



**Universidad
Zaragoza**

TRABAJO FIN DE GRADO

*Los decorados de Gil Parrondo en la historia del cine
Gil Parrondo's sets in Cinema's History*

Autora
Isabel Rodríguez Romero

Director
Francisco Javier Lázaro Sebastián

**Grado en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
Curso 2016-2017**

ÍNDICE DE CONTENIDOS

<i>EPÍGRAFE</i>	<i>PÁGINA/S</i>
1. INTRODUCCIÓN	5-8
1.1 Elección y justificación del tema	5
1.2 Estado de la cuestión	6
1.3 Objetivos	7
1.4 Metodología aplicada	8
2. DESARROLLO ANALÍTICO	9-35
2.1. ¿Quién fue Gil Parrondo? Apuntes biográficos...	9-16
2.1.1. <i>Mr. Arkadin</i> (Orson Welles, 1955)...	12-16
3. La proyección internacional de Gil Parrondo....	17-25
3.1. Ejemplo de madurez: <i>Doctor Zhivago</i> (David Lean, 1965)...	19-25
4. Última etapa. Su vinculación con directores españoles.	26-32
4.1. <i>El abuelo</i> (José Luis Garci, 1998).	27-32
5. Conclusiones. El legado de Gil Parrondo...	33-35
6. Anexos	36-57
6.1. Bibliografía	36-37
6.2. Testimonio de Cayetana Guillén Cuervo...	38

6.3. Testimonio de Gerardo Malla...	39-40
6.4. Entrevista con José Luis Garci...	41-42
6.5. Entrevista con Julián Mateos...	43-45
6.6. Cronología profesional de Gil Parrondo	46-57

Agradecimientos

RESUMEN

El presente trabajo trata de estudiar la obra de Gil Parrondo en lo que tiene de valor en sí misma por ser al mismo tiempo un referente de la evolución de la dirección artística y la creación de decorados en el cine español durante las últimas décadas en España, que pasará de la utilización de los telones pintados en el cine mudo hasta el empleo de los escenarios corpóreos de madera y escayola. Los tiempos de los inmensos estudios cinematográficos donde se realizaban las películas propiciaron un desarrollo en la profesión, del que Parrondo se benefició, manteniendo sin embargo un estilo de trabajo que podríamos considerar como artesanal.

Todas estas consideraciones las veremos aplicadas en algunos ejemplos fílmicos de diferentes épocas de su trayectoria creativa y profesional.

INTRODUCCIÓN

1.1 Elección y justificación del tema

La elección de este tema se fundamenta en el estudio de una faceta de la cinematografía como es la dirección artística y un personaje en concreto llamado Gil Parrondo (1921-2016), como ejemplo de una profesión que quizás no ha sido valorada suficientemente en la historiografía especializada, y no digamos ya entre el público en general. Asimismo, el elemento central del trabajo de decorar, adornar, adecentar, embellecer, etc., consiste en añadir objetos o elementos a un espacio ya construido para modificar su aspecto físico, pero sin hacerlo sustancialmente.

Dicho interés surgió a raíz de la profesión a la que le llevamos dedicando gran parte de nuestra trayectoria vinculada con las artes escénicas.

Nos hemos centrado en la figura de Gil Parrondo por ser considerado uno de los mejores decoradores cinematográficos de España, comenzando su formación con Sigfrido Burmann, del que no solo aprenderá a diseñar, sino también a documentarse en una época donde no existían los medios tecnológicos de hoy día, visitando museos, bibliotecas, archivos y otra serie de centros.

1.2 Estado de la cuestión

En primer lugar, referente al tema de la escenografía, como planteamiento general cabe destacar el libro *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro* (1993), de Juan Antonio Ramírez¹.

También es relevante el libro *La Arquitectura de los Sueños: entrevistas con directores artísticos del cine español*, de Jorge Gorostiza² (2001), donde nos introduce en este oficio de la dirección artística aplicada al cine y en su metodología.

Hemos consultado el libro *Orson Welles*, de Santos Zunzunegui³ (2011), donde los decorados colosales de *Mr. Arkadin* marcarán un hito en Gil Parrondo,

Otro de los libros consultados, ha sido *David Lean*, de Ramón Moreno Cantero⁴ (1993), y *Doctor Zhivago*, también de este autor.

Destaca el libro *Decorados. Gil Parrondo*, de Víctor Matellano⁵ (2008) donde se hace un recorrido por todos los trabajos realizados como decorador, enumerando sus méritos y hablando de su sencilla y modesta personalidad, incluyendo su autenticidad y perseverancia en su trabajo.

¹ RAMÍREZ, J.A., *La arquitectura en el cine: Hollywood. La Edad de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

² GOROSTIZA, J., *La Arquitectura de los Sueños: entrevistas con directores artísticos del cine español*, Madrid, Editorial Alcine, 2001.

³ ZUNZUNEGUI, S., *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, 2005.

⁴ MORENO CANTERO, R., *David Lean*, Madrid, Cátedra, 1993.

⁵ MATELLANO, V., *Decorados. Gil Parrondo*, Madrid, T&B Editores, 2008.

1.3. Objetivos

1. Conocer la trayectoria profesional de Gil Parrondo a lo largo de los años de dedicación al oficio de decorador cinematográfico, en sus facetas principales: la localización de espacios adecuados para la filmación de las películas en las que trabajó, y en su faceta de diseñador y decorador de interiores.

2. Establecer las fases o periodos principales de su trayectoria, y que básicamente serían: periodo de formación, periodo de trabajo en proyectos de carácter nacional, proyectos internacionales de gran envergadura, y su etapa final prácticamente centrada en su colaboración con directores españoles y, en especial, con José Luis Garci.

3. Delimitar su forma de trabajar.

4. Enmarcar su figura en el panorama del cine español y del cine mundial.

1.4. Metodología aplicada.

Para conseguir los objetivos propuestos en la realización de este trabajo, se ha aplicado la siguiente metodología:

En primer lugar, se ha realizado una búsqueda y de material bibliográfico y, especialmente, dentro del campo concreto de la Escenografía, tanto teatral como cinematográfica. Para esta búsqueda fueron fundamentales las consultas de la Biblioteca de Humanidades María Moliner, Biblioteca de Aragón, la revisión de archivos documentales y revistas de la Filmoteca de Zaragoza, así como entrevistas y otros materiales videográficos, artículos, trabajos académicos y tesis doctorales encontrados en la red y portales como *Youtube*, *Alicantepedia* y otros.

Posteriormente se ha procedido a la selección de la información y datos más relevantes para el desarrollo analítico, además de realizar una laboriosa selección de imágenes extraídas después del visionado de las tres películas elegidas.

Del mismo modo, se ha llevado a cabo la redacción del trabajo a partir de la información seleccionada y de una entrevista personal con el director de cine José Luis Garci en sus estudios de Madrid (Nickel Odeon), además de varias entrevistas telefónicas.

Entre estas entrevistas telefónicas podríamos destacar las mantenidas con Julián Mateos, Jefe español de Atrezo de la Productora de Samuel Bronston y ayudante de Gil Parrondo durante décadas, Cayetana Guillén Cuervo y Antonio Valero, actores en *El abuelo*, y Gerardo Malla, actor y director teatral.

Y finalmente, se confeccionó una Cronología detallada (véase Anexo documental), centrada en la vida y la obra de Gil Parrondo.

2.DESARROLLO ANALITICO

2.1 ¿Quién fue Gil Parrondo? Apuntes biográficos. Años de formación y la influencia de Sigfrido Burmann.



Fig.1: Fotografía de Gil Parrondo

Gil Parrondo y Rico-Villademoros (Fig.1) nació el 17 de junio de 1921 en Luarca (Asturias). A partir de 1935, estudió pintura y arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1939 se inició como ayudante de decorados en películas dirigidas por Eduardo García Maroto y Florián Rey como *Los cuatro Robinsones* (1939) y *Morena Clara* (1936). Tras la Guerra Civil española ingresó en la productora ECESA, donde aprendería los rudimentos del oficio con Amalio Garí, que era el decorador-jefe de la casa en los estudios de Aranjuez

Se responsabilizó en la dirección artística por primera vez en una producción cinematográfica realizando los decorados para *Gloria Mairena* de Luis Lucia (1952).

Con ese director trabajó en siete películas, obteniendo con *Jeromín* (1953) el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos.

A partir de 1945, se situó en la órbita de Sigfrido Burmann (1891-1980), con el cual había trabajado ya previamente como ayudante y con el que permaneció hasta 1953,

realizando unas cincuenta películas, varias dirigidas por Juan de Orduña, como *Locura de amor* (1948), *Pequeñeces* (1950), *Agustina de Aragón* (1950) o *Alba de América* (1951), que le permitirían un adiestramiento inmejorable en la práctica de elaboración, diseño y construcción de grandes y complejos decorados⁶. Experiencia que le resultaría muy provechosa en sus encargos posteriores, cuando tuvo la oportunidad de trabajar en producciones internacionales que le posibilitaron una utilización más que generosa de medios y recursos.

Sigfrido Burmann fue un escenógrafo, decorador y director artístico de cine y teatro alemán, discípulo de Max Reinhardt. Se afincó en España desde 1910 y estudió Bellas Artes en la Academia de San Fernando. Participó como decorador y pintor con Jacinto Benavente y Federico García Lorca en algunos de sus montajes. Trabajó en más de un centenar de películas, la gran mayoría españolas.

Burmann impuso un criterio renovador y vanguardista, puesto que sus raíces formativas estaban en Alemania. Estas son sus palabras:

*El espíritu de la decoración tiene que estar ligado, unido estrechamente, al de la comedia. Es marco y decoración. Pero no debemos, de ningún modo, tratar de rebasar la obra... La escenografía, creo, no es solo decorar un espacio vacío del palco escénico... sino expresar un estado de ánimo o espíritu de la obra en cuestión.*⁷

Según Parrondo, Sigfrido Burmann ha sido su maestro, es con quien más ha trabajado, haciéndolo en el cine y en el teatro destacando su cualidad humana, ya que era un hombre realmente admirable⁸. Es posiblemente el decorador cinematográfico más influyente en España, un trabajador infatigable que en 1963 verá compensado todo su esfuerzo tras ganar el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo.

⁶ Sobre su época de colaboración con Orduña, Parrondo nos dice: *En aquellas fechas Juan de Orduña era uno de los grandes del cine español. Tenía una característica imprescindible para triunfar: el amor a su profesión. Era feliz haciendo cine. No solo dirigiendo esas soberbias películas históricas que están en la mente de todos, sino también realizando comedias.* MATELLANO, V., *Ibidem*, p. 22.

⁷ S/f. (sin firma), "Encuesta sobre escenógrafos. Burmann", *Primer Acto*, nº 67, 1965, pp. 8-11.

⁸ MATELLANO, V., *Decorados...*, *op. cit.*, p. 22.

Posteriormente, Parrondo se asoció con Luis Pérez Espinosa, aparejador y ayudante de Enrique Alarcón (1917-1995), que fue arquitecto y escenógrafo. Este último trabajó en más de doscientas sesenta películas con los grandes directores de cine de la época, como Buñuel, García Berlanga, Juan Antonio Bardem o Carlos Saura, entre otros. Recibió premios y distinciones, destacando el premio Goya de Honor en 1990. Una de las primeras películas de Gil Parrondo de este período de mayor interés fue *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955), como veremos más adelante. A pesar de que el rodaje atravesó por momentos de gran dificultad, y se hizo para todo el equipo árido y duro en muchas ocasiones, el resultado sin embargo tuvo aspectos destacables para entender la personalidad creativa que estaba fraguándose.

A partir de estos contactos, la presencia de Parrondo en diferentes coproducciones fue constante, en paralelo al trabajo que desarrollaba para el cine nacional.

El período más esplendoroso de su carrera profesional se dio con Samuel Bronston, que trató de crear en los años sesenta un imperio cinematográfico que acabaría naufragando en un mar de enigmas y contradicciones. Bronston pretendía rodar en España superproducciones al estilo de Hollywood. Comenzó una serie de rodajes cuyas películas (*El Cid*, Anthony Mann, 1961; *55 días en Pekín*, Nicholas, Ray, 1963; *La caída del Imperio romano*, Anthony Mann, 1964, etc.) de larguísima duración, contaban con presupuestos impensables para una industria tan modesta como la española.

El entusiasmo con el cine y esa perenne lección de amor al oficio se expresa diciendo así:

He trabajado con mucha gente, he tenido muchos colaboradores, y muy buenos, y no dejo de imaginarme, y creer, que todos aprendemos unos de otros: ellos me enseñan a mí y yo a ellos, pero lo que se dice crear escuela, no me parece que yo haya creado escuela, crear escuela es una cosa más importante. El día de mañana, se verá si queda algo, pero por el momento me dedico a trabajar y aprender todos los días, no a crear escuela⁹.

⁹ Las frases atribuidas a Parrondo aparecen en GARCIA DE DUEÑAS, J. “Gil Parrondo. La quimera alcanzada”, *Nickel Odeon*, nº 27, Madrid, 2002, p. 186.

2.2. *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955). Primeras experiencias profesionales.

George Orson Welles nació en Kenosha (Wisconsin) 1915. Fue actor, director, guionista y productor de cine. Considerado uno de los artistas más versátiles del siglo XX en el ámbito de la radio, el teatro y el cine.



Fig.2: Cartel de la película *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955)

Su carrera está salpicada de grandes aciertos cinematográficos, al ser creador de un lenguaje personal y perfectamente reconocible, pero vamos a centrarnos en la película cuyo origen se fecha en 1953 bajo el título de *Masquerade* y que terminaría llamándose *Mr. Arkadin* (Fig.2). A través del productor Louis Dolivet, el proyecto será una producción independiente, comenzando el rodaje en 1954, para extenderse por diversos lugares de España, Alemania y Francia.

Mr. Arkadin (1955) de coproducción franco-hispano-suiza, fue la lanzadera de Gil Parrondo hacia las producciones internacionales. Siguiendo los pasos iniciados con *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955), Gil Parrondo dio rienda suelta a todas las enseñanzas aprendidas con Sigfrido Burmann, diseñando unos edificios e interiores que se

podían identificar igualmente con los de una mansión perteneciente a una dinastía decadente como a los de un manicomio escenario de una cinta de terror.

La película empezó a rodarse de manera caótica, pero, sin embargo, contiene un poder casi hipnótico por la fascinación de las imágenes. Es una especie de cuento donde se van tejiendo espirales; no tiene una estructura narrativa muy precisa. Participa en gran medida de *Ciudadano Kane* (1941), donde hay una investigación sobre la verdad de una vida y de un hombre.

El argumento se basa en que un contrabandista estadounidense, que trabaja en Europa, se encuentra en la escena de un asesinato. Con una mínima información que le da el moribundo llega a conocer al magnate Mr. Arkadin, quien lo contrata para investigar su propio pasado que según él ha olvidado. En este sentido, es una intriga rocambolesca parecida a los folletines decimonónicos o a los seriales cinematográficos de los años treinta. Su estructura laberíntica y su voluntad por inventar una realidad en la que el espacio y el tiempo no coexisten, hace que desaparezcan las barreras entre el espacio y el tiempo.¹⁰

Algo demuestra *Mr. Arkadin*: la versatilidad de Gil Parrondo para adaptarse a lo que se le pide. Orson Welles creó una película compleja, a partir de una historia enrevesada y una interpretación que recuerda a otras películas anteriores y posteriores, como por ejemplo *El proceso* (1962), basada en el texto de Franz Kafka. Del mismo modo, Welles pretendía producir en el espectador sensaciones muy concretas cuando presenta a un Mr. Arkadin como un hombre todopoderoso. Y lo hace utilizando la cámara desde abajo (en marcados contrapicados) recurriendo a perspectivas insólitas, a veces desfiguradas y descompensadas a conciencia, magnificando esa misma imagen, con el rostro intimidatorio del propio Welles. La imagen cinematográfica agiganta y minimiza, subraya el sentido opresivo y enigmático, y todo el conjunto diseñado por Gil Parrondo, en sus decorados interiores (techos omnipresentes) (Fig.3) y en su localización de exteriores (castillos colosales), va en esa dirección. Para ello, Gil Parrondo se documentó en libros relacionados con la Historia del Arte y de la arquitectura para recrear este tipo de espacio de las Cortes europeas del siglo XVIII. (Fig.4)

¹⁰ ZUNZUNEGUI, S., *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 229.



Fig.3: Interior del salón principal del castillo de Mr. Arkadin



Fig.4: Encuentro entre Arkadin y Burgomil Trebitsch.

Esa distorsión de la perspectiva es un elemento que estará por tanto muy presente en la filmografía de Welles, no así en el trabajo de Gil Parrondo. Es por eso por lo nos parece admirable la manera de asimilar y ejecutar lo que los directores, en este caso Welles, le piden. La realidad puede ser filmada de muchas maneras sin perder su condición de tal. Y sin duda demuestra su maestría al hacerlo. El mismo castillo medieval, o el Alcázar de Segovia (Fig.5), pueden darnos una imagen de poderío real, de simple belleza arquitectónica, o convertirse en un signo de un tipo de grandeza que aplasta con su inmensidad. En cuanto a los interiores, una habitación pequeña, puede ser un espacio propio para exteriorizar la intimidad de los sentimientos o un lugar claustrofóbico que invita al recogimiento y al temor.



Fig.5: Castillo de Mr. Arkadin (Alcázar de Segovia)

En este momento de su carrera Gil Parrondo ya conocía a la perfección esta verdad universal, pero ya empezaba a manejar como nadie los recursos con los que contaba para conseguir en la retina del espectador efectos y sensaciones absolutamente contradictorios. Empezaba a ser un maestro de la manipulación de los objetos, de la creación de las simetrías, de su distorsión, de las posibilidades de la luz y de las sombras (Fig.6), y, en el caso de las películas en color, de las tonalidades que crean o destruyen climas espirituales.



Fig.6: Interior de habitación de hotel

Parrondo quedó fascinado por su colaboración con Welles, del que opinaba: *A mí me encantaba el señor Orson Welles como director y como actor y está maravilloso en Ciudadano Kane y en Sed de mal... pero en Mr. Arkadin... definitivamente, no¹¹.*

No hay una película similar hasta ese momento en la filmografía de Gil Parrondo. Ajeno a los cambios que el cine americano intentaba ejercer sobre el concepto de decorador, que iba reemplazándose por el de diseñador de producción, su trabajo dio un paso definitivo para que Hollywood llamara a su puerta. El resultado se asemeja mucho a lo que Welles quería, dejándole totalmente convencido de ello, como le ocurrirá años más tarde con otros directores muy diferentes y en películas realistas, a partir de guiones y propuestas estéticas mucho más convencionales.

¹¹ MATELLANO, V., *Decorados...*, op. cit., p. 26.

3. La proyección internacional de Gil Parrondo. Sus trabajos con algunos grandes directores del cine internacional.

En 1959 Samuel Bronston adquirió los Estudios Chamartín, y ese sería el factor que iba a constituir una enorme posibilidad de trabajo para Parrondo. La ambición de Samuel Bronston al instalarse en España era poder realizar grandes producciones, similares en carácter artístico y en utilización de medios económicos y humanos, a las de las grandes productoras de Hollywood.¹²

La reputación de Gil Parrondo era entonces la de un excelente y disciplinado profesional, que sabía adaptarse camaleónicamente –como ya hemos dicho refiriéndonos a *Mr. Arkadin*-, a lo que el director le propusiera. Esta fama le precedía, sin duda, y en un periodo muy breve de tiempo, su carrera se disparó de manera notable comenzó para él una trayectoria profesional llena de proyectos.

Es así como en unos años (desde 1959 hasta principios de los ochenta), Parrondo interviene en *Espartaco*, (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960) y en *Los viajes de Gulliver*, (*The Three Worlds of Gulliver*, Jack Sher, 1960), *Rey de reyes*, (*King of Kings*, Nicholas Ray 1961), *La isla misteriosa*, (*Mysterious Island*, Cy Endfield, 1961), y *El Cid*, (Anthony Mann 1961), *Lawrence de Arabia*, (David Lean, 1962); *55 días en Pekin*, (*55 days at Peking*, Nicholas Ray, 1962), *La Caída del Imperio romano*, (*The fall of the Roman Empire*, Anthony Mann 1963), *El fabuloso mundo del circo*, (*Circus World*, Henry Hathaway, 1964) y *Doctor Zhivago*, (David Lean, 1965); *Nicolás y Alexandra*, (Franklin J. Schaffner, 1971) por la que recibirá su segundo Oscar; *Viajes con mi tía*, (*Travels with my aunt*, George Cukor, 1972) director con el que quería trabajar desde hacía muchos años y por la que recibiría una Nominación de la Academia (1972), *Robin y Marian*, (Richard Lester, 1976), y un largo etcétera de intervenciones en grandes películas, que él simultaneaba, por si fuera poco, con otras de menos presupuesto.

Esto es interesante de subrayar. Mientras Gil Parrondo construye decorados inmensos para superproducciones internacionales, no descuida en ese período su colaboración con directores experimentados y con jóvenes promesas del cine español, como

¹² Más información en GARCÍA DE DUEÑAS, J, *El Imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del Imán, 2000.

José Luis Garci, además de diseñar y construir decorados para producciones teatrales madrileñas. Ejemplo de ello son sus primeras colaboraciones con Pedro Masó, *Un hombre como los demás* (1974), *Los adolescentes* (1975), *La menor* (1976) y *Puente aéreo* (1981), y especialmente la fructífera y prolongada relación que iba a mantener con Garci a partir de *Volver a empezar* (1982).

De entre todas las producciones internacionales citadas, nos hemos decantado por *Dr. Zhivago* porque es uno de los títulos más significativos de su trayectoria, representando un magnífico ejemplo de película de gran presupuesto y decorados extraordinariamente desarrollados.

3.1. Ejemplo de madurez: *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965).

Puede decirse del cineasta David Lean, un profesional hecho a sí mismo, que fue recorriendo todos los oficios vinculados con el mundo del cine. Nacido en Croydon (Inglaterra) en 1908, fue escalando posiciones en el contexto de la producción: fue ayudante de cámara, camarógrafo, guionista, adaptador, montador y finalmente director¹³.

Es evidente también que Lean siempre entendió el cine de una manera muy personal y concreta: para él, consistía en contar bien historias, en construir relatos fílmicos interesantes desde el primer instante para el espectador potencial, apoyadas, por tanto, en contundentes argumentos y en el trabajo con actores y actrices y en la sujeción a la idea estética, argumental y significativa central.

Lean y Parrondo se conocieron en unas circunstancias muy especiales, que merecen ser recordadas y que se enmarcan en el contexto del rodaje de una de las películas más grandes de la historia del cine: *Lawrence de Arabia* (1962). El rodaje había comenzado ya en Jordania y el reparto estaba integrado por grandes figuras de la pantalla, como Peter O'Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn, Omar Sharif y otros muchos.

Las condiciones climatológicas del país, unidas a su inestabilidad política, hicieron aconsejable marcharse y buscar otro lugar. Fue John Box, director artístico de origen británico, conocido por su capacidad para recrear lugares exóticos en ambientes diversos, el que propuso trasladar el equipo a España y contactar con Gil Parrondo. El acuerdo fue rápido, y muy pronto el cineasta español eligió diversos lugares de Sevilla como emplazamientos perfectos: Plaza de las Américas, el Hotel Alfonso XIII, la Casa de Pilatos, la Plaza de España, y las avenidas de Isabel la Católica y María Luisa. También, lugares de la provincia de Almería: el Cabo de Gata, Retamar, Carboneras, y la propia capital. En Algarrobico, pequeño pueblo cercano a Carboneras, se construyó un poblado árabe de 1914 y otros lugares. Sin duda, el momento más espectacular de la película fue la voladura real de un tren cedido por RENFE. El resultado de todo ello, fue un trabajo realmente magnífico, que iba a proporcionar a Gil Parrondo una gran reputación y de forma especial conseguiría la admiración del perfeccionista David Lean, una admiración que era mutua.

¹³ MORENO CANTERO, R., *David Lean*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 24-30.

Esta admiración de Parrondo queda expresada con suma claridad en la entrevista que Ignacio Fernández Mañas le hizo en 1997:

Tanto en Lawrence de Arabia como en Doctor Zhivago, la labor de arte es interesante, pero por encima de todo está David Lean. Lean es una especie de mago, tenía un sentido de la composición, de la luz, del color, único. Todas sus películas tienen un algo que las une, un halo especial.

Así las cosas, no es extraño que David Lean y su equipo volvieran a llamar a Gil Parrondo unos años más tarde para que participara en un proyecto a priori no menos ambicioso: *Doctor Zhivago* (1965). (Fig.7)



Fig.7: Cartel de la película *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965).

Doctor Zhivago se basó en la obra homónima del escritor ruso Boris Pasternak, escrita entre 1946 y 1955, en plena era represiva estalinista. Esta extraordinaria novela

situada en el contexto de la revolución rusa, se publicó en 1957, en Italia, siendo todo un éxito. Eso hizo que el productor Carlo Ponti convenciera a Metro Goldwyn Mayer para la realización de una película. Para Gil Parrondo fue una suerte trabajar en *Dr. Zhivago: Esa forma que tienen los norteamericanos en general, y también los ingleses, con un departamento de arte tan especializado y con tanta gente, también será diferente a como se trabaja en España, donde casi te lo haces tú todo solo*¹⁴...

Una vez que se constituyó el equipo, se alquiló todo el espacio disponible en los Estudios CEA, en Madrid, desde diciembre de 1964 a octubre de 1965.

La adaptación de la novela, realizada por el guionista Robert Bolt no fue bien recibida por algunos críticos, entre ellos por Bosley Crowter, del *New York Times*, que en la edición del 23 de diciembre de 1965 quiso ver en ella, no solo una película excesivamente larga, sino una grosera simplificación, una reducción privada, esto es, una bella historia de amor, de lo que había sido una conmoción histórica de proporciones incalculables. Según Crowter, Bolt dejó todo en manos de la banalidad de un romance condenado.

Doctor Zhivago nos cuenta en varias fases el amor que éste sintió por dos mujeres diferentes. Con una de ellas había formado una familia y había tenido un hijo, y con la otra colaboraba en su trabajo como médico. Las circunstancias históricas de la Primera Guerra Mundial, la Revolución y la guerra civil posterior, condicionan esta doble relación y van propiciando encuentros y desencuentros entre ellos.

Terence Marsh, el director artístico acreditado, y Gil Parrondo, junto a todo el equipo de dirección artística de la película, se inspiraron no solo en la historia en sí misma –algo evidente– sino en un elemento recurrente a lo largo de toda la narración: el frío helador, que recorrió de principio a fin la novela y la película. (Fig.8)

¹⁴ GOROSTIZA, J., *La Arquitectura de los Sueños...*, op. cit., p. 346.



Fig.8: Paisaje nevado desolador tras la guerra

El frío en la película impuso una estética, que Parrondo supo descubrir magistralmente y sacarle partido expresivo y artístico. Hay que recordar que la película se rodó en verano en España, con unas condiciones climatológicas excelentes; es decir, lo contrario de lo que se necesitaba. Para ello hubo que hacer mil peripecias. La nieve fue suplantada con lonas blancas en algunos momentos, el hielo no era tal en algunos casos, sino cera, y el trabajo de constructores y operarios se encontró con unas dificultades añadidas que le conceden un mérito extraordinario. Suponemos que después de comprender la idea que quería transmitir Lean, el frío y sus signos externos, constituyó para Parrondo un elemento que inspiró colores, sensaciones e incluso simetrías. El frío siempre presente, de un modo explícito en paisajes nevados, grandes superficies heladas por las que circulan trenes, tranvías y personas, y de un modo implícito, en interiores en los que los seres humanos se intentan refugiar de él, de un modo lujoso o miserable, hacinando objetos, ya sea para quemarlos en la estufa más cercana o hacer ostentación de ellos en los interiores burgueses. (Fig.9) y (Fig.10).



Fig.9: Interior de la vivienda de Dr. Zhivago en Moscú



Fig.10: Estación de trenes de Moscú

Si en los grandes decorados, las posibilidades de reflejarlo eran mayores a través de la nieve, en habitaciones estrechas y en lujosos lugares, había que buscar soluciones contrarias, y ello consistió en realizar una meticulosa selección de objetos que resaltaran de un modo claro que los personajes se encontraban en lugares propios para sobrevivir y no morir, o, por el contrario, de hacer ostentación de su riqueza. En este sentido es paradigmática la escena en que vemos esa manifestación que recorre la avenida de Moscú en una fría noche de invierno, y el ambiente cálido, lleno de manteles blancos y cortinas rojas, en el que la burguesía cenaba despreocupada de lo que estaba a punto de ocurrir en el país. (Fig.11)



Fig.11: Interior de restaurante burgués donde Lara cena con Komarovsky

El blanco de la nieve fue una constante cromática, que se superpuso a todas las demás, y que se opuso a la oscuridad de los seres humanos que padecieron sus rigores, ya fueran en las calles, protegidos con ropas oscuras, o en el frente, o en el desierto, protegidos en este caso por harapos.

En medio del blanco, además, se distingue mejor el rojo, que es el color de la pasión, una pasión que en la película casi nunca es explícita sino inducida, y, en el caso que nos ocupa, de la revolución, representada por la sangre derramada, y, especialmente por las banderas del Partido

En Canillas, cerca de Madrid, Parrondo construyó un monumental decorado, que representó la principal avenida moscovita, con el Kremlin al fondo (una maqueta de Emilio Ruiz), y otros emplazamientos. Los interiores fueron, como siempre, armónicos y significativos, en donde tuvieron una importancia especial los espejos que reflejaban la realidad para sus propios protagonistas y que introdujeron un elemento a veces autocrítico.

En todas las películas de Gil Parrondo, y en ésta en particular, se destila una admirable composición. Hay objetos pequeños, frecuentemente libros, candelabros, espejos, que, de algún modo, reflejan admirablemente la vida de quienes allí habitaron. Son objetos que no están puestos para “decorar” en un sentido ornamental y vacío del término, sino para arrojar sentido a la historia en la que estamos inmersos.

Es especialmente destacable “la casa helada” (Fig.12), instalada en un lugar de la provincia de Soria, según parece inspirada en las dos expediciones del británico Robert

Falcon Scott en la Antártida a principios del siglo XX, con la que Gil Parrondo supo crear un ambiente muy particular. En realidad, el edificio no estaba helado, sino que estaba construido con una especie de cera cristalizada con la que consigue esa maravillosa sensación visual en la retina del espectador. De una belleza sobrecogedora, parece que nos hallamos en un lugar a caballo entre la realidad y la estilización. Los muebles están cubiertos por una capa de polvo helado, pero debajo del mismo podemos apreciar la calidad de la madera. Allí, Zhivago se reencuentra con su faceta de poeta, y en ese ambiente que tiene algo de irreal, es donde unas sencillas mantas cubren los cuerpos calientes del médico y de Lara, donde la pasión se expande de un modo arrollador. Según parece, una simple fotografía de una casa en el Pirineo realizada por Parrondo fue la idea inspiradora de este espacio inolvidable¹⁵.



Fig.12: Interior de la casa helada

¹⁵ MURCIA, F., “La Dirección Artística”, *Nickel Odeon*, nº 27, Madrid, 2002, pp. 47-61.

4. Última etapa. Su vinculación con directores españoles.

Por lo que hemos dicho hasta el momento, pudiera parecer que su carrera iba a desarrollarse en esos parámetros, abandonando el cine de su país, que no contaba con las posibilidades con las que él habitualmente se había acostumbrado a trabajar. Sin embargo, José Luis Garcí, en la entrevista mencionada, afirmó que:

Gil Parrondo nunca ponía pegas para seguir trabajando con directores españoles, incluso con los que empezábamos a trabajar en ese momento y no teníamos una gran trayectoria detrás. El único problema era siempre el de su repleta agenda de compromisos internacionales, alguno de los cuales le tenía alejado de España durante largos periodos de tiempo. El dinero nunca lo sería, porque se adaptaba a lo que había, y lo que había, a veces era una miseria comparada con las sumas que costaban aquellas grandes producciones en las que él intervenía¹⁶.

Con esta afirmación, se demuestra que el Gil Parrondo internacional y consagrado trabajaba también a la perfección, y con jóvenes directores españoles, entre los cuales, como ya se ha dicho, el caso de José Luis Garcí fue muy especial y concreto, sobre todo porque desde que se conocieron personalmente en 1980, entre ellos iba a surgir algo más que una relación profesional. Fruto de esa fecunda relación, surgieron películas como *Volver a empezar* (1982), que ganó el Oscar a la mejor producción extranjera, *Canción de cuna* (1994), con la que Gil Parrondo ganó su primer Premio Goya, *La herida luminosa* (1997), *El abuelo* (1998), por la que fue nominado al Premio Goya, *You're the one* (2000), Premio Goya), *Divertimento* (2000), *Historia de un beso* (2001), *Tiovivo c. 1950* (2004), Premio Goya, *Ninette* (2005), Premio Goya, *Luz de domingo* (2007) y *Sangre de Mayo* (2008), nominada al Premio Goya. De entre todas ellas hemos elegido *El abuelo* por ser una película en la que el trabajo de Gil Parrondo se muestra en todo su esplendor.

¹⁶ Entrevista personal con el director de cine José Luis Garcí, Oficinas Nickel Odeon, 13 de noviembre de 2017, Madrid.

4.1. *El abuelo* (José Luis Garci, 1998).

El abuelo (Fig.13) es una novela de Benito Pérez Galdós publicada en 1897 de difícil clasificación. Podríamos considerarla como un híbrido entre el teatro y la novela (al estilo de *Realidad*, escrita en 1889) y, dentro de este género, algunos críticos la han situado dentro de un realismo espiritualista, siendo la última que el autor escribió dentro de su catálogo de novelas españolas contemporáneas¹⁷.

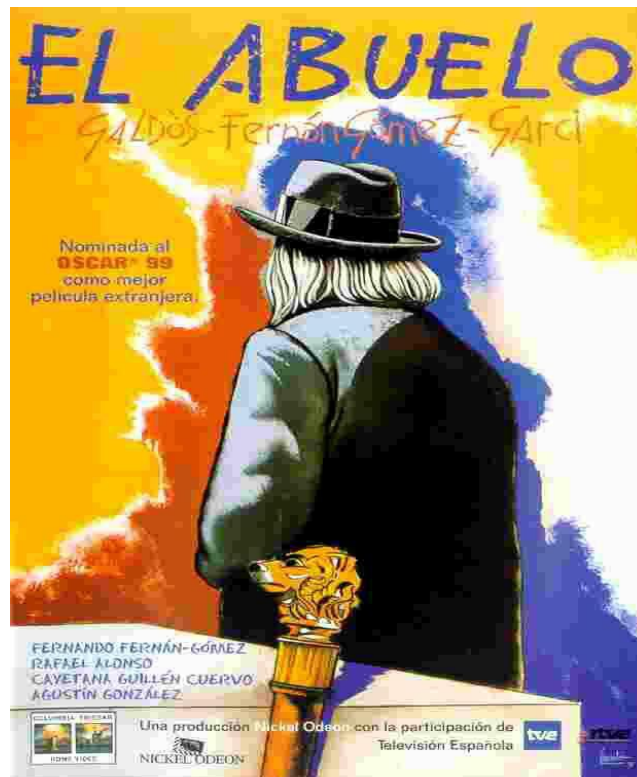


Fig.13: Cartel de la película *El abuelo* (José Luis Garci, 1998)

El hidalgo asturiano Rodrigo de Arista regresa de Perú completamente arruinado, y se reencuentra con una España en la que los demonios familiares seguían vigentes: la oligarquía, el clientelismo, el provincianismo, etc. Para los personajes que representan a esos demonios, la llegada del Conde de Albrit supone un auténtico problema porque el recién llegado no tiene inconveniente en enfrentarse a sus comportamientos hipócritas, hasta el punto que su orgullo y sus denuncias suponen un peligro para ellos. En ese

¹⁷ NAVARRETE-GALIANO, R., “Galdós y la censura en el cine español”, *Filmhistoria online*, vol. XXV, nº 1, 2015, pp. 35-44.

contexto, conoce a sus dos nietas, pero descubre que una de las dos es ilegítima, y pone todo su empeño en conocer cuál de las dos es verdaderamente de su sangre. Se establece entonces una pugna enormemente tensa con su nuera para que confiese la verdad

La novela ha sido adaptada al cine en siete ocasiones. La anterior versión a la de Garci fue la de Rafael Gil, rodada en 1972, con el título de *La duda*, protagonizada por Fernando Rey.

Para la realización de la película, Garci recurrió nuevamente a Gil Parrondo que en ese momento tenía 77 años y gozaba de una vitalidad personal y creativa extraordinarias, aunque empezaba a lamentar los primeros síntomas de su incipiente sordera, según nos ha confesado personalmente el actor Antonio Valero. Puede decirse que entre ellos había ya una relación personal estrecha y una coincidencia importante en los criterios artísticos:

Yo creo que con Garci me he entendido siempre muy bien. Quizás sea lo más importante, porque él es un enamorado del cine, como es natural, como yo, y disfrutamos con las mismas cosas. Nos gustan los mismos directores, nos gustan los mismos actores y actrices. Coincidimos en muchísimos aspectos.

Gil Parrondo, asturiano de nacimiento, con un presupuesto bastante importante para su labor, volvió a afinar en la selección de los lugares de grabación de esta película, en el trabajo de búsqueda de localizaciones que tanto le gustaba. Entre ellos, eligió el acantilado de Puertas de Vidiago, en Llanes, algunos rincones de su pueblo natal, Luarca, y también de Cudillero, Gijón, Mieres, Pola de Lena y Somió, el Monasterio de Santa María de la Vid, en las proximidades de Aranda de Duero, el Monasterio de San Salvador de Valdediós, en Villaviciosa, y en otros lugares fuera de Asturias, como el Pabellón XII del Patronato de la Feria de Campo de Madrid, en donde se rodó la primera escena que queda algo desgajada del resto y que apenas aporta nada al sentido general de la película¹⁸.

En esa primera secuencia, al principio de la película, rodada en un interior, vemos con gran claridad la declaración de intenciones que el binomio Garci/Gil Parrondo proponían: desde la imagen de una fotografía enmarcada en la que la cámara se detiene

¹⁸ Entrevista personal al director de cine José Luis Garci, Oficinas Nickel Odeon, 13 de noviembre de 2017.

durante unos segundos, colores suaves, paredes de color crema, que, con la luz de las velas y la presencia de las flores, construyen un mundo de refinamiento y elegancia, muy apropiado para comenzar una historia que se propone atrapar al espectador. (Fig.14)



Fig.14: Interior del salón de la majestuosa casa de Doña Lucrecia.

Todo el conjunto transpira armonía en *El abuelo* y coincide con el tono leve, susurrante y contenido de la interpretación de los actores que en ella aparecen: el ministro (Antonio Valero) y Doña Lucrecia (Cayetana Guillén Cuervo) que parecen dar por terminada, con gran pesar del primero, su relación sentimental.

La siguiente escena, al principio de la película, se desarrolla en plena naturaleza. En ella, las niñas Leonor y Dorotea conocen a su abuelo, que se presenta, majestuoso, caminando con ciertas dificultades por un camino de hojas secas. Hemos visto en pocos minutos, por tanto, un interior elegante y aristocrático y un exterior salvaje y exuberante, pero percibimos que entre ambos existe una sabia combinación cromática, comprobado que entre ambas realidades existe una voluntad combinatoria perfectamente conseguida. (Fig.15)



Fig.15: Imagen exterior donde se percibe el contraste cromático

Gil Parrondo afirma en una entrevista que: *Garci quería una luz dorada para toda la película, y por ello que los colores fueran cálidos y no hubiera en su progresión ninguna estridencia, y lo había conseguido a la perfección*¹⁹.

Esa relación armónica no se pierde en ningún momento subrayando un *continuum* narrativo, como si quisiera evidenciar el origen literario de lo que se cuenta. En el siguiente interior, hacia la mitad de la película, vemos celebrando una cena en honor a Doña Lucrecia, benefactora de la población de Jerusa. El cromatismo dominante sigue siendo ese color crema, con el contrapunto perfecto del color del traje de la propia Doña Lucrecia, de un rojo arrebatado, que la distingue en rango y elegancia del resto. Perfección, pues, en los momentos iniciales de la película, en donde reconocemos el estilo propio, refinado y eficaz, de Gil Parrondo. (Fig.16).

¹⁹ CRESPO, P., *Los Imprescindibles del Cine Español. La luz y la música*, Madrid, Notorious Ediciones, S.L. 2010, s/p.



Fig.16: Imagen interior donde Doña Lucrecia celebra una cena en su honor.

Lo seguimos reconociendo en el resto de la película. Tanto los interiores en la mansión de la Condesa, como los exteriores, en campos, jardines, caminos y montañas, o la primera aparición de la playa, con un azul atenuado y compensado por el marrón de la arena, están armónicamente compensados desde el punto de vista del cromatismo y de la luz. (Fig.17) y (Fig.18).



Fig.17: Imagen exterior de la playa donde las niñas juegan.



Fig.18: Imagen exterior de la playa donde se nos muestra al abuelo reunido con sus nietas.

Las gamas de verde y de marrón predominan en el conjunto. Una acertada combinación de objetos y muebles, consiguen crear un clima espiritual claustrofóbico en algunos momentos y amable en otros, especialmente cuando el protagonista se relaciona con sus nietas. Por ejemplo, en la celda del convento al que acude el Conde de Albrit y en donde quieren encerrarle de por vida, predominan también los colores cremas y los marrones, un cesto de naranjas situado encima de la mesa rompe el equilibrio, y, al mismo tiempo, introduce un elemento de ambigüedad. Se percibe, desde luego, un trabajo profundo y riguroso de Gil Parrondo, quien diseñó el conjunto con paciencia, medios materiales, tiempo, algo que no siempre fue frecuente en su carrera, junto a una sabiduría del oficio consecuente con su experiencia, y extensa trayectoria.

5. Conclusiones. El legado de Gil Parrondo. Significado de su trabajo en la historia del cine español.

En un principio era el teatro... Difundía ideas, expresaba lo peor y lo mejor del ser humano, convocaba a los ciudadanos en asamblea para hablar de sus asuntos diarios, de sus peligros inminentes, de sus esperanzas más hermosas... El teatro evolucionó despacio, incorporando sus propios hallazgos. Los autores fueron enfocando sus temas de otros modos que conectaban mejor con los espectadores. Pero también cambió su tecnología, incorporando artefactos, máquinas y elementos de atrezzo, de un modo implacable. Se transformaron los espacios mismos de la representación (los teatros al aire libre, las tarimas en las plazas...), y los actores, protagonistas indiscutibles de ese entramado de relaciones, mutaron sus formas de actuar paralelamente a esas nuevas técnicas y realidades. El cambio profundo vino cuando la ceremonia teatral se refugió en el interior de un espacio. Desde entonces, el público estaba ya ahí, esperando en el interior de locales pensados para hacerlo posible, y poco después, ya dentro, algunos investigaron formas para que las perspectivas, los colores y los efectos produjeran otro tipo de sensaciones, más ricas y profundas, en la sensibilidad de ese nuevo público que aumentaba su asombro, pero también su exigencia, en el claro oscuro de los nuevos espacios.

Y como le pasó al viejo teatro, le ocurrió al recién llegado. La técnica vino en su auxilio y, al cabo del tiempo, el cine se hizo sonoro, y más tarde reprodujo realidades en colores, y desde perspectivas y ángulos diferentes, porque la cámara, utilizada de diversos modos, ofrecía focalizaciones diversas, agrandaba y empequeñecía, ocultaba y exhibía, priorizaba y relegaba a segundos planos. El cine acercaba paisajes y caras; el cine se metía a través de los ojos de los actores en la intimidad de los personajes, creando primeros planos, o nos alejaba en la distancia, creando enormes contextos geográficos e históricos. El cine era grande o pequeño, según lo que se quería decir con él. Ya se podían contar de otro modo historias complejas, derivadas de argumentos de novelas, o procedentes de guiones nuevos, armónicamente sincronizadas a las necesidades sociales, políticas y estéticas de los seres humanos.

En estos procesos, tanto en el ámbito del teatro como en el del cine, los seres más visibles fueron siempre los actores, porque era a ellos a quienes se les veía de verdad, quienes acaparaban el interés por su elocuencia, su oficio o su belleza, y sus nombres, en el cine, resplandecían en los títulos de crédito. Y detrás de ellos, una cohorte de personajes que parecían ocultarse detrás del brillo social de los actores. Nos referimos a los guionistas, operadores y, sobre todo, al director.

Y al lado de los hombres (y los nombres) visibles estuvieron siempre los invisibles, sin los cuales nunca se podía haber hecho una obra teatral, y menos todavía una película.

Seres habitualmente desconocidos para el público, en la mayoría de los casos, pero imprescindibles para que los visibles lo fueran. Su visibilidad era la consecuencia de estos otros, a los que solo los estudiosos y los profesionales, conocían y trataban. Eran los directores artísticos, los iluminadores, los vestuaristas, los atrezistas, los carpinteros... Un ejército de profesionales al servicio de un guión y de la propuesta de ese director o directora que había imaginado una película mucho antes de hacerla.

Equipos de trabajo, en estrecha colaboración con los directores; hábiles conocedores de los trucos del oficio, con la función de observar lugares para anclar en ellos las historias, y construir decorados en el caso de que la realidad fuera insuficiente para contar la otra realidad de la ficción, derivada de ese guion original o adaptado.

Uno de estos profesionales fue Gil Parrondo, decorador, como a él le gustaba que le llamasen, heredero de una brillante tradición inaugurada con Sigfrido Burmann, sin el cual muchas de las historias que se narraron en las películas en que intervino no habrían tenido la credibilidad adecuada y el sentido oportuno. Un director artístico que, aunque permaneció en la sombra para el gran público (a pesar de los importantes galardones recibidos) dotó de materialidad y fisicidad mediante sus decorados a las historias contadas en celuloide, ya fueran grandes epopeyas y frescos históricos o relatos más íntimos y personales.

Experto en todo a lo que la dirección artística se refería, conocedor de trucos y de técnicas, que consiguió que los más grandes de la historia del cine confiaran ciegamente en él, y ganador de dos Oscars de Hollywood por su trabajo, de cuatro Premios Goya en

España, que pudieron ser muchos más si no hubiera sido por la confortable sensación que le invadía sintiéndose dentro de esa parte de seres invisibles, de la de los artesanos, de los que renuncian a la lucha por los galardones, de los que no arden en la hoguera de las vanidades, porque su tiempo pertenecía por entero al trabajo mismo, y solo al trabajo.

Y esa forma de ser es probablemente la causa de que el gran público desconozca su obra, su formación, su magisterio e incluso su nombre. Y que no asocien su esfuerzo, su ingenio y su creatividad, silenciosos y eficaces, a esos momentos vividos en la penumbra de un cine viendo como *Lawrence de Arabia*, o el *Doctor Zhivago* que vivían sus vidas de ficción. Gil Parrondo, o la pasión por el cine, por construir palacios y buhardillas, por mostrarnos, tanto la belleza del mundo, como la miseria de las casas humildes y frías de los parias. Materializador de sueños, artífice de otras realidades, escondido entre sus obras, eterno y constante, humilde, perseverante, enamorado del cine, al que contribuyó desde su sitio, la invisibilidad, a ser mejor en cada rodaje, en cada nueva aventura. Es el cine el que está en deuda con Gil Parrondo, y todos lo que, como él recogieron una antorcha con luz propia y la pasaron a las nuevas generaciones.

6.1. Bibliografía

- AGUILERA, C., “Gil Parrondo: decorador”, *Dirigido por...*, nº 474, 2017, pp. 74-75.
- CASALDUERO, J. *Vida y Obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- CRESPO, P., *Los Imprescindibles del Cine Español. La luz y la música*, Madrid, Notorious Ediciones, 2010.
- FERNÁNDEZ HOYA, G., “Gil Parrondo: arquitecto de sueños”, *Lars: cultura y ciudad*, nº 7, 2007, pp. 17-21.
- FERNÁNDEZ MAÑAS, I., *Gil Parrondo. Pasión y rigor*, Almería, Diputación de Almería y II Festival Nacional de cortometrajes “Almería Tierra de Cine”, 1997.
- FERNÁNDEZ MAÑAS, I., “Almería en la obra de Gil Parrondo”, *Nickel Odeon*, nº 27, Madrid, 2002, pp. 188-192.
- GARCI, J.L., “Hollywood Gil”, *ABC* (edición Madrid), 26 de diciembre de 2016, p. 3.
- GARCÍA DE DUEÑAS, J., *El Imperio Bronston*, Valencia, El Imán, 2000.
- GARCIA DE DUEÑAS, J. “Gil Parrondo. La quimera alcanzada”, *Nickel Odeon*, nº 27, Madrid, 2002, pp. 174-186.
- GOROSTIZA, J., *La Arquitectura de los Sueños: entrevistas con directores artísticos del cine español*, Madrid, Editorial Alcine, 2001.
- GUBERN, R. (et alii) (Coords.), *Historia de cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.
- MATELLANO, V., *Decorados. Gil Parrondo*, Madrid, T&B Editores, 2008.
- MORENO CANTERO, R., *David Lean*, Madrid, Cátedra, 1993.
- MURCIA, F., “La Dirección Artística”, *Nickel Odeon*, nº 27, Madrid, 2002, pp. 47-61.
- NAVARRETE-GALIANO, R., “Galdós y la censura en el cine español”, *Filmhistoria online*, vol. XXV, nº 1, 2015, pp. 35-44.
- PEDREIRA, L.D. *La escenografía*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.
- RAMÍREZ, J.A., *La arquitectura en el cine: Hollywood, La Edad de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

- RENNE, J. FORD, C. *Historia Ilustrada del Cine 2*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- RODRIGO, A., *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1974.
- S/f. (sin firma), “Encuesta sobre esceno grafos. Burmann”, *Primer Acto*, nº 67, 1965, pp. 8-11.
- VILLAR, E., “Gil Parrondo: “cuando sea viejo...” (entrevista), *Academia. Revista del Cine Español*, nº 163, 2010, pp. 23-29.
- ZUNZUNEGUI, S., *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, 2005.

**6. 2. Testimonio de Cayetana Guillén Cuervo, actriz protagonista en *El abuelo*.
Conversación fechada el día 19 de octubre de 2017:**

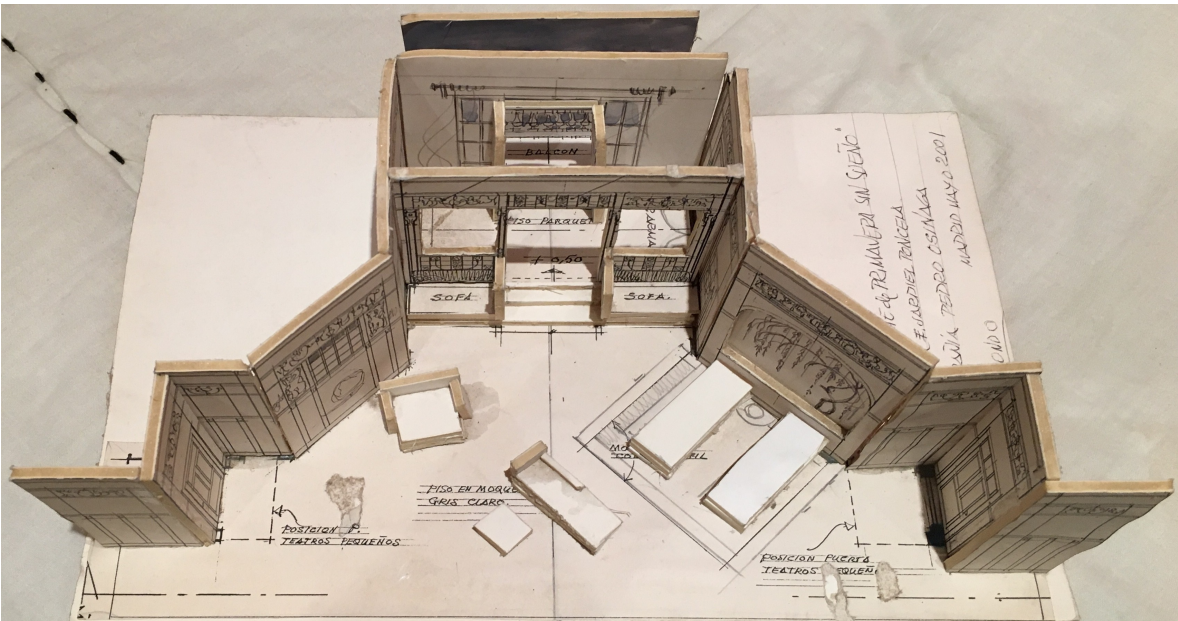
Gil Parrondo era un hombre dotado de dos grandes virtudes. Por una parte, poseía una enorme sensibilidad y una gran generosidad. Para él, su trabajo era su vida, y no regateaba horas de esfuerzo hasta conseguir lo que quería. En ese sentido, era muy autoexigente consigo mismo, y prefería quedarse él mismo satisfecho con su trabajo, que obtener el halago y las felicitaciones que podía obtener de los demás, incluido el propio director de la película. Esa manera de actuar fue siempre la misma, y por eso sabía ganarse el corazón de las personas. En cierto modo, huía del protagonismo, le gustaba hacer su trabajo discretamente, rodeándose de personas afines y trabajadoras, que respondían a su mismo perfil. No tenía ni la más mínima tendencia a la notoriedad pública, y es por eso, seguramente, por lo que es casi “invisible” en libros especializados.

Es muy difícil encontrar textos, estudios o artículos sobre su trabajo. Por lo menos para mí lo ha sido en algún momento en que he intentado buscarlos. Concedía también pocas entrevistas, pero es porque no se ponía a tiro de ellas, a diferencia de lo que suele hacerse en el mundo del teatro y el cine. Sin embargo, tampoco las rehuía si alguien le pedía alguna. Su ejemplo será el de un profesional que sabía mejorar lo que en un principio se le proponía. Casi todos los directores querían trabajar nuevamente con un hombre así. No sólo no creaba problemas, sino que tenía un arte especial para resolverlos.

6.3. Testimonio de Gerardo Malla, actor y director teatral. Conversación fechada el día 7 de noviembre de 2017:

NOTA ACLARATORIA: En realidad, su relación profesional con Gil Parrondo se reducía al diseño y realización de los decorados que éste hizo en 2001 para su puesta en escena de *Una noche de primavera sin sueño*, de Enrique Jardiel Poncela, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (Actual Teatro Fernán Gómez). Por tanto, no fue una entrevista propiamente dicha, sino la contestación a una única cuestión: ¿Cómo fue su relación con Gil Parrondo?

Gerardo Malla: *Lo traté muy poco, porque la producción y los ensayos se hicieron en un corto periodo de tiempo. Me llamó la atención la forma de escuchar de Gil Parrondo. Con suma atención, y, al mismo tiempo, como buscando ya sobre la marcha las soluciones a las necesidades que yo le expresaba y a los problemas que me inquietaban. Es decir, me encontré con un hombre muy inteligente, perspicaz y resolutivo. Al terminar nuestra cita, ya en la calle, me dijo que en cuarenta y ocho horas, me presentaría la primera maqueta. Yo quedé muy sorprendido, porque en ese espacio de tiempo tan escaso no suelen hacerse las maquetas para una obra de teatro. Pero, en efecto, dos días después alguien se personó en mi casa con una caja de cartón. La abrí impaciente y me encontré con una maravilla firmada al dorso por él. Había entendido a la perfección lo que yo le había querido transmitir, incluso había resuelto problemas que no le había mencionado. La maqueta (Figs.19-19bis), además de útil, me pareció exquisita, una auténtica obra de arte. Desconozco el tiempo real que había empleado en imaginarla y realizarla, pero lo cierto es que aquello era casi un milagro. Conservo, por tanto de él, una inmejorable opinión profesional. Y, por cierto, otra de las cosas que me sorprendió de verdad es que en ningún momento hablamos de dinero. Este tema se debió resolver después, no lo recuerdo con exactitud, pero lo que me dio a entender su actitud es que este tipo de asuntos no le interesaban demasiado, o no ocupaban el centro de sus preocupaciones.*



Figs.19-19bis: Imágenes de la maqueta realizada por Gil Parrondo para la obra teatral *Una noche de primavera sin sueño*, de Enrique Jardiel Poncela, puesta en escena por Gerardo Malla (Madrid, 2001)

6.4. Testimonio de José Luis Garci, director de cine. Conversación fechada el día 13 de noviembre de 2017:

José Luis Garci: *Es sabido que Gil Parrondo y yo discutíamos mucho sobre los colores que teníamos que emplear en las películas. A él le gustaban los suaves y a mí los colores pop, por decirlo de algún modo. Al terminar propiamente de trabajar en mi oficina de la calle Bárbara de Braganza, solíamos continuar nuestras discusiones en la cafetería Río Frío, en la plaza de Colón, desgraciadamente desaparecida. Allí aún peleábamos más delante de dos Gin tonics (el suyo sin hielo), pero siempre llegábamos a acuerdos a partir de colores empleados en películas que ambos amábamos, fundamentalmente del cine norteamericano de los años cuarenta y cincuenta. De haber grabado nuestras conversaciones habría salido una Enciclopedia del Cine porque ambos teníamos una gran memoria para ese tipo de cosas.*

Como anécdota, Gil Parrondo recuerdo que me dijo un día que solo habría un imposible acuerdo de colores entre el blanco y el rojo, que, por cierto, él había combinado magistralmente bien en Doctor Zhivago. Se refería al blanco de su Real Madrid (y el de Julián Mateos, que también era socio del Bernabeu), y al rojo del Atlético de Madrid, que es mi equipo de toda la vida. Las conversaciones en Río Frío eran acaloradas y al mismo tiempo plácidas, sobre fútbol y cine, y en menor medida sobre política.

Era un placer estar con él en esos momentos, que solían ser más fructíferos para nuestro trabajo que las que teníamos en la productora o en el propio set de rodaje. En la corta distancia siempre se descubría a un Gil Parrondo culto e ilustrado, aunque a él (ni a mí) no le gustaba para nada la etiqueta de intelectual. Su formación abarcaba la pintura, sobre todo, y la literatura. En el primer tema, recuerdo nuestros habituales paseos por las galerías del Museo del Prado, que a ambos nos encantaba hacer. Nos quedábamos horas delante de algunos cuadros, por ejemplo, de Vermeer, del que nos encantaba la iluminación y el conjunto cromático de los colores.

Recuerdo también que estuve en su casa unas semanas antes de su muerte. Nadie podía pensar que se podía ir. Su muerte me impactó mucho, hasta el punto de escribir un artículo en ABC que, mira por donde, ganó el Premio Mariano de Cavia. Era para mí como un hermano mayor, con el que aprendí mucho de lo que sé. Y a los dos nos unía un afán de perfeccionismo y un amor especial por el cine hecho con decorados. En Ninette, que rodamos en 2005, no vimos ni un día la luz del sol.



La autora con José Luis Garci en su estudio (Nickel Odeon) de Madrid.

6.5. Testimonio de Julián Mateos, director artístico y atrezista. Conversación fechada el día 20 de noviembre de 2017:

P.: ¿Cómo definiría su relación personal y profesional con Gil Parrondo?

R.: *Yo trabajé con Gil Parrondo desde 1953 hasta que murió. En total fueron 46 películas las que hicimos juntos. Aunque yo tenía ya mi propio negocio de atrezo, él fue el que me animó a meterme en el mundo del cine. Éramos como hermanos. Incluso hemos solventado problemas familiares juntos.*

P.: ¿Qué puede usted decirme sobre su etapa de formación con Sigfrido Burmann?

R.: *Como era una persona tan fuera de serie, él siempre hablaba con gran cariño de Sigfrido Burmann. La experiencia de Burmann le vino muy bien, a pesar de ser “muy alemán” y, por tanto, distinto en carácter y con una formación muy europea y distinta a la nuestra. Con él aprendió todo: a diseñar y construir decorados.*

P.: En el día a día profesional, ¿cómo era trabajar con él?

R.: *Era muy humilde y eso hizo que todo el mundo le respetara. Corregía siempre con buenas palabras, incluso a mí mismo. Nunca le he oído una palabra más alta que otra. Cuando algo no le gustaba, lo decía de un modo suave y educado. Era muy familiar también. Se preocupaba mucho por su familia: fue un gran padre y un gran esposo. La mejor virtud de Gil Parrondo fue su humanidad. A veces rectificaba los errores de los demás sin que se dieran cuenta los que lo habían cometido. Huía bastante de la popularidad. Siempre estaba en un segundo plano. No le molestaban las entrevistas, porque siempre atendía a la prensa, lo que parece que le molestaba era que hablaran bien de él.*

P.: ¿Qué destacaría usted cómo su mejor virtud profesional?

R.: *Su virtud fundamental era entender perfectamente lo que el director le proponía. En alguna ocasión, ocurrió que al director no le gustaba su trabajo y él rectificaba sin discutir de ningún modo. Cuando estábamos montando en 1962 “Marcha o muere” que dirigía Frank Wisbar, el decorado era una especie de barracón lleno de*

camas, y el director le dijo que no estaba bien. Que necesitaba que le bajara el techo unos centímetros. Gil no le dijo nada, pero en unas horas tenía la solución: sacar todas las camas, y mandó comprar unas losetas de cinco centímetros, y lo que hizo fue subir el suelo. Wisbar no se enteró de cómo había encontrado la solución y se quedó muy asombrado. La película se terminó rodando en Africa porque el director estaba lleno de dudas. La mayoría de directores se quedaban asombrados de las soluciones de Gil Parrondo.

P.: *¿Invertía mucho tiempo en documentarse antes de hacer una película, por ejemplo, en Doctor Zhivago?*

R.: *Gil Parrondo se documentaba mucho antes de empezar un trabajo. Leía mucho, consultaba libros, veía muchas películas. A veces esto de la documentación le trajo algún problema... En el rodaje de Doctor Zhivago, un día llevaba toda la documentación de la parte rusa por las calles de Madrid. Coincidió con una manifestación política en la Puerta del Sol y los policías le pidieron la documentación y además le exigieron que les enseñara lo que tenía en aquellas carpetas. Imagínese, la sorpresa que se llevaron. Le costó Dios y ayuda justificar para qué quería todo aquel material de la Rusia soviética. Pero tampoco hubo problemas con David Lean, aunque era muy absorbente y muy lento. Recuerdo que Lean mandó cambiar el equipaje que estaba distribuido en el andén de la estación que pertenecían al personaje que interpretaba Geraldine Chaplin y Gil las cambió en apenas unas horas.*

P.: *¿Qué me dice del rodaje de El abuelo?*

R.: *Fue fácil porque Gil y José Luis se conocían a la perfección y se admiraban mutuamente. Su relación con Garci fue extraordinaria, aunque siempre discutían por el tema de los colores. Pero llegaban siempre a acuerdos intermedios. Por eso, El abuelo fue una maravilla de rodaje en donde no hubo más problemas que los normales.*

P.: *Cuénteme un rasgo del carácter de Gil Parrondo.*

R.: *La memoria. Una cosa le voy a decir: yo tengo un negocio de elementos de atrezzo que ha terminado siendo enorme. Tengo miles de piezas que han salido en multitud*

de películas. Yo, a veces, me olvidaba de dónde estaba tal o cual objeto... Y era Gil Parrondo el que se acordaba perfectamente de dónde estaba, porque tenía una memoria enorme para estas cosas. Y es que llevaba el cine en su corazón.

6.6. Cronología. Trayectoria profesional de Gil Parrondo:

1891

11 de noviembre: Nace en Hanover Sigfrido Burmann. Será discípulo de Max Reinhardt.

1904

Comienza la actividad de los Estudios CEA, de Madrid.

1908

26 de Marzo: Nace en la actual Moldavia Samuel Bronston.

1910

Se instala en España (Andalucía) Sigfrido Burmann.

1914

Sigfrido Burmann conoce a Salvador Dalí en Cadaqués. Le regala una caja de pinturas.

1917

Sigfrido Burmann se traslada a Madrid para trabajar en teatro.

1920

Gregorio Martínez Sierra propone a Sigfrido Burmann trabajar en su compañía. Su anterior trabajo fue *Manolito Pamplinas*, de José María Granada (Teatro Eslava).

1921

17 de junio: Nace Gil Parrondo en Luarca, Asturias.

1928

Se traslada a Madrid.

1932

15 de marzo: Se funda por la familia Trenor en Valencia. La Compañía Industrial de Film Español, S. A. (CIFESA).

1933

CIFESA que pertenece ya a la familia Casanova obtiene la exclusividad en España para la distribución de las películas de Columbia Pictures. Llegó a ser conocida como “el Hollywood español”.

Se inauguran los Estudios Ballesteros Tona Films, en Madrid.

1934

Se inauguran los Estudios CEA, en Madrid.

Regresa a Asturias para estudiar el Bachillerato. Estará dos años.

1935

Se inauguran los Estudios Chamartin, en Madrid, que posteriormente serían los Estudios Buñuel de TVE.

Ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Discípulo de Vázquez Díaz.

1936

CIFESA se divide en tres sedes: Valencia, Madrid (con los republicanos) y Sevilla (con los insurrectos).

Durante la Guerra Civil asiste por la mañana a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

1939

Los cuatro robinsones (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Eduardo García Maroto.

1940

En esta década y la siguiente CIFESA es la productora más importante del cine español.

Entra a trabajar en unos Estudios de Aranjuez donde conoce a Sigfrido Burmann.

La Dolores (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Florián Rey.

1941

En 1941 en el barrio llamado Las Cuarenta Fanegas, en el término municipal de Chamartín de la Rosa (Madrid), se comienzan a construir los Estudios Sevilla Films en unos terrenos que pertenecían a Andrés Soriano.

1942

Idilio en Mallorca (Ayudante de decoración de Amalio Garí). Dtor.: Max Neufeld.

Madrid de mis sueños (Ayudante de decoración con Amalio Guari). Dtor.: Max Neufeld.

1943

Samuel Bronston crea Samuel Bronston Productions.

Acuerdo entre CIFESA y Sevilla Films.

1945

Los últimos de Filipinas (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Antonio Román.

La próxima vez que vivimos (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Enrique Gómez.

1946

Misión blanca (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Juan de Orduña.
Un drama nuevo (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Juan de Orduña.
El crimen de la calle Bordadores (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Edgar Neville.
El doncel de la reina (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Eusebio Fernandez Ardavin.
El traje de luces (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Edgar Neville.
Barrio (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Ladislao Vajda.
Mañana como hoy (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Mariano Pombo.
Serenata española (Ayudante de decoración con Francisco Canet). Dtor.: Juan de Orduña.

1947

Revelación (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Antonio de Obregón.
Fuenteovejuna (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Antonio Román.
Confidencia (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Jeronimo Mihura.
Nada (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Edgar Neville.
Doña Maria la Brava (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Luis Marquina.
El Duende y el Rey (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Alejandro Perla.
La cigarra (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Florián Rey.
Por el gran Premio (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: PIERRE Antoine Caron

1948

Locura de amor (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Juan de Orduña.
El huésped de las tinieblas. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Antonio del Amo.
La otra sombra (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Eduardo García Maroto.
El señor Esteve (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Edgar Neville.
El Marqués de Salamanca (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dir: Edgar Neville.
Filigrana (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Luis Marquina.
Vendaval (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Juan de Orduña.

1949

Noventa minutos. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Antonio del Amo.
Un hombre va por el camino. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Manuel Mur Oti.
Jalisco contra Sevilla. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Fernando de Fuentes.
Alas de Juventud. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Antonio del Amo.
Yo no soy la Matahari. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor. Benito Perojo.

1950

Hace cien años. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Antonio de Obregón.

Agustina de Aragón. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Juan de Orduña.

La honradez de la cerradura. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Luis Escobar.

Sangre en Castilla. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Benito Perojo.

El último caballo. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Edgar Neville.

Lola la Piconera. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Luis Lucia.

Pequeñeces. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Juan de Orduña.

Jack el Negro. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Julian Duvivier/A. Nieves Conde.

1951

La leona de Castilla. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Juan de Orduña.

Alba de América. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Juan de Orduña.

Cuento de hadas. (Ayudante de decoración de Sigfrido Burmann). Dtor.: Edgar Neville. (Última ayudantía con Burmann)

Día tras día, de Antonio del Amo. (Director de Arte con Ricardo Ballester).

1952

Decameron Nights, Tres historias de amor, de Hugo Fregonese. (Director de Arte con Ricardo Ballester).

Gloria Mairena, de Luis Lucia. (Director de Arte con Ricardo Ballester)

TEATRO: *El seductor.* Dtor.: Fernando Fernán Gómez. Instituto Italiano de Cultura. Teatro Albeniz. (Escenógrafo teatral).

1953

Así es Madrid, de Luis Marquina (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Jeromín, de Luis Lucia. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Dos caminos, de Arturo Ruiz Castillo. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Nuits Andalouses. Noches andaluzas, de Maurice Cloche/Ricardo Blasco. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Un caballero andaluz, de Luis Lucia. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

1954

Cancha vasca, de Asele Plaza/Alfredo Hurtado. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

La principessa dell Canaire. Tirma, de Paolo Moffa/Carlos Serrano de Osma. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Malvaloca, de Ramón Torrado. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Alta costura, de Luis Marquina. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Amor sobre ruedas, de Ramón Torrado. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Felices pascuas, de Juan Antonio Bardem. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Morena clara, de Luis Lucia. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
La reina mora, de Raul Alonso/Eusebio Fernández Ardavin. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
La hermana Alegría, de Luis Lucia. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
El indiano, de Fernando Soler. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Viento del norte, de Antonio Momplet. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
The Black Knight. El caballero negro, de Tay Garnett (Director Artístico).
Mr. Arkadin, de Orson Welles. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa)

1955

Mr. Arkadin, de Orson Welles (Dirección artística). (Aparece también al año anterior).
El guardián del paraíso, de Arturo Ruiz Castillo. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Alejandro Magno, de Robert Rossen. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Los peces rojos, de José A. Nieves Conde. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
El piyayo, de Luis Lucia (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Llegaron siete muchachas, de Domingo Viladomat. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Esta voz es una mina, de Luis Lucia. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

1956

Fedra, de Manuel Mur Orti. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

The Pride and the Passion, de Stanley Kramer. (Director Artístico).
Port Afrique, Puerto Africa, de Rudolph Maté. (Director Artístico).
Action of the Tiger. La frontera del terror, de Wilfred Shingleton. (Director Artístico).

1957

17 de enero: Incendio en los estudios de Sevilla Films.
Y eligió el infierno, de César Fernández Ardavin. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Zarak, de Terence Young. (Director Artístico).
Chase a Crooked Shadow. Sombras acusadoras, de Michael Anderson. (Director Artístico).

1958

El hombre del paraguas blanco, de J.L. Romero Marchent. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Quince bajo la lona, de Agustín Navarro. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Pan, amor y... Andalucía, de Vittorio de Sica/Javier Setó. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).
Simbad y la princesa, de Nathan Juran. (Director Artístico).
La noche y el alba, de José María Forqué. (Director Artístico).
Despedida de soltero, de Eugenio Martín. (Director Artístico).

John Paul Jones. El capitán Jones, de John Farrow. (Director Artístico). (Primera superproducción de Bronston en España).

1959

Samuel Bronston adquiere los Estudios Chamartin.

El precio de la sangre, de Feliciano Galán. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Vida sin risas, de Rafael J. Salvia. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Don José, Pepe y Pepito, de Clemente Pamplona. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Nacido para la música, de Rafael J. Salvia. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Spartacus, Espartaco, de Stanley Kubrick. (Director Artístico).

The Three Worlds of Gulliver. Los viajes de Gulliver, de Jack Sher. (Director Artístico).

1960

Un paso al frente, de Ramón Torrado. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Mi noche de bodas, de Tulio Domicheli. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Los viajes de Gulliver, de Jack Sher. (Director Artístico).

Rey de reyes, de Nicholas Ray. (Director Artístico).

1961

Última película producida por CIFESA

Honorables sinvergüenzas, de José Luis Gamboa (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Aventuras de Don Quijote (corto), de Eduardo García Maroto. *King of Kings. Rey de reyes*, de Nicholas Ray. (Director Artístico).

Mysterious Island. La isla misteriosa, de Cy Endfield. (Director Artístico).

El Cid, de Anthony Mann (Dirección artística).

1962

Samuel Bronston fue galardonado con el Premio Especial al Mérito en los Globos de Oro por la película *El Cid*.

Sevilla Films alquila a Televisión Española los platós 3 y 5 para realizar sus “Estudio 1”

Ensayo general para la muerte, de Julio Coll. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Sabían demasiado, de Pedro Lazaga. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Aprendiendo a morir, de Pedro Lazaga. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

Lulú, de Javier Setó. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

La fragata infernal, de Peter Ustinov. (Director Artístico).

Lawrence de Arabia, de David Lean. (Director Artístico).

55 días en Pekin, de Nicholas Ray.

1963

Sigfrido Burmann recibe el premio por el conjunto de su labor por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo.

The fall of the Roman Empire. La caída del imperio romano, de Anthony Mann. (Director Artístico).

1964

The truth about springe, de Richard Thorpe. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

El fabuloso mundo del circo, de Henry Hathaway. (Director Artístico).

Conoce a Frank Capra durante el rodaje de *El fabuloso mundo del circo*.

Sinfonía española, de Jaime Prades. (Director Artístico).

Doctor Zhivago, de David Lean. (Director Artístico).

1965

CIFESA cierra sus puertas (su última película se había hecho en 1961)

The truth about springe, de Richard Thorpe. (Director de Arte con Luis Pérez Espinosa).

El sonido de la muerte, de José A. Nieves Conde.

Pampa salvaje, de Hugo Fregonese. (Director Artístico).

1966

Doctor Copellius. El fantástico mundo del Doctor Copellius, de Ted Kneedland. (Director Artístico).

1968

Hamelin, de Luis María Delgado. (Director Artístico).

Blind Man's Bluff. El coleccionista de cadáveres, de Santos Alcocer. (Director Artístico).

Four Rode Out, Cuatro cabalgaron, de John Peyser. (Director Artístico).

The Valley of Gwangi. El valle de Gwangi, de Jim O'Connoly. (Director Artístico).

Duffy. Duffy el único, de Robert Parrish. (Director Artístico).

Masacre Harbour, de John Pyser. (Director Artístico).

1969

Los cien rifles, de Tom Gries. (Director Artístico).

La gran esperanza blanca, de Martin Ritt. (Director Artístico).

Patton, de Franklin J. Shaffner. (Director Artístico).

La batalla de Inglaterra, de Guy Hamilton. (Director Artístico).

1970

Oscar a la Mejor dirección de Arte por *Patton*.

1971

The horneen. Orgullo de estirpe, de John Frankenmeier. (Director Artístico).

Nicholas and Alexandra. Nicolás y Alexandra, de Franklin J. Shaffner. (Director Artístico).

TEATRO: *Doña Francisquita*. Dir: José Tamayo. Teatro de la Zarzuela. (Escenógrafo teatral).

Oscar a la mejor Dirección de Arte por *Nicolás y Alejandra*.

1972

Travels with my aunt. Viajes con mi tía, de George Cukor. (Director Artístico).
Don Quijote cabalga de nuevo, de Roberto Gabaldón. (Director Artístico).
Nominado al Oscar por *Viajes con mi tía*.

1973

4 de octubre: Se disuelve Sevilla Films.
¿...Y el prójimo?, de Angel del Pozo. (Director Artístico).
La chica del molino rojo, de Eugenio Martín. (Director Artístico).
Papillon, de Franklin J. Shaffner. (Colaboración)

1974

6 de abril: demolición de los Estudios de Sevilla Films.
El viento y el león, de John Millius.
Los cazadores, de Peter Collison. (Director Artístico).
Un hombre como los demás, de Pedro Masó. (Director Artístico).

1975

Los adolescentes, de Pedro Masó. (Director Artístico).
La casa grande, de Francisco Rodríguez. (Director Artístico).
El viento y el león, de John Millius. (Production Designer).

1976

La menor, de Pedro Masó. (Director Artístico).
Cuando los maridos iban a la guerra, de Ramón Fernández. (Director Artístico).
La espada negra, de Francisco Rovira Veleta. (Director Artístico).
Robin and Marian, de Richard Lester. (Director Artístico).
Marchar o morir, de Dick Richards. (Production Designer).

1977

Los niños del Brasil, de Franklin J. Shaffner. (Production Designer).

1978

Cuba, de Richard Lester. (Production Designer).

1979

La esfinge, de Franklin J. Shaffner. (Director Artístico).

1980

22 Julio: Muere en Madrid Sigfrido Burmann.
Las aventuras de Enrique y Ana, de Ramón Fernández. (Director Artístico).

1981

Puente aéreo, de Pedro Masó. (Director Artístico).

TEATRO: *Carmen*. Dir: José Tamayo. Sevilla. (Escenógrafo teatral).

1982

Volver a empezar, de José Luis Garci. (Director Artístico).

Corazón de papel, de Roberto Bodegas, (Director Artístico).

Conan the barbarian. Conan el Bárbaro, de John Millius. (Colaborador)

1983

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

Bearn o la sala de muñecas, de Jaime Chávarri. (Director Artístico).

Las bicicletas son para el verano, de Jaime Chávarri. (Director Artístico).

1984

TEATRO. *La muerte de un viajante*. Dtor.: José Tamayo. Teatro Bellas Artes. (Escenógrafo teatral).

1985

Esos locos cuatreros, de Hugh Wilson. (Production Designer).

1986

Werther, de Pilar Miró. (Director Artístico).

Hermano del espacio, de Roy Garret. (Director Artístico).

TEATRO. *Arsénico y encaje antiguo*. Dir: José Tamayo. Teatro Bellas Artes. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *Una hora sin televisión*. Dir: Manuel Tejada. Teatro Príncipe. (Escenógrafo teatral).

1987

Lionheart, de Franklin J. Shaffner. (Production Designer).

TEATRO. *Nueva antología de la zarzuela*. Teatro Apolo. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *Pan y toros*. Dir: José Tamayo. Teatro Apolo. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *La revoltosa*. Dir: José Tamayo. Teatro de la Zarzuela. (Escenógrafo teatral).

1988

12 de septiembre: Inauguración de los Estudios Buñuel de TVE, los mayores de Europa.

TEATRO. *La verbena de la paloma*. Dtor.: José Luis Alonso. Teatro de la Zarzuela. (Escenógrafo teatral).

1989

La iguana, de Monte Hellman. (Director Artístico).

El regreso de los mosqueteros, de Richard Lester. (Production Designer).

TEATRO. *Las Mocedades del Cid*. Dtor.: Gustavo Pérez Puig. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

1991

Demolición de los Estudios Verona, en Madrid.

TEATRO. *Los intereses creados*. Dtor.: Gustavo Perez Puig. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *Tres sombreros de copa*. Dtor.: Gustavo Pérez Puig. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. Homenaje a José Luis Alonso. Teatro de la Zarzuela. (Escenógrafo teatral).

1992

El largo invierno, de Jaime Camino. (Director Artístico).

Cristóbal Colón: el descubrimiento, de John Glenn. (Production Designer).

TEATRO. *Antología andaluza*. Dtor.: José Tamayo. Teatro de la Cartuja (Sevilla). (Escenógrafo teatral).

1993

Marie de Nazareth, de Jean Delannoy. (Production Designer).

TEATRO. *Un tranvía llamado deseo*. Dtor.: José Tamayo. Teatro Bellas Artes. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *Traidor, inconfeso y mártir*. Dtor.: Gustavo Pérez Puig. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

1994

12 de enero: muere en Sacramento (California) Samuel Bronston.

Canción de cuna, de José Luis Garci. (Director Artístico).

TEATRO. *La taberna de los cuatro vientos*. Dtor.: Gustavo Pérez Puig. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

Premio Goya a la Mejor Dirección Artística por *Canción de cuna*.

1996

Tu nombre envenena mis sueños, de Pilar Miró. (Director Artístico).

Muerte en Granada, de Marcos Zúñiga. (Production Designer).

1997

La herida luminosa, de José Luis Garci. (Director Artístico).

TEATRO. *Las Mocedades del Cid*. Dtor. Gustavo Pérez Puig. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *La venganza de Don Mendo*. Dtor.: Gustavo Pérez Puig. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *El guerrero del antifaz*. Dtor.: Mara Recatero. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

1998

La vuelta del coyote, de Mario Camus. (Director Artístico).

La Hora de los valientes, de Antonio Mercero. (Director Artístico).

El abuelo, de José Luis Garci. (Director Artístico).

TEATRO. *Los habitantes de la casa deshabitada*. Dir: Mara Recatero. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *El gran teatro del mundo*. Dtor.: José Tamayo. Iglesia de San Francisco el Grande. (Escenógrafo teatral).

Nominado al Goya como mejor dirección artística por *El abuelo*, de José Luis Garci.

1999

La ciudad de los prodigios, de Mario Camus. (Director Artístico).

Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

2000

You're the one, una historia de entonces, de José Luis Garci. (Director Artístico).

Divertimento, de José Luis Garci. (Director Artístico).

El viejo que leía historias de amor, de Rolf de Heer. (*Production Designer*).

TEATRO. *Cyrano de Bergerac*. Dtor.: Mara Recatero. Teatro Español. (Escenógrafo teatral).

2001

Dama de Porto Pim, de J. A. Salgot. (Director Artístico).

Historia de un beso, de José Luis Garci. (Director Artístico).

TEATRO. *El diario de Anna Frank*. Dtor.: José Tamayo. Teatro Bellas Artes. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *Una noche de primavera sin sueño*. Dtor.: Gerardo Malla. Centro Cultural de la Villa. (Escenógrafo teatral).

Premio Goya a la mejor dirección artística por *You're the one (Una historia de entonces)*.

2002

Primer y último amor, de Antonio Giménez Rico. (Director Artístico).

2003

TEATRO. *El alcalde de Zalamea*. Dir. Gustavo Perez Puig.

2004

Tiovivo, de José Luis Garci. (Director Artístico).

El Puente de San Luis Rey, de Mary McGuckian. (*Production Designer*).

Premio Goya a la mejor dirección artística por *Tiovivo c. 1950*.

2005

Hotel Danubio, de Antonio Giménez Rico. (Director Artístico).

Ninette, de José Luis Garci. (Director Artístico).

Las llaves de la independencia, de Carlos Gil. (Director Artístico).

TEATRO. *Tres sombreros de copa*. Dtor.: Gustavo Pérez Puig. Teatro Príncipe. (Escenógrafo teatral).

TEATRO. *Melocotón en almíbar*. Dtor.: Gustavo Pérez Puig. Teatro Principe.
(Escenógrafo teatral).

Premio Goya a la mejor dirección artística por *Ninette*.

2007

Luz de Domingo, de José Luis Garci. (Director Artístico).

TEATRO. *Un marido de ida y vuelta*. Dtor.: Gustavo Pérez Puig. Teatro Reina Victoria.
(Escenógrafo teatral).

Nominado a la mejor dirección artística por *Luz de domingo*.

2008

Pájaros muertos, de Guillermo Sempere/Jorge Sempere. (Director Artístico).

Sangre de mayo, de José Luis Garci. (Director Artístico).

Nominado al Goya como mejor dirección artística por *Sangre de Mayo*.

2016

Fallece Gil Parrondo en Madrid.

2017

Caballero Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio a título póstumo.

AGRADECIMIENTOS

A los actores Antonio Valero y Cayetana Guillén Cuervo, que trabajaron en *El Abuelo* y que me dieron valiosa información sobre Gil Parrondo y sobre algunos aspectos del rodaje.

A José Luis Garci, que me recibió en sus oficinas de trabajo, que me habló largamente de su relación personal y profesional con Gil Parrondo.

A Julián Mateos, Jefe de Atrezo de Bronston España durante muchos años, y ayudante en cuarenta y seis películas con Gil Parrondo.

A Gerardo Malla, que dirigió *Una noche de primavera sin sueño*, de Enrique Jardiel Poncela, y que me regaló con una generosidad extraordinaria la maqueta que le hizo para el espectáculo.

Al personal de la Filmoteca de Zaragoza, que me dejaron consultar diversos materiales videográficos de gran interés.

A mi marido, Paco Ortega, por facilitarme contactos de personas vinculadas con Parrondo y por recomendarme libros de gran interés que me han servido para la realización de este trabajo.

Al director de mi TFG, Francisco Javier Lázaro Sebastián, que, además de contagiarme su amor por el cine y beneficiarme de sus enormes conocimientos en la materia y su rigor intelectual, estuvo siempre dispuesto a orientarme con paciencia y generosidad.