

## JUSTIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA OBRA

título original, el traducido al español en casos de producciones de habla no hispana, el director o directora, el año de estreno y la referencia a las páginas en las que se insertan fotogramas de esa película o en las que es mencionada en texto.

Los autores son conscientes del gran número de películas que no aparecen en este libro. Muchos de los títulos no citados son obras claves de la historia del cine español. Incluso autores relevantes que se mencionan con un par de películas podrían estar representados con decenas de títulos. Además, existe una amplia cantidad de cortometrajes filmados en Madrid que no hemos incluido en este trabajo —sirva de ejemplo la enorme producción de la Escuela Oficial de Cinematografía—. Esta selección conlleva ausencias, pero, pese a todo, los autores creen que se ha logrado una adecuada visión de conjunto.

Sobre las imágenes del libro deben indicarse algunos aspectos importantes. Se han utilizado siempre con un carácter didáctico y de contexto. No se busca embellecer el libro, sino más bien explicar cómo se representa Madrid en la industria cinematográfica. Por ello, las imágenes se encuentran siempre en relación con los textos que acompañan. Se incluyen tanto fotogramas de películas como fotos fijas de rodajes, y también fotografías actuales, para indicar algunos cambios operados en los espacios señalados. Así, creemos que se establece un diálogo más abierto y rico entre el texto y las imágenes seleccionadas.

En esta obra el protagonista no es un actor o una actriz determinada, tampoco un director de reconocido prestigio galardonado con premios ni una película con buena aceptación

por el público; es la ciudad de Madrid en su conjunto. Se trata de un Madrid que se nos muestra retratado *desde el cine* en multitud de escenas y, a la vez, un Madrid imaginado en la mente de los realizadores de las películas. Observar estos fragmentos de largometrajes permite ser consciente de los cambios que experimenta la ciudad; unos cambios que van más allá de lo físico, de lo urbano, y que trascienden su sociedad, sus ciudadanos.

Esperamos que el libro contribuya a que los residentes de los diferentes puntos de la ciudad reconozcan al cine como un vecino más, a que se identifiquen con ese tramo de la ciudad —quizá próximo a su residencia o trabajo— que es o ha sido protagonista en pantalla. Y ojalá anime a sus lectores, madrileños o no, a pasear por los lugares —si es que existen— que dieron vida a tantas y tantas escenas.

## UN RECORRIDO POR EL CINE HECHO EN MADRID

### BREVE EVOLUCIÓN DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN MADRID

Aunque las películas se contemplan como una experiencia personal —ahora más individual que hace unas décadas, pues la frecuencia a la asistencia a las salas de cine ha descendido a favor del uso de dispositivos móviles y portátiles—, implican una compleja industria. En el período clásico, y casi durante todo el siglo **XXI**, llegar a concluir un largometraje conllevaba un vasto sistema de producción, y conseguir que un espectador pudiera contemplarlo en uno de los grandes cines —o en una pequeña barraca ambulante— suponía un esfuerzo aún mayor, que implicaba a distribuidores y exhibidores. No es extraño, por ello, que en diversos lugares de España llamaran, con mucha razón, a los propietarios de los modestos cines provinciales o a los feriantes que cargaban con las bobinas de pueblo en pueblo los *industriales del cine*.

Pero, sin duda, el proceso de producción del filme era el que conllevaba el mayor esfuerzo económico, social y tecnológico. Los estudios —ya fuesen grandes, medianos o pequeños— requerían de una gran cantidad de personas, con sus diversos oficios, y de una vasta infraestructura e intrincada tecnología que podía llevar desde la gestión de productos químicos a complejos sistemas ópticos. Así, en todas las naciones el cine fue focalizando en diversos lugares los sistemas necesarios para el rodaje. El cine francés se situó en París, el alemán se ubicó en Berlín,

el estadounidense —tras diversos viajes, vaivenes y destinos— terminó asentándose a las afueras de Los Ángeles.

Parece lógico que esta ubicación de producción de rodajes terminase condicionando las películas. Así, los lugares más retratados de las diversas filmografías del mundo se localizaban en las proximidades de las propias industrias. El cine británico tuvo preferencia por las calles de Londres, el cine italiano por las calles romanas, el francés tenía querencia por el área parisina. Ciertamente el caso del cine estadounidense fue algo más complejo, pues, si bien la ciudad más filmada sería Los Ángeles, también se rodaría —o se ambientaría— mucho en la gran Nueva York o en la pequeña pero muy fotogénica San Francisco y, sobre todo, el cine de los Estados Unidos descubrió muy pronto que su gran épica fílmica nacional era el *western*. Por cierto, estos largometrajes del lejano Oeste también se podían rodar a pocos kilómetros de Hollywood.

En España la industria del cine tuvo un desarrollo muy peculiar. En primer lugar, el cine español tardó mucho más tiempo en despertar, si se compara con el de otras naciones europeas. Durante el período finisecular del siglo **XIX** y los primeros años del siglo **XX** la industria fílmica española era raquítica. Más que de un gran entramado de producción serio hay que pensar en pequeñas empresas que lograban, tras mucho esfuerzo, producir pequeñas obras. Este sistema independiente y pionero se centró, sobre todo, en Valencia y en Barcelona. Madrid tuvo un peso menor en estos primeros años. En realidad, como había ocurrido en otras naciones, eran las regiones más industrializadas las que albergaron los sistemas de producción; y también



## Historias de la radio

José Luis Sáenz de Heredia, 1955

A mediados de la década de los cincuenta José Luis Sáenz de Heredia había triunfado como cineasta. Muchas de sus películas habían sido un éxito comercial y de crítica, y su apoyo ideológico al Régimen le garantizaba cierta simpatía ante los censores y las instituciones oficiales. Así, el proyecto de *Historias de la radio* surgía como una obra ganadora.

La obra, construida como una minitrama, narra diversos episodios relacionados con la radio. En todos ellos la ciudad de Madrid y la Comunidad de Madrid son importantes. No sólo porque la sede de la emisora radiofónica está ubicada en la capital de España, sino también por la fuerte intención sainetesca y castiza de algunos de los capítulos del filme. Dos de los episodios resultan especialmente interesantes en este sentido: el primero de ellos es la secuencia de Pepe Isbert con su traje de pieles recorriendo las calles de Madrid y luchando con otra persona disfrazada. Se trata, sin duda, de una de las mejores escenas cómicas del cine español. El otro capítulo versa de un hombre desesperado que decide robar en la casa de su casero, pero justo en el momento del crimen desde un concurso radiofónico telefonan a la vivienda del propietario. Para evitar ser descubierto en su delito, el ladrón contesta la llamada y logra en el

concurso más dinero del que había pensado lograr con su robo. Sin embargo, el ladrón no puede cobrar directamente el premio, debe contactar con el casero y llegar a un acuerdo con él, pues necesita su documento de identidad para personarse en la cadena.

Cuando en 1987 Woody Allen estrenó *Días de radio* (*Radio Days*), muchos críticos y periodistas vieron grandes similitudes entre ambas películas. Muy especialmente un capítulo narraba parcialmente el robo y la llamada del concurso que ya contaba la película de José Luis Sáenz de Heredia. ¿Plagio? ¿Homenaje? ¿Casualidad? En cualquier caso, el filme español surgió treinta años antes que el estadounidense y muestra la gran creatividad de la comedia hispana.

José Luis Sáenz de Heredia logró en *Historias de la radio* filmar una película castiza y sainetesca, pero al mismo tiempo moderna y original, donde Madrid se convertía en el lugar donde todos los mundos eran posibles. Una década después el mismo director intentó repetir la fórmula con *Historias de la televisión* (1965), pero la obra no alcanzó la calidad y la fortuna de la primera.

Luis Deltell Escolar

## Las chicas de la Cruz Roja

Rafael J. Salvia, 1958

Una vez superada la difícil posguerra civil, el cine oficial de los años cincuenta y sesenta se esforzó en presentar una visión amable de España que pudiera exportarse al mundo occidental en la que se ocultaban los rasgos dictatoriales y se subrayaban los elementos positivos. En estas obras se ofrecía una imagen de concordia, unidad y optimismo. Algunas producciones filmicas del periodo contribuyeron a ello, exaltando instituciones próximas al franquismo como el Ejército (*Héroes del aire*, Ramón Torrado, 1957; *¡Ahí va otro recluta!*, Ramón Fernández, 1960) y el clero (*Balarrasa*, José Antonio Nieves Conde, 1951), difundiendo las políticas de apoyo a la familia (*La gran familia*, Fernando Palacios y Rafael J. Salvia, 1962; *Operación Plus Ultra*, Pedro Lazaga, 1966) o presentando a la misma Cruz Roja como un organismo asistencial afín al Régimen: es el caso de esta película, que tiene su contrapartida masculina inmediatamente posterior en *Tres de la Cruz Roja* (Fernando Palacios, 1961).

Ambientada en un radiante día de la primavera madrileña, y con la conocida canción de fondo, *Las chicas de la Cruz Roja* cuenta las simpáticas aventuras de cuatro amigas arquetípicas —la adinerada pelirroja (Katia Loritz), la morena pobre (Conchita Velasco), la insegura castaña (Luz Márquez) y la rubia intelectual (Mabel Karr)— mientras realizan la

colecta para esta asociación; sus amores y desengaños se muestran, junto a una galería de personajes secundarios, aderezados con todos los lugares comunes de la época: la irresistible belleza femenina —asumido su inferior intelecto— para conquistar a los hombres, los celos machistas —histriónico Tony Leblanc como reencarnación de un castizo Oteló—, la exhibición de vestidos y peinados —curiosamente, cada miembro del cuarteto luce un color de pelo diferente para mejor reconocimiento— y el objetivo último del matrimonio como horizonte vital para la mujer. Por fin, en el baile nocturno, triunfa el amor, y cada una de las protagonistas encuentra felizmente su pareja.

El largometraje está rodado casi íntegramente en exteriores de Madrid, cuyas calles, glorietas y avenidas desfilan siguiendo a las postulantes desde el inicio del día hasta el atardecer: la plaza de Cibeles, donde transcurre buena parte de la acción, pues allí se ubica el centro principal de colecta y las iluminadas terrazas del aperitivo; el eje Alcalá-Gran Vía, amplio y moderno, Manhattan español, que recorren las cuatro novias de la primavera a bordo de un flamante descapotable; la plaza de España, con la exhibición de los dos *rascacielos* —el Edificio España y la Torre de Madrid— recién inaugurados, santo y seña de la modernidad; y Moncloa, el Retiro, la plaza de



España, el edificio de la Bolsa, el estadio Santiago Bernabéu... Es una capital bella y moderna, filmada a modo de postal turística con los lugares urbanos más atractivos; los arrabales empobrecidos de la reciente inmigración y los barrios marginales no tienen cabida en este cine satisfecho.

Antonio Fernández Huete



## El verdugo

Luis García Berlanga, 1963

El eterno paseo de José Luis —Nino Manfredi— hacia el cadalso, llevado a ras-tras por varios guardias para que cumpla su papel y ajusticie al preso sentenciado a pena de muerte, en el patio de la penitenciaría de Mallorca, es una de las grandes secuencias de la historia del cine español. En una década en que otras cinematografías europeas, con Italia y Francia a la cabeza, encaraban decididas el feliz y esperanzador tránsito hacia la modernidad, la existencia en España de un creador como Luis García Berlanga suponía un soplo de aire fresco en el desierto. *El verdugo* se puede ver como un puñetazo doloroso al Régimen de la mejor de las maneras posibles, de modo sutil y con la caricatura y el grotesco como aliados, humillando al monstruo sin ser este consciente. Es justo, por lo tanto, que el descrito momento se considere un gol que el director valenciano le mete a Francisco Franco por la escuadra.

El guion lo firman Rafael Azcona y Ennio Flaiano. La trama se centra en José Luis, persuadido por su suegro —el siempre magnífico José Isbert— para que se case con su hija Carmen —Emma Penella— y, sobre todo, para que herede su profesión, la de verdugo, con el propósito de que la familia madrileña garantice su futuro. No está convencido el protagonista, pero el dinero y la

presión son irresistibles y acepta el envenenado legado de Amadeo. Pero todo se viene abajo cuando tiene que actuar.

Más allá del desenlace en las islas Baleares, la capital —como ocurre en parte de la filmografía berlanguiana— tiene notable presencia en el filme. Así, podemos ver a José Luis y Amadeo en la plaza de la Marina Española, en pleno centro madrileño, pero también los vemos en un paseo de Recoletos atestado, en un día magnífico de sol. No obstante, la cámara también se aleja del centro neurálgico y podemos ver una secuencia rodada en torno al acceso al metro de Vista Alegre, en pleno Carabanchel, un barrio que en esos años sesenta no dejaba de crecer. El cine de Berlanga también funciona como retrato de la época que se filma, de ahí la importancia que el elemento espacial tiene en su obra. Se trata de una película mayúscula, tan imperecedera como el alegato contra la pena capital que edificó Berlanga en 1963.

Elios Mendieta





1 Las bicicletas son para el verano  
(Jaime Chávarri, 1984)



2 Mi tío Jacinto (Ladislao Vajda, 1956)



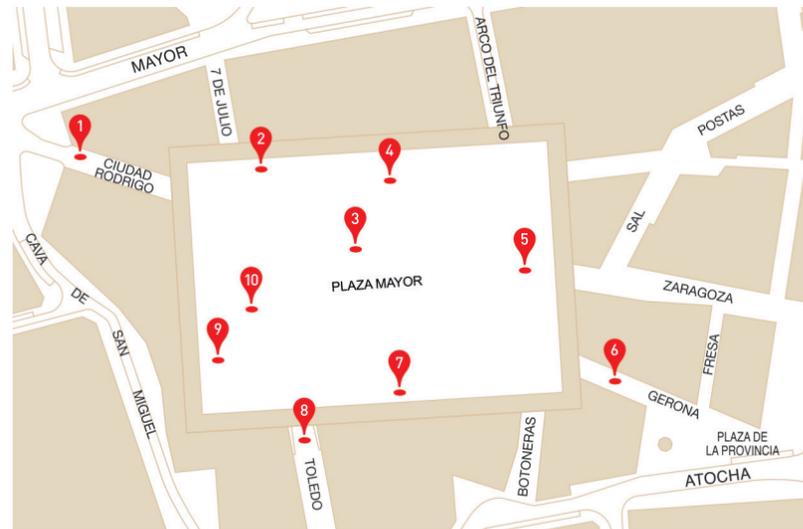
3 La gran familia  
(Fernando Palacios, 1962)



4 Los amantes del Círculo Polar  
(Julio Medem, 1999)



10 Lugares comunes  
(Adolfo Aristarain, 2002)



5 Chica para todo  
(Mariano Ozores, 1963)



9 El maestro de esgrima  
(Pedro Olea, 1992)



8 El guardián del paraíso  
(Arturo Ruiz Castillo, 1955)



7 La flor de mi secreto  
(Pedro Almodóvar, 1995)



6 Persecución en Madrid  
(Enrique Gómez, 1952)

## PLAZA MAYOR

La Plaza Mayor constituye un espacio idóneo para la filmación de largometrajes por su centralidad, amplitud, monumentalidad y valor escenográfico. Se trata de un ámbito en el que no sólo destaca su amplio espacio diáfano, sino también los soportales y negocios tradicionales que se alojan en ellos —que nos remiten a decorados teatrales, dando entrada y salida a los personajes en escena—, los cuales han sido un elemento de atracción para algunas películas de época como *La busca* (Angelino Fons, 1966), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984) o *El maestro de esgrima* (Pedro Olea, 1992). En su interior, determinados enclaves han concitado una mayor atención de los directores: el acceso por la calle de Ciudad Rodrigo, el Arco de Cuchilleros, la fachada de la Casa de la Panadería y la estatua de Felipe III. Pero, desde un punto de vista cinematográfico, la plaza trasciende su perímetro e incluye las calles adyacentes, desde donde entran o salen sus protagonistas, tal y como se aprecia en *Incautos* (Miguel Bardem, 2004), en *The Cold Light of Day (La fría luz del día)* (Mabrouk El Mechri, 2012) o en *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016).

Presente en la narración cinematográfica, bien como un espacio residencial y vivencial —en *El guardián del paraíso* (Arturo Ruiz Castillo, 1955), en *Mi tío Jacinto*

(Ladislao Vajda, 1956) o en *Truhanes* (Miguel Hermoso, 1983)—, de encuentro o desencuentros —en *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) o en *Los amantes del Círculo Polar* (Julio Medem, 1999)—, o bien meramente de tránsito, un repaso de la cinematografía filmada testimonia varios cambios morfológicos.

Finalizada la contienda civil, la plaza, antes ajardinada, se reforma mediante su enlosado y la construcción de una gran isleta central, convirtiéndose en un espacio intensamente transitado por trolebuses y vehículos privados —*Persecución en Madrid* (Enrique Gómez, 1952)— o por tranvías eléctricos —*El guardián del paraíso* (Arturo Ruiz Castillo, 1955) o *Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino, 1958)—.

En 1961 se sustituye la isleta central por un nuevo adoquinado continuo, convirtiéndose en el aparcamiento en superficie más grande del centro de la ciudad, sin dejar apenas espacio libre a los peatones —*The Pleasure Seekers (En busca del amor)* (Jean Negulesco, 1964)—, o en cabecera de autobuses regionales, tal y como se aprecia en las escenas inicial y final de *Chica para todo* (Mariano Ozores, 1963). Finalmente, tras el soterramiento del tráfico y del aparcamiento en 1969, recupera su carácter vivencial —*Enseñar a un sinvergüenza* (Agustín Navarro, 1970)— y de

ocio —*A la pálida luz de la luna* (José María González-Sinde, 1985)—.

Desde finales del siglo cobra cada vez más relevancia su función turística, con numerosas terrazas, presente en varios largometrajes de producción extranjera —*Fei ying gai wak (Operación Cóndor)* (Jackie Chan, 1991), *Deception (La lista)* (Marcel Langenegger, 2008)— o nacional —*Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002) o *Noviembre* (Achero Mañas, 2003)—.



## MADRID DESAPARECIDO

Vecinal de Absorción de Vallecas, construida en 1963 y derruida en la segunda mitad de los ochenta, habiendo sido sustituida por varios inmuebles residenciales. Pese a su reciente estreno, *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016) incluye imágenes tanto de antiguos edificios de vivienda ya demolidos, junto a la calle de San Canuto, como naves industriales, situadas en la calle de Bruno Abúndez, que han corrido la misma suerte.

Aunque el principal proceso de demolición de edificios religiosos —como resultado de la desamortización de Mendizábal— tuvo lugar en los decenios centrales del siglo XIX, no faltan ejemplos de esa transformación durante el siglo XX. Así, en *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955) se muestran imágenes tanto del interior como del exterior de la antigua iglesia de Nuestra Señora del Rosario, situada en la calle del Conde de Peñalver, número 40, y que en 1967 fue sustituida por la que puede verse en la actualidad, que sigue un estilo arquitectónico moderno. En *Del rosa... al amarillo* (Manuel Summers, 1963) se puede ver, en la calle de Ortega y Gasset, el antiguo convento de la Concepción Jerónima, edificado en 1890 y utilizado durante la Guerra Civil como cárcel y como cuartel hasta que, finalmente, fue derribado un par de años después de rodarse esta película.



Del rosa... al amarillo  
(Manuel Summers, 1963)



Las chicas de la Cruz Roja  
(Rafael J. Salvia, 1958)



El pisito  
(Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958)



## MADRID DESAPARECIDO

La antigua iglesia del Buen Suceso, erigida en el último tercio del siglo XIX en la calle de la Princesa, aparece en *Las secretarias* (Pedro Lazaga, 1969) cuando, al cruzar una de las protagonistas la calle, se puede apreciar al fondo su elevada torre; el edificio, que había resultado dañado durante la Guerra Civil, fue derribado en 1975 y sustituido por otra iglesia de estilo moderno en 1982, acogiendo además el antiguo solar un complejo residencial.

En la arquitectura civil, como testimonio de la destrucción —tan habitual durante el franquismo— de edificios de valor arquitectónico indudable, encontramos imágenes de mercados ya desaparecidos. Así, tanto en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) como en *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958) se pueden ver algunas imágenes del antiguo mercado de San Ildefonso, situado en la plaza homónima, construido en 1835 y derribado en 1970. Fue el primer mercado cubierto de Madrid, pero en la decisión de derribo se dio prioridad a la recuperación del espacio abierto de la plaza. Y en la última película mencionada se visibiliza también la antigua factura de otro mercado: el de la Cebada. Todavía en 1958 el edificio se correspondía al que se inauguró, en hierro, en 1875; de hecho, el mismo año en que finalizó el rodaje se inició el proceso



El pisito  
(Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958)



Los ángeles del volante  
(Ignacio F. Iquino, 1957)

