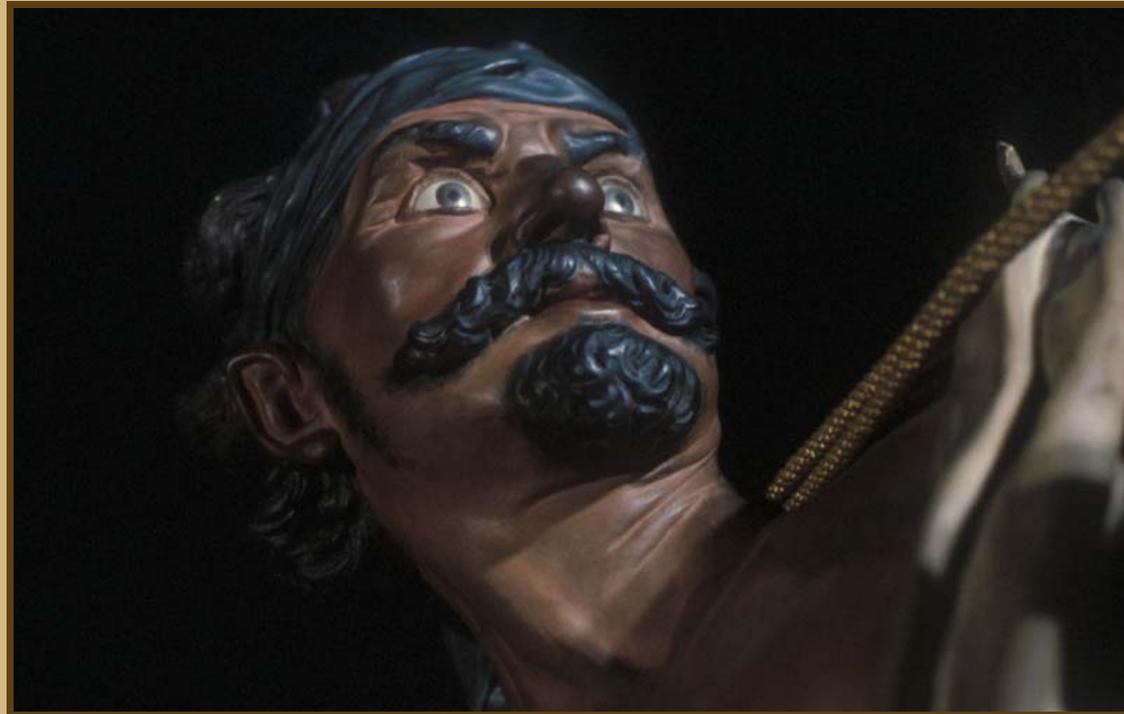
Salzillo

La Caída (Museo Salzillo)



Salzillo

La Caída (Museo Salzillo)



Salzillo

La Cena (Museo Salzillo)



Salzillo

La Cena (Museo Salzillo)



Salzillo

La Crucifixión (Museo Salzillo)



Salzillo

El Descendimiento (Museo Salzillo)



Salzillo

La Oración del Huerto (Museo Salzillo)



Salzillo

La Oración del Huerto (Museo Salzillo)



Salzillo

La Caída (Museo Salzillo)



Salzillo

La Caída (Museo Salzillo)



Salzillo

La Cena (Museo Salzillo)



Salzillo

La Cena (Museo Salzillo)



Salzillo

La Crucifixión (Museo Salzillo)



Salzillo

El Descendimiento (Museo Salzillo)



Salzillo

La Oración del Huerto (Museo Salzillo)



Salzillo

La Oración del Huerto (Museo Salzillo)



Salzillo

San Jerónimo (Museo Salzillo)



Salzillo

San Jerónimo (Museo Salzillo)



Salzillo

El Perndimiento (Museo Salzillo)



Salzillo

San Jerónimo (Museo Salzillo)



Salzillo

El Prendimiento (Museo Salzillo)



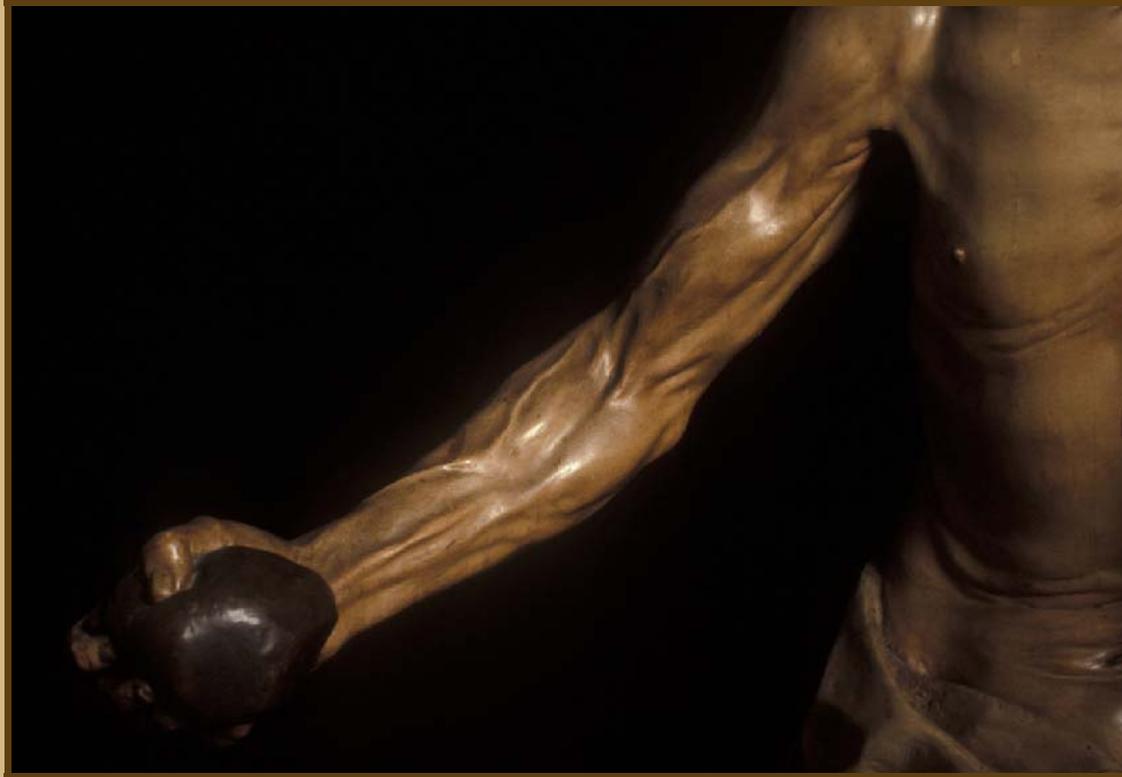
Salzillo

El Perndimiento (Museo Salzillo)



Salzillo

San Jerónimo (Museo Salzillo)



Salzillo

El Prendimiento (Museo Salzillo)



Salzillo

Galería de imágenes

Fotos fijas de rodaje



Ambiente de rodaje



Juan Mariné



Francisco Rabal



Francisco Rabal



Capilla de los Vélez. Catedral de Murcia



Ambiente de rodaje



Ambiente de rodaje



Juan Mariné



Francisco Rabal



Francisco Rabal



Capilla de los Vélez. Catedral de Murcia



Ambiente de rodaje



Juan Mariné



Francisco Rabal



Francisco Rabal



Capilla de los Vélez. Catedral de Murcia

Salzillo

Ambiente de rodaje



Salzillo

Juan Mariné



Salzillo

Francisco Rabal



Salzillo

Francisco Rabal



Salzillo

Capilla de los Vélez (Catedral de Murcia)



Salzillo

Ambiente de rodaje



Salzillo

Ambiente de rodaje



Salzillo

Juan Mariné



Salzillo

Francisco Rabal



Salzillo

Francisco Rabal



Salzillo

Capilla de los Vélez (Catedral de Murcia)



Salzillo

Ambiente de rodaje



Salzillo

Juan Mariné



Salzillo

Francisco Rabal



Salzillo

Francisco Rabal



Salzillo

Capilla de los Vélez (Catedral de Murcia)



Salzillo

Videoteca

Documental

San Jerónimo



San Jerónimo

La Cena



La Cena

Los Azotes



Los Azotes

La Caída



La Caída

El taller de Salzillo



El taller de Salzillo

Videoteca

Restaurando los sueños

La restauración de Juan Mariné 1



La restauración de Juan Mariné (I)

La restauración de Juan Mariné 2



La restauración de Juan Mariné (II)

La restauración de Juan Mariné 3



La restauración de Juan Mariné (III)

La reconstrucción del sonido. Efectos



La reconstrucción del sonido. Efectos

La reconstrucción del sonido. Voz



La reconstrucción del sonido. Voz