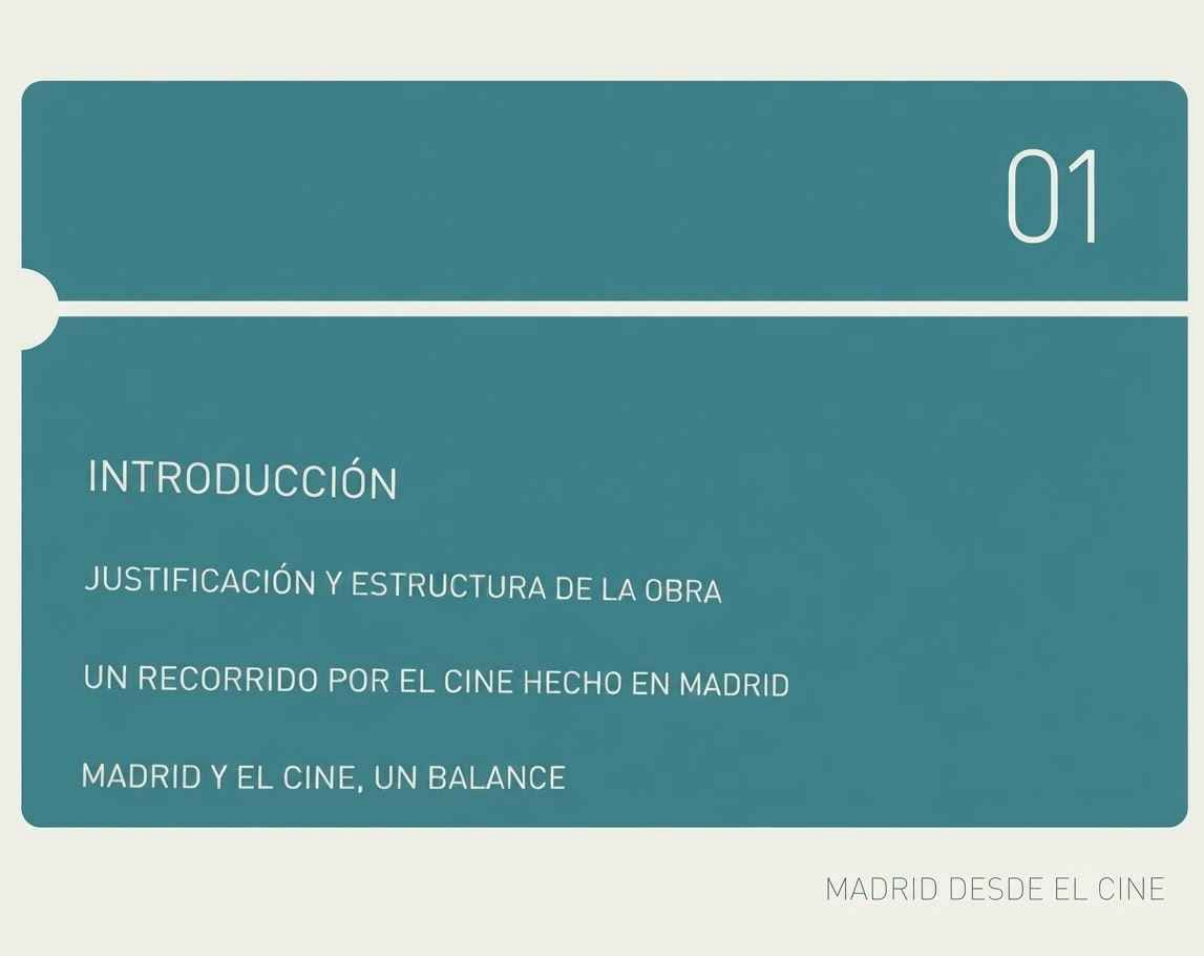


MADRID DESDE EL CINE

LUIS DELTELL ESCOLAR | AGUSTÍN GÁMIR ORUETA | CARLOS MANUEL VALDÉS



ediciones
LA LIBRERÍA



JUSTIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA OBRA

Este libro surge como resultado de diversos proyectos e investigaciones en los que los autores llevan implicados desde hace años. En él intentamos divulgar y explicar cómo Madrid ha sido retratada en el cine, combinando y aprovechando las perspectivas propias de campos de estudio diversos —geografía, comunicación—. Concretamente, en los últimos años los autores han formado parte de un proyecto de investigación financiado por la Comunidad de Madrid y por el Fondo Social Europeo (Unión Europea), bajo el título La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: Lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico (FICMATUR), que estuvo en vigor entre enero de 2020 y abril de 2023 (ficmatur.uc3m.es).

El término municipal de Madrid, con sus contrastes y su extraordinaria diversidad, es el protagonista de esta obra, y especialmente sus áreas urbanas. Pero la aproximación a esta

realidad está mediatizada por la representación que el cine ha hecho de ella. En realidad, la atención que se pretende dar en estas páginas a la forma en que el cine enseña Madrid es un reto casi imposible; entre otras cosas, porque son cientos los títulos que, desde el origen del cine, se han ocupado de mostrar calles, edificios, parques y otras realidades que constituyen la extraordinaria amalgama que conforma esta ciudad.

En consecuencia, lo que aquí se ofrece es una selección de materiales que viene dada, en parte, por procesos azarosos, y en parte, por un ejercicio de selección en el que intervienen algunos criterios que merece señalar; considerando que, bajo la idea del Madrid filmado, se integran numerosas aproximaciones, tanto geográficas como cronológicas y creativas. Desde el inicio se ha buscado que estén visibles, de una u otra forma, todos los distritos y un importante número de los barrios que los integran; pero también que haya una presencia de películas que cubran el espectro temporal del cine hecho en la ciudad, desde 1930 hasta la actualidad. Además, se ha querido que figure un número elevado de directores y directoras —imposible abarcar la totalidad—, así como géneros y temáticas variados. En este sentido, la filmografía que se acompaña como anexo incluye la relación de las obras citadas en el libro; de ese listado, las que se refieren a largometrajes de ficción filmadas en Madrid totalizan doscientas setenta y una, que implican a ciento sesenta directores y directoras. Se utilizan en estas páginas no sólo películas de gran calidad, sino también obras de consumo o de fines comerciales. Se ha querido reflejar y valorizar el cine creado por las mujeres, aunque el número de filmes dirigidos por ellas es significativamente menor —al menos hasta la fecha— que el hecho por hombres.

La vinculación entre espacio urbano y cine resulta múltiple. En los comentarios que acompañan a los ejemplos seleccionados en este volumen se alude a veces a la manera en que los rasgos de un determinado entorno de la ciudad acompañan al sentido dramático de una escena; otras se evidencia el interés de directores y directoras por resaltar las características estéticas de un lugar concreto; o se resalta la relación —casi ideológica— que

se percibe en algunas producciones al seleccionar imágenes que adquieren un claro sentido propagandístico. La diversidad urbana de Madrid favorece también la conexión entre ciertos espacios, tramas o géneros, aunque en ocasiones predomina la sensación de que cualquier entorno puede ser utilizado para dar un significado de emociones contrastadas, como sucede, por ejemplo, con los cementerios. En estas historias filmadas la vinculación con Madrid puede arrancar desde el propio título —Persecución en Madrid (Enrique Gómez, 1952), Historias de Madrid (Ramón Comas, 1958), Madrid, Costa Fleming (José María Forqué, 1976) o Holmes & Watson. Madrid Days (José Luis Garci, 2012); en otras ocasiones lo hace empeñándose en mostrar hitos reconocibles de esta ciudad —la Puerta de Alcalá, la Cibeles, la plaza de toros de las Ventas...—; encontramos también casos en los que Madrid no se menciona jamás o en los que las imágenes mostradas sólo permiten identificar la ciudad a sus grandes conocedores; incluso abundan las películas en las que Madrid se filma para no ser Madrid.

Más allá de estas lecturas, lo que sí queda claro es que, como sucede con la fotografía, el cine de ficción —también, claro está, el documental— constituye un poderoso elemento que contribuye a enriquecer la memoria de la ciudad. Reconocida la extraordinaria capacidad de transformación de las ciudades contemporáneas, el cine, como forma de creación cultural plenamente contemporánea, suministra un material visual que justifica cualquier esfuerzo de catalogación y sistematización. Esta labor, ingente, no es ni mucho menos el cometido de este libro; pero en su espíritu está la promoción de iniciativas tendentes a enriquecer y visibilizar la obra cinematográfica que ha tomado a Madrid, a sus calles y a sus gentes, como protagonista principal.

El formato estático inherente a cualquier libro lleva a realizar una aproximación a las imágenes cinematográficas mediante fotogramas extraídos de las películas consultadas y analizadas. Se incluyen también algunas fotos fijas, materiales que proceden del proceso técnico del rodaje y no del metraje de la película en cuestión. Se trata de películas de ficción —la mayoría, salvo excepciones, largometrajes—, excluyéndose, por lo tanto, las

series de televisión o los documentales. El periodo histórico analizado abarca desde el inicio del cine de ficción hasta la actualidad, si bien es cierto que la mayor parte de los ejemplos corresponden a etapas posteriores a la Guerra Civil.

En Cuarenta películas en Madrid se presenta, de forma cronológica, la visión de la ciudad en cuatro decenas de largometrajes fundamentales. En la selección de los títulos, como ya se ha indicado, se han seguido diversos criterios, lo que conlleva ausencias fundamentales. No se trata de las mejores o las más importantes películas que muestran Madrid, sino de un catálogo que refleja la pluralidad de miradas y formas de filmar la capital de España. En este bloque han colaborado diversos miembros de ESCINE, grupo complutense de estudios cinematográficos, y cada reseña aparece firmada por el autor que ha escrito el breve análisis de dicho largometraje.

En Una cartografía del Madrid filmado se lleva a cabo un recorrido por el cine hecho en Madrid tomando como guía los veintiún distritos de la ciudad. Para ello se ha seleccionado un centenar de localizaciones de películas, organizadas por distritos. La larga evolución histórica, su mayor densidad edificatoria y las características de su tejido urbano justifican que corresponda al distrito Centro casi una cuarta parte de los ejemplos.

La selección de estas localizaciones obedece, en algunos casos, a la calidad del largometraje, a la relevancia de una determinada escena o incluso al interés de un determinado fotograma; en otras radica más bien en consideraciones urbanas. Si bien algunos títulos han recibido una mayor atención, debido a la variedad y oportunidad —desde el punto de vista urbano— de las imágenes que ofrecen, se ha procurado evitar la reiteración excesiva de determinadas películas.

Cada ejemplo, que se corresponde al lugar de una determinada escena, se acompaña de un breve texto explicativo en el que se suelen introducir comentarios sobre la trama de la película, la descripción de la escena a la que pertenece el fotograma seleccionado o algún contenido sobre las características urbanas de la zona y, en su caso, sobre las transformaciones operadas

entre el momento del rodaje y la actualidad. Además, se incluye un plano con la localización de la escena, el fotograma de la película y una fotografía actual correspondiente al mismo encuadre —o muy parecido— del fotograma. En algunas ocasiones esta última fotografía se ha sustituido por un segundo fotograma de otra película filmada en ese mismo lugar. La inclusión de la fotografía actual en la mayor parte de los fotogramas contenidos en este capítulo se relaciona con el interés, ya señalado, de reivindicar al cine como testigo de los cambios urbanos.

En este recorrido por los diferentes distritos de Madrid se ha aprovechado para hacer un tratamiento particular de una serie de áreas urbanas destacadas: la Plaza Mayor, la Puerta del Sol, la Gran Vía, el Rastro y el Viaducto en el distrito Centro; el parque del Retiro y la plaza de Cibeles en el distrito Retiro; la plaza de toros de las Ventas en el de Salamanca; la Casa de Campo en el de Moncloa-Aravaca; y el Aeropuerto Adolfo Suárez Madrid-Barajas en el distrito de Barajas. Se trata de entornos significativos que, en algunas películas, llegan a tener relevancia en su trama narrativa. Para estas áreas se incluye una selección de ejemplos de películas rodadas en ellas, que acompañan a un plano en el que —en la mayor parte de los casos— se señala la localización precisa del lugar donde transcurre la escena.

En Espacios y usos singulares se prescinde parcialmente de la atención al reparto espacial de localizaciones de rodaje para, en primer lugar, presentar una relación de espacios singulares presentes, de forma más o menos dispersa, en diferentes ámbitos de la ciudad. Se trata de un conjunto variado de usos o espacios que con cierta frecuencia se muestran en los largometrajes filmados en la ciudad: las corralas, las estaciones de ferrocarril, los cementerios y la vía de circunvalación M-30. Además, se hace una mención especial a un elemento relevante del Madrid contemporáneo, como es la infravivienda; por último, se añade un apartado sobre vistas de la ciudad, un tipo de escenas que frecuentemente se sitúan al principio del metraje y que a menudo tienen por objeto orientar al espectador sobre el lugar en que se desarrolla la acción, pero que también pueden aparecer por otro

tipo de motivaciones. Las limitaciones de espacio de este volumen explican que no se hayan podido incorporar a este listado de espacios y usos algunos otros que, sin embargo, pueden resultar sumamente interesantes: infraestructuras como puentes y túneles, el metro, comercios y bares —algunos desaparecidos—, espacios culturales y deportivos, parques y jardines diferentes al Retiro, etc.

En Madrid en transformación se profundiza en la manera en la que el cine registra cambios urbanísticos operados en la ciudad. A veces lo hace de manera no intencionada, pero otras se incorporan como elementos que aporta intensidad y contenido a las imágenes. En los entornos urbanos se asiste, como si se tratara de realidades esenciales para definirlas, a procesos combinados aunque contrapuestos de construcción y destrucción, de interesarse por su futuro al tiempo que se deshace del pasado. La tradición cinematográfica se convierte en testigo de esas transformaciones; los ejemplos que se han incluido en los respectivos distritos —que tan sólo resultan una pequeña muestra— apuntan en esa dirección. Y, en ese sentido, su condición de registro documental de imágenes convierte al cine en elemento fundamental para enriquecer, como se ha señalado anteriormente, la memoria de esa ciudad ya inexistente. Por ello, en este apartado se atiende a tres formas de evidenciarlo: por una parte, descampados que forman y han formado parte del paisaje madrileño; por otra, algunos ejemplos que hablan del Madrid ya inexistente, desaparecido; y, por último, cómo las cámaras han registrado algunos procesos de construcción de la ciudad.

En los largometrajes no sólo se describe la ciudad mediante las escenas filmadas en ella, también se crea una ciudad virtual acorde con la narrativa de la película. Pero, habitualmente, la virtualización de la ciudad mediante diversas técnicas cinematográficas suele pasar desapercibida al espectador. En Espacio y técnicas cinematográficas se muestran, para el caso de Madrid, tres procesos mediante los cuales el director es capaz de desarrollar ese espacio virtual, utilizando los recursos y posibilidades que ofrece la ciudad. En primer lugar, la creación de entornos que no existen en la ciudad, convirtiendo a Madrid en un gran decorado en el que se introducen, junto a escenas rodadas

en las calles de la ciudad, componentes de atrezzo de diferente magnitud. En segundo lugar, la técnica de la suplantación de unos espacios por otros, frecuentemente utilizada por el realizador y mediante la cual Madrid ha prestado su imagen para representar a otras ciudades; la variedad de tipologías constructivas que presenta la ciudad, de diferentes épocas y estilos, favorece este mecanismo de suplantación. En tercer lugar, la utilización combinada de la elipsis y la acción del montaje permiten presentarnos un Madrid distinto, acorde con las necesidades del guion, en el que las distancias y las conexiones —la topología urbana— no se corresponden con la realidad.

El volumen termina con unos anexos. En el primero se incluyen unos mapas-llave en los que se localizan los ejemplos seleccionados en el apartado Una cartografía del Madrid filmado. Seguidamente se presenta una bibliografía, que en modo alguno pretende ser exhaustiva, en la que se incluyen algunas obras que abordan el hecho cinematográfico vinculado a la ciudad de Madrid y otras que han sido utilizadas como fuente de información para alguno de los contenidos de la obra.

Por último, se ofrece una filmografía en la que se incorporan todas las películas —y algunas series— citadas en las diferentes secciones del libro. Para contribuir a su utilidad, se incluye el 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 el 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 CINEMATOGRÁFICA 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 los lugares con una tradición de distribución o de paso tuvieron pronto diversos experimentos e intentonas fílmicas, como Zaragoza.

Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX la industria cinematográfica comenzará a asentarse en Madrid. El gran número de salas que se crearon en esta ciudad y su situación estratégica como centro de distribución permitía que la incipiente industria comenzase a fijarse en la capital del Estado, como un polo de producción y, en principio, como un espacio de exhibición. Por ello Madrid, antes que en un núcleo industrial, se convirtió, sobre todo, en un lugar de consumo. Arturo Barea cuenta en su monumental novela La forja de un rebelde cómo el cine devino en un espectáculo masivo en la capital. El escritor recuerda las grandes filas de personas que acudían a las improvisadas barracas que surgían por la Gran Vía o por Lavapiés, su barrio de acogida.

Disponer de un gran número de espectadores en un área tan pequeña y densamente poblada favoreció que surgieran pequeñas productoras que intentaron captar y retratar este espacio y, así, fidelizar a ese posible público. Directores no nacidos en la ciudad de Madrid como José Buchs o Florián Rey colaboraron significativamente en la construcción de esta industria madrileña. Otro de los personajes centrales fue el madrileño y cosmopolita Benito Perojo, que primero ideó la castiza imitación de Charlot, Pamplinas, y luego, con sus diversas productoras y sus películas —como director—, fue consolidando todo un estilo

matritense, hasta lograr un enorme éxito de público con su adaptación de La verbena de la Paloma (Benito Perojo, 1935).

En el período mudo las productoras valencianas como Cuesta habían descubierto la importancia de retratar lo cercano para capturar al público local. Al carecer la industria nacional de un potencial como la alemana, la francesa, la italiana o la estadounidense, el uso de lo cotidiano, lo popular y lo autóctono permitía distinguir a las producciones propias y dotarles de una diferenciación significativa que pudiera ser atrayente para el espectador. Esta búsqueda del casticismo situó a Madrid como el centro de uno de los géneros que más influencia tendrá en el cine español hasta mediados de los años sesenta: el sainete y lo sainetesco.

Desde los últimos años del periodo silente y, sobre todo, desde la incorporación del sonido, Madrid será retratada de una forma constante como un espacio sainetesco. Estos filmes, que solían ser ampliamente populares —aunque no siempre—, ayudarán a que la industria se desarrolle poco a poco en la capital. Sin embargo, los largometrajes sainetescos madrileños, como las películas de temática folclórica popular andaluza, también generaron una reacción feroz hacia el cine español. Así, desde la década de los treinta uno de los grandes desprecios que se usa para referirse a las producciones rodadas en el Estado es precisamente el término españolada, es decir, una exageración, casi hipertrofia, de lo folclórico o lo sainetesco.

En realidad, fue un avance tecnológico —la llegada del sonido— lo que catapultó al cine español y en gran medida a la producción filmada desde Madrid. Mientras que en el período mudo resultaba casi imposible competir con las películas extranjeras, que sólo tenían que cambiar los cartones de diálogos para ser comercializadas y exhibidas en cualquier país o cualquier lengua, la consolidación del sonido y de las talkies —películas habladas— fue una enorme barrera para las producciones no filmadas en español. Los públicos de todos los países preferían lógicamente los largometrajes dialogados en sus idiomas maternos. Esto favoreció a aquellas naciones con lenguas con más hablantes, como era el caso, claramente, de España con el castellano.

Durante la Segunda República Española la gran mayoría de las principales salas de cine estaban preparadas para la exhibición de películas sonoras. Esto permitió que surgiera una llamada —tal vez de forma muy exagerada— etapa dorada del cine español. Este período no se caracterizó por hacer un gran número de películas o por la excelencia de las mismas, aunque hubo obras de gran calidad, sino, sobre todo, porque fue el momento en el que por primera vez el cine español encontraba su público. Las salas principales de la Gran Vía y los cines de barrio se llenaban con las producciones de Florián Rey, de Luis Marquina o las primeras películas de Sáenz de Heredia. Aunque no se dispone de datos exactos, sí se sabe, por ejemplo, que Imperio Argentina logró situarse al nivel de las estrellas de Hollywood.

Es en estos años cuando la Gran Vía madrileña se transforma definitivamente en el escaparate del cine español —e internacional— en el país. La vía urbana, que se había proyectado y comenzado a trazar casi en la misma época en que los hermanos Lumière y Thomas Alva Edison realizaban sus primeros experimentos de imágenes en movimiento, se había convertido en la calle con las salas más grandes y lujosas del país. Además, las productoras españolas habían inaugurado sus sedes en esa misma avenida. Cifesa, la gran empresa distribuidora y productora de origen valenciano, contrató una amplia oficina en el mítico edificio Carrión, en el corazón del Gran Vía.

Entre las muchas desgracias y desventuras que causó la guerra civil española se encuentra la destrucción del entramado industrial y de exhibición del cine español durante la contienda. Es pura fantasía imaginar qué hubiera pasado con el cine patrio si se hubiera desarrollado durante más años esa supuesta etapa dorada del cine español con su público. Muy posiblemente el cine español, y en especial el producido en Madrid, se hubiera terminado imponiendo en el mercado latinoamericano. Sin embargo, los tres años de guerra no sólo destruyeron los cines y los estudios, sino también todas las redes de distribución y de exhibición con Latinoamérica. Ese inmenso nicho comercial fue inteligentemente ocupado por México, que sí supo transformarse

en la primera industria cinematográfica en español con carácter internacional durante décadas.

Tras la victoria de las tropas del general Francisco Franco y la imposición de la dictadura militar, la industria del cine se reconstruyó. Pero esta reconstrucción fue paulatina, con grandes carencias propias de una sociedad autárquica y con un control férreo en las historias y los equipos de producción. Un gran número de cineastas se había exiliado o se encontraba en diversas listas negras y otros limaban y cuidaban sus guiones para no tener dificultades con la censura o con los nuevos gobernantes. Además, al haber perdido el contacto con las redes de distribución y de exhibición internacionales, el cine —como una industria más del país— vivió un período de autarquía y de escasez de material.

Aun así, Franco y sus primeros gobiernos intentaron reactivar el cine. Desde el mismo 1939 comenzaron a contar su versión de la Guerra Civil. No es nada extraño que la primera película filmada sobre la contienda fratricida esté ambientada en la capital y lleve por título Frente de Madrid (Edgar Neville, 1939). El franquismo debía explicar cuál había sido el significado de esta lucha comenzada por los militares golpistas. A este ciclo de películas los historiadores lo terminaron denominando cine cruzada; en ellas la ciudad de Madrid surgía como un espacio mártir que sólo al final de la guerra era liberado por las tropas del bando nacional.

Sin embargo, ni el cine cruzada ni el cine histórico-imperial fueron realmente los ciclos más significativos y populares en Madrid. Aun con los pocos datos que se disponen sobre la exhibición fílmica, parece que lo que más fascinó a los madrileños fue, de nuevo, el sainete y el humor: las comedias de Cifesa, las películas de Rafael Gil, de Juan de Orduña y del humor de la otra generación del veintisiete. Madrid sufría todavía la autarquía, las penurias de la posguerra y los controles censores, pero a la vez se transformaba en un espacio sainetesco y popular. El cine del genial autor Edgar Neville alcanzó su esplendor en este período.

A finales de los años cuarenta la industria cinematográfica se centraba ya en la ciudad de Madrid y esta medida se reforzó aún más con otras propuestas como la creación del Instituto de

Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que posteriormente cambiaría de nombre por el más conocido de Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Por esta institución educativa pasaría un gran número de directores, guionistas y técnicos del cine español. La EOC fue, hasta su cierre a mediados de los años setenta, el gran impulsor de talento del cine español. Sólo cinco nombres de antiguos estudiantes bastarían para reflejar su importancia: Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura, Víctor Erice y Josefina Molina.

Otro de los grandes factores que fomentó la estabilización de la industria del cine español en Madrid es que en la capital se encontraban dos organizaciones que serían claves: NO-DO y RTVE. La primera de ellas, como noticiario oficial y de propaganda del Régimen, fue esencial en la producción de documentos fílmicos del Régimen. A medida que el NO-DO perdía relevancia, RTVE —o sólo TVE— ocupó su lugar y se transformó en el gran impulsor de ficciones y creaciones audiovisuales en España. Aunque con sede en diversas ciudades del Estado, sus estudios centrales estuvieron siempre en Madrid.

Durante el franquismo el retrato de la ciudad de Madrid fluctuó de forma significativa. Más que una mirada única, hubo una mirada plural, personal y diferenciada según los directores e incluso según las películas del mismo cineasta. Así, por ejemplo, nada tiene que ver el cine de Sáenz de Heredia con el de José Antonio Nieves Conde. Pero tampoco es el mismo Madrid el que aparece en Surcos (1951) que el que se retrata en Don Lucio y el hermano Pío (1960), ambas de José Antonio Nieves Conde. Por tanto, la mirada a Madrid durante el franquismo fue más plural de lo que en un primer momento se puede pensar. Lógicamente, siempre bajo el atento escudriño de los censores, que intentaban fijar y controlar el retrato. Aun con las medidas más punitivas, muchos directores —sirvan de ejemplo, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem o Carlos Saura— lograron retratar una ciudad que no era la mostrada por los filmes más propagandísticos del Régimen. En ellos la ciudad se mostraba con toda su rudeza y crueldad, incluso con sus miserias.

La Transición fue un momento fundacional para toda España. En consecuencia, también lo fue en la industria cinematográfica del país. El final de la censura supuso una ruptura con el modelo previo de control estatal y militar. La madrileña y antigua alumna de la EOC, Pilar Miró, situó a la nueva y joven democracia ante un gran reto. Su película El crimen de Cuenca (Pilar Miró, 1981) fue secuestrada por orden judicial. Sin embargo, los cineastas, los medios de comunicación y, en suma, la población, comprendieron que el ataque a este filme suponía una restauración de la censura. Pilar Miró se negó a cortar y adulterar su película y cuando, por fin, El crimen de Cuenca se estrenó se supo que la censura había realmente desaparecido del estado.

En los años de la Transición, la figura del director José Luis Garci será clave en el retrato de Madrid. Sus películas Asignatura pendiente (1977), Solos en la madrugada (1978), Las verdes paraderas (1979) y El crack (1981) son el mejor documento posible para mostrar esa urbe que pasaba de una dictadura férrea a una democracia joven y aún inmadura. Garci filma y documenta con esmero la calles, la vida y, en suma, a los madrileños de esa época.

Después, tras la victoria del PSOE en 1982, se llevó a cabo una reorganización del cine español. Pilar Miró fue nombrada Directora General de Cinematografía y planteó un recorte de la producción del cine español a favor de un cine más elaborado y con mayor producción. Estas medidas, que debían mejorar la calidad media de los largometrajes, también implicaron la desaparición de muchas productoras pequeñas y medianas. La década de los ochenta está marcada por la comedia madrileña, por las comedias de Fernando Colomo, Fernando Trueba y Emilio Martínez Lázaro, que mostraron una nueva ciudad, una nueva esperanza y un Madrid radicalmente distinto al que aparecía en las películas del franquismo. Todo era igual, las calles, los edificios, los espacios, pero a la vez todo era radicalmente diferente.

El gran salto en el retrato de Madrid lo producirá Pedro Almodóvar. Manchego, autodidacta y miembro de la Movida, su pasión por su ciudad de acogida se imprime en todos sus filmes. Su filmografía es posiblemente la que más ha ayudado a internacionalizar

Madrid. Sus películas —éxito tras éxito— fueron las mejores embajadoras posibles de lo que significaba ahora ser madrileño. Su cine está lleno de humor, con tintes y recuerdos sainetescos, pero también de melodrama, tragedia y de pasión por el acto de filmar.

Durante los últimos años del gobierno de Felipe González y los diversos gobiernos de José María Aznar, se produjo una profunda renovación en el cine español. Directores como Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia, Fernando León de Aranoa o Julio Medem plantearon un cine diferente a la tradición española. La película Tesis (1996) de Amenábar, rodada sobre todo en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, parecía que no retrataba Madrid, sino una ciudad propia del cine de Hollywood. El impacto de estos filmes en el público fue enorme.

En las primeras décadas del siglo XXI el cine mundial ha cambiado. La revolución tecnológica ha modificado el sistema de producción de manera paradigmática. Ahora pequeños equipos logran filmar —grabar digitalmente sería más propio— sin dificultad. Esto ha llevado a una importante y riquísima democratización del cine. Fruto de ello la producción se ha abierto a minorías o a grupos que antes no lograban producir películas. El cine de Arantxa Echevarría sería un buen ejemplo. Hace décadas, incluso sin censura política, hubiera sido inimaginable un filme dirigido por una mujer sobre una relación lesbiana entre mujeres gitanas. Este cambio de paradigma también ha modificado los centros de producción. Así, también resulta evidente que ya no es necesario estar en Madrid o en Barcelona para filmar películas. La tecnología ha habilitado la posibilidad de que aparezcan polos, o grupos de cineastas, en diversos lugares, surgiendo filmes sobre estos espacios retratados con frecuencia.

Aunque no corresponde a este libro —tal vez a un siguiente—, parece obligatorio cerrar este relato con la última obra audiovisual clave en la producción para Madrid, la serie La casa de papel (Álex Pina, 2017-2021). Esta ficción supone una ruptura completa en el retrato de Madrid y en la influencia de la ciudad en el extranjero. Su impacto debe compararse al de las mejores películas de

Almodóvar y representa, aunque sea en formato de serie de televisión y no en largometraje, una de las miradas cinematográficas más ricas e impactantes de la urbe. Gracias al a la serie de Álex Pina, Madrid se ha colado en el corazón de millones de personas del mundo.

MADRID DESDE EL CINE, UN BALANCE

El análisis de las localizaciones de rodajes de películas en España pone en evidencia el destacado protagonismo de la ciudad de Madrid en comparación con el resto de ciudades. Pero conviene resaltar que el alto volumen de producciones, así como la calidad de bastantes de ellas, coexiste con una cierta falta de reconocimiento, sobre todo en el panorama internacional; sin embargo, el número de películas, el valor artístico de muchas de ellas, su trascendencia cultural y, por qué no, la importancia de lo que se retrata en ellas, justifican la necesidad de esfuerzos e iniciativas para que ese conjunto de resultados, con sus limitaciones también, sea adecuadamente valorado. En este sentido, resultaría de interés conocer cuáles son las claves que motivan este extrañamiento, aunque sin duda el efecto del franquismo en la calidad de muchas obras estrenadas durante su tiempo de vigencia, así como el éxito casi apabullante del cine de destape en los estertores de esa época y el comienzo de la democracia española, pueden pesar notablemente sobre un conjunto que, pese a todo, encierra aportaciones de gran interés.

La relevancia del cine filmado en la capital se manifiesta de un modo más evidente tras la Guerra Civil. Hasta entonces son excepcionales las películas que ofrecen escenas en exteriores generosamente, siendo lo habitual encontrarnos con filmaciones llevadas a cabo en locales de rodaje y estudios que utilizan decorados.

Pero esta situación cambia notablemente durante los primeros años del franquismo, cuando filmar en exteriores resulta una opción más barata que alquilar las instalaciones de los estudios. De esta manera, y en cierto modo involuntariamente, las nuevas

filmaciones prestan una ocasión excelente para ver ese Madrid que todavía arrastraba componentes propios de la posguerra. Un Madrid en donde, a la vuelta de la esquina, asoman todavía ruinas y estragos de la contienda: La torre de los siete jorobados (Edgar Neville, 1944), Cielo negro (Manuel Mur Oti, 1951), Segundo López, aventurero urbano (Ana Mariscal, 1953) o Fulano y Mengano (Joaquín Luis Romero Marchent, 1959). Si en algunos de estos primeros largometrajes, como sucede en Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951), se transmite sin ambages una visión negativa y dura de la ciudad, de lo urbano en general, poco a poco encontramos películas que ofrecen otra visión, mediante una mezcla de enfoques que transitan entre el neorrealismo, el sainete y el costumbrismo.

El enorme volumen de películas filmadas en los exteriores madrileños impide un análisis cuantitativo exhaustivo sobre el protagonismo de rodajes en los diferentes ámbitos de la ciudad, así como los cambios que se han podido producir a lo largo del tiempo en lo relativo a su distribución espacial. Pero el análisis de un amplio número de películas permite establecer algunas pautas destacables. De entrada, las producciones que cuentan con un mínimo interés desde el punto de vista cinematográfico, y en las que se muestran con más o menos importancia exteriores de la ciudad, han ido creciendo en número, especialmente desde finales del siglo XX, como también lo hace el número de localizaciones.

Hasta los primeros años de la década de los sesenta el casco antiguo de la ciudad, coincidente en buena medida con el actual distrito Centro, centraba, al margen del aeropuerto, gran parte de la atención cinematográfica. En esas fechas el distrito Centro se muestra como síntesis de lo urbano. Un espacio heterogéneo en la sección y en el trazado de sus calles; un territorio que ofrecía a los directores multitudes de recursos gracias a la profusión y variedad de plazas, recovecos, cuestas y escalinatas. Pero, también, un espacio en el que determinadas estructuras o morfologías se convertían en protagonistas secundarios de las películas: la Plaza Mayor con su variedad de entradas y sus soportales, la siempre animada Puerta del Sol, el comercio de las

clases humildes en el Rastro, la modernidad asociada a la Gran Vía, el Viaducto como sede de acontecimientos dramáticos...

El casco antiguo era el escenario donde discurría gran parte de las tramas; es el espacio en donde residen las personas comunes, ya sea en calidad de propietarios, inquilinos o realquilados, y al que se dirigen los migrantes procedentes del campo. A estos últimos los vemos descender de autobuses que puntualmente llegan a la Plaza Mayor: Fulano y Mengano (Joaquín Romero Marchent, 1957), Bello recuerdo (Antonio del Amo, 1961) o Chica para todo (Mariano Ozores, 1963). Las películas de la época nos muestran un centro con serios problemas de alojamiento y de acceso a una vivienda que, en más de una ocasión, se constituirán en el eje en torno al que gira la trama de algunas de las narraciones: Esa pareja feliz (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1953), El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1958) o El pisito (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1959). Otro exponente de este problema acuciante es el protagonismo que adquieren las corralas en películas de estos años, como se detalla en el apartado correspondiente.

Se trata de un espacio habitado por una variedad de tipos, representantes de la sociedad de la época, y que en ocasiones se convierten en protagonistas: serenos —El guardián del paraíso (Arturo Ruiz Castillo, 1955)—, guardias municipales —Manolo, guardia urbano (Rafael J. Salvia, 1956)—, ganapanes —Fulano y Mengano (Joaquín Romero Marchent, 1957)—, delincuentes de poca monta —Don Lucio y el hermano Pío (José Antonio Nieves Conde, 1960)—, taxistas —Los ángeles del volante (Ignacio F. Iquino, 1957)— u oficinistas —El malvado Carabel (Fernando Fernán Gómez, 1956)—.

Es también el espacio por el que transitan personajes extranjeros —delincuentes internacionales, policías, militares— que se alojan en sus hoteles más representativos —The Man Inside (John Gilling, 1958) o Tip on a Dead Jockey (Richard Thorpe, 1957)— o frecuentan espacios de ocio. Pero este espacio central no está cinematográficamente aislado, se complementa con una serie de puntos de apoyo en la narración a los cuales se dirigen los protagonistas ocasionalmente, sin que el espectador pueda

establecer claramente una conexión espacial con el centro. Se trata de lugares de ocio como el parque del Retiro, la plaza de toros —de presencia inevitable en las películas extranjeras— y el hipódromo; pero también de infraestructuras de transporte que facilitan la entrada y salida de la ciudad, como las estaciones de ferrocarril de Atocha y Príncipe Pío y el aeropuerto. De este disponemos de numerosas escenas para esta época, incluyendo producciones extranjeras de la segunda mitad de los años cincuenta, que permiten ver las instalaciones originales. Pero son muy escasas las películas, con excepciones como 091, policía al habla (José María Forqué, 1960), que nos muestran el espacio que intermedia entre esta infraestructura y la ciudad.

Más allá del espacio central, animado por las historias que el cine cuenta, se encuentran otros espacios residenciales con mucha menor presencia. Por lo que respecta al ensanche, resulta apropiado segregar del mismo al distrito de Arganzuela, un distrito colindante con el centro a través del barrio de Lavapiés (Embajadores), con numerosos almacenes, instalaciones fabriles y ferroviarias, en donde trabajan algunos de los personajes más humildes y que constituye el patio trasero de la ciudad. El resto de los distritos que conforman el ensanche madrileño —Retiro, Salamanca, Chamberí, así como el barrio de Argüelles, del distrito de Moncloa-Aravaca— se considera un espacio de orden, en lo urbano y en lo social. Estos distritos, teniendo en cuenta su extensión superficial y el número de residentes que ya entonces alojaban, cuentan con una frecuencia de aparición bastante más reducida que el distrito Centro.

Por lo que respecta los barrios de Viviendas de Protección Oficial, que desde el segundo lustro de los cincuenta se desarrollan en la periferia, más allá de la actual M-30, tampoco los observamos en pantalla, a excepción de algunas películas, como sucede en El pisito (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1959), y no vuelven a aparecer hasta pasadas varias décadas, ya en el período democrático. Es, ciertamente, una pérdida, porque hubiera sido de interés observar, a través de las películas de ficción, la construcción y la inmediata ocupación de estos barrios que poblaban la periferia de la ciudad, aunque es cierto que

disponemos de referencias en los diálogos. Así, la estrambótica rebelión de los residentes protagonistas de Historias de Madrid (Ramón Comas, 1958) atrincherados en su edificio en ruinas, frente a los bomberos encargados de su demolición, se resuelve felizmente con la llegada del concejal del Ayuntamiento, el cual, megáfono en mano, les comunica que «pueden abandonar la casa sin ningún temor. No se quedarán sin hogares pues, desde hoy, podrán disponer de nuevas viviendas en el bloque C de la barriada construida por el Ayuntamiento en el nuevo Madrid. Les he traído las llaves y los contratos para que se instalen cuando quieran». Pero la película finaliza sin que el realizador muestre imágenes de esta nueva barriada.

De hecho, bastantes distritos de la periferia madrileña situada más allá del recinto de la M-30 apenas aparecen en estos años, pese a su gran extensión. Esta ausencia se prolonga hasta los años setenta inclusive. Sucede así en Carabanchel, Hortaleza —con la excepción de las escenas de Doctor Zhivago (David Lean, 1965)—, Moratalaz, Puente de Vallecas, San Blas-Canillejas y Villa de Vallecas. Usera, por parte, sí es de destacar por las diferentes escenas que allí transcurren de Atraco a las tres (José María Forqué, 1962). En Barajas, su presencia, en varios títulos, se circunscribe casi al aeropuerto. Y en Moncloa-Aravaca, si exceptuamos el barrio de Argüelles, la gran mayoría de producciones se centran en el entorno de la Casa de Campo, que ya desde los años cincuenta era un espacio demandado como lugar de ocio típicamente madrileño, uso que fue muy bien plasmado en varias películas.

Conforme avanza la década de los sesenta se detecta un abandono progresivo de la imagen castiza de Madrid, que empieza a ser, si no sustituida, al menos solapada, por un Madrid moderno, cosmopolita y vinculado a los estratos de mayor renta. Este cambio se ve favorecido por iniciativas institucionales, pues el Estado estaba interesado en crear productos dirigidos a impulsar fuera de nuestras fronteras tanto esa visión moderna de la ciudad —y del conjunto del país— como sus atractivos turísticos. En el caso de Madrid, son bastantes las películas que entre 1965 y 1975 incluyen imágenes, bien fugazmente, como

contextualización de la trama, o bien como escenario relevante para el devenir de los protagonistas, correspondientes a lugares relevantes como la Puerta de Alcalá, la plaza de Cibeles, el Palacio Real, la Gran Vía —con la plaza de España—, la Plaza Mayor, la Puerta del Sol o la plaza de toros de las Ventas; sirven, por tanto, como tarjetas postales turísticas, y algunos de ellos —la plaza de España, presidida por el Edificio España y la Torre de Madrid, el Palacio Real y la entonces inacabada catedral de la Almudena— contribuyeron a crear un pretencioso skyline madrileño. Pero este tratamiento de la ciudad coexiste con una cierta dispersión de los rodajes hacia entornos situados más allá del distrito Centro; muchas obras de Pedro Lazaga encajan bien en este tratamiento espacial de la ciudad.

La novedad que empieza a evidenciarse en los años sesenta, a diferencia del periodo anterior, es que son muy habituales las imágenes de edificios en construcción y de las obras que darán lugar a nuevas infraestructuras viarias; se destaca así la imagen de una ciudad dinámica y en progreso, en permanente mutación y cambio. Esta imagen de modernidad aparece asociada al tráfico rodado: numerosos vehículos y taxis circulando por túneles, pasos elevados y amplias avenidas, flanqueadas por edificios recién construidos y de grandes dimensiones. El cuadro lo completa un moderno y renovado aeropuerto, de donde entran y salen ya no sólo personajes extranjeros, sino también ciudadanos nacionales.

Por tanto, se percibe un cierto desapego al centro —a excepción de la Gran Vía y la plaza de España—, al que se considera un espacio de otra época, anticuado. Un espacio en blanco y negro que contrasta con el color de las nuevas producciones, y del que dan cuenta la vestimenta de los actores, los letreros, los anuncios y los propios vehículos. Pero, paradójicamente, el panorama es otro si nos centramos en las producciones extranjeras, cuyo número fue muy elevado en el período 1955-1975. En algunos casos el rodaje utiliza Madrid para suplantar a otra urbe; se filma en instalaciones ferroviarias, parques o entornos arquitectónicos cuya imagen sea suficientemente verosímil con la narración; e incluso en alguna ocasión se levantan sets de rodaje en exteriores de las afueras de la ciudad, como sucede en Doctor Zhivago

(David Lean, 1965). Pero cuando la historia y el rodaje transcurren en Madrid, la imagen que se difunde se focaliza, salvo excepciones, en la ciudad vieja, en el distrito Centro; eso sí, se reincide en la utilización de tomas correspondientes a los lugares turísticos antes mencionados.

Tras unos años setenta en los que, salvo excepciones, la calidad general de la cinematografía hecha en Madrid se resiente notablemente, la década de los ochenta asiste a una renovación creativa en la producción cinematográfica. Simultáneamente, y como reflejo de la situación de crisis y decadencia de la ciudad, directores como Pedro Almodóvar —Entre tinieblas (1983), Matador (1986), La ley del deseo (1987)—, José Luis Garci —El crack (1981) y El crack dos (1983)— o Iván Zulueta —Arrebato (1980)— contribuyen a poner en evidencia un centro que es ahora un espacio más heterogéneo socialmente, con elementos que revelan una importante degradación urbanística y arquitectónica y en el que se visibilizan situaciones en los que la delincuencia, la droga y la prostitución definen la realidad de algunos de sus barrios.

Pero además algunas producciones comienzan a prestar una atención decidida e intensa hacia diferentes sectores de la periferia madrileña: Deprisa, deprisa (Carlos Saura, 1981), ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Pedro Almodóvar, 1981), Navajeros y Colegas (Eloy de la Iglesia, 1980 y 1982). En realidad, Los golfos (Carlos Saura, 1960) constituye un anticipo de esa atención comprometida a la periferia del Madrid de esos años, y es justo señalar que Eloy de la Iglesia participa de esta implicación tanto en los títulos mencionados como en otros previos como Los placeres ocultos (1976); ni que decir tiene que la periferia representada se corresponde con la que, desde decenios atrás, se asocia al Madrid más desfavorecido: barrios de Ciudad Lineal, Carabanchel, Moratalaz y, sobre todo, de Villa de Vallecas y Puente de Vallecas.

Esta dualidad de escenarios queda reforzada por el eje de la M-30, recién construida en esos años —aunque todavía incompleta—, no sólo como autovía rápida, sino también como frontera entre el Madrid central y la periferia. En el llamado cine

quinqui, exponente de un período álgido de la delincuencia común en la ciudad, vinculada a un horizonte de desesperanza, en producciones como Navajeros (Eloy de la Iglesia, 1980), Deprisa, deprisa (Carlos Saura, 1981) y Colegas (1982) se aprecia claramente esa disociación entre la periferia, donde residen los protagonistas, y la ciudad delimitada por la M-30, objeto de golpes y asaltos. Este protagonismo creciente de los distritos periféricos se refuerza en el último decenio del siglo XX, incorporando temáticas que van más allá de la representación de una marginalidad extrema y de escenarios de delincuencia. Hay una evidente intención de visibilización de distritos como Latina, Carabanchel o Puente de Vallecas, que en momentos previos únicamente se mostraban en escenas puntuales, sin que el espectador pudiera conectarlas espacialmente con el resto de la ciudad. Así, películas como Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998), Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (Agustín Díaz Yanes, 1995) o El Bola (Achero Mañas, 2000) transcurren casi enteramente en estos barrios, proporcionándoles un protagonismo del que carecían en el pasado, sin incluir en sus respectivos metrajes apenas escenas de la almendra central o del distrito Centro de Madrid.

En cuanto al siglo XXI, si bien el distrito Centro continúa reteniendo una importante parte de las filmaciones, tanto el incremento de la extensión de la ciudad construida como el número de producciones coinciden con una diversificación de los espacios que contrasta con la situación de los decenios previos. Sin duda, se consolida la presencia de historias que transcurren en el entorno periférico: Amador (Fernando León de Aranoa, 2010), Hermosa juventud (Jaime Rosales, 2014), Tarde para la ira (Raúl Arévalo, 2016) o Carmen y Lola (Arantxa Echevarría, 2018).

El propio desarrollo y crecimiento de las áreas urbanas de Madrid explica que en algunas zonas se haya tardado mucho tiempo en considerarlas como entornos propicios al rodaje; a ello se suman otros factores que pueden explicar ciertos vacíos, como la ausencia de referencias simbólicas o urbanísticas o la falta de tradición cinematográfica; algo así parece suceder en los distritos

de Vicálvaro y Moratalaz y, en menor medida, en el de San Blas-Canillejas.

En todo caso, Madrid desde el cine, el espacio de la ciudad que muestran las producciones cinematográficas, que en definitiva es el espacio en el que residen y se mueven los personajes, ha ido generando en los últimos decenios un mayor equilibrio, de tal modo que la gran mayoría de barrios y distritos han ido adquiriendo una relevante cuota de representación.



Asesinato y entierro de don José Canalejas

Enrique Blanco y Adelardo Fernandez Arias, 1912



El 12 de noviembre de 1912 el presidente del Gobierno de España, don José Canalejas, fue asesinado mientras observaba las novedades de la librería San Martín en la Puerta del Sol. El anarquista Manuel Pardiñas disparó tres veces, causando heridas mortales al político; después intentó huir, pero un guardia le retuvo. Según las versiones del hecho, pudo ocurrir que Pardiñas se suicidase al verse atrapado o que fuera disparado por un policía en su intento de escapada.

Aunque el cine había nacido en el período finisecular del siglo XIX, y pronto se convertiría en un espectáculo atractivo para los madrileños, lo cierto es que la producción estable en la capital no se produjo. Otras ciudades españolas con tradición más industrial y burguesa, como Barcelona o Valencia, se impusieron en la producción de películas. Por ello, Madrid no fue en los primeros años la sede central de la producción fílmica en España.

Enrique Blanco y Adelardo Fernández Arias comprendieron que filmar el entierro de don José Canalejas sería un negocio seguro. La pequeña película querría ser vista por todos los españoles. Por ello, salieron a la calle y filmaron como un documental todo el

proceso del funeral y el cortejo por las calles madrileñas del féretro del presidente.

Pero los cineastas españoles, siguiendo el modelo de los primeros directores de cine, pensaron que no sólo era interesante realizar esta parte documental —o de ficción—, sino que también sería oportuno rodar el propio asesinato como una breve escena de ficción. Contrataron a dos actores y, situados en la misma puerta de la librería de San Martín, filmaron el simulacro del asesinato. Pepe Isbert, que llegaría a ser uno de los grandes actores del cine español, interpretó aquí su primer papel cinematográfico: el del anarquista Manuel Pardiñas.

La película consta de dos partes; la primera, formada por el asesinato —que es una escena de ficción y una reinterpretación artística—, y la segunda, más larga y extensa —que pretende ser un documental realista y dar sustrato de verdad a la historia—, formada por varias secuencias, que narra el funeral y el cortejo fúnebre. Así, Asesinato y entierro de don José Canalejas puede entenderse no sólo como una de las primeras películas madrileñas, sino también como uno de las primeras manipulaciones artísticas y políticas realizadas en la historia del cine español.

Luis Deltell Escolar

Clarita y Peladilla van al fútbol

Benito Perojo, 1915



Como muchas de las películas antiguas, el título de este breve cortometraje fluctúa según las fuentes: Peladillas va al foot-ball, Clarita y Peladillas van al fútbol y otros. También hay cierta controversia sobre la fecha de producción del filme: 1914, 1915 o 1916. Sin embargo, a pesar de las dudas sobre su datación o su título, sigue siendo una de las obras claves del inicio del cine producido en Madrid por muchos motivos.

Al igual que Asesinato y entierro de don José Canalejas (1912), de Enrique Blanco y Adelardo Fernández Arias, la película de Benito Perojo mezcla fragmentos documentales con otros ficcionales. Pero a diferencia de la anterior, donde el sustrato real es prioritario, en Clarita y Peladillas van al fútbol la parte ficcional es la más significativa y relevante.

Benito Perojo es un cineasta tan madrileño como cosmopolita. Educado en el extranjero, quiso rápidamente construir una industria cinematográfica en Madrid. Su intención era levantar una productora donde se pudiera hacer un cine español y castizo, pero utilizando los recursos más modernos y la calidad de las filmografías extranjeras.

El personaje de Peladillas, salta a la vista, es una imitación de Charlot. Todo en ello es una repetición. En los primeros años del cine las copias y el plagio no estaban legislados, o su legislación era extremadamente ineficiente, y por ello Charlot fue emulado en los más diversos lugares del mundo y de las maneras más dispares.

La propuesta del cineasta madrileño es para la ciudad muy relevante. Ciertamente, las películas de Charles Chaplin llegarían a ser mucho más complejas y creativas que las realizadas por el personaje interpretado por Benito Perojo, pero las películas de Peladillas mostraban la ciudad, sus calles, sus gentes, y hasta uno de los primeros estadios de fútbol de España, el campo de O'Donnell del Madrid —que para el 1915 aún no había sido reconocido como «Real»—.

Benito Perojo pronto abandonará a su personaje Peladillas para realizar cortometrajes y largometrajes más ambiciosos y personales. También dejará la interpretación para centrarse en la dirección y en la producción. Su éxito más popular fue, ya en el período sonoro, La verbena de la Paloma (1935). Esta adaptación de la célebre zarzuela de Tomás Bretón se convirtió en uno de los largometrajes más taquilleros durante la Segunda República española.

Luis Deltell Escolar

Esencia de verbena

Ernesto Gimenez Canallero, 1930



Las nuevas corrientes europeas penetran en este cortometraje, felizmente renovado por la Filmoteca Nacional, perteneciente a la primera época de Ernesto Giménez Caballero, reconocido director falangista durante el posterior régimen dictatorial. Al igual que en su coetánea Memorias del cineclub, el autor se hallaba todavía en clara experimentación fílmica, por lo que ambas suponen un raro caso de introducción en España de los alardes formales —surrealistas, como las obras de Luis Buñuel Un perro andaluz (1929) y La edad de oro (1930), si bien rodadas en Francia, o las producciones posteriores de Edgar Neville— en el cine. Unos diez años más tarde incorporaría el sonido de la narración que acompaña las imágenes.

La película propone una suerte de documental («Poema documental en 12 imágenes») sobre las diversas fiestas —santos y vírgenes— de la capital, en el que Giménez Caballero trufa el relato costumbrista de audacias vanguardistas: en un montaje de encadenamiento rápido, a los puestos de churros o rosquillas y las barracas de tiro les suceden insólitas tomas giratorias del tiovivo desde dentro; las norias —los volatines—, los toros de cartón y los pabellones de autómatas son aderezados con trucajes visuales de

cierta connotación onírica: primérisimos planos, superposición de fotogramas, caleidoscopios. Y todo ello en compañía de un actor sobrevenido, en plena vis cómica: el escritor Ramón Gómez de la Serna.

Esencia de verbena se ha convertido hoy en un testimonio etnológico del Madrid de entreguerras donde quedan retratadas algunas conductas populares de la época, como la supersticiosa búsqueda de novio por las jovencitas, la expectación ante una cámara por los chiquillos agolpados o la obsesión por las deformidades de feria. Y de urbano telón de fondo, los barrios, que nos remiten a un pasado familiar: la ermita de San Antonio de la Florida; la pradera de San Isidro, con las huertas a lo largo del río y el casco antiguo en el horizonte, remedo de aquel cuadro de Goya; San Lorenzo, el Rastro y la plaza de Cascorro; la Puerta de Toledo, atravesado su arco principal por un tranvía; las calles de Chamberí, por donde gigantes y cabezudos desfilan pisando sus adoquines y raíles; el extrarradio de zanjas y descampados que celebra la Virgen de la Melonera; y como broche final a todo este festejo, la fuente de la Cibeles.

Antonio Fernández Huete

Frente de Madrid

Edgar Neville, 1939


546-B



Poco después de concluir la Guerra Civil, Edgar Neville filmó Frente de Madrid en los estudios de Roma, aunque algunos exteriores se rodaron en las propias ruinas de la Ciudad

Universitaria madrileña. Fue, por tanto, la primera película de ficción realizada tras la guerra que contaba el desarrollo de la misma, lógicamente desde la perspectiva del bando nacional.

Edgar Neville, conde de Berlanga del Duero, había sido un firme defensor de la Segunda República en sus primeros años, pero al comenzar la contienda huyó al bando sublevado y se alistó a la Falange. Durante la guerra estuvo en diversos destinos, y entre ellos acudió al frente de Madrid, visitando las posiciones ocupadas por el bando nacional en una parte de la Ciudad Universitaria.

Aunque gran parte de la película son reconstrucciones de interiores realizadas en los estudios Roma, existen algunas importantes secuencias que muestran la lucha de trincheras que aconteció en la ciudad universitaria y en la que el propio Neville participó durante un tiempo como colaborador del sistema de altavoces y mensajes propagandísticos.

Frente de Madrid trata de una historia de amor de una pareja de novios: una quintacolumnista que milita en la clandestinidad en el Madrid republicano y un soldado nacional. El joven se interna en la ciudad e intenta ponerse en contacto con su prometida, pero el desenlace será fatal para ambos.

El filme, aunque de marcado signo falangista, no gustó a las autoridades franquistas, pues, parece ser, veían en él un intento de reconciliación entre las dos Españas. La obra se perdió y no fue hasta 2005 cuando se encontró en Berlín una copia de la versión italiana —aunque con los diálogos en alemán— titulada Carmen tra i rossi. La restauración de la misma permitió recuperar y conocer el largometraje del que sólo se tenían referencias o menciones de sus autores.

Tras la recuperación se pudo entender cómo el filme de Neville retrataba la que fue una de las líneas de frente más estables de la contienda: el frente de la Ciudad Universitaria. Las ruinas del Hospital Clínico y de otros edificios de Madrid se convirtieron en un símbolo de la barbarie de la Guerra Civil. Ambos bandos utilizaron este frente como un éxito militar propio: el bando republicano, por haber logrado parar el avance del franquismo en

la propia capital del Estado; y el bando nacional, por haber entrado en Madrid en el 1936, aunque fuese sólo en la Ciudad Universitaria.

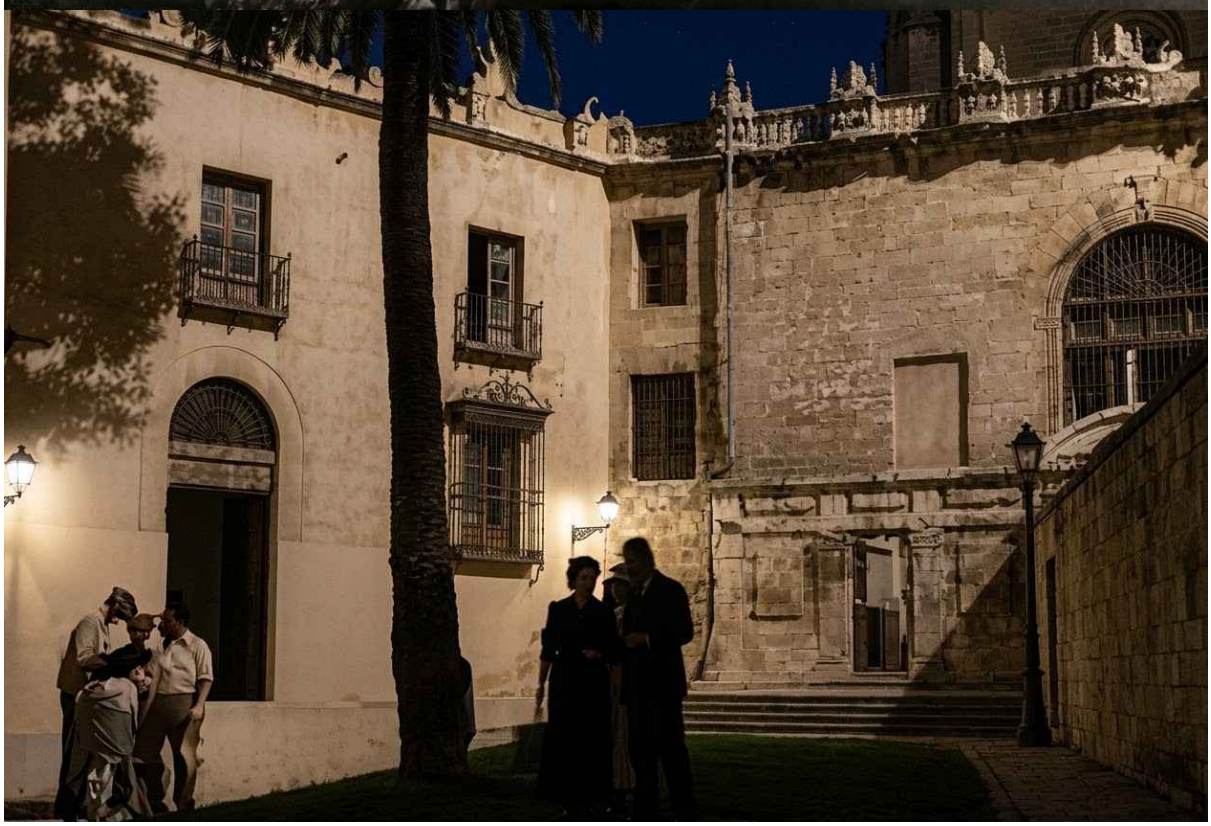
Luis Deltell Escolar



La torre de los siete jorobados

Edgar Neville, 1944







Como buen bohemio, el escritor y periodista madrileño Emilio Carrere llevó una vida nocturna desordenada. Pero además de las copas, su territorio también estaba formado por las letras, al igual que la de otros decadentistas modernistas de inicios del pasado siglo. En 1924 publicó la que será su novela más reconocida, La torre de los siete jorobados, cumbre de la literatura fantástica de la turbulenta década de los veinte en España, con el general Primo de Rivera al frente.

Dos décadas después, y con otro dictador al frente en la raquítica y rancia España de la autarquía, el cineasta madrileño Edgar Neville, tan bon vivant como Carrere, adaptó, con algunos cambios y el mismo título, la novela a la imagen cinematográfica. Con toda justicia, la primera película de la conocida como Trilogía del crimen madrileño —también formada por Domingo de Carnaval (1945) y El crimen de la calle Bordadores (1946)— es reconocida como una de las obras mayores del también dramaturgo Neville, con interpretaciones excelsas de Antonio Casal, Isabel de Pomés, Julia Lajos, Félix de Pomés y, sobre todo, Guillermo Marín, quien interpreta, con su habitual destreza, al malvado doctor Sabatino, el líder de los jorobados que se oculta en el subsuelo madrileño,

lugar al que se accede desde la enigmática torre invertida que da nombre al título de este divertimento perpetrado por la pluma de Carrere y la cámara de Neville.

La singularidad de la propuesta, además, se acrecienta si se tiene en cuenta el año en que fue realizada. En plena posguerra, y con el control con mano de hierro de la censura cinematográfica, imaginar un filme como La torre de los siete jorobados parece una locura en 1944, ya que se aleja de los valores patrióticos, religiosos e históricos que pretendía el oficialismo en el séptimo arte tras la instauración del nacional-catolicismo. Pero Neville, que había apoyado a los sublevados durante la Guerra Civil, se distanció del credo y le imprimió el tono fantástico a su película, en la que se deja ver la huella del expresionismo alemán que le otorga la fotografía de Enrique Barreyre. La influencia de gigantes del cine como Fritz Lang o F. W. Murnau aparece especialmente cuando la trama se desarrolla en el Madrid del subsuelo, pero son más los escenarios de la capital que son filmados a plena luz del día, como la plaza de la Paja o la del Alamillo.

Luis Elios Mendieta

Surcos

Jose Antonio Nieves Conde , 1951


ENDA







Desde mediados de los años cuarenta el cine italiano había alcanzado el prestigio cinematográfico mundial gracias al neorrealismo. Tras la Segunda Guerra Mundial, las historias de personas humildes que sobrevivían en las calles en condiciones penosas habían conmovido a los espectadores. En España muchas de estas películas no se estrenaron o se encontraban prohibidas por la censura franquista; sin embargo, los directores españoles también se lanzaron a buscar su propia interpretación de este realismo. José Antonio Nieves Conde, que había militado en la Falange y había rodado filmes de carácter religioso como Balarrasa (1951), no parecía un director disidente, pero en el 1951 estrenaría la que sería la película más polémica del año: Surcos (1951), un certero análisis de las enormes dificultades de los migrantes del campo a Madrid.

Con enorme crudeza, el largometraje narra la llegada de una familia castellana a la capital. Allí, los padres y los hijos, ya adultos, intentan integrarse en la vida urbana, buscar empleos y encontrar un lugar para vivir. Sin embargo, el relato de Nieves Conde no es nada halagüeño: uno de los hijos entra en el mundo de la delincuencia, el menor de la familia es atracado y zaherido, la hija es engañada por un mafioso y los padres son incapaces de ubicarse en Madrid. Surcos es desgarradora y la censura se planteó su prohibición. Sin embargo, José María García Escudero, en ese momento director general de Cinematografía y Teatro, avaló el filme y no sólo permitió su estreno, sino que le otorgó la prestigiosa categoría de interés nacional. Aunque esta valiente decisión sería a la postre el motivo de su cese en el cargo público y una lacra para Nieves Conde, pues quedaría señalado como un cineasta peligroso.

Surcos está rodado en las calles de Madrid, en el área de Lavapiés y la calle de Embajadores. Su realismo es brutal, se observan la pobreza y la delincuencia en las calles, la densidad de las corralas del centro y la insalubridad de los barrios desfavorecidos de la periferia. Pocas veces una película ha mostrado de una forma tan realista —y dramática— la realidad de capital española.

Luis Deltell Escolar

Segundo López, aventurero urbano

Ana Mariscal, 1953





La película descrita es considerada, por diversas te circunstancias, una obra extraordinaria en su tiempo. Su intérprete femenina, Ana Mariscal, despunta como la primera mujer en la dirección de cine tras la Guerra Civil —en este sentido, el lema publicitario del estreno fue «Una película dirigida por mujer que gustará a los hombres»—; además, la novedosa visión neorrealista aportada se configura como un esbozo de adopción en España del estilo que imperaba en Italia, alejado de la temática folclórica o de ensalzamiento histórico triunfante en este periodo franquista inicial —no en vano, el filme fue maltratado por la dictadura, que no apreció en absoluto la pobreza exhibida—; por último, sus actores principales, los no profesionales Severiano Población como Segundo López y Martín Ramirez como Chirri, distan mucho de asemejarse a los galanes convencionales de éxito entonces.

La narrativa española está llena de parejas entrañables que, unidas, hacen frente a las adversidades: el ciego y Lazarillo, Quijote y Sancho, Max Estrella y Don Latino... Segundo López se inserta, entre la picaresca y el esperpento, en esta saga: un cuarentón cacereño, analfabeto y lleno de humanidad, llegado a

Madrid sin más equipaje que el dinero heredadado de su difunta madre —pronto agotado— y su compañero de andanzas, el Chirri.

Juntos malvivirán en una pensión, donde conocerán a los otros huéspedes: Francisca, la limpiadora de la taberna que frecuentan y de la que Segundo se enamora —y se desenamora—; o Marta, la enferma de tuberculosis que confecciona flores de papel. También juntos recorrerán las calles de la ciudad a la búsqueda de un futuro venturoso en ayuda de los débiles —o eso creen ellos—, asumiendo oficios dispares: vendedores de tabaco, mozos de cuerda, extras cinematográficos, aparcacoches o recaderos, siempre con el optimismo por bandera. El trágico final, edulcorado cristianamente por los censores, deja la puerta abierta a una cierta redención de ambos.

Mariscal rueda en viviendas y exteriores naturales las idas y venidas del dúo protagonista para mostrar una capital de contrastes, donde a las antiguas estaciones de Delicias y Norte les sucede la opulencia de las cafeterías y clubes de la Gran Vía y su entorno (Gayango, Casablanca), de la calle Alcalá, del paseo del Pintor Rosales, del palacio de Oriente. La cámara se detiene en lugares perfectamente reconocibles (Puerta del Sol, las Ventas, Cibeles) pero, sobre todo, en la miseria de las calles céntricas, como la pensión donde habitan Segundo y Chirri, y los escombros suburbiales, donde aún se pueden contemplar los estragos de la cercana contienda. Es extraño asimismo observar el paso del tiempo en personas y edificios: la churrera ambulante de la calle Mayor, las decrépitas tabernas del aguardiente, la puerta del calabozo donde Segundo pasa detenidos una noche, hoy sede de la presidencia de la Comunidad de Madrid, los cafés y chocolaterías (Las Navas)... Todo quedará atrás cuando el extremeño regrese a su Cáceres natal acompañado de su leal escudero: «Somos como las golondrinas, animales de ida y vuelta».

Antonio Fernandez Huete

Muerte de un ciclista

Juan Antonio Bardem, 1955









Juan Antonio Bardem hizo grande al cine español cuando más difícil lo tenía. Y es que el régimen nacional-católico nunca perdió de vista al joven madrileño, que, con sus armas —el cine y su militancia oculta—, trataba de poner en jaque el buen desarrollo de la dictadura. Esto le causó infinitos problemas personales, con detenciones incluidas, y al mismo tiempo, profesionales, pues no pudo desarrollar en libertad su carrera tras las cámaras. ¡Qué hubiera sido del cine nacional si Bardem hubiese llegado al séptimo arte en otro tiempo! Pese a todo, el madrileño dirigió sus dos obras más notorias durante el franquismo, en el ecuador de los cincuenta: Muerte de un ciclista (1955) y Calle Mayor (1956).

Son numerosos los lugares de Madrid que aparecen en Muerte de un ciclista, un drama protagonizado por los inconmensurables Alberto Closas y Lucia Bosé, aunque con un extraordinario reparto secundario, con un Carlos Casaravilla que recuerda al personaje de Rick en Casablanca (1942) pero venido a menos y con un maquiavelismo mucho mayor. El accidente que marca el relato se filma entre el paseo de Extremadura y la calle de Segovia, pero también vemos cómo Closas es testigo del Madrid marginal en su visita a las corralas de Lavapiés y Embajadores. Se trata de una

ciudad de contrastes, pues las lujosas fiestas de la calle Serrano, donde también se desarrolla la acción, actúan como contrapunto a un Madrid en blanco y negro donde aún queda mucha miseria.

La película es una oda al cine negro, una demostración de cómo construir un drama psicológico y romántico donde destaca el guion —también firmado por el propio Bardem— y en el que se pone al espectador en el centro de la reflexión, pues afloran sentimientos como el egoísmo, el odio o la extorsión, en muy diferentes estadios. Quizá la humanidad no aparece hasta llegar a las escenas de Ciudad Universitaria, donde algo cambia en la mente del protagonista. En la pista de atletismo había rodado Bardem su corto Paseo por una guerra antigua (1948) para el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), y siete años después, pese a los cambios en el escenario, el franquismo, contra el que lucha, sigue enquistado en la sociedad, como refleja el filme de manera sutil en determinados momentos.

Elios Mendieta



Historias de la radio

Jose 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 telefonean 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



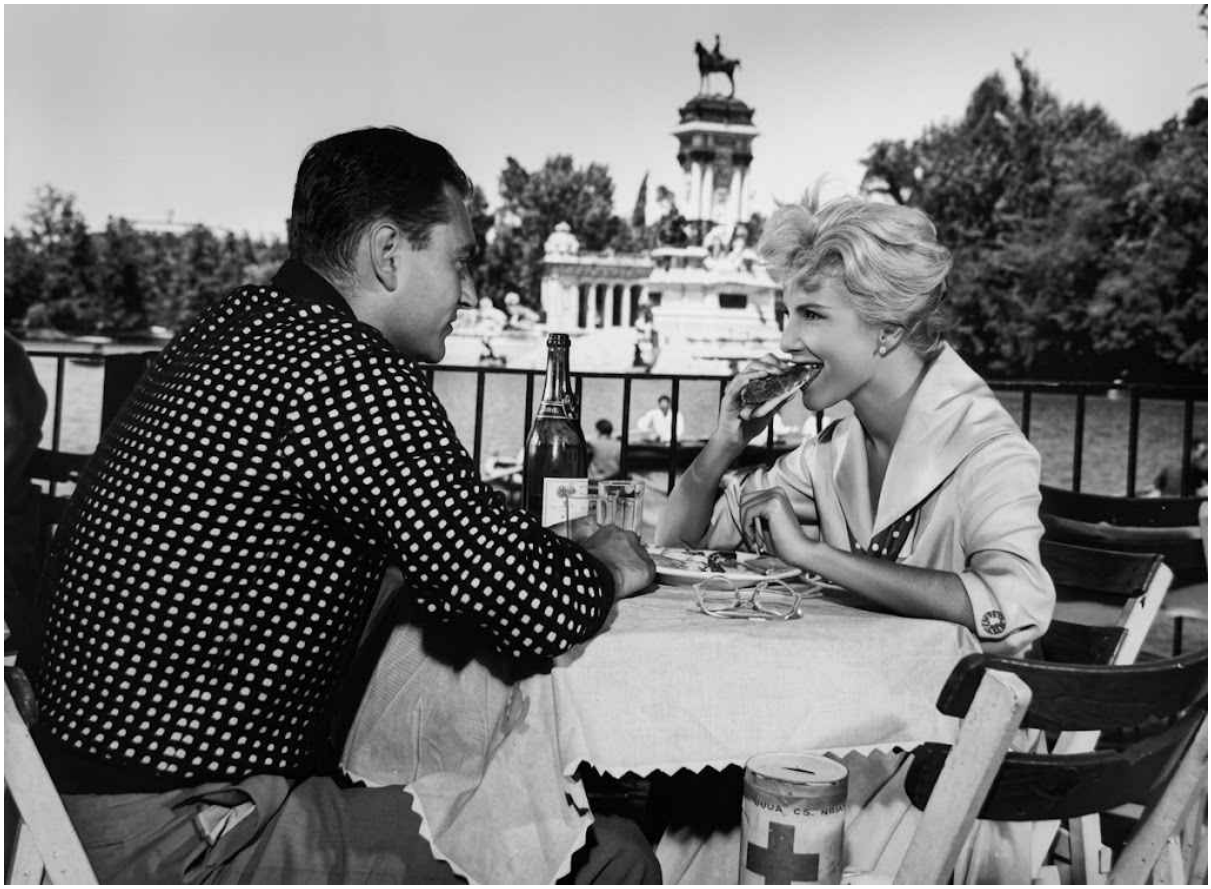
Las chicas de la Cruz Roja

Rafael J. Salvia, 1958


CAFÉ ESPAÑA







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 fílmicas 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 Otelo-, 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 Fernandez Huete

El cochecito

Marco Ferrari, 1961






COMPRA-VENTA
ROA
VALORES
Y MONEDAS
CALCULAS
6
SA



Marco Ferreri, cineasta de Milán, había llegado a Madrid a mediados de los años cincuenta para distribuir un sistema de lentes de Italia. Sin embargo, pronto abandonó estas actividades comerciales y comenzó a idear proyectos cinematográficos en los que él figuraba como director. Es difícil saber por qué Ferreri pensó que las historias de un novelista riojano llamado Rafael Azcona y dedicado hasta ese momento casi en exclusividad al humor negro podían llegar a ser películas atractivas para el público español. Sin embargo, Ferreri apostó por Azcona y juntos escribieron El pisito (1958) y El cochecito (1961).

Un riojano y un milanés son los responsables de una revolución cultural dentro del cine español, forjando un estilo único: el realismo grotesco. En ambas películas Madrid surge como una ciudad de dislate, exagerada y loca. No se trata sólo de mostrar la realidad cotidiana de los madrileños, sino de fijarse y aumentar los elementos más dramáticos. La censura no supo cómo analizar estos largometrajes llenos de humor negro, prohibieron secuencias, recortaron escenas, pero la carga crítica era tan profunda que aún apuntadas las dos películas se muestran como dos de los retratos más duros contra el franquismo y la sociedad del momento.

El cochecito es una adaptación de una novela corta de Rafael Azcona. En ella se cuenta cómo un anciano siente envidia de sus amigos parapléjicos porque estos disponen de sillas de ruedas motorizadas. Por ello, hace todo lo posible por lograr una. Finge dolencias, intenta convencer a sus familiares de la necesidad de la compra y, finalmente, roba a su familia para adquirir la silla con motor.

En la película el papel de anciano lo interpreta José Isbert. En una primera versión el guionista y director planteaban que el protagonista envenenaba a la familia para conseguir el dinero. Sin embargo, la censura cortó este final e impuso otro en el cual el anciano se arrepentía y avisaba a su familia de que en la sopa del cocido había arsénico. En 2020 Pere Portabella, productor del filme, recuperó el final original sin la censura. Así, existen dos copias del largometraje, uno impuesto por los censores y otro reeditado recientemente.

Madrid en El cochecito se retrata como una ciudad alambicada y llena de dificultades. Aunque Ferreri y Azcona muestran en su historia lugares turísticos como el Museo del Prado o espacios más tranquilos como el parque del Retiro, todo es tan exagerado y complejo que hasta estos entornos resultan agobiantes y grotescos.

Luis Deltell Escolar



El Atraco a las tres

Jose María Forqué, 1962





Cuando Pedro Masó, junto a sus colaboradores habituales Vicente Coello y Rafael J. Salvia, escribió el guion de esta película, una versión a la española de la comedia italiana de enorme éxito I soliti ignoti

(Rufufú) (Mario Monicelli, 1958) —a su vez, parodia del drama francés Rififí (Jules Dassin, 1955)—, no sabía que estaba dando a luz una genialidad del humor patrio. En las nueve madrugadas invertidas en redactar el libreto parieron una obra maestra del sentido agridulce de la vida española a mediados del siglo pasado, a la que el posterior rodaje del director José María Forqué dotó de un compasivo humanismo para burlar la omnipresente censura franquista.

Porque aunque el robo —frustrado— a una sucursal bancaria cuyos ladrones son sus propios trabajadores parecería un argumento recurrente y hasta obvio, no lo es si, como en este caso, sirve de tragicómico pretexto para plasmar las debilidades y deseos de unos españoles —los empleados bancarios, perfectamente jerarquizados del director general al bedel— todavía en pleno subdesarrollo económico y cultural: el señor Galindo (José Luis López Vázquez, en estado de gracia actoral), devenido cerebro de la operación, tentado por el lujo —«¡Quiero dejar de ser pobre!», exclamará— y el cuerpo despampanante de la vedette-cebo Katia Loritz; la secretaria Enriqueta (Gracita Morales), presa del anhelo insatisfecho de poseer abrigos de visón; y el resto de compañeros de cuitas, Benítez (Manuel Alexandre), Cordero (Agustín González), Castrillo (Alfredo Landa, en su primer papel relevante) y el conserje Martínez (Cassen). Todos sumidos, como representantes de la incipiente clase media que se estaba formando entonces, en la ensoñación de la riqueza rápida, del consumismo voraz de lo que carecían en la aún cercana posguerra y que finalmente no alcanzarán.

La mayor parte del largometraje fue rodado en interiores, pues los decorados —la oficina bancaria, la casa de Galindo, el garaje— sirven de fondo a la historia. Sin embargo, Forqué se asoma a algunas imágenes de la capital que le prestan cierta apariencia realista: la salida del metro de Ventas —con la plaza de toros al fondo— de Enriqueta; la calle donde está ubicado el banco —en una esquina de Marcelo Usera, con sus casas desconchadas de barrio obrero, el pavimento adoquinado por el que circulan autobuses, carricoches y automóviles, el discurrir de los transeúntes arriba y abajo...—; la Casa de Campo, óptimo rincón asilvestrado para practicar la conducción del coche que transportará a los atracadores; el viaducto de la avenida Marqués de Corbera, lugar de una reunión nocturna de los conspiradores; o el paseo de Menéndez Pelayo. Configuran breves cuadros urbanos donde se entremezcla el Madrid pueblerino que tue con los atisbos de la ciudad moderna y apresurada que llegaría a ser.

Antonio Fernandez Huete

El verdugo

Luis Garcia Berlanga, 1963









El eterno paseo de José Luis —Nino Manfredi— hacia el cadalso, llevado a rastras por varios guardias para que cumpla su papel y ajusticie al preso sen-tenciado 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, encaran decidas 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 manera 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

Campanadas a medianoche

(Chimes at Midnight)

Orson Welles, 1965









Orson Welles ha sido considerado durante décadas como uno de los directores capitales del cine. Desde su ópera prima Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941), la crítica ensalzó la calidad de su mirada personal. Pero casi con la misma intensidad que los especialistas defendían la propuesta del cineasta, la industria de Hollywood comenzó a temer sus caprichos, sus costosos presupuestos y su insólita forma de trabajar, que no encajaba con ninguno de los principales estudios de Los Ángeles.

Así, Orson Welles tuvo que buscar financiación y apoyo en diversos lugares, llegando hasta la España de Franco, donde se asentó. Allí, desde una finca en Aravaca comenzó a retomar sus proyectos soñados y denostados por las grandes majors: dos adaptaciones literarias únicas. Por un lado, una gran película sobre el Quijote; y por otro, una recopilación de textos de Shakespeare centrados en el personaje de Falstaff. El primero de los proyectos quedó inacabado antes de su muerte, sin embargo, la adaptación del bardo inglés se concluyó con el título español de Campanadas a medianoche.

El productor madrileño Emiliano Piedra fue el único empresario que confió en la propuesta de Orson Welles y arriesgó su compañía en realizar un proyecto titánico. Para abaratar los costes, el cineasta reutilizó escenarios y rodó la escena central del filme, una batalla de más de quince minutos, en la Casa de Campo de Madrid, que para entonces ya estaba rodeada de edificios. El excelente montaje de Orson Welles no sólo evita mostrar los rascacielos de la plaza de España, que se habían concluido años atrás, sino que transforma el parque madrileño en un escenario de la campiña inglesa.

Por ello, la ciudad de Madrid no aparece como tal en el filme. Sin embargo, este proyecto nunca se hubiera levantado en otro lugar del mundo. Orson Welles tuvo que recurrir a un joven productor madrileño para construir esta obra clave de la adaptación de la literatura inglesa. Desde una finca en Aravaca se ideó la que es considerada por muchos la mejor película sobre textos de William Shakespeare.

A pesar del riesgo de la producción, Emiliano Piedra terminó tan satisfecho por la obra que pidió a Antonio Buero Vallejo que adaptase en un castellano culto y versificado los diálogos del largometraje, rodado originalmente en inglés shakespeariano. Buero Vallejo realizó el encargo y tituló al filme Campanas a medianoche; sin embargo, el productor al recibir la propuesta del dramaturgo se dio cuenta del

riesgo de utilizar un lenguaje tan arcaizante y optó por una versión en castellano muy simplificada.

Luis Deltell Escolar

La ciudad no es para mí

Orson Pedro Lazaga, 1966





El cómico Paco Martínez Soria llevaba diez años alejado de la gran pantalla en un papel destacado (El difunto es un vivo, Ignacio F. Iquino, 1955) cuando aceptó participar en esta película para Pedro Masó. De forma inesperada, la producción recaudó decenas de millones de pesetas, se convirtió en la más vista de la década y lanzó de nuevo a la popularidad al actor, quien de interpretar casi exclusivamente en teatro pasó a actuar en una larga serie de filmes dirigidos la mayoría por Lazaga (¿Qué hacemos con los hijos?, 1967; El turismo es un gran invento, 1968; Abuelo Made in Spain, 1969...) de índole familiar y ligera crítica irónica incardinada dentro de los principios franquistas de defensa de la familia y el orden hasta su muerte en 1982.

Agustín Valverde (Martínez Soria) es un baturro generoso y de buen corazón, muy querido en su pueblo, que decide marchar a Madrid al aproximarse su vejez para vivir con su familia, a la que hace años que no ve, compuesta por su hijo (Eduardo Fajardo), un acomodado médico demasiado obsesionado con el trabajo; su nuera (Doris Coll), ama de casa con ínfulas de gran señora a punto de comenzar un romance con el ayudante del doctor (Sancho Gracia); y su simpática hija (Cristina Galbó); además de la habitual criada de pueblo (Gracita Morales). Agustín habitará con ellos tratando de solucionar los

problemas de cuantos le rodean con disparatadas consecuencias, hasta el retorno definitivo, con moralina incluida, a su aldea natal.

Aunque la película acusa su origen teatral, al estar rodada principalmente en interiores, también aparece ya desde los mismos créditos iniciales la ciudad de Madrid en plena ebullición desarrollista, con pisos en construcción, viandantes y tráfico por doquier: a la cámara fija que contempla la vista del horizonte urbano desde la Casa de Campo le sucede el eje comercial Cibeles-Alcalá y los luminosos de la Gran Vía de los aún no perdidos cines de estreno; un coche en movimiento graba el túnel de Francisco Silvela y al momento surge el paseo del Prado, Ríos Rosas o los Nuevos Ministerios. El ingreso del protagonista en la gran ciudad por la entonces abierta estación de Atocha y su glorieta con el ministerio de Agricultura al fondo es especialmente emblemática y muy recordada, con el aldeano y su cesta de gallinas perdido entre el estruendo de los automóviles y la desorientación callejera. Y cómo no recordar el ajetreo de los mercados de barrio, el ambiente de las boîtes o el templete hoy recreado de la Red de San Luis... lugares que el protagonista abandonará para regresar a su beatus ille aragonés.

Antonio Fernandez Huete



Doctor Zhivago

David Lean, 1965


ЧАСОВОЙ
МАГАЗИНЪ
ТАБАКЪ
МЕХОНЪ




Да здравствует Ковен
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!



Durante la Guerra Fría pocos acontecimientos literarios tensionaron más las relaciones entre las dos superpotencias que la concesión del Premio Nobel al autor ruso Borís Pasternak, que había escrito la novela El doctor Zhivago. El éxito del libro en el bloque occidental fue arrollador y el director inglés David Lean se fijó en él para hacer una superproducción internacional realizada entre la compañía estadounidense Metro Goldwyn Mayer y el empresario italiano Carlo Ponti.

El filme se rodó en Madrid y en diversas partes de España. El estado franquista había comenzado una campaña para promover la filmación de obras extranjeras, especialmente norteamericanas, inglesas e italianas, en España. Así, en Hoyo de Manzanares y, sobre todo, en Manzanares el Real aparecieron varios poblados ficticios del Oeste para dar cabida a toda la coproducción que venía a Madrid. Samuel Bronston situó su macroestudio en Las Rozas y algunos técnicos españoles lograrían la excelencia trabajando para estas producciones, como fue el caso del decorador Gil Parrondo, que ganaría dos premios Óscar años después.

El proyecto de Doctor Zhivago es algo distinto, pues esta película se rodó en parte en la propia capital. Algunas escenas se filmaron en la estación de Delicias, pero el grueso de la producción se centró en un inmenso decorado que reconstruía avenidas moscovitas en el madrileño barrio de Canillas.

La película logró cinco premios Óscar, entre los que destacaba el de mejor guion adaptado. Sin duda, el filme de David Lean suponía no sólo una relectura épica y brillante de la novela de Borís Pasternak, sino también una crítica a la Unión Soviética en plena Guerra Fría. Sin embargo, en España el rodaje provocó una de las situaciones más complejas de las coproducciones internacionales. En el primer acto del filme hay una importante escena en la que la multitud canta enfervorecida La Internacional. Durante el franquismo, cuando se filmó esta secuencia, en mitad de ese gran decorado en el barrio de Canillas, muchos de los madrileños que figuraban de extras tuvieron la única oportunidad de gritar a pleno pulmón la canción más señera del movimiento obrero. Algunos de ellos recordaban cómo la policía que controlaba el rodaje se sintió impotente de actuar y de parar la filmación internacional.

Madrid desde finales de los años cincuenta y durante la década de los sesenta sería un gran polo de atracción para producciones norteamericanas, italianas e inglesas. Algunas como Doctor Zhivago alcanzarían la excelencia cinematográfica.

Luis Deltell Escolar

Mi querida señorita

Jaime de Armiñán, 1972





Estrenada en febrero de 1972, Mi querida señorita, con guion de Jaime de Armiñán, su director, escrito con José Luis Borau, no fue la primera película en abordar la cuestión de una sexualidad al margen de la ortodoxia dictada por el nacional-catolicismo, pero sí podemos decir que es una de las primeras en hacerlo de una manera totalmente explícita.

Adela es una mujer de provincias, una solterona al uso de la época, que detenta una buena posición y reconocimiento en su entorno social. El nudo de la trama se desata cuando, contra todo pronóstico, descubre que, pese a haber sido educada como una señorita, es biológicamente un varón.

La atrevida propuesta de Armiñán y Borau, si bien puede resultar en algún momento excesivamente esquemática por necesidades de economía narrativa, contó con la magistral interpretación de José Luis López Vázquez, quien, pese a sus recelos iniciales, consiguió poner en pie un personaje repleto de matices en ambas dimensiones: la de una carismática y sólida Adela y la de Juan, su alter ego masculino, un hombre en tránsito, lleno de inseguridades, hacia una realidad masculina que no sabe muy bien cómo habitar.

La película denuncia por igual, de una manera contenida, desprovista de artificios o excesos dramáticos, los roles y los corsés que la sociedad de la época imponía tanto a mujeres como a hombres. No resulta fácil para Adela expresar o siquiera reconocer su deseo hacia su asistenta Isabelita (Julieta Serrano), transformado en ira, ni mantener su autonomía frente a un entorno que, pese a su posición y su solvencia, pretende convencerla de la conveniencia de un cómodo matrimonio. Tampoco es fácil para Juan encontrar su lugar en el mundo sin otras armas que su habilidad para la costura, una habilidad que le avergüenza y que evidencia los márgenes igualmente rígidos de la expresión de la virilidad, incapaz, además, de adoptar esa proactividad en la interacción social entendida como un rasgo inherentemente masculino.

Mujer fuerte u hombre tímido, ambos decididos a hacerse con el control de su vida, Adela y Juan consiguieron que el público empezase a cuestionarse no sólo sobre los significados de ser un hombre o de ser una mujer, sino también sobre la posibilidad de que existiesen realidades intermedias, convirtiendo a Mi querida señorita en una de las tramas más difíciles de clasificar en el continuo LGTBIQ+.

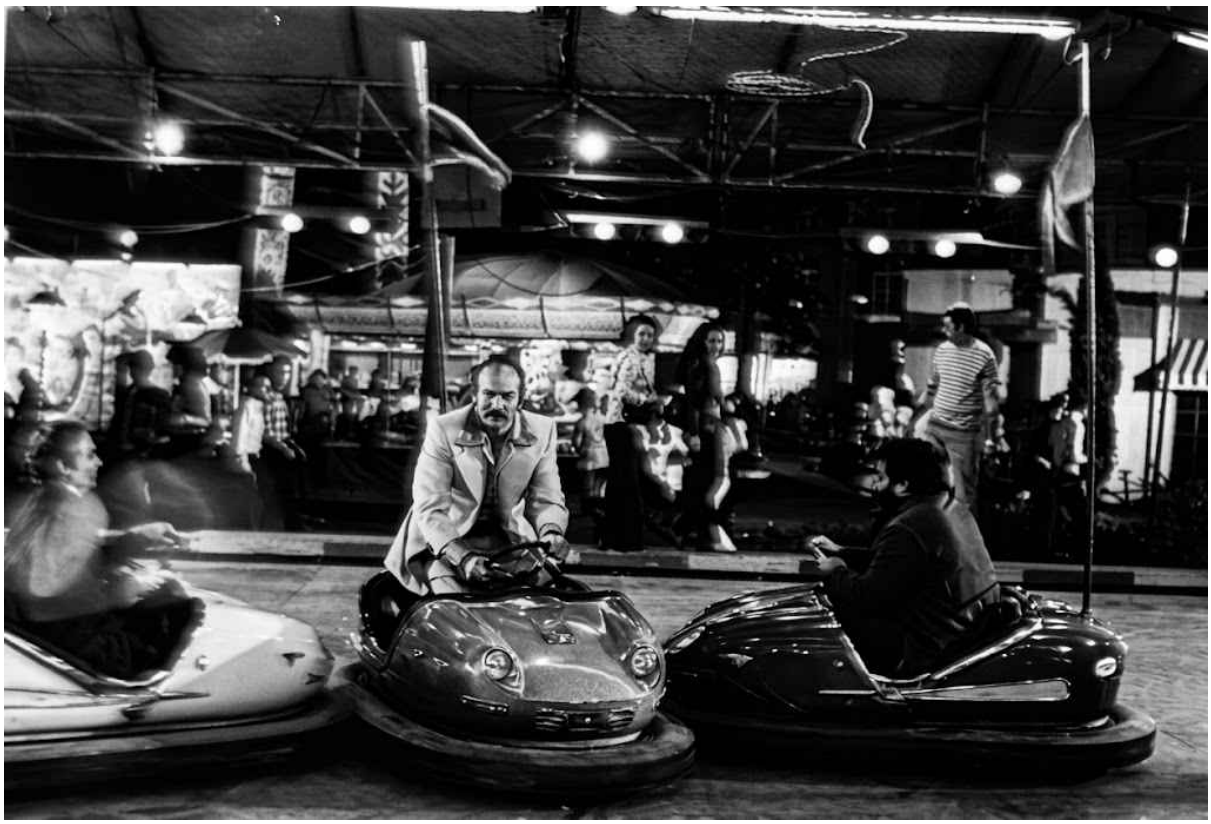
Juan Carlos Alfeo



… altrimenti ci arrabbiamo!

Marcello Fondato, 1974





Marcello Fondato, uno de los grandes representantes del spaghetti western junto a Sergio Corbucci o Enzo Barboni —Sergio Leone merece un lugar aparte—, ofrece una personal y

peculiar versión cañí de este género con ... Y si no, nos enfadamos. Hecha a mayor gloria de la pareja protagonista, la película parte de un argumento sencillo a más no poder: dos pilotos de carreras de automóviles ven cómo los dos boogies —cochecitos en la versión doblada— que acaban de ganar en una competición son destrozados en un imprevisto y accidentado encuentro con una banda de gánsteres. Como cabía esperar, los delincuentes desconocen con quién se están enfrentando, pues los pilotos no pararán de darles una paliza tras otra hasta que el capo de la banda les entregue dos vehículos idénticos a los destruidos.

Spencer y Hill se habían hecho famosos con Lo chiamavano Trinità... (Le llamaban Trinidad, Enzo Barboni, 1970), en donde presentaron una receta infalible que les hizo ganar la simpatía del público de medio mundo: divertidísimas peleas llenas de mamporros y guantazos imposibles y casi ridículos, bandas sonoras repletas de canciones pegadizas —cortesía de Oliver Onions— y, sobre todo, la enorme química que había entre estos dos actores que siempre encarnaban a los mismos personajes: el gruñón, entrañable y fortachón Bud Spencer y el pillo y seductor Terence Hill.

Todos estos elementos están presentes en ... Y si no, nos enfadamos, que en buena medida no deja de ser un spaghetti western a la madrileña. La película fue rodada casi en su integridad en Madrid. No obstante, la ciudad apenas tiene protagonismo como tal —no se identifica en ningún momento—, pues únicamente sirve de escenario de una historia en la que dos desfavorecidos consiguen que llegue la paz y la justicia en un espacio casi fronterizo, los alrededores del antiguo estadio Vicente Calderón, en donde no falta su peculiar saloon —aquí un bar de salchichas y cervezas—. La M-30, que estaba construyéndose durante el rodaje de la película, no deja de ser un límite, el del centro de la ciudad, pero ahora pasa a ser una suerte de frontera repleta de maleantes que requiere que alguien ponga orden. El espectador se convierte así en testigo involuntario de un importante episodio del desarrollo urbanístico del Madrid de los años setenta. La Casa de Campo y los alrededores de la Plaza

Mayor también hacen acto de presencia en el filme, siempre como telón de fondo para nuevas peleas entre los desgraciados e inútiles mafiosos y los dos justicieros. Para el recuerdo de los cinéfilos sin prejuicios quedan escenas míticas como la pelea en el gimnasio ubicado en un local del antiguo estadio de fútbol Vicente Calderón o el frustrado intento de asesinato durante un ensayo del coro de los bomberos.

Jordi Massó Castilla

El diputado

Eloy de la Iglesia, 1978



El periodo de transición democrática constituyó un hervidero temático en la filmografía española. La percepción, cada vez más cercana, del fin del franquismo abrió la veda para que temas tabú, históricamente borrados de las pantallas, llegasen por fin a los ojos de los espectadores, un público especialmente entusiasta ante

cualquier trama que involucrase sexo, política o religión, combinados de dos en dos o los tres a un tiempo.

En Madrid se encontraron, en un encaje perfecto, el ansia por contar y el deseo de ver, y Eloy de la Iglesia, que estaba en el lugar adecuado en el momento justo, dio forma a uno de esos relatos que, detalles al margen, resume el espíritu de una época: El diputado, protagonizado por un flamante José Sacristán en el papel de un diputado del PCE, Roberto Orbea; un joven suburbial, Juanito, encarnado por el malogrado José Luis Alonso; en un triángulo imperfecto con Carmen, la mujer del primero, interpretada por María Luisa San José.

El diputado entra de lleno en el análisis de las relaciones entre sexo, poder y política, señalando la inoperancia de los elaborados discursos ideológicos de la izquierda a la hora de abordar la simplicidad del deseo, especialmente cuando se transforma en amor. El héroe homosexual, que De la Iglesia había esbozado en Los placeres ocultos (1976), alcanza en esta cinta atributos de héroe trágico, enfrentado a la tarea de reivindicar la verdadera naturaleza de su amor y dispuesto a afrontar la verdad y sus consecuencias que, sin embargo, se desencadenarán sin piedad sobre su amante, un desplazamiento de consecuencias que se ha interpretado como un cuestionamiento nítido a la izquierda política, ante la que De la Iglesia acabó adoptando una actitud crítica.

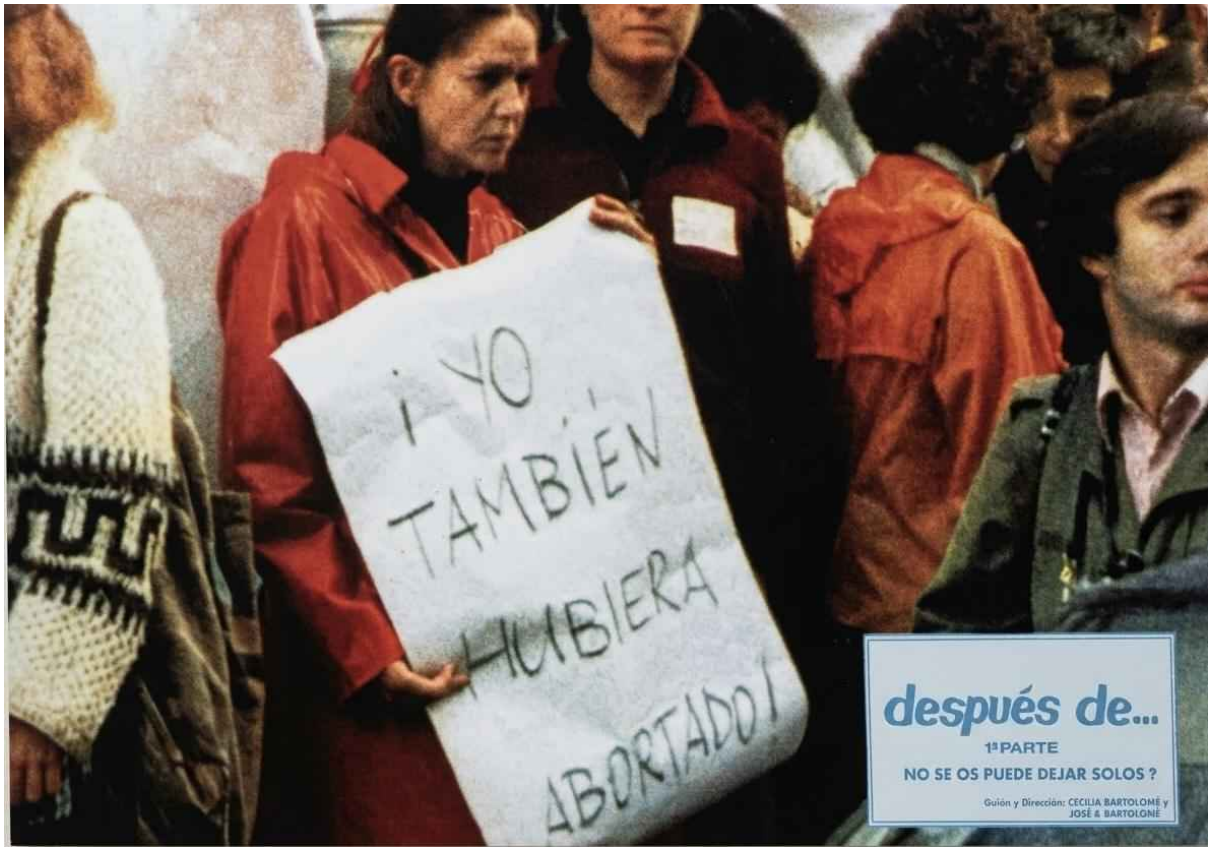
En El diputado De la Iglesia pone el énfasis en todo lo que identifica al héroe homosexual con cualquier ciudadano de la época, tejiendo un argumentario que aboga por la empatía, lo que explica el enorme éxito cosechado por la película pese a lo acerado de su tratamiento. Para lograrlo, contextualiza la trama, haciendo que el espectador identifique en ella su propio presente mediante el uso de imagen documental o la introducción de personajes identificables con facilidad con personalidades políticas del momento. Al final, la película revela una suerte de zeitgeist caracterizado por la lucha por la libertad —sexual, política, etc.— y un miedo casi físico a perder esa misma libertad, apenas estrenada, a manos de oscuras fuerzas involucionistas.

Juan Carlos Alfeo

Despues de…

Cecilia Bartolomé y José Bartolomé, 1979-1983





Patricio Guzmán, director chileno de documentales y que estudió en la madrileña Escuela Oficial de Cinematografía, dijo que «un país sin documentales es como una familia sin álbumes de fotografías domésticas». Sin duda, el documental sirve para explicar, para fijar los acontecimientos relevantes y para ayudar a consolidar esa memoria colectiva y organizada que denominamos memoria nacional.

Cecilia Bartolomé también estudió en la madrileña Escuela Oficial de Cinematografía y había realizado como proyecto final de estudios uno de los primeros cortometrajes feministas de la historia del cine español Margarita y el lobo (1970). Tras la filmación de esta cinta, la directora tuvo todo tipo de problemas con la censura franquista y con la industria comercial del cine español, que veían en ella una directora peligrosa.

Tras la llegada de la democracia, Cecilia y su hermano Juan José se propusieron retratar los cambios que se estaban produciendo en España. Filmaron dos obras que titularon No se os puede dejar solos (1979) y Atado y bien atado (1983), aunque tradicionalmente se agrupan en una sola que se nombra como Después de... (1979-1983), en la que los puntos suspensivos se entienden como referencia velada, o innombrable, del dictador Francisco Franco. Estos dos documentales están inspirados precisamente en una obra de Patricio Guzmán, La

batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armar (1975). Como el trabajo del sudamericano, Después de... quiere acompañar los cambios políticos y sociales que ocurren en el país. Por ello los dos hermanos Bartolomé salieron a las calles de Madrid —y de distintos lugares de España— y filmaron a la gente, entrevistando a personas de todo el espectro político.

Las imágenes de Después de... componen uno de los álbumes más valiosos del proceso de la transición española. En ella se observa lo complejo que fue esta mudanza ideológica, política y social. Frente a aquellos que intentan minimizar la importancia de estos años, los dos documentales de Cecilia y Juan José sirven para mostrar cómo toda la ciudad de Madrid tuvo que transformarse y en muchos aspectos reinventarse completamente.

Entre la película de Patricio Guzmán La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armar y la obra de los hermanos Bartolomé Después de... hay una diferencia enorme. Mientras que el filme del chileno está impregnado del pesimismo y del nacimiento de la dictadura de Augusto Pinochet, la obra de Cecilia y Juan José refleja una enorme esperanza y optimismo en el futuro: una España democrática.

Luis Deltell Escolar imagen



El crack

José Luis Garci, 1981





El director José Luis Garci dudaba entre los actores José Sacristán y Alfredo Landa para encarnar el personaje de Germán Areta, el

detective privado protagonista de El crack. Con el primero había rodado Asignatura pendiente (1977) y Solos en la madrugada (1978) y con el segundo Las verdes praderas (1979), conformando la Trilogía de la Transición y una amistad que se prolongará durante más de cuarenta años y hasta el fallecimiento de Landa, a quien finalmente Garci había elegido.

El intérprete de Areta —el tipo solitario, duro y desilusionado, que deambula por las calles de Madrid a principios de los años ochenta y a quien contratan para que encuentre a una chica desaparecida— abría un nuevo registro actoral en su carrera, cerrando la etapa del landismo, corriente a la que había dado nombre interpretando un personaje cómico y estereotipado que durante la década de los setenta deambulaba entre el costumbrismo español, el destape y la modernidad.

El protagonista de El crack trata de sobrevivir en una sociedad podrida gracias a un trabajo «sucio», tal y como el detective afirma y de acuerdo a los cánones del cine negro. Vive en un Madrid gris y verduzco; en la encrucijada de un tiempo que se desvanece —la Transición y los rescoldos del franquismo— y otro que emerge —el felipismo—.

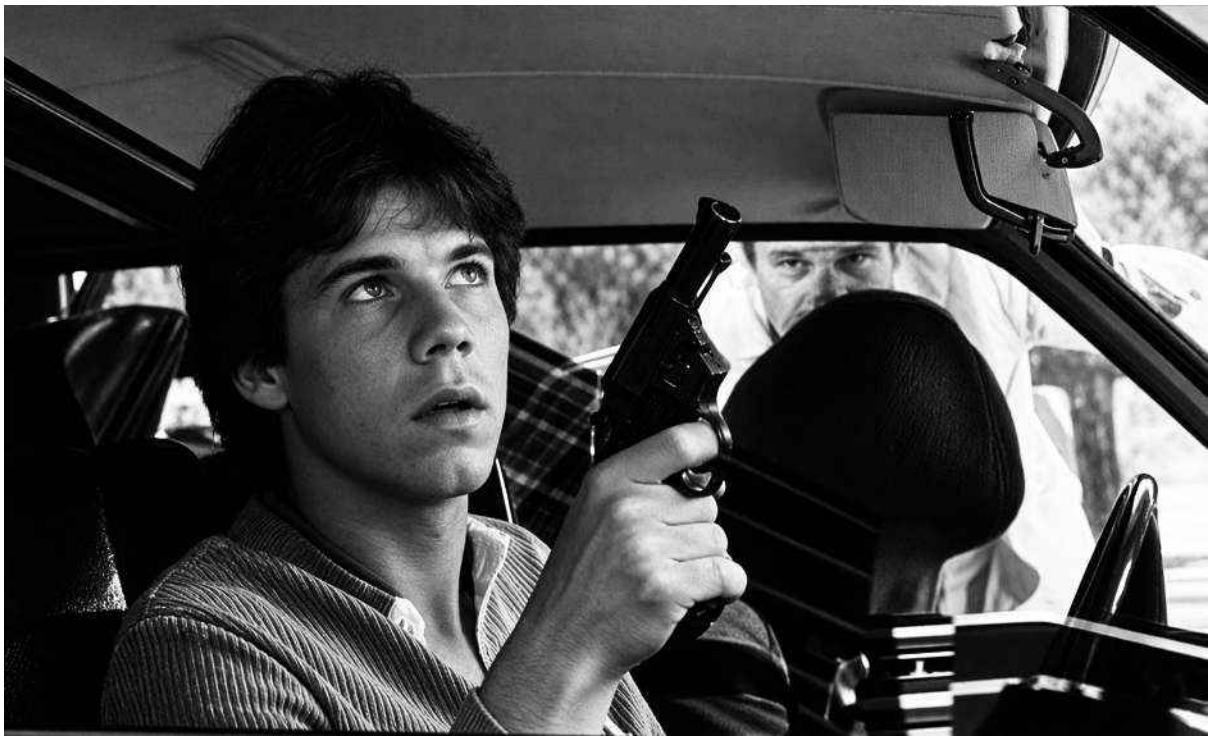
Madrid es un territorio sentimental desde la mirada de Germán Areta —con su despacho a dos pasos del cine Rialto y la parrilla del Rex, allí organiza el Moro (Miguel Rellán) las timbas—. El crack, marcada por la fatalidad y la corrupción policial, es un documental sobre Madrid, sus edificios emblemáticos, muchas veces subrayados por el piano de Jesús Gluck; en la Gran Vía, sobre todo, Sepu, Telefónica; interiores como el patio de operaciones del Banco Español de Crédito o el restaurante en la azotea de Torres Blancas; los apartamentos del edificio Royal, en López de Hoyos; o el Frontón Madrid. Rocky (Manuel Lorenzo), el barbero del frontón, es quien establece el vínculo con Nueva York, territorio cinéfilo y donde se desarrolla parte de la película, unas veces figuradamente, a través del relato de los combates de boxeo de Rocky Marciano en el Madison Square Garden, o como escenario real en Penny Station, el puente de Brooklyn o en el Rockefeller Center.

El crack dos (1983) y El crack cero (2019), con Carlos Santos interpretando al detective y en homenaje a Landa, completan la trilogía de Germán Areta.

Isabel Arquero y Marta García Sahagun

Deprisa, Deprisa

Carlos Saura, 1981





Carlos Saura representó como pocos cineastas españoles un doble compromiso: primero hacia el realismo cinematográfico y segundo hacia el propio cine. Durante años fue el profesor de Dirección de la prestigiosa Escuela Oficial de Cinematografía. Este centro de educación madrileño fue durante el franquismo la verdadera incubadora de talento. De allí surgieron Luis García Berlanga, José Antonio Bardem, Víctor Erice, Josefina Molina y el propio Carlos Saura, entre otros muchos cineastas.

El compromiso del cineasta con el realismo y con la crítica que este supone a la sociedad del momento ya surgió en su ópera prima (Los golfos, 1959), en la que narraba cómo unos jóvenes madrileños malvivían delinquiendo en una ciudad que no les acogía ni aceptaba.

En los primeros años de la Transición en Madrid, y puntualmente en otras ciudades españolas, surgió el llamado cine quinqui. Estas películas, al igual que Los golfos, retrataban a la juventud que no se encontraba integrada en la sociedad. La joven democracia no había logrado motivar a toda la sociedad y existía una parte de la misma que no se sentía respetada y que carecía de posibilidades para progresar, cayendo en la droga y la delincuencia.

Deprisa, deprisa encaja en gran medida en este cine quinqui, aunque no es propiamente una película quinqui, sino más bien un filme de denuncia social. Saura, que había mostrado cómo los jóvenes de finales de los cincuenta no estaban teniendo espacio y lugares dignos en Madrid, mostraba ahora cómo los hijos de aquellos se situaban en la oposición. Franco había muerto y la democracia estaba naciendo, pero los problemas de la sociedad madrileña seguían siendo enormes. La falta de trabajo y la droga se presentaban como enemigos tan peligrosos como la dictadura franquista.

Aunque el filme muestra escenas de espacios elegantes de la ciudad como el barrio de Salamanca y el paseo de la Castellana, lo cierto es que se centra, sobre todo, en los lugares más humildes de Madrid: Vallecas, Carabanchel y, muy especialmente, El Pozo del Tío Raimundo.

Contemplar hoy Deprisa, deprisa nos permite ver esa capital de un estado que debía consolidar una joven democracia en un momento de profunda recesión económica e inseguridad. Los grandes descampados y escombreras de este largometraje de Carlos Saura nos hablan de un Madrid en construcción, pero también de una ciudad pobre y azotada por la delincuencia y la droga. En esos años todo en España parecía transcurrir, como indica el título del filme, deprisa.

Luis Deltell Escolar

Mujeres al borde de un ataque de nervios

Pedro Almodóvar, 1988





El director manchego Pedro Almodóvar es, sin lugar a dudas, uno de los creadores más importantes del cine español. Esta aparente contradicción no lo es en absoluto. Muchos de los escritores que

mejor entendieron la ciudad, como Benito Pérez Galdós, no habían nacido en la ciudad, al igual que muchos de los mejores pintores que retrataron Madrid, como Francisco de Goya, tampoco eran oriundos de la capital. Todo lo contrario, en muchos casos parece que su condición de nuevos residentes les hace más perspicaces, y más auténticos, en el retrato de Madrid. Pedro Almodóvar es, sin duda, un ejemplo perfecto de esta falsa contradicción. Su cine ha sido clave en el retrato y la promoción internacional de la capital de España.

En este proceso de descubrimiento y de reivindicación de la ciudad, Mujeres al borde de un ataque de nervios se plantea como el gran momento de Pedro Almodóvar. Sus primeras películas habían logrado un éxito importante entre la crítica y entre los espectadores nacionales e internacionales, pero la historia de los (des)amores de Pepa, interpreta por Carmen Maura, fue un salto cualitativo. La película no sólo gustó al público, sino que fue nominada a los Premios Óscar de la Academia de Hollywood y arrasó en los Premios Goya de 1989, que celebraban su tercera edición.

La película es una comedia con toques melodramáticos en la que Pepa recorre la ciudad para despedirse de su antiguo amor, Iván. Sólo al final de la obra se comprende que Pepa no sólo se está despidiendo de su antiguo amor, sino que está embarazada de él y ha decidido ser madre. La maternidad es uno de los grandes temas y una de las grandes esperanzas del cine almodovariano. En el universo del cineasta manchego las madres y sus decisión vitales y valientes suelen ser los motores de sus tramas.

En Mujeres al borde de un ataque de nervios retrata un Madrid luminoso y vital. Almodóvar escoge, como en muchas de sus cintas, la capital de España como escenario del filme. La ciudad, sus calles y sus tipos —como el excelente personaje del taxista madrileño— no son sólo un marco en el que acontece la trama, sino que forman parte de la propia narrativa del filme.

Luis Deltell Escolar

Esquilache

Josefina Molina, 1989





Josefina Molina recordaba en sus memorias su prueba de acceso a la Escuela Oficial de Cinematografía. En ella el examinador, que en ese momento era Luis García Berlanga, le había preguntado si adaptaría a algún autor español para sus películas. Ella respondió: «Ninguno». Pero, tras unos instantes, reculó y dijo: «Bueno, sí, a Antonio Buero Vallejo». Casi tres décadas después, cuando ya era una directora reconocida, cumplió su promesa y adaptó la obra teatral Un soñador para un pueblo del dramaturgo.

El texto original de Buero Vallejo trata sobre uno de los aspectos históricos más significativos de la capital de España: el periodo en el que Carlos III, llamado por muchos «el mejor alcalde de Madrid», y su político, el marqués de Esquilache, reformaron la ciudad y crearon algunas de las obras más representativas de la urbe como la Puerta de Alcalá y el edificio del Museo del Prado. Pero también el político soñó con modificar los hábitos y las costumbres de los españoles para acercarlas a Europa, lo que terminó derivando en el célebre Motín de Esquilache, que aconteció en Madrid en 1766.

Cuando Buero Vallejo compuso el texto, a finales de los años cincuenta, era claro que se refería de forma velada e indirecta al franquismo e indicaba cómo poder hacer cambios en él mismo. Lo inteligente de Josefina Molina es que supo adaptar este mensaje para que la lectura de la obra pudiera tener sentido en el período que se filmó, a finales de los años ochenta del siglo XX. La dictadura había terminado, pero los cambios que el Gobierno del Partido Socialista promovía parecían más rápidos de lo que muchos habían esperado.

El filme contó con el apoyo de la Casa Real, que permitió filmar en algunos de los edificios de su patrimonio. Así, se encuentran localizaciones del Palacio Real de Madrid, del Palacio de Aranjuez y de otros espacios de muy difícil acceso para las producciones fílmicas. También, como es lógico, algunas de las calles de Madrid resultaron importantes en el largometraje.

Esquilache es una película histórica con una lectura contemporánea. Ni Buero Vallejo en su obra de teatro ni Molina en su cinta querían hacer una biopic sin carga política. Todo lo contrario; ambos idearon sendas piezas en las cuales se explicaba que para transformar la ciudad y para construir un nuevo Madrid hacían falta cambios bruscos, aunque estos fueran poco o nada queridos por los poderes tradicionales.

Luis Deltell Escolar

Beltenebros

Pilar Miró, 1991



En 1989 Antonio Muñoz Molina publicó su novela Beltenebros, ambientada en el Madrid de la posguerra. La novela tenía todos los elementos de las tramas detectivescas: espías, mujeres fatales y traiciones. Además, añadía un elemento propiamente español y madrileño al situar en las calles de la capital de España una ficción sobre el PCE y la lucha clandestina contra el franquismo.

Poco después de la publicación, Pilar Miró decidió adaptar al cine la novela. Su propuesta era puramente cinematográfica, enfatizaba todos los elementos típicos de la estética de los largometrajes del film noir estadounidense y transformando Madrid en una ciudad tan inquietante como el San Francisco de John Huston en El halcón maltés (The Maltese Falcon, 1941) o el Nueva York de Fritz Lang en Perversidad (Scarlet Street, 1945). El largometraje planteaba recuperar toda esa estética de Hollywood y, al mismo tiempo, construir una narración puramente española. En su estreno en el Festival de Cine de Berlín, la cinta fue galardonada por su propuesta visual con el Oso de Plata, aunque algunos periodistas reconocían que la trama resultaba poco atractiva o incluso un poco gélida.

En este sentido estético, el trabajo de Javier Aguirresarobe, director de fotografía de la película, fue excelente. Su iluminación le valió el reconocimiento del premio Goya y del premio del Círculo de Escritores

Cinematográficos, ambos galardones a la mejor fotografía. La atmósfera del filme refleja esos espacios oscuros y siniestros propios del cine policíaco de los años cuarenta y gracias a su fotografía con luz negra logró ese Madrid tan amenazante e inquietante.

El proyecto de Pilar Miró de Beltenebros era una revisión de la historia del franquismo y del período de la posguerra. La cineasta madrileña planteaba lo siniestro que fueron aquellos años y lo complejo que fue la disidencia contra el Regimen. Pero la película también ofrece una lectura más personal, pues Pilar Miró había sufrido traiciones políticas y juicios paralelos: primero con su película El crimen de Cuenca (1980), que estuvo censurada y secuestrada por orden judicial —a petición del ejército español— en los primeros años de la democracia, y segundo, tras su paso como directora de Radio Televisión Española, puesto que tuvo abandonar por una acusación de malversación de fondos de la que sería absuelta tras someterse a juicio.

Luis Deltell Escolar



El sol del membrillo

Victor Erice, 1992







Víctor Erice es un director pausado pero constante; tan sólo ha realizado cuatro largometrajes en toda su larga carrera. El sol del membrillo es, posiblemente, el que más consternación creó entre la crítica, el público y, sobre todo, entre los jóvenes cineastas que comenzaron su carrera en los años noventa y principios del siglo XXI. Este filme se presentó como un documental en el Festival de Cannes, pero pronto los espectadores más audaces comprendieron que no era una obra de no ficción al uso, sino un diálogo entre la realidad, el arte y la narración.

La película tiene un argumento en apariencia sencillo. El pintor tomellosero Antonio López decide en un otoño madrileño pintar el pequeño membrillero que hay en el jardín de su casa del barrio de Chamartín. El artista quiere captar la plenitud del árbol con sus frutos ya maduros. Lógicamente, el público sabe que esta tarea será no difícil, sino imposible, pues Antonio López es célebre por la meticulosidad y la lentitud de su trabajo. En Madrid los otoños son breves, entre la canícula del verano y el frío del invierno. Por ello, hay poco tiempo para pintar al natural los membrillos maduros antes de que la lluvia y las heladas los estropeen.

Sin embargo, tras esta aparente sencillez narrativa se esconde una propuesta profunda sobre el sentido el arte y sobre el valor de las cosas realizadas con calma y con tiempo. Víctor Erice también es un artista pausado y lento, con pocos largometrajes pero siempre con un trabajo previo inmenso antes de producirlos. Así, la película no sólo habla de la pintura de Antonio López, sino del propio cine del director de la película. El membrillo no sólo debe ser retratado por el pintor, sino que también Víctor Erice tiene ese otoño para filmar su película sobre la plenitud de ese árbol.

La película deja pronto de ser un documental, o al menos una filmación didáctica sobre el pintor, y se transforma en una reflexión sobre los dos creadores, sobre sus obras y su vida. Madrid está profundamente presente en el filme; no se ven las grandes avenidas —aunque la Gran Vía sea uno de las localizaciones preferidas por el pintor para sus cuadros— o los lugares turísticos, sino que la ciudad se cuela por los ruidos, por el descampado que se observa al lado de la vivienda, por los silbatos de los trenes que arriban y parten desde Chamartín.

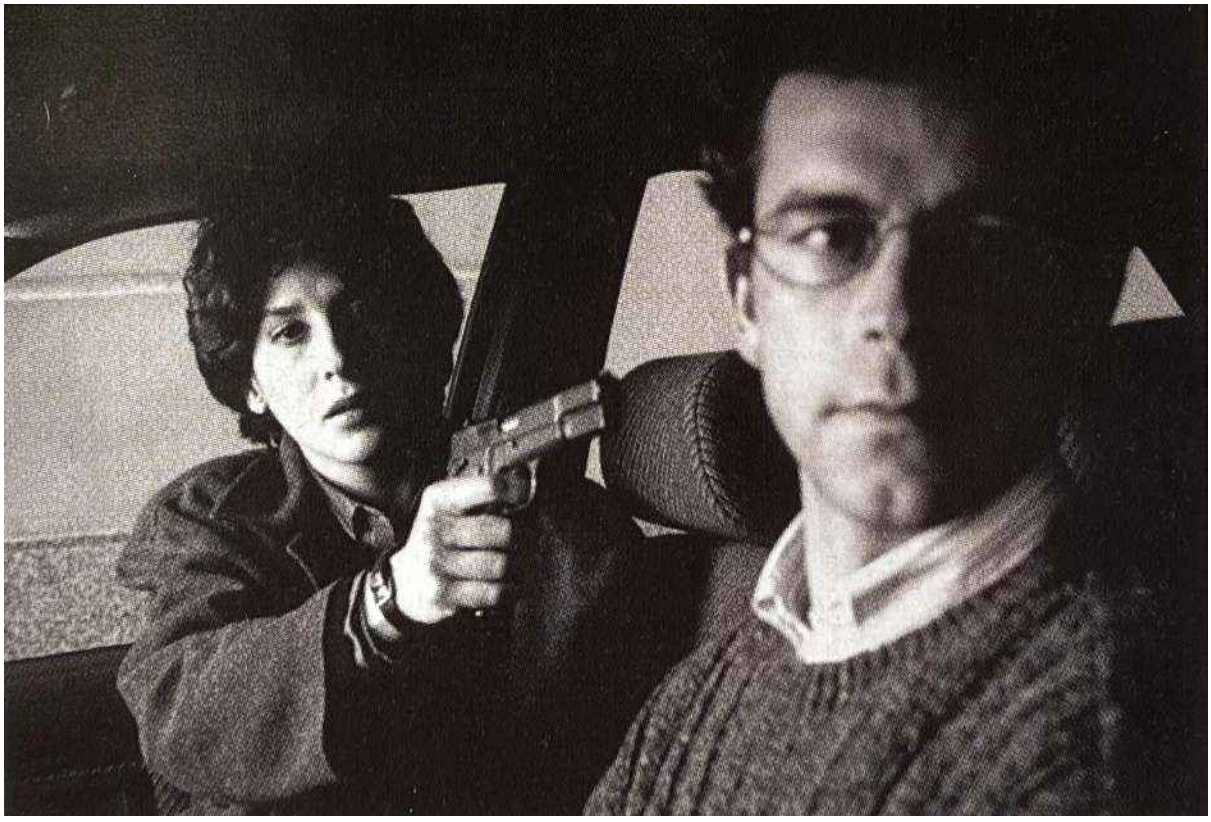
Esta mixtura ensayística entre realidad y ficción, este género ambiguo y profundamente cinematográfico, influirá profundamente en los cineastas españoles de documentales y de ensayos audiovisuales. Así, no es nada extraño que aún los jóvenes cineastas más relevantes sigan citando El sol del membrillo como la película que más les ayudó a entender el cine.

Luis Deltell Escolar

Días contados

Imanol Uribe, 1994





Desde los años sesenta del siglo pasado hasta el 2011 el grupo terrorista ETA amenazó, extorsionó y asesinó a cientos de personas. La región que más víctimas sufrió fue el propio País Vasco, pero tras

esta área, el lugar con mayor número de atentados terroristas mortales fue Madrid.

El cine español había tratado pocas veces el tema de ETA, y, aunque existían algunos cineastas que habían filmado sobre el conflicto vasco, lo cierto es que era un tema poco frecuente. Días contados de Imanol Uribe se planteaba como una película original en ese sentido. Se trataba de la historia de un comando etarra que planteaba realizar un atentado en Madrid. Sin embargo, el protagonista del filme, Carmelo Gómez, que interpretaba a uno de los terroristas, quedaba fascinado por una mujer y comenzaba así una trama paralela que llegaba a sustituir la principal en muchos aspectos.

Cuando el filme se produjo, ya hacía casi una década que habían pasado el momento más sanguinario y violento provocado por ETA, los llamados años de plomo del inicio de la transición democrática, pero aún faltaban otros diez años hasta el abandono por parte de la organización criminal de la lucha armada de forma definitiva. Esto llevó a que la película fuese todo un acontecimiento y generase entre los críticos y los espectadores un fuerte debate sobre la oportunidad o no de filmar películas sobre la organización vasca. Lo cierto es que, a pesar de la polémica, la película arrasó en el Festival de San Sebastián, donde su director alzó la Concha de Oro, y meses después el largometraje fue el más galardonado en los Premios Goya que otorga la Academia del Cine de España.

El filme, además de su temática, presentaba un aspecto valioso; Imanol Uribe lograba construir un ambiente único, insólito y extraño. La ciudad de Madrid se retrataba como una urbe gris e inquietante. Las calles, los espacios y hasta lugares turísticos como las cercanías de la Gran Vía o el metro Sevilla se transformaron en espacios extraños, oscuros y siniestros. El director lograba transmitir al espectador, gracias a la estética de los fotogramas, la amargura y la violencia que sentía el protagonista del filme.

Luis Deltell Escolar

El día de la bestia

Alex de la Iglesia, 1995



El director bilbaíno Álex de la Iglesia logró con su película, El día de la bestia, una de las obras más relevantes de la filmografía rodada en Madrid. Desde los primeros pases para prensa especializada, como después en su proyección comercial con el público general, todos los comentarios indicaban la importancia que la capital de España tenía en el filme. Así, unos y otros reconocían que De la Iglesia había logrado ensalzar los edificios, la vida y los tipos madrileños —o que viven en Madrid— en una narración que mezclaba el terror, la comedia y el drama.

La película narra la historia de un sacerdote vasco que descubre que el anticristo va a nacer en Madrid. El acontecimiento no sólo será en esta ciudad, sino que a medida que avanza la trama se descubre que este nacimiento será en la Puerta de Europa, dos enormes rascacielos inclinados que se acaban de levantar en la plaza Castilla. Así, el sacerdote, con un joven rockero de Carabanchel interpretado por Santiago Segura, intentarán por todos los medios impedir esta fatídica profecía.

Álex de la Iglesia plantea en la película una relectura posmoderna de lo madrileño. Muchos personajes, en especial el joven rockero, podrían ser leídos en claves sainetescas. También la pensión en la que viven los protagonistas podría ser un escenario del género chico. Sin embargo, el cineasta no se queda ahí, pues, al hibridar y mezclar lo castizo y lo cómico con el cine de terror, el filme se transforma en una pieza narrativa única.

Sin duda la gran imagen del filme y que ejemplifica el buen uso del espacio madrileño dentro de la trama tiene lugar cuando los protagonistas deben huir del diablo y para ello se cuelgan del letrero publicitario del edificio Carrión en la Gran Vía, sede del cine Capitol, una de las salas cinematográficas más importantes de toda España. La imagen de Santiago Segura agarrado a una endeble estructura metálica y a punto de caer sobre la plaza de Callao bastaría para incluir El día de la bestia en cualquier antología sobre Madrid y cine.

Luis Deltell Escolar

La flor de mi secreto

Pedro Almodóvar, 1995







Con frecuencia hay algunas repeticiones en la historia del cine español que se vuelven lugares comunes. Una de ellas es la influencia de Madrid en el cine de Pedro Almodóvar. Pero lo cierto es que estos

lugares comunes no dejan de ser verdad por repetidos y por comentados hasta la saciedad. La flor de mi secreto es un ejemplo extraordinario de ello. El filme puede ser visto como un canto a la ciudad de España, al barrio de los Austrias, a la Plaza Mayor e, incluso, a la plaza de Callao. Almodóvar rueda en las calles madrileñas con una seguridad y autoridad que muy pocos directores han logrado.

Este filme narra la historia de desamor de una escritora de novelas románticas interpretada por Marisa Paredes. Toda la estructura y la estética del largometraje evocan al melodrama clásico de Hollywood, el llamado de forma peyorativa por la crítica más rancia women stories. Pero en gran medida lo superan con una visión posmoderna. Así, como en otras de sus obras, los personajes son dramáticos y, tal vez, melodramáticos, pero es en esa supuesta exageración donde surge la creatividad almodovariana.

El Madrid de La flor de mi secreto está dibujado con esmero. No sólo son reconocibles las calles, los colegios del barrio de la Latina, sino que también se habla del diario madrileño El País o de la tienda de discos y librería FNAC en la calle Preciados. Pedro Almodóvar se esfuerza por que el espectador pueda reconocer la ciudad, sus avenidas y sus lugares. Así, la película ofrece una escena remarcable en la Plaza Mayor. Ciertamente, se trata de uno de los lugares más filmados de Madrid, pero el cineasta manchego logra mostrar esa céntrica plaza de una forma distinta, más evocadora y más melodramática.

La película se estrenó en el 1995, en los Premios Goya compitió con otros dos filmes, de gran calidad, que se ambientaban en Madrid: Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (Agustín Díaz Yanes) y El día de la bestia (Álex de la Iglesia), que comentamos en este libro. La gran ganadora fue la dirigida por Agustín Díaz Yanes, otro filme admirable, sin lugar a dudas. Almodóvar tuvo que conformarse con sólo unas candidaturas. Sin embargo, esta situación contrasta con el gran impacto que tuvo el filme fuera de España y que hizo, como tantos otras veces, que el cineasta manchego se transformase en el mejor embajador de Madrid en el extranjero.

Luis Deltell Escolar

Hola ¿estás sola?

Iciar Bollaín, 1995



La ópera prima de Icíar Bollaín supuso un enorme acontecimiento en la crítica cultural. Desgraciadamente, el cine español, como la totalidad de filmografías nacionales europeas y americanas, tiene un número muy bajo de directoras. Hola, ¿estás sola? no sólo es una película rodada por una mujer, sino que además pone en un lugar central la mirada femenina con dos personajes que, sin definirse fuera de la normalidad, dirigen su propia narrativa a lo largo de una road movie ibérica. En esta historia, Bollaín retrata la capital española como un lugar lleno de oportunidades y contrastes, donde las aspiraciones de sus protagonistas se entrelazan con la vida urbana y la cotidianidad de una gran urbe.

Las protagonistas, Trini y Niña, deciden dejar su ciudad natal, Valladolid, en busca de una vida mejor. Similar al viaje iniciático del héroe, se marchan para hacer fortuna, ya que esta ciudad es insuficiente en cuanto a sus posibilidades y perspectivas de futuro. La película transcurre entre espacios, con las oportunidades que otorga cada uno. Valladolid es una ciudad de provincias que no puede abrirles las puertas que necesitan, así que se marchan a Málaga. El sur, con las palmeras, es prometedor, pero no materializa lo que esperaban de él. Cuando este lugar tampoco les depara la suerte que esperan, se dirigen a Madrid.

Madrid, ciudad de nacimiento de la directora del filme, se erige como el símbolo de la metrópolis, el lugar donde todo puede suceder. Icíar Bollaín muestra los diferentes espacios de la ciudad, desde los barrios más populares hasta los enclaves más emblemáticos y turísticos. Se destaca el contraste entre la cotidianidad de los barrios periféricos y el bullicio del centro, donde los sueños y las ambiciones de los personajes chocan con una realidad cruda. Entre los lugares más emblemáticos que muestra están la Puerta del Sol, la Gran Vía o el parque del Retiro. En este marco, las protagonistas consiguen reinventarse a sí mismas y encontrar su propio camino. Así, Hola, ¿estás sola? es una película con una mirada feminista y, a la vez, muy madrileña.

Nadia McGowan

Tesis

Alejandro Amenábar,1996







Cuatro años después del crimen de Alcácer, el impacto social que tuvo la historia en los medios se relata en una ficción en la que la protagonista, Ángela, está escribiendo su tesis doctoral sobre violencia

audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, en plena Ciudad Universitaria. La película no sólo plantea una crítica a la relación que tiene la sociedad del momento con la violencia, sino que lo hace desde el punto de vista de los que estudian los medios y quieren participar en ellos.

El espacio de la Facultad de Ciencias de la Información es emblemático para los cineastas formados en Madrid. El edificio de este centro universitario fue diseñado por los arquitectos José María Laguna Martínez y Juan Castañón Fariña. Fue construido entre los años 1971 y 1979, y su arquitectura refleja los ideales estéticos y funcionales de la época: el llamado brutalismo. El diseño del edificio se caracteriza por una estructura colosal de hormigón que genera formas geométricas, con predominio de líneas rectas y volúmenes angulares. La fachada principal está compuesta por una serie de pilares y paneles de vidrio, lo que le confiere una apariencia moderna y luminosa. Y es el escenario de una historia que saca el horror de la pantalla e involucra a los personajes en sus espacios de hormigón, donde los pasillos dan lugar a persecuciones y hay muertes en su salón de actos y en sus sótanos.

Un gran número de alumnos de Comunicación Audiovisual deben haber grabado prácticas en las mismas escaleras y aulas en las que transcurre la historia. Los espacios, fácilmente identificables todavía a día de hoy, hacen que cualquier estudiante pueda encontrarse con sus recuerdos. A la vez, realza el gran trabajo de Amenábar en la película, porque si bien muchos han rodado en ese lugar, no todos lo han hecho con la misma habilidad. Así, Tesis se convierte en una representación cautivadora de la relación entre los medios, la violencia y el entorno académico en el que se gestan las futuras generaciones de comunicadores.

Nadia McGowan



Barrio

Fernando León de Aranoa, 1998





Nene, Javi y Bachi viven en un barrio pobre de la periferia de Madrid. Aunque Fernando León de Aranoa, el director del filme, no le pone nombre al lugar, podría ser uno de muchos. Por ejemplo, San

Cristóbal, Carabanchel o Entrevías. De hecho, el cineasta escogió filmar en diversos lugares para que no se pudiera ubicar en un único distrito.

En la historia, llega el verano, y a diferencia de las personas que dejan Madrid en la operación salida, los protagonistas se quedan en la ciudad. Hay quien dice que el mejor momento para estar en Madrid es agosto, cuando las calles están vacías. Los chicos de Barrio, en cambio, sueñan con poder salir del entorno marginal que les rodea.

El espacio urbano es un personaje más de la película de Fernando León. Las calles estrechas, los edificios descuidados y las plazas desoladas reflejan el abandono y la falta de oportunidades que a las que se enfrentan sus habitantes. A través de la fotografía y la dirección de arte, la película logra transmitir la atmósfera opresiva y el ambiente de desesperanza que prevalece en el lugar.

El paisaje arquitectónico del barrio es simple y austero. Los edificios de viviendas son sencillos y carecen de mantenimiento, evidenciando las condiciones precarias en las que viven los personajes. Las calles llenas de grafitis y basura, reflejan la falta de infraestructuras adecuadas y la carencia de servicios básicos. Es un retrato realista, rodado en espacios naturales de la ciudad, que pone en primera línea la desigualdad a la vez que convierte en humanos a sus habitantes al hablarnos de su normalidad, sus anhelos y sus esperanzas.

A pesar de las dificultades, los personajes luchan por un futuro mejor y se enfrentan a lo que el mundo les pone delante. Sin embargo, sus esfuerzos darán pocos frutos. La claustrofobia que transmite su entorno es la misma que no les dejará salir de él. No saldrán este verano y tampoco lo harán cuando llegue el otoño.

Nadia McGowan

A mi madre le gustan las mujeres

Inés Paris y Daniela Fenerman, 2001



La madrileña Inés París y la bonaerense Daniela Fejerman representan un caso insólito en el cine español; primero, por ser guionistas y directoras mujeres, que como es sabido suponen un número muy bajo del total de realizadores en la filmografía española; y, sobre todo, son una rareza, grata rareza, porque juntas han escrito y codirigido un importante número de películas, formando así una de las pocas colaboraciones continuadas en la codirección y la coescritura. En un arte tan influido por las políticas de autor —y el narcisismo que estas conllevan— resulta sorprendente y estimulante esta colaboración y generosidad tan poco frecuente.

Tras diversos proyectos Inés París y Daniela Fejerman consiguieron que el cineasta madrileño Fernando Colomo les ayudara en la producción de A mi madre le gustan las mujeres. El trabajo de Colomo es significativo, pues la comedia que planteaban París y Fejerman puede ser leída como una evolución, e internalización, de la comedia madrileña que el director había desarrollado durante los primeros años de la democracia española. En las películas de él, los hombres eran casi siempre los protagonistas, y ahora, en el filme de estas cineastas, lo serían las mujeres.

Esta comedia narra el modo en que tres hijas reaccionan ante la noticia de que su madre se ha vuelto a enamorar, pero en este caso no de un hombre, sino de una mujer. Desde el estreno de la película los críticos y los periodistas observaron cómo el personaje protagonista, interpretado por la actriz Leonor Watling, podría ser leído como un

Woody Allen madrileño y femenino. Sobre ella se centrará gran parte de la trama, el desarrollo del filme y muchos de los momentos más cómicos.

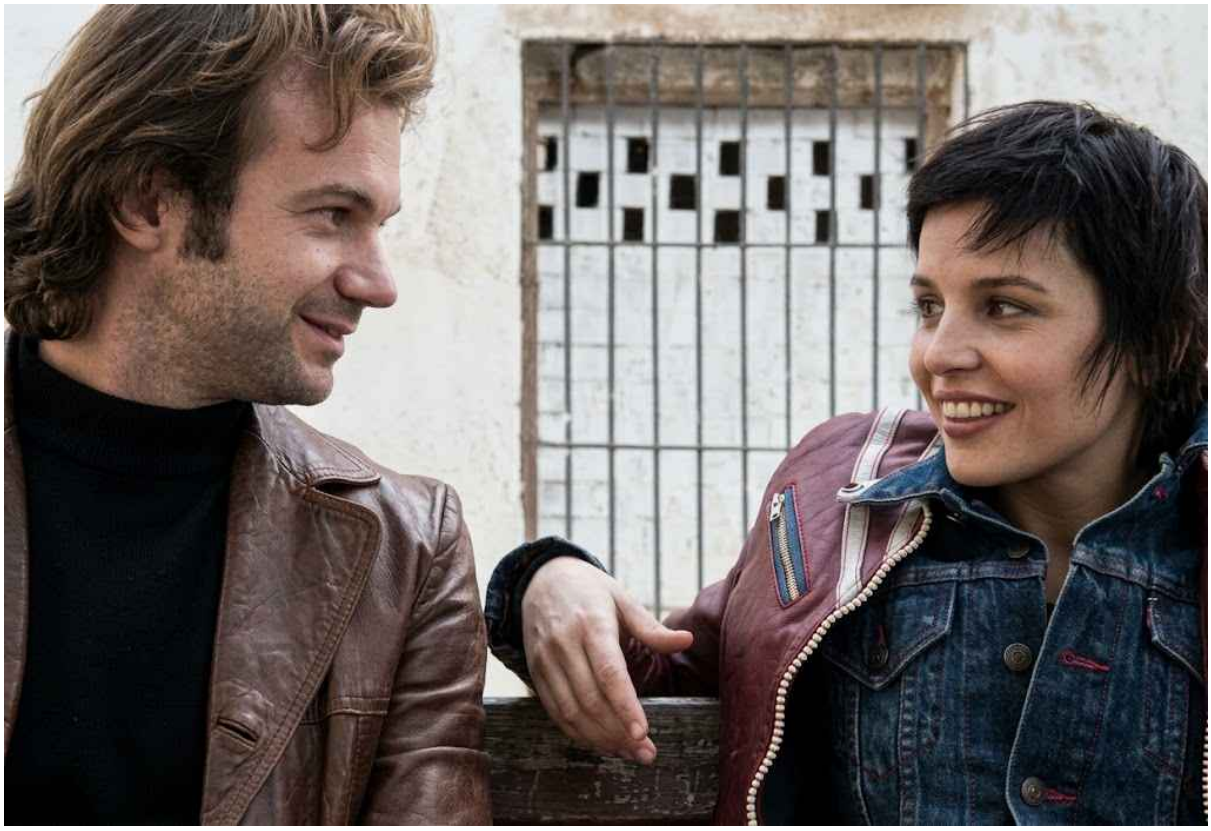
A mi madre le gustan las mujeres reflejaba un cambio veloz que estaba aconteciendo en la ciudad de Madrid. De urbe asociada al franquismo, como capital de un estado dictador y católico, se fue transformando en una de las ciudades más abiertas al movimiento y a las personas LGTBIQ+ del mundo. Desde finales de los ochenta y hasta la actualidad, las fiestas de Madrid del Orgullo, o MADO, se han convertido en el mayor evento europeo por los derechos LGTBIQ+ en número de participantes y turistas. Estas manifestaciones son sólo superadas en influencia y relevancia por las que se celebran en San Francisco en Estados Unidos.

Luis Deltell Escolar

Lucía y el sexo

Julio Medem, 2021









Lucía y el sexo es una película cargada de simbolismos y que nos transporta a lo más profundo de la naturaleza humana. Madrid, donde vive nuestra protagonista, Lucía, es una ciudad que transita por este filme de una manera silenciosa. Sus calles, son escurridizos fragmentos que podemos entrever mientras los personajes corren, huyen o llegan tarde; porque en Madrid siempre se llega tarde o se va con prisa. Cómo Lucía yendo a casa de Lorenzo con miedo a no encontrarle o éste corriendo para huir de la luna de sangre que le perseguirá para siempre.

La película nos muestra que lo importante está dentro, en la intimidad. Es en los hogares donde de verdad sacamos lo mejor y lo peor, donde corre la sangre, donde nos dejamos querer y morir. En las calles los personajes transitan, pero no es donde viven y sobreviven a lo que de verdad importa. Como contrapunto, encontramos Formentera, que es luz, espacios abiertos, donde sacamos nuestras ropas a secar al sol y

dejamos al descubierto lo que somos, lo que fuimos y lo que queremos ser.

En Lucía y el sexo la ciudad es lo tóxico, la contaminación, y se retrata oscura, grisácea, urbanita y con ventanas pequeñas. Exceptuando el primer momento de sexualidad desenfrenada entre los protagonistas, el resto se muestra lúgubre, monótona y cargada de todos aquellos conflictos que queremos dejar atrás. Lucía siempre busca y le canta al sol, mientras Lorenzo convive constantemente con sus sombras. Nuestra protagonista, invadida por las prisas del que no quiere saber por miedo a tener que aceptar, huye hacia Formentera presa de la pena de haber perdido a su Lorenzo; porque sin Sol no hay Luz, aunque quizás algún faro pueda mostrar el camino a casa.

Hay una escena que muestra la contraposición que suponen las dos localizaciones de este filme y deja muy claro que en la isla venimos a purificarnos y a soltar, mientras que, en Madrid, en la intimidad del hogar, es donde sucede el sexo y todo lo demás. En dicha escena, Lucía se encuentra en la playa con Antonio; este la cubre de barro gris mientras le dice: «Deja que el barro se lleve todo lo malo». Esa cobertura secada al sol es el peso, lo sucio, los problemas sobre nuestra piel, el cemento de la ciudad, la coraza que protege y oprime; mientras que Formentera es el agua que purifica, que limpia, que se lleva todo ese barro y nos desnuda de nuevo, dejándonos al descubierto.

Irene Espada Mairata



Cachorro

Miguel Albaladejo, 2004


RESTAURANTE
PAÑA





En la tradición representacional de los personajes LGTBIQ+ coexistían o se alternaban, según el periodo histórico y por resumir, dos estereotipos fundamentales: el del personaje histriónico, inevitablemente vinculado a la comedia, o el personaje trágico, héroe o antihéroe, protagonista de profundos dramas personales con finales demoledores. Contestando a esta tradición, Alberto Albaladejo construye tramas que rompen definitivamente con la culpa, pobladas por personajes desinhibidos y autoafirmativos, que reivindican una identidad queer sin concesiones a la mirada hegemónica.

Cachorro (2004) es una de las propuestas que mejor representa esta nueva mirada; su secuencia de apertura es todo un manifiesto con el que Albaladejo contesta a décadas de tradición homófoba haciendo explícito, rozando incluso el límite de lo pornográfico, un trío sexual entre hombres corpulentos, barbudos y desinhibidos que, simple y llanamente, disfrutan del sexo; una secuencia que recuerda en forma e intención a la apertura de La ley del deseo que Almodóvar estrenó en 1986, una bofetada narrativa que provocaba que algunos espectadores abandonasen la sala.

Su protagonista es parte de la comunidad de los osos, un colectivo caracterizado por su corpulencia, su vellosidad, una intensa actividad

sexual y cierto gusto por el sexo duro y desinhibido, que tiene que hacerse cargo de su sobrino de unos diez años. Se establece un duelo entre él y la abuela paterna; un choque de trenes que enfrenta, en clave de drama, a dos mundos: el hegemónico y el del protagonista. La trama desgrana un conflicto en el que se cuestiona la dialéctica maniquea de buenos y malos, proponiendo un juego de matices donde los primeros son capaces de llegar a la vileza para conseguir sus objetivos, mientras que los segundos, pese a su apariencia y sus costumbres, hacen gala de una gran ternura y de una enorme generosidad.

En Cachorro la ciudad de Madrid es un personaje más, pero no cualquier Madrid, sino el Madrid del cruising —encuentro sexual anónimo en las horas nocturnas de algunos parques o del extrarradio— y del Madrid de Chueca y sus locales de ambiente, con un grado de explicitud apenas visto en nuestro cine y que deja constancia una vez más de que, a pesar de algunos, todo cabe en esta ciudad en la que coexisten y se amalgaman múltiples colores e infinitos tonos de gris.

Juan Carlos Alfeo

The Bourne Ultimatum (El ultimátum de Bourne)

Miguel Paul Greengrass, 2007



El director británico Paul Greengrass es el responsable de esta entrega de la conocida saga sobre el agente de la CIA Jason Bourne, con guion de Tony Gilroy. Después de El caso Bourne (The Bourne Identity, Doug Liman, 2002) y El mito de Bourne (The Bourne Supremacy, Paul Greengrass, 2004), se cerraba aquí de momento la trilogía; sin embargo, más adelante llegarían dos más: El legado de Bourne (The Bourne Legacy, Tony Gilroy, 2012) y Jason Bourne (también de Greengrass, en 2016).

Esta película lleva a su término la búsqueda de identidad por parte de un amnésico Matt Damon, indagación personal que le había conducido a un viaje incesante a lo largo del planeta mientras era perseguido por los responsables de la Agencia Central de Inteligencia, conocedores de que era portador de un programa de investigación ultrasecreto. Greengrass dota a las escenas de una estética cercana al videoclip, mediante una sucesión de planos entrecortados, giros y cambios de perspectiva, angulaciones de cámara, objetivos borrosos y flashbacks. Todo ello somete al espectador a un ritmo frenético, sin apenas tiempo para el respiro.

Como es habitual —y deseado por el público— en esta serie, el filme hace gala una vez más de lo que viene a denominarse un cosmopolitismo del espionaje en el que aparecen en sucesión algunas ciudades relevantes del mundo: Moscú, París, Londres, Tánger y, brevemente, Madrid. En efecto, la capital tan sólo ocupa unos diez minutos de la acción, mostrando escenas que alternan vistas aéreas generales de lugares emblemáticos, como las ubicadas en la estación de Atocha —Bourne acaba de llegar procedente del Reino Unido—, el ruedo de las Ventas —no justificado más que por el tópico taurino español— o la plaza de Cibeles, junto con ciertos detalles callejeros del centro urbano, contemplados desde el taxi por el desorientado Jason: se atisba la plaza de Isabel II con un fragmento del Teatro Real, se suceden las tiendas y los edificios, se enciende el alumbrado público; por último, será en el interior de un piso madrileño donde concluirá violentamente este acto, pues Bourne debe marchar inmediatamente a otro destino, africano esta vez.

Antonio Fernandez Huete



No habrá paz para los malvados

Enrique Urbizu, 2011




3456 KLY


CALLE DE ALCALÁ
CALLE DE ALCALÁ



Pocos acontecimientos han sido más traumáticos en la historia reciente de la ciudad de Madrid que los atentados del 11 de marzo de 2004 en los que un grupo de terroristas próximos a Al-Qaeda colocaron una serie de bombas en varios trenes. En los atentados fallecieron casi doscientas personas y quedaron heridos y traumatizados miles de ciudadanos. El dolor ante este cruel y absurdo ataque ha quedado ya como una parte de Madrid.

El director vasco Enrique Urbizu planteó una película que retrata en su filme la preparación de un ataque islámico. Ciertamente, este acto terrorista no era hacia el sistema ferroviario madrileño, pero sí pretendía ser masivo y terrible, como en el que los villanos quisieron sacudir la ciudad. Seis años después del atentado, los espectadores tenían muy presentes los atentados del 11-M y las conexiones sentimentales eran automáticas. Además, muy acertadamente, Urbizu filma planos de trenes de cercanías y de los sistemas de transporte público, lo cual enfatiza esa relación emocional.

En No habrá paz para los malvados el protagonista es un policía hastiado, espurio y corrupto, interpretado brillantemente por José

Coronado, que saltándose las normas y las leyes evitará el atentado que se está preparando contra la población de la urbe. Su personaje tiene mucho de héroe del western crepuscular, incomprendido por su sociedad y su comunidad, pero al mismo tiempo el salvador de sus compatriotas que lo desprecian.

El Madrid del filme de Enrique Urbizu resulta fascinante. Por un lado, es una ciudad reconocible y fácil de identificar como la capital de España, pero a la vez es un lugar universal, cualquier urbe donde alguna vez el horror del terrorismo puede azotar. No habrá paz para los malvados se rueda en descampados, en polígonos, en locales de alterne y zonas industriales de la periferia; no retrata una ciudad bella o elegante, sino una megaurbe. La propuesta de Urbizu es por ello valiente. Madrid deja de ser un lugar de tarjeta postal para ser tejido urbano vivo e intenso, muy cercano al modo en que el cine clásico retrataba Nueva York o, sobre todo, Los Ángeles.

Luis Deltell Escolar



Stockholm

Rodrigo Sorogoyen, 2013









Rodrigo Sorogoyen logró rodar su segunda película gracias a la financiación de amigos, familiares y una campaña de crowdfunding en Verkami,

alcanzando un total de sesenta mil euros. Capitalizaron los sueldos de los trabajadores y simplificaron al máximo la producción. La confianza en el proyecto fue clave: se trataba de un guión muy consistente —coescrito entre el director e Isabel Peña—, cuyo peso recae en dos personajes, una chica (Aura Garrido) y un chico (Javier Pereira), y en escasas localizaciones, incluyendo el piso en la calle Montera que Sorogoyen compartía por aquel entonces con el actor principal.

La película se distingue por presentar una estructura narrativa poco convencional, que evita la división clásica en tres partes —introducción, desarrollo y desenlace— para mostrar dos segmentos claramente diferenciados. Durante la primera parte, se muestra el cortejo nocturno entre los protagonistas por las calles de Madrid. En esta abundan los planos que enmarcan a los personajes, la iluminación efectista y una música que romantiza el ambiente, mostrándonos una ciudad totalmente idealizada. La segunda parte tiene lugar a la mañana siguiente, y contrasta significativamente con lo sucedido la noche anterior. La música desaparece, la iluminación se torna en blanca y natural, los planos son largos e incómodos y la conversación entre los protagonistas evoluciona desde la tensión inicial a la violencia.

Madrid se muestra en el recorrido nocturno de los protagonistas, así como a través de las ventanas y la terraza de la casa, donde podemos apreciar su skyline. Siempre nos movemos en la zona centro: los protagonistas pasean por la Gran Vía, la calle Fuencarral, la de San Bernardo o la del Desengaño hasta llegar a la casa del protagonista. El Madrid nocturno aparece idealizado; un escenario romántico y perfecto donde puede transcurrir una historia de amor. Sin embargo, el lenguaje cinematográfico se torna más incómodo y crudo por la mañana, cuando estamos encerrados en un piso de paredes níveas y sólo vemos la ciudad a través del marco de la ventana o desde el umbral de la terraza. En esos instantes, el escenario de la historia de amor, Madrid, aparece enmarcado cual pantalla, y comprendemos que aquel romance que presenciamos durante la noche es tan sólo una ficción.

Es precisamente esta ambigüedad que encierra la representación de la ciudad uno de los factores que hacen de Stockholm una película imprescindible a la hora de observar los distintos claroscuros de la urbe contemporánea y de sus habitantes.

Marta García Sahagún e Isabel Arquero Blanco

Magical Girl

Carlos Vermut, 2014







Magical Girl, el segundo largometraje de Carlos Vermut, confirmó el talento de un director formado en el mundo de la ilustración y la creación de historias gráficas. La película obtuvo buena recepción en festivales y certámenes: ganó la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y la Concha de Plata al mejor director; fue nominada a siete premios Goya —ganó el de mejor actriz protagonista (Bárbara Lennie)— y a ocho premios Feroz —obtuvo: mejor actriz protagonista, mejor actor de reparto (José Sacristán), mejor guion y mejor cartel—. Su repercusión, además, atravesó las fronteras españolas. En Francia ingresó en menos de un mes unos 350 000 euros, superando la recaudación nacional.

En Magical Girl se abordan varias historias relacionadas entre sí: la de Luis (Luis Bermejo), un profesor en paro que quiere comprarle a su hija enferma, Alicia (Lucía Pollán), un disfraz de anime; la de Bárbara (Bárbara Lennie), una chica con problemas psiquiátricos que se ve obligada a hacer algo que no quiere para conseguir dinero; y la de Damián (José Sacristán), un docente que acaba de salir de la cárcel. El rodaje tuvo lugar entre la Comunidad de Madrid y la provincia de Segovia. En la capital se rodó en el distrito Centro, Salamanca, Latina y Usera. En concreto, en vías como la calle Felipe Castro, la calle José Maruelo, la glorieta de Puerta de Toledo, la plaza del General Vara del

Rey o la calle Claudio Coello. En la película es posible distinguir diferentes estratos sociales según el lugar de la urbe donde viven y se mueven los personajes: Bárbara reside en un barrio acomodado (Salamanca), Luis tiene su portal en La Latina (calle José Maruelo) y Damián aparece por primera vez en una cárcel. La decoración de sus casas también subraya esta diferencia social. El chantaje, tal y como afirma el director, es el motor que impulsa a estos personajes con contextos y situaciones iniciales distintas.

Además, la intertextualidad está presente en el relato a través de apreciaciones sobre España y sus costumbres en contraste con componentes de otras culturas, en especial la nipona. En Magical Girl observamos diferentes maneras de vivir en Madrid por medio de espacios cotidianos que conviven con elementos que remiten a otros lugares.

Marta García Sahagún e Isabel Arquero Blanco



Carmen y Lola

Arantxa Echevarría, 2018









Carmen y Lola

Arantxa Echevarría, 2018

Arantxa Echevarría estrena en 2018 el drama Carmen y Lola, una película en la que consigue entretejer con éxito los sensibles hilos de la etnia, la cultura y la identidad sexual en un argumento en el que se aborda el amor lésbico entre dos jóvenes gitanas, predestinadas por cultura y tradición al matrimonio y a la maternidad. Carmen y Lola son dos chicas que se encuentran, se enamoran, dudan, avanzan y que acaban enfrentándose a sus familias para vivir la vida y el amor tal y como les ha sido dado, por elevado que sea su precio.

Rodada con actores no profesionales, el filme localiza la acción en el extrarradio madrileño, en uno de esos barrios periféricos donde la vida y el amor se obstinan en prosperar sobre suelos yermos, entre desampados y grandes vías de circunvalación; espacios inhóspitos, no-lugares que, sin embargo, ofrecen la oportunidad de ver el cielo y escapar de viviendas en las que apenas corre el aire y de estrechos vínculos familiares que no ofrecen margen para existir, espacios estoicos que son un personaje en sí mismos y que, según se mire, invitan o fuerzan a quienes los habitan a la introspección y al autoconocimiento.

En Carmen y Lola los populares barrios de Hortaleza, Vallecas, Entrevías y Carabanchel adquieren una dimensión casi simbólica que va mucho más allá de la mera localización; paisajes físicos y también humanos que impregnan a los personajes con su carácter austero; una geografía acentuada por una luz, casi hiriente, dura y cenital, bajo la que Carmen y Lola exponen, en contraste, su íntima fragilidad y su necesidad de ser por y para las caricias de la otra.

Arantxa Echevarría propone en esta película un drama intenso y por momentos desgarrador que concluye con un canto a la esperanza: la libertad es posible y tiene un precio; romper las amarras duele pero compensa, y ver el mar, ensanchar horizontes en los que poder ser, exige dejar atrás tu mundo.

Juan Carlos Alfeo





La torre de los siete jorobados

Edgar Neville, 1944


CUESTA
DE LA
VEGA
MURALLA
DE MADRID
CUESTA DE RAMÓN
PARQUE EMIR MOHAMED I
CALLE
DE
BAILÉN
MAYOR
ESCALINATA
ALFONSO
PRETIL
CONSEJOS
PALACIO
DE UCEDA
CARA DE
LA VILLA
SACRAMENTO
DORDÓN
PUÑONROSTRO
PZA.
CONDE
MIRANDA
PTD.
PANECILLO
VILLA
ROLLO
PZA.
CRUZ VERDE
TRV.
CONDE
CONDE
CALLE
DR.
LETAMENDI
SAN JUSTO
SEGOVIA
CUESTA DE
VIADUCTO
PZA.
ALAMILLO
ALAMILLO
CTA. BAILEN
CAÑOS
VIEJOS
MORERIA
PZA.
MORERÍA
ALFONSO VI
TORO
PPE. ANGLONA
CALLE
NUNCIO
BEATRIZ GALINDO
LOS CIEGOS
LA
MANCEBOS
GRANADO
REDONDILLA
PLAZA DE
LA PAJA
S. ANDRÉS
COST. SAN PEDRO
ALMENDRO
DE
ANGOSTA
MANCEBOS
CALLE
PLAZA
GABRIEL MIRO
YESEROS
CALLE
PLAZA
GRANADO
CAVA BAJA
Plaza del Alamillo





En esta película el espacio urbano se hace protagonista al incluirse en la trama la existencia de una ciudad subterránea, antiguo refugio de judíos que se resistieron a abandonar España cuando se decretó su expulsión y que, en la narración —situada a finales del siglo xix—, se presenta habitada por un grupo de jorobados dedicado a la falsificación, a las órdenes del perverso doctor Sabatino. Tras ser contactado por el espíritu de don Robinsón de Mantua, asesinado por Sabatino por haber dado con el secreto de la torre subterránea, Basilio Beltrán se ve involucrado en el conocimiento de esa ciudad, así como en la red criminal.

Aunque a veces las calles se presentan con dosis de misterio y aire neogótico, se pueden reconocer bien los escenarios de filmación: costanilla de San Andrés, plaza de la Paja —que acoge la vivienda del difunto Mantua y de su sobrina, de la que Beltrán se enamora—, plaza del Alamillo, plaza de la Morería y calle del Granado. La escena que incluye este fotograma se desarrolla en la plaza del Alamillo. La plaza se caracteriza por sus pendientes, longitudinal y transversalmente; de ahí que abunden escalinatas para facilitar el tránsito peatonal. La disposición de la plaza, con su extremo occidental funcionando como

cul-de-sac, resalta su origen medieval, del que da cuenta también su denominación. Estamos en la antigua morería medieval de Madrid.

Esta escena resulta doblemente interesante. Primero, por la elipsis generada por un plano en el que vemos a Beltrán junto al número 8, al que sigue un contraplano que muestra cómo el doctor Sabatino se le acerca desde lo que parece una esquina de la propia plaza. Sin embargo, el trayecto de Sabatino arranca de un edificio situado en la plaza de la Morería. Aunque la distancia entre ambas plazas no es excesiva, resulta imposible acceder visualmente a ese edificio desde el lugar donde se ubica Beltrán. Por otro lado, el edificio de esta esquina de la plaza de la Morería, de gran importancia narrativa, dado que desde su interior se da acceso a la torre subterránea que da título a la película, fue demolido con posterioridad a la filmación.



Los peces rojos

José Antonio Nieves Conde, 1955



Plaza de los Herradores 10


PROTA
TABERNA
TABERNA
CAA
CASA


restaurante

Los peces rojos es una película ambientada y filmada en Gijón y Madrid. Se trata de un drama protagonizado por Hugo Casal, un escritor fracasado, y su prometida Ivonne, una corista en un teatro madrileño. La muerte del joven hijo de Hugo mientras realizan un viaje a Gijón marca toda la trama de este thriller en el que las dosis policíacas son notables. La película, que hace uso del efecto flashback en varias ocasiones, se desarrolla mayoritariamente en interiores. En el caso de Madrid, los exteriores se limitan en la mayor parte de los casos a diversos planos de situación: un paneo desde la confluencia de la calle de Alcalá y Gran Vía hasta apuntar a Cibeles, el teatro Pavón en la calle de Embajadores, el exterior de la antigua librería-editorial Afrodisio Aguado —de ubicación desconocida—, el inmueble en el que vive Ivonne, situado en la esquina entre las calles de Arganzuela y de Mira el Río Alta o un café próximo al teatro Pavón, esquina entre Embajadores y calle de Dos Hermanas.

En la plaza de Herradores, en el actual número 10, se sitúa la vivienda de Hugo. La imagen de la plaza en la película contrasta con la apariencia actual, aunque los inmuebles mostrados en un par de ocasiones son los mismos. Así, echamos en falta la antigua fuente, y desde luego son apreciables los cambios en la urbanización de la plaza, en la que además de eliminar el adoquinado, se han incorporado una serie de elementos de señalización —bolardos, aceras de separación del tráfico— y arbolado, que han dado al traste con la apariencia diáfana de la antigua plaza. Por otro lado, teniendo en cuenta el tiempo transcurrido entre la fecha de la filmación y el momento actual, es digno de hacer notar el hecho de que la sastrería Rufino se mantenga en el mismo local.

En todo caso, más reseñables resultan tanto la carga estética de la escena, con Ivonne saliendo del portal de la casa de Hugo y atravesando sola la plaza en diagonal, como el hecho dramático relacionado con la dura agresión de que es objeto por parte de su pareja.

CENTRO

Calle Mayor

Juan Antonio Bardem, 1956



Calle de Puñoenrostro 6





Probablemente estemos ante una de las películas más estudiadas del cine español. El retrato que se hace de la sociedad de una ciudad de provincias incorpora una ingente cantidad de aspectos que justifican el trabajo de numerosos especialistas en el análisis fílmico. Introducir esta película en un libro sobre Madrid filmado es relevante, pues hasta ahora se había establecido que la película se había filmado, aparte de en los Estudios Chamartín —en la madrileña avenida de Burgos, sustituidos por viviendas en 2015—, en Logroño y en Cuenca. Sin embargo, la escena a la que corresponde esta imagen fue grabada en calles de Madrid, al igual que algunos interiores de iglesia, que se corresponden a la del monasterio de las Descalzas Reales.

La relación expresa de esta película con lo urbano se evidencia desde su arranque mismo, cuando una voz en off comenta que la historia se desarrolla en «una pequeña ciudad de provincias. Una ciudad cualquiera, en cualquier provincia de cualquier país». Aunque la frase, al parecer, no era del agrado de Bardem, contribuye a introducirnos en una ciudad sin nombre, imaginaria, con todo lo sugerente que ello implica. Bardem quería ubicar su historia en una ciudad española de tipo medio. La experiencia frustrada en Palencia, donde fue detenido durante varios días, motivó el traslado del rodaje a Cuenca y, después, a Logroño, cuya calle Portales se convierte en la calle Mayor que da título a la película.

Esta escena, como se ha indicado, incorpora a Madrid al elenco de localidades utilizadas en el rodaje. Tras la introducción y los créditos iniciales, las imágenes nos muestran las calles de Sacramento y de Puñonrostro, junto a la Basílica Pontificia de San Miguel. Es una escena singular, por desarrollarse sin diálogo alguno, pero que anuncia el gusto por las bromas —la siguiente será la que dé pie a la trama principal— por parte de unos amigos. En ella se ve llegar un coche fúnebre y unos operarios descargan un ataúd vacío que transportan a mano hasta entrar en el número 6 de Puñonrostro; al rato, el muerto arroja el ataúd por la ventana y grita: «¡Aún estoy vivo!», mientras los operarios huyen despavoridos.

CENTRO

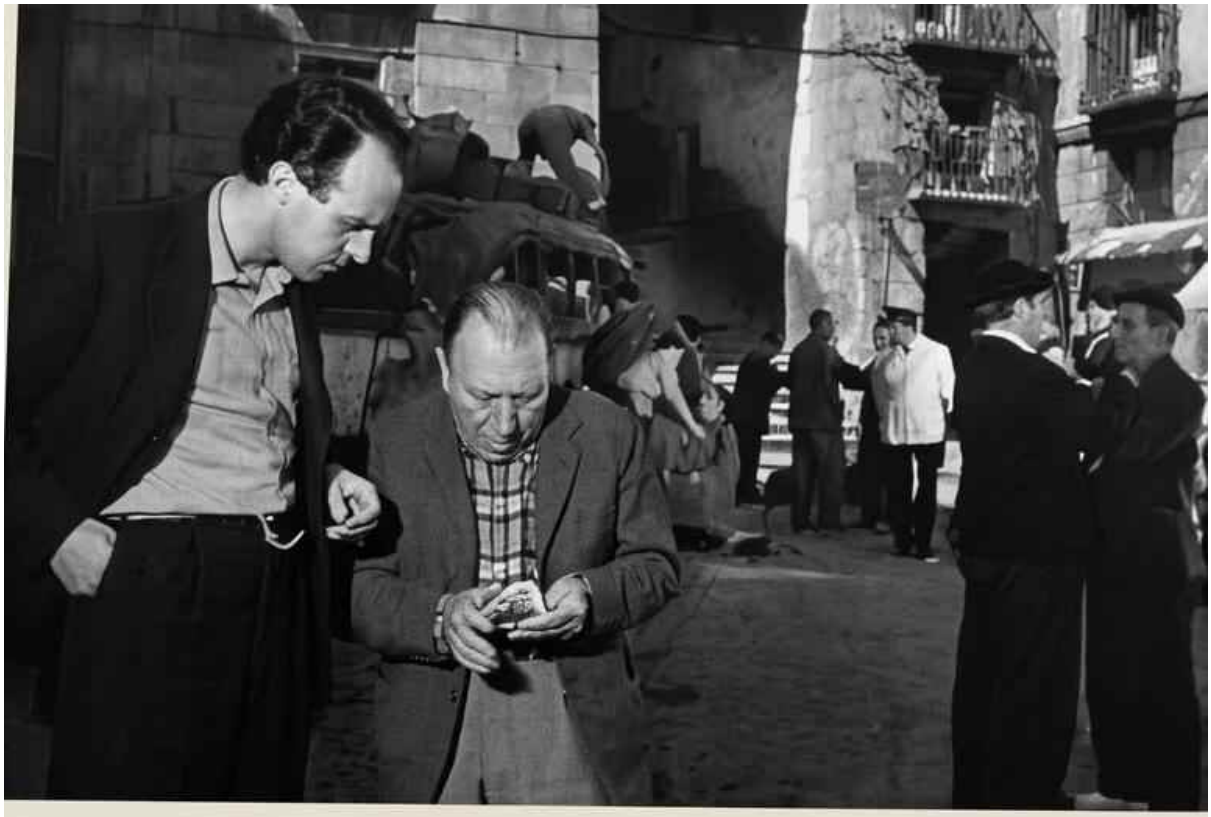
Fulano y Mengano

Joaquín Luis Romero Marchent, 1957

Bello recuerdo

Antonio del Amo 1961





Fulano y Mengano, 1959



Bello recuerdo, 1961

En el contexto de finales de la década de los cincuenta, la película narra las desventuras de Eudosio (Pepe Isbert) y de Carlos (Juanjo Menéndez), ambos acusados erróneamente de hurto e injustamente encarcelados. Una vez cumplida su pena, deciden quedarse en Madrid. Al principio los dos personajes vagan por la ciudad, lo que ofrece al espectador varias imágenes del Madrid de la época. En los alrededores de las Vistillas conocerán a Esperanza, con la que convivirán en un caserón en ruinas. Después de varias tentativas, resulta evidente que los dos protagonistas no saben robar, por lo que deciden vender corbatas por la calle.

El fotograma muestra el momento en el que ambos han vendido todo el surtido a un grupo de paisanos que descienden, junto al Arco de Cuchilleros, de un autobús procedente de la periferia. Tras este inusual golpe de suerte se les acerca un guardia urbano que les recrimina su limitada vestimenta: «Podrían ir más decentes, parecen pordioseros».

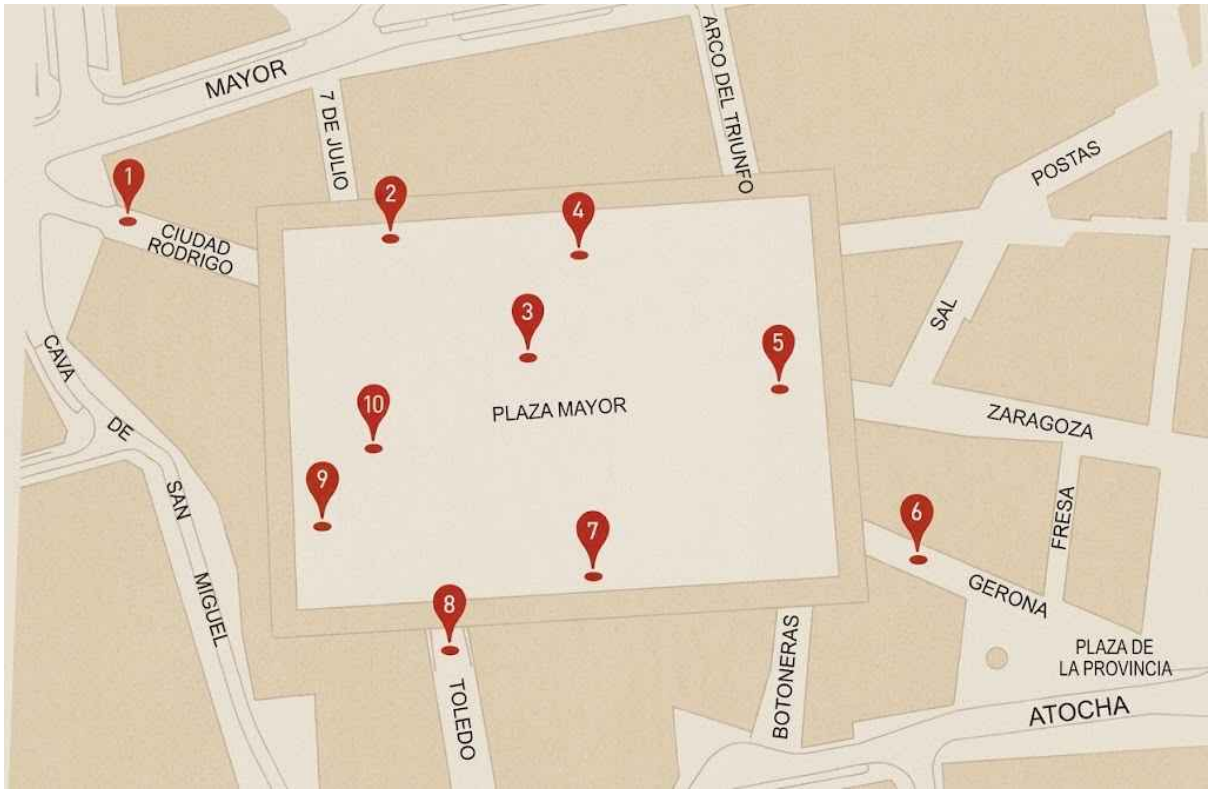
La Plaza Mayor y sus aledaños se convierten en esa época en parada de varias rutas de autobús que conectan la capital con la periferia. Unos años más tarde se puede apreciar, en una escena similar, la

llegada del autobús del que descenderá Joselito en Bello recuerdo. Se trata de un espacio recurrentemente utilizado por los directores de la época para mostrar el contraste entre la capital y un campo atrasado, cuyos habitantes son presa fácil de cualquier vendedor, como en este caso, o timador, como en una de las primeras escenas de Chica para todo (Mariano Ozores, 1963).

El resto de la historia narra la confusión en torno a un hurto cometido, la errónea acusación sobre nuestros dos protagonistas y finalmente la solución del entuerto, tras una azarosa persecución a pie por el Madrid próximo al Manzanares. A medio camino entre el drama y la comedia, y al modo del neorrealismo italiano, la cinta deja traslucir claramente las penurias económicas de un Madrid todavía con tintes de posguerra en donde la guardia urbana y, en menor medida la policía, resultan omnipresentes.

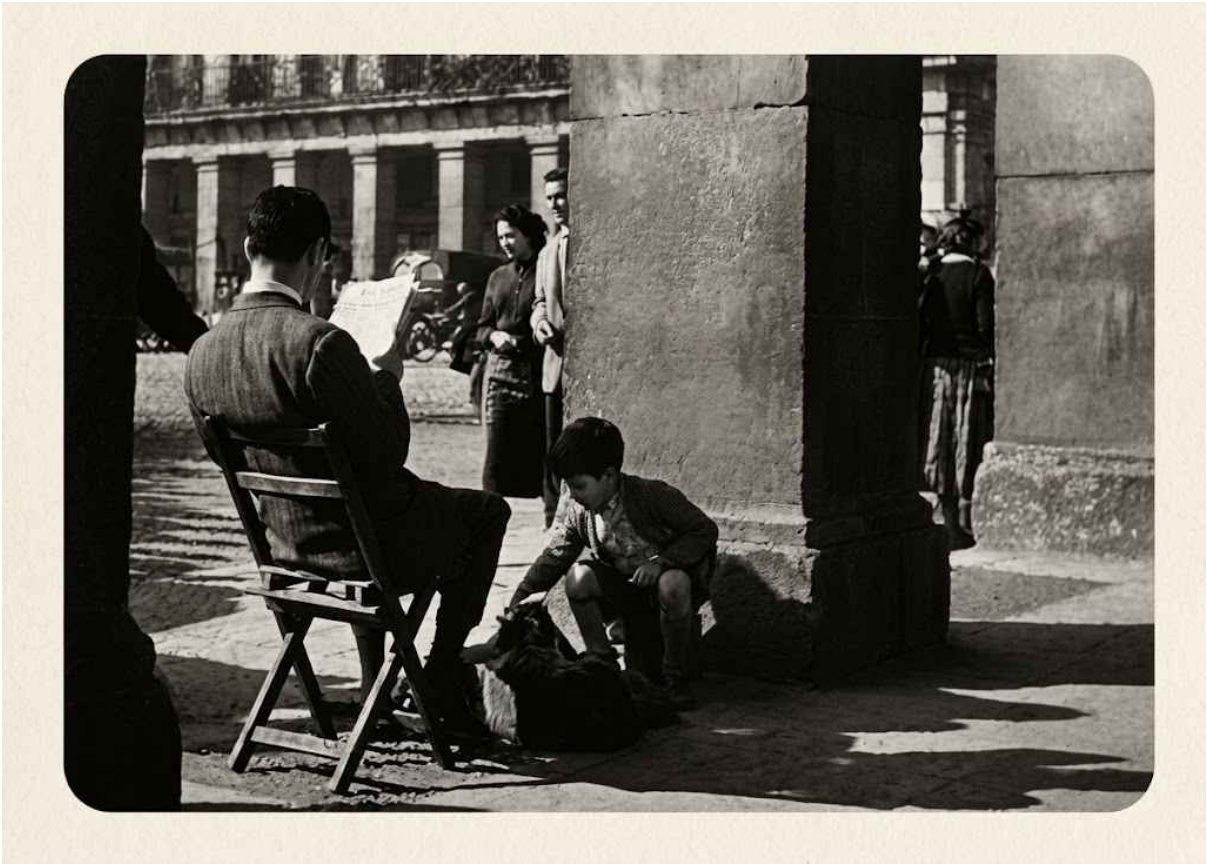


PLAZA MAYOR





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)



5 Chica para todo (Mariano Ozores, 1963)



6 Persecución en Madrid (Enrique Gómez, 1952)



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



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



9 El maestro de esgrima (Pedro Olea, 1992)



10 Lugares comunes (Adolfo Aristarain, 2002)

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 soportes y negocios tradicionales que se alojan en ellos —que nos remiten a decorados teatrales, dando entrada y salida 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), 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)—.



El pisito

Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958



Plaza de Jacinto Benavente 4


HIGALMENDRA
UN MUNDO SIN
HIGALMENDRA
HIGALMENDRA
HIGALMENDRA



Rodolfo (José Luis López Vázquez) vive como realquilado en un piso en el centro de la ciudad junto a la plaza de los Mostenses cuya inquilina es doña Martina (Concha López Silva), una viuda ya mayor. Junto con su novia de toda la vida, Petrita (Mary Carrillo), que vive con su hermana casada (María Luisa Ponte), buscan desesperadamente un piso. Aunque se han desplazado a la periferia de la ciudad y han hablado con el propietario del edificio —que quiere derribarlo para construir nuevas viviendas—, los intentos para solucionar su situación son infructuosos. Mencionado de pasada por su jefe, Rodolfo adopta como solución casarse con doña Martina y, una vez fallezca esta, mantenerse en el piso, ya no como realquilado sino como inquilino «con todos los derechos de la ley». El largometraje finaliza con el fallecimiento y comitiva del entierro de doña Petrita, a la que acuden familiares y otros realquilados para dar el pésame —y a la vez la enhorabuena— a Rodolfo. La película es una crítica soterrada de la sociedad urbana del franquismo, mostrando una visión satírica del problema acuciante de la vivienda a finales de la década de los cincuenta.

El fotograma corresponde al momento en el que, en la plaza de Benavente, charlan Rodolfo y dos empleados más, los tres contratados por una empresa que distribuye almendras y higos. En la conversación Rodolfo exclama: «Mira qué casa, al lado de la Puerta del Sol, recién hecha y sin necesidad de casarte con nadie». La plaza se desarrolla a partir de 1926, fruto del derribo de parte del caserío antiguo. El cartel publicitario que sujeta uno de los protagonistas separa el pasado del futuro: a la izquierda se tasan los restos de la antigua Bolsa de Madrid, parcialmente derribada en el momento de la filmación; a la derecha se ve la estructura del nuevo edificio que ocupa su lugar, cuyo diseño funcional y amplia fachada acristalada contrastarán notablemente con el resto de la plaza.



Maribel y la extraña familia

José María Forqué, 1960



Calle de Bailén 1





La película combina localizaciones en el lago de Sanabria (Zamora) y Madrid. El texto original, obra teatral de Miguel Mihura, puede explicar la abundancia de escenas de interiores. De hecho, el rodaje de exteriores en Madrid se limita a unos primeros planos de ubicación que combinan algún elemento tradicional —la Puerta de Hierro— con la modernidad —Arco de Moncloa y una vista de la plaza de España—, a un paseo nocturno por la calle de la Ballesta y a una breve vista de la plaza de la Independencia, en la que, por supuesto, asoma la Puerta de Alcalá. Resulta interesante, en todo caso, que se haya incorporado la calle de la Ballesta para una obra en la que la principal protagonista femenina es una prostituta.

El fotograma que se incluye aquí evidencia la práctica —habitual en muchas películas de estos años— de incluir escenas de paso, o de situación, para explicitar que nos encontramos en Madrid, sobre todo cuando la historia transcurría previamente en otra localidad, como es el caso. Se trata de un plano muy breve en el tiempo, casi estático, que no pierde de vista los dos grandes rascacielos de la época: la Torre de Madrid y el Edificio España. Dada la fecha de esta producción y el entorno en que nos encon-

tramos, no es difícil percibir los grandes cambios operados en la zona, pues en la confluencia de la calle de Bailén y la plaza de España se han llevado a cabo importantes remodelaciones, motivadas por la necesidad de incorporar infraestructuras viarias más eficientes desde el punto de vista del tráfico automovilístico. El fotograma muestra la imagen previa a la importante ampliación del Senado, que fue inaugurada en 1991, apreciándose bien la estructura de la trasera del edificio original.

Pese a los cambios operados —con profusión de viario subterráneo y renivelaciones del terreno— todavía es posible asomarse a la calle Bailén para acceder a un punto de vista similar al mostrado en la película, en el que destaca —inalterable—, casi en primer término, el relevante edificio de la Real Compañía Asturiana de Minas, construido entre 1895 y 1899.

CENTRO

Del rosa... al amarillo

Manuel Summers, 1963



Plaza de las Comendadoras





La película narra dos historias de amor sin conexión entre sí. La primera (Del rosa...), que ocupa dos tercios del metraje, cuenta el primer amor de Guillermo (Pedro Díez del Corral) y Margarita (Cristina Galbó), con doce y trece años, respectivamente. Ambos pertenecen a la burguesía madrileña, por lo que la mayoría de las escenas exteriores transcurren en el barrio de Salamanca; varias de ellas se ruedan en las inmediaciones de la actual embajada de Italia, situada en la calle de Juan Bravo, así como en la plaza del Marqués de Salamanca.

La segunda parte (... al amarillo) cuenta el amor tardío de dos ancianos, Valentín (José Vicente Cerrudo) y Josefa (Lidia Onesti), que se conocen en un convento de monjas, el cual es utilizado como asilo. Para el rodaje de las escenas del interior del convento, incluyendo el claustro, se eligió el monasterio de San Pedro Mártir en Toledo. En un momento de la narración una pequeña comitiva de residentes abandona el convento portando un ataúd con la finalidad de recaudar dinero para el entierro. Pero el rodaje de esta escena —a la que corresponde el fotograma— no se llevó a cabo en la ciudad de Toledo, sino en la plaza que da nombre al convento de las Comendadoras de Santiago el Mayor, en el barrio madrileño de Malasaña.

La fachada del convento, caracterizada por unos vanos de grandes dimensiones, cuenta con escasas transformaciones, con la salvedad de las buhardillas, que hoy en día se observan en la cubierta del tejado y que en el fotograma no aparecen. La plaza se muestra en el fotograma yerma, algo característico de numerosas plazas de barrio de la época, lo que contrasta con el ajardinamiento que presenta en la actualidad. En cambio, elementos más frecuentes de la época como el buzón de correos han desaparecido.

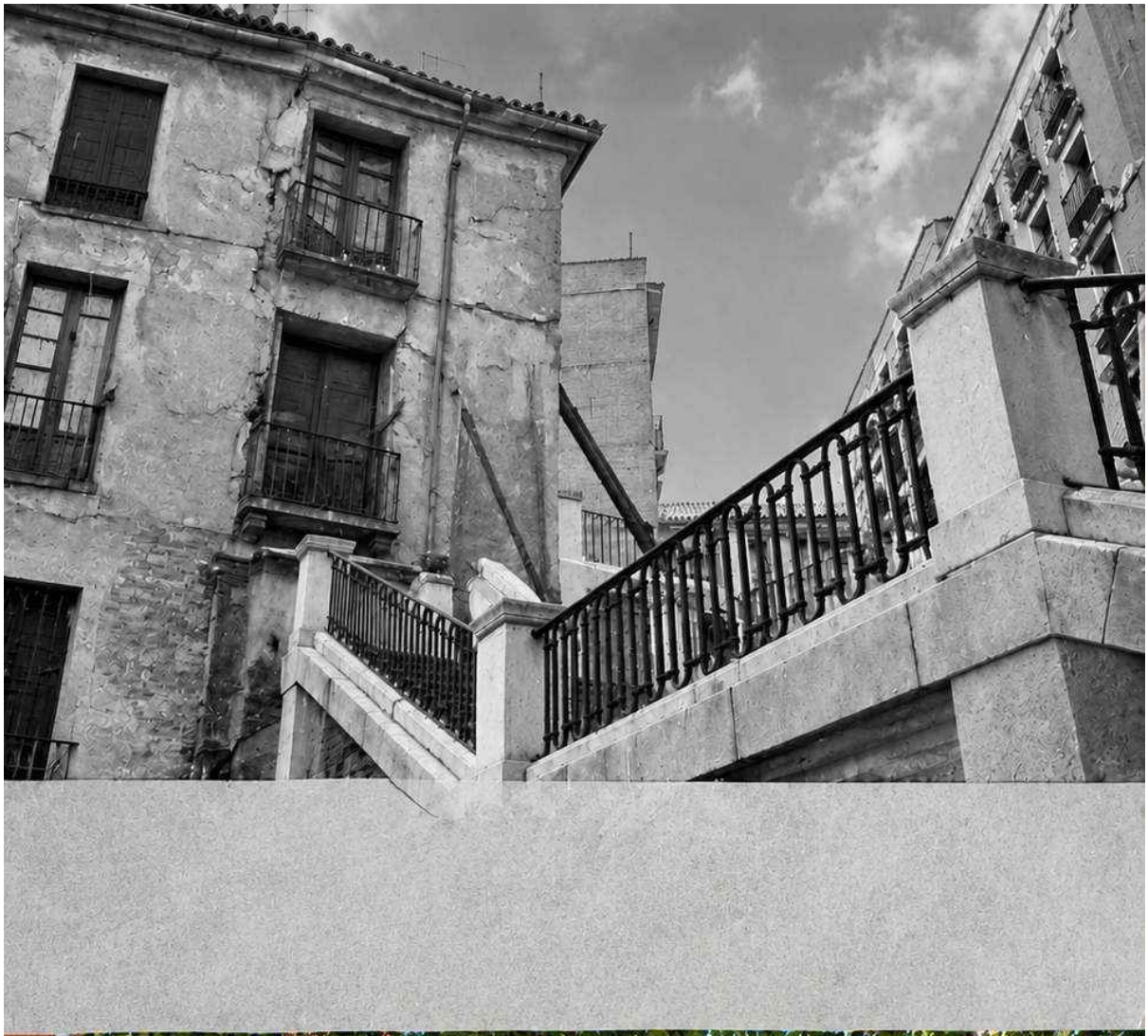


10:30 P. M. Summer

(Las 10:30 de una noche de verano)

Jules Dassin, 1966







Adaptación de la novela homónima de Margarite Duras (1960), la película comienza con un viaje turístico que María (Melina Mercouri) y Paul (Peter Finch) realizan por España en compañía de su hija y la amiga de esta, Claire (Romy Schneider). En un pueblo del interior se enteran de que la policía está buscando a un hombre por la muerte de su esposa y de su amante, asesino al que María ayuda a escapar, a la vez que descubre la relación de su marido con la joven Claire. De este modo, lo que empieza como unas vacaciones de turismo acaba en tragedia e infidelidad. A su llegada a Madrid, María desaparece y no es encontrada ni por su marido ni por su hija.

La película contiene numerosas escenas filmadas en el casco antiguo de Madrid, varias de ellas en el entorno del Viaducto, y todas con una duración temporal muy reducida, de apenas unos segundos.

El fotograma muestra la escalera que da acceso al extremo sureste del Viaducto que lo cruza a la altura de la calle de Segovia, número 21. La escalera se apoya en la antigua Casa del Pastor, un viejo edificio en cuya fachada se adosaba el escudo de la ciudad más antiguo que se conoce, datado en el siglo XVII, y la fuente de los Caños Viejos. En el momento de la filmación el edificio se encontraba en ruinas y poco después fue derribado. En su solar se construyó en 1990 un nuevo inmueble, en el cual aparece nuevamente adosado el escudo de la ciudad —contrastando con el granito pulido del resto de la fachada—, y la fuente se desplazó unos metros de su posición original. Se trata de un espacio recogido, de fácil aislamiento para el rodaje de películas, como prueba la filmación de otros largometrajes como Los amantes pasajeros (Pedro Almodóvar, 2013).



PUERTA DEL SOL





1 El misterio de la Puerta del Sol (Francisco Elías Riquelme, 1930)



2 Los tramposos (Pedro Lazaga, 1959)



3 Las brujas de Zugarramurdi (Álex de la Iglesia, 2013)



4 Crimen ferpecto (Álex de la Iglesia, 2004)



5 Km. 0 (Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra, 2000)



6 Goal 2: Living the Dream (Jaume Collet-Serra, 2007)



7 Que Dios nos perdone (Rodrigo Sorogoyen, 2016)



8 Totó, Vittorio e la dottoressa (Camillo Mastrocinque, 1957)



9 Segundo López, aventurero urbano (Ana Mariscal, 1953)



10 The Cold Light of Day (Mabrouk El Mechri, 2012)

Especialmente desde la reforma de 1860, que implicó la modificación del plano de la zona, la Puerta del Sol se ha conformado como uno de los lugares más relevantes de la ciudad de Madrid. Más allá de sus conocidos referentes institucionales —punto de arranque de la configuración viaria peninsular y lugar elegido para construir, también en el siglo XVIII, la Casa de Correos—, este espacio ha ido cobrando trascendencia desde el punto de vista social, político y simbólico; y también por su relevancia como espacio estratégico de comunicaciones, y no sólo en lo relativo al transporte. Un lugar así, centro neurálgico de la ciudad, presenta condiciones sumamente atractivas para su incorporación a la ficción audiovisual. Así, en El misterio de la Puerta del Sol (Francisco Elías Riquelme, 1929), que según diferentes autores constituye el segundo largometraje sonoro de la historia del cine español, las primeras imágenes de exteriores que aparecen se corresponden con la plaza que da título a la película. Se trata de un plano fijo de unos cuarenta segundos, sin aparición de protagonistas, en los que la cámara apunta al número 10, y registra el trasiego de tranvías, coches, camionetas y viandantes; para incrementar la sensación de caos —y modernidad—, se incorporan voces y el sonido de los cláxones. La plaza vuelve a aparecer en la película, desde una posición similar a la toma anterior, pero ahora con

presencia de dos de los protagonistas; también lo hace en varios planos incluidos, en la parte final, en una fascinante toma aérea.

El escaso protagonismo narrativo —salvo el título— de la plaza en esta película, es algo común al cine posterior. La plaza se ha incorporado a menudo en tomas aéreas más o menos fugaces, que sirven como plano de situación, dado el relativo reconocimiento —incluso internacional— como imagen representativa de la ciudad de Madrid. Así sucede en Totò, Vittorio e la dottoressa (Camillo Mastrocinque, 1957), donde una imagen de la Puerta del Sol, desde lo alto, se intercala con otras —la Gran Vía, la Cibeles, la Puerta de Alcalá— al comienzo de la cinta, contribuyendo a que el espectador ubique espacialmente la historia. La escena —de tres segundos— apunta hacia el este, y está tomada al final de la tarde, permitiendo apreciar los rasgos urbanísticos de la plaza en esos años, con un notable protagonismo del espacio reservado al tráfico rodado, con varios autobuses de dos pisos. En Goal II: Living the Dream (Jaume Collet-Serra, 2007) la imagen de la plaza cumple casi la misma función, aunque no forma parte del comienzo de la película. Aquí se añade la presencia de una de las protagonistas, presentada en un plano cerrado, al que sigue un zoom out que permite seguirla mientras cruza la plaza. Algo parecido ocurre con películas que incorporan planos que ofrecen una vista estática de la plaza; lo hace José Luis Garci en Solos en la madrugada (1978) y en El crack dos (1983).

En otras ocasiones la Puerta del Sol aparece en escenas breves, muy poco determinantes narrativamente. En Segundo López, aventurero urbano (Ana Mariscal, 1953) la plaza asiste al reencuentro de dos de los protagonistas principales, el propio Segundo y el Chirri, su joven compañero de andanzas por Madrid. En Los tramposos (Pedro Lazaga, 1959) la cámara —en movimiento desde un autobús— sigue a los dos protagonistas mientras corren por la acera norte de la plaza después de robar la cartera a un pasajero; puede apreciarse el establecimiento Casa de Diego, haciendo esquina con la calle de la Montera, todavía activo. Otras escenas breves aparecen en The Cold Light of Day (La fría luz del día) (Mabrouk El Mechri, 2012) y en El hombre de las mil caras (Alberto Rodríguez, 2016).

Con más relevancia, dado que sirve para identificar a la ciudad de Madrid, aparece en Geostorm (Dean Devlin, 2017), una historia que presenta acontecimientos catastróficos de escala global. Mientras una voz en off habla de dos millones de muertos en un solo día en Madrid

por una ola de calor, en la escena se muestran cadáveres por toda la plaza, y la estructura de acceso al metro y al tren de cercanías, en llamas.

El protagonismo es mayor en El día de los enamorados (Fernando Palacios, 1959), que incluye unos planos nocturnos de la plaza, además de una extensa escena diurna, con protagonismo innegable de la EMT; y en Crimen ferpecto (Álex de la Iglesia, 2004), sirviendo la plaza para realzar la autosuficiencia y desenvoltura del protagonista, Rafael, que pasea por ella con una seguridad desbordante; el juego de planos consigue presentarlo en algo más de un minuto mientras expresa su filosofía de vida, como ser dominador y sin escrúpulos.

Tres producciones podemos destacar por la relevancia de la Puerta del Sol: en Km. 0 (Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra, 2000), el propio título nos conduce a ella. Aparece en más de veinte minutos de metraje, en distintos lugares y situaciones, con gran atención prestada al reloj, pero también con abundantes planos normales, más o menos cerrados, varios de ellos nocturnos. En Que Dios nos perdone (Rodrigo Sorogoyen, 2016), además de una escena de casi un minuto que utiliza la plaza como plano de situación, se incorporan imágenes documentales de la manifestación que tuvo lugar como protesta por la celebración de la Jornada Mundial de la Juventud en Madrid en el verano de 2011, y también una cuidada escena en la que el asesino en serie sale del metro y cruza la plaza hacia el sur.

Por último, poco después del arranque de Las brujas de Zugarramurdi (Álex de la Iglesia, 2013) se presenta un atraco en uno de los abundantes —y tradicionales— establecimientos que, en la plaza, se dedican a la compra-venta de oro; la escena incorpora, además, a las numerosas estatuas vivientes que pululan por la Puerta del Sol. Se trata de unas imágenes —cinco minutos— en las que se combinan exteriores con el interior del comercio asaltado. Pese a que está compuesta de planos muy breves, frenéticos, en el resultado final no se han eliminado las abundantes situaciones con personas que se cruzan ante la cámara, ni las tomas que permiten apreciar grupos de curiosos durante el rodaje.

Precisamente es el ajetreo constante de personas —y, en un pasado no muy lejano, también vehículos—, el que explica la dificultad de incorporar la Puerta del Sol como escenario central en la ficción audiovisual; de ahí que, salvo excepciones, las escenas disponibles

sean tomas aéreas o planos elevados, combinadas con planos cerrados o compuestas por planos muy breves y rápidos.



Bethune: The Making of a Hero (Bethune: La forja de un héroe)

Phillip Borsos, 1990



Plaza del Cordón 2





La película Bethune: The Making of a Hero está basada en hechos reales. El cirujano canadiense Norman Bethune —interpretado por Donald Sutherland—, muy comprometido con el comunismo, destacó por su participación como médico en diferentes escenarios bélicos; entre ellos, la guerra civil española. Tras llegar a España en noviembre de 1936, asistió como médico en el dramático suceso del ataque de las tropas franquistas en la carretera de Málaga a Almería (suceso conocido como «La Desbandá»).

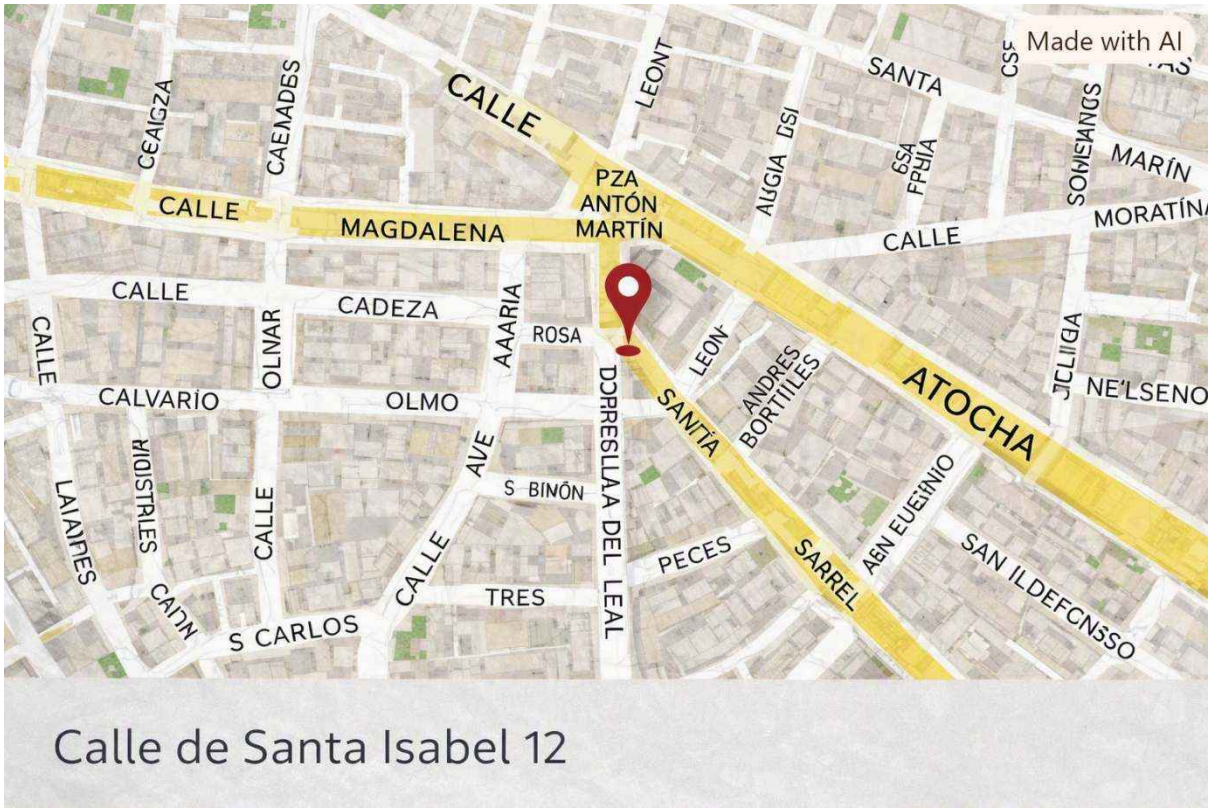
En Madrid fue responsable del equipo encargado del Instituto Hispano-Canadiense de Transfusión de Sangre, que estuvo situado en la actual calle de Príncipe de Vergara y que es mostrado en la película, aunque en una ubicación diferente. La mayor parte de la producción se centra en la estancia del cirujano en China, pero también incluye imágenes de Madrid, empezando por la llegada de Bethune a la estación de las Delicias.

Las imágenes de la capital se centran en evidenciar los efectos de los bombardeos de la aviación del bando golpista. Así, en una emotiva escena compuesta por varios planos correspondientes a las calles del Sacramento, San Justo y la plaza del Cordón —intercalados en otra escena en la que Bethune lee un texto descriptivo sobre la destrucción de la ciudad durante una emisión de radio— se muestra el ambiente bélico y de desolación que afectaba a la ciudad, lo que exigió incorporar elementos como escombros, sacos terreros y soldados y civiles corriendo por las calles. Aunque la escena proporciona la apariencia de que nos encontramos en un escenario de cierta magnitud, lo que en realidad se muestra en los treinta segundos de duración de estos planos es un tramo de la calle del Sacramento y de las vías aledañas de poco más de cien metros de distancia; en uno de ellos se puede ver la reja de la Basílica Pontificia de San Miguel.



El crack

José Luis Garci, 1981







Otoño de 1980. Germán Areta (Alfredo Landa Areta), un expolicía con el sobrenombre del Piojo, reconvertido en detective, recibe el encargo de Francisco Medina consistente en localizar a su hija, de la cual no tiene noticias desde hace tiempo. Germán, un detective de pocas palabras, se relaciona con Carmen (María Casanova) y con la hija pequeña de esta, Maite. El trabajo de búsqueda se complica al estar implicado un directivo de un holding empresarial, protegido por otro expolicía. Como Germán persevera, deciden apartarlo mediante una bomba en su coche que, inesperadamente, supone la muerte de la pequeña Maite. El detective se desplaza a Nueva York dispuesto a vengarse de este último asesinato, matando al directivo de la empresa y al expolicía que lo protege.

Con el objetivo de realizar un cine negro, ambientado en España, pero con evidentes semejanzas con el norteamericano, casi todas las escenas son nocturnas o bien diurnas en un ambiente pre-invernal y con neblinas.

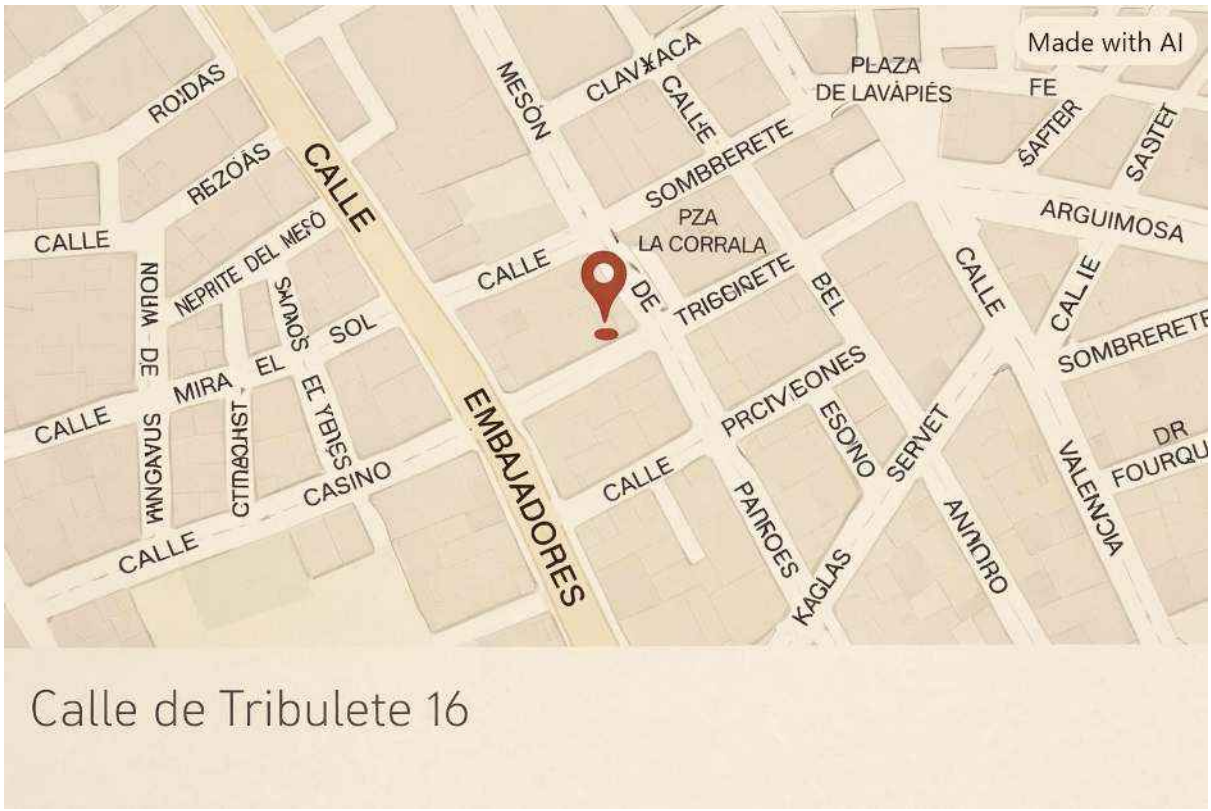
El rodaje en exteriores con planos de muy corta duración transcurre en varias calles de la ciudad: la M-30, Doctor Cortezo, Atocha, Concepción Jerónima y Santa Isabel, a la que corresponde el fotograma. En él puede apreciarse la fachada del cine Doré, la sala de proyección cinematográfica más antigua en activo en Madrid que superó una amenaza de derribo durante el primer lustro de los ochenta, felizmente no llevada a cabo. En la actualidad forma parte de las instalaciones de la Filmoteca Española. La comparación de ambas imágenes evidencia las mejoras de tipo urbanístico: de una vía de doble carril y sin apenas aceras para el peatón a otra de uno sólo, con un cuidado diseño de la calzada y aceras más anchas en donde tiene cabida un buen ejemplar de castaño de indias.

Pero gran parte del largometraje se centra en la Gran Vía, en cuyo número 52 tiene Germán sus oficinas. La película homenajea a las salas de exhibición cinematográfica al detenerse en mostrar las fachadas correspondientes a los cines Rialto, Ideal, Lope de Vega, Callao, Rex y Capitol. Las últimas escenas se desarrollan en Nueva York, lo que supuso no pocas dificultades para el equipo de rodaje.

CENTRO

Entre tinieblas

Pedro Almodóvar, 1983




Rojo Molino
METRO


clit

Yolanda (Cristina Sánchez), una cantante empleada en El Molino Rojo de Lavapiés y adicta a las drogas, ve a su novio fallecer por sobredosis. Alarmada, decide abandonar su trabajo y refugiarse en un convento de la Comunidad de Redentoras Humilladas gestionado por unas monjas peculiares. La madre superiora (Julieta Serrano), que está secretamente enamorada de ella, es adicta a las drogas, y no duda en vender reliquias para adquirirlas; sor Estiércol (Marisa Paredes) toma LSD; sor Perdida, además de estar obsesionada por la limpieza, acoge a un tigre en el convento; y sor Rata escribe novelas con el seudónimo de Concha Torres. El convento se mantiene gracias a la protección económica de una marquesa, pero esta quiere vender el inmueble. Los escándalos llegan a oídos de la madre general, que decide expulsar a las monjas; es el momento en el que la madre superiora decide fundar una nueva orden.

Hay en esta película pocas escenas exteriores, con la salvedad de las que corresponden al deambular por Madrid de Yolanda antes de recalar en el convento. Para la fachada exterior el director ha elegido el antiguo convento de Santa María Magdalena (convento de las Recogidas), hoy sede del sindicato UGT, en la calle Hortaleza, número 88.

El fotograma corresponde al exterior de El Molino Rojo en la calle de Tribulete, número 16. Conocido cabaré castizo, en activo desde la década de los cincuenta, ofrecía espectáculos de revista de variedades en el que intervenían actrices y cantantes de cierto renombre. En las postrimerías del régimen franquista Marisol protagonizó en sus instalaciones La chica del Molino Rojo (Eugenio Martín, 1973). Cerrado en 1983, el mismo año del rodaje de Entre tinieblas, finalmente fue derribado en 1993, erigiéndose en el solar un local de la UNED.



Las bicicletas son para el verano

Jaime Chávarri, 1984



Calle del Rosario 27


CINE
CIERED D



Basada en la obra de teatro homónima de Fernando Fernán Gómez (1984), la película narra las vicisitudes de una familia de clase media en Madrid durante la Guerra Civil. A lo largo de los años que dura la contienda el matrimonio formado por Luis (Agustín González), administrador de unas bodegas, y Dolores (Amparo Soler Leal) debe hacer frente a múltiples situaciones que no imaginaban: primero, las noticias del asesinato de Calvo Sotelo y la alarma tras el levantamiento militar; después, la movilización, los primeros bombardeos en la ciudad, la bajada apresurada a los refugios, la llegada de los brigadistas internacionales, el hambre y las detenciones arbitrarias en las calles de la ciudad. También deben afrontar los cambios lógicos en sus dos hijos: Manolita (Victoria Abril), la mayor, primero actriz, luego madre y finalmente viuda, al fallecer su joven marido tras un bombardeo; Luisito (Gabino Diego), que inicia la guerra en su primera juventud, anhela que su padre le regale una bicicleta —cuya compra se pospone indefinidamente—, descubre poco después el primer amor con la criada de la casa y se hace adulto al final de la contienda.

La mayor parte de los exteriores de la película se rodaron en la zona occidental del casco antiguo. El fotograma, que corresponde a los primeros minutos del largometraje, muestra a Luisito y a Pablo abandonando la entrada del cine Vistillas, donde prestan atención a los títulos de las películas que se exhiben. Al fondo se observa la cúpula de la basílica de San Francisco el Grande. Los chicos juegan a imaginar un escenario de guerra que luego se hará realidad. En el fotograma se aprecia el decorado (atrezo) de la fachada del cine y la farola y, si bien los inmuebles junto a la iglesia permanecen, el entorno está en la actualidad completamente ajardinado.



La estanquera de Vallecas

Eloy de la Iglesia, 1987



Plaza de San Ildefonso 4


POLICIA


BICIMAD

Penúltimo largometraje de Eloy de la Iglesia; y, como en la mayoría de los anteriores, Madrid es protagonista esencial de la historia. En este caso, además, contamos con la incorporación en el título del topónimo de uno de los distritos más genuinamente madrileños, como es Vallecas. La película empieza con uno de los protagonistas, Leandro, que viaja en un vagón de metro; enseguida la cámara se sitúa en el andén de Puente de Vallecas. Allí se apea Leandro y se encuentra con Tocho; juntos salen del metro por la boca situada a la altura del número 9 de la avenida de la Albufera y se encaminan hacia su objetivo: un estanco que se disponen a atracar.

El cambio de plano implica un cambio drástico de ubicación, pues nos sitúa en la plaza de San Ildefonso, lugar donde se halla el supuesto estanco, y que será la localización protagonista en lo que queda de metraje. Podemos hablar, por tanto, de una suplantación intraurbana, pues la modesta estanquera de Vallecas regenta un establecimiento situado en realidad en el barrio de Universidad.

Desde el minuto 3 hasta la finalización de la película el escenario es esta plaza —que se nos muestra prácticamente desde todos los puntos de vista—, además del interior del estanco, situado en el número 7 de la plaza. En un tono humorístico que no esconde un punto amargo y de crítica social profunda, el atraco se convierte en un acontecimiento que da paso a una variopinta galería de personajes.

La situación actual de la plaza, comparada con la del año de rodaje, denota ciertos cambios, como la rehabilitación de alguno de los edificios; hoy una buena cantidad de paredes y persianas de comercio están repletas de grafiti; y se incorpora la llegada de un elemento nuevo en el mobiliario urbano, como son las estaciones de bicicletas eléctricas. Algunos comercios, como la farmacia del número 2, se mantienen, mientras que la conocida como fuente del Grial, visible en varias escenas de la película, se eliminó años después de su estreno.



El Lute, camina o revienta

Vicente Aranda, 1987



Plaza de Chueca 10


OPTA



Días después del atraco que cometió el Lute en 1965 en la joyería Bravo Murillo, la policía da con él en las proximidades de una autoescuela a la que acude a aprender a conducir con su colega Medrano. El rótulo del Seat 600 que aparece en la película sitúa ese local en la calle de Galileo, dado que fue allí donde se produjo el encuentro con la policía. Pero el rodaje de esta dura escena se realizó en el barrio de Chueca, principalmente en las calles de Gravina y en la plaza de Chueca. En el año de la película (1987) el aspecto de estas calles se caracterizaba por el envejecimiento de la población, el deterioro de los inmuebles —con muchos locales cerrados— y la intensidad de actividades como la delincuencia y el tráfico de drogas. Unos años después se inició un intenso proceso de renovación urbana y gentrificación protagonizado por la comunidad gay y que hoy en día constituye la seña de identidad del barrio.

La ambientación de la escena es digna de resaltar; la policía los encuentra tomando un café justo enfrente del local de la autoescuela. La cafetería cuenta con dos puertas; por la que da a Gravina, sale huyendo Medrano, mientras que el Lute hace lo propio por la que da a la plaza de Chueca.

En la persecución de Medrano se produjo la terrible muerte de una niña por el disparo de un policía; en cuanto a el Lute, en la imagen se ve cómo es perseguido mientras atraviesa corriendo la plaza de Chueca, enfilando ya la calle de Barbieri. Sobre él se abalanzan varios viandantes para detenerle, cosa que finalmente consiguen.

Aunque apenas se aprecia, existía entonces una zona ajardinada entre el tramo de la plaza que conecta con la calle de Barbieri y la estación de metro de Chueca; el arbolado se eliminó años después, con motivo de una renovación del pavimento. El ajardinamiento, en todo caso, contrasta con la imagen actual, en la que la plaza está dominada por las terrazas de varios bares y cafeterías.



La ley del deseo

Pedro Almodóvar, 1987



Calle de Conde Duque 9



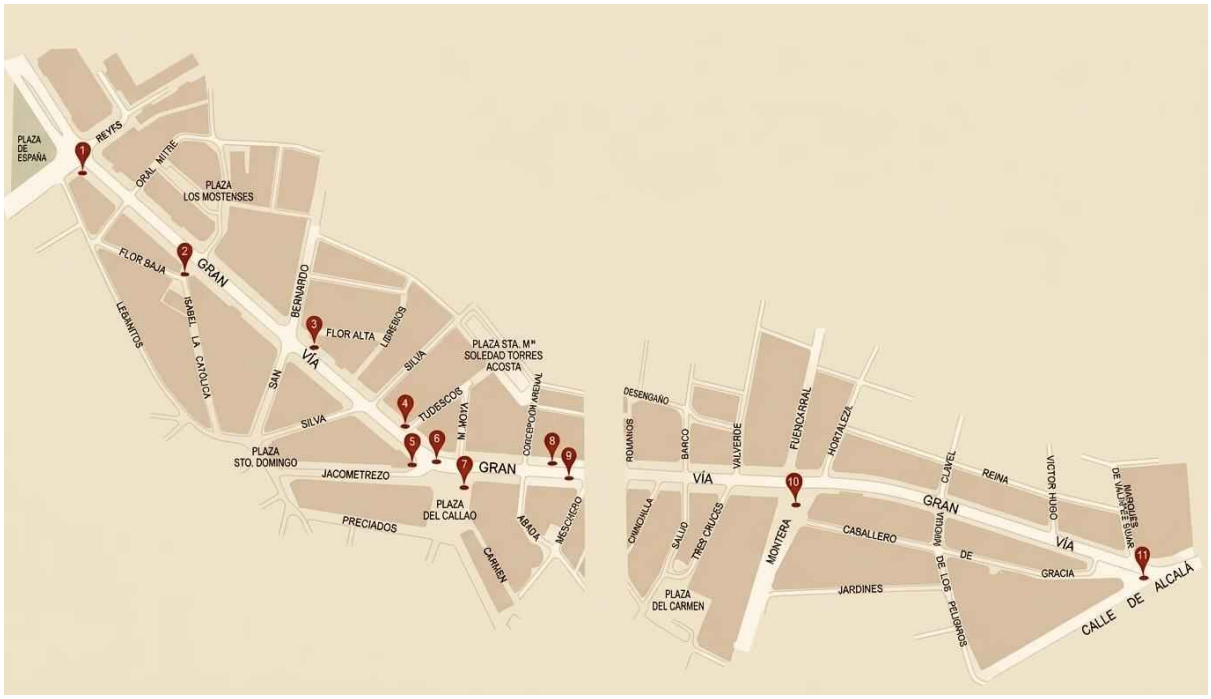

CONDEDUQUE
CONDEDUQUE

Pablo Quintero (Eusebio Poncela) es un afamado director teatral y de cine que mantiene una relación sentimental con Juan, quien emprende un viaje al extranjero. En su vida diaria interviene su hermana Tina (Carmen Maura) y una sobrina. Tina fue su hermano hasta que, tras una relación incestuosa con el padre de ambos, decidió cambiar de sexo. En ausencia de Juan, Pablo conoce a un joven actor, Antonio (Antonio Banderas), del cual también se enamora. Pero para Antonio, Juan, el amante de Pablo, es un claro competidor en su ascenso profesional y en su vinculación con el director teatral, por lo que decide asesinarlo despeñándolo por un acantilado. Cuando la policía se dirige a detener a Antonio en Madrid, este secuestra a Pablo hasta que, finalmente, se suicida.

El fotograma corresponde a una de las escenas más señaladas de la película: el momento en el que, en una noche calurosa de verano, caminan, junto al cuartel de Conde-Duque, Pablo, su hermana Tina y su sobrina. Cuando los tres se cruzan con un empleado de la limpieza que está regando la calle, Tina decide refrescarse con la manguera y grita al encargado: «Vamos, riégueme... no se corte, riégueme». Durante la filmación el cuartel de Conde Duque se encontraba todavía inmerso en un largo proceso de renovación. El Real Cuartel de Guardias de Corps fue terminado en 1730, siendo uno de los inmuebles más grandes de la capital durante mucho tiempo, con una fachada que supera los doscientos metros y una imponente entrada de estilo barroco. Desde mediado el siglo XIX y hasta 1969 el edificio entra en una etapa de decadencia y abandono, hasta el punto de que en 1975 se planteó su derribo. Afortunadamente, tras su declaración como Monumento Histórico-Artístico se inician los planes para su restauración, de la mano del arquitecto Julio Cano Lasso. En el momento del rodaje todavía se mantenían los andamios que cubrían la rehabilitación de la fachada.



GRAN VÍA





1 The Hit (Stephen Frears, 1984)



2 La ironía del dinero (Edgar Neville y Guy Lefranc, 1957)



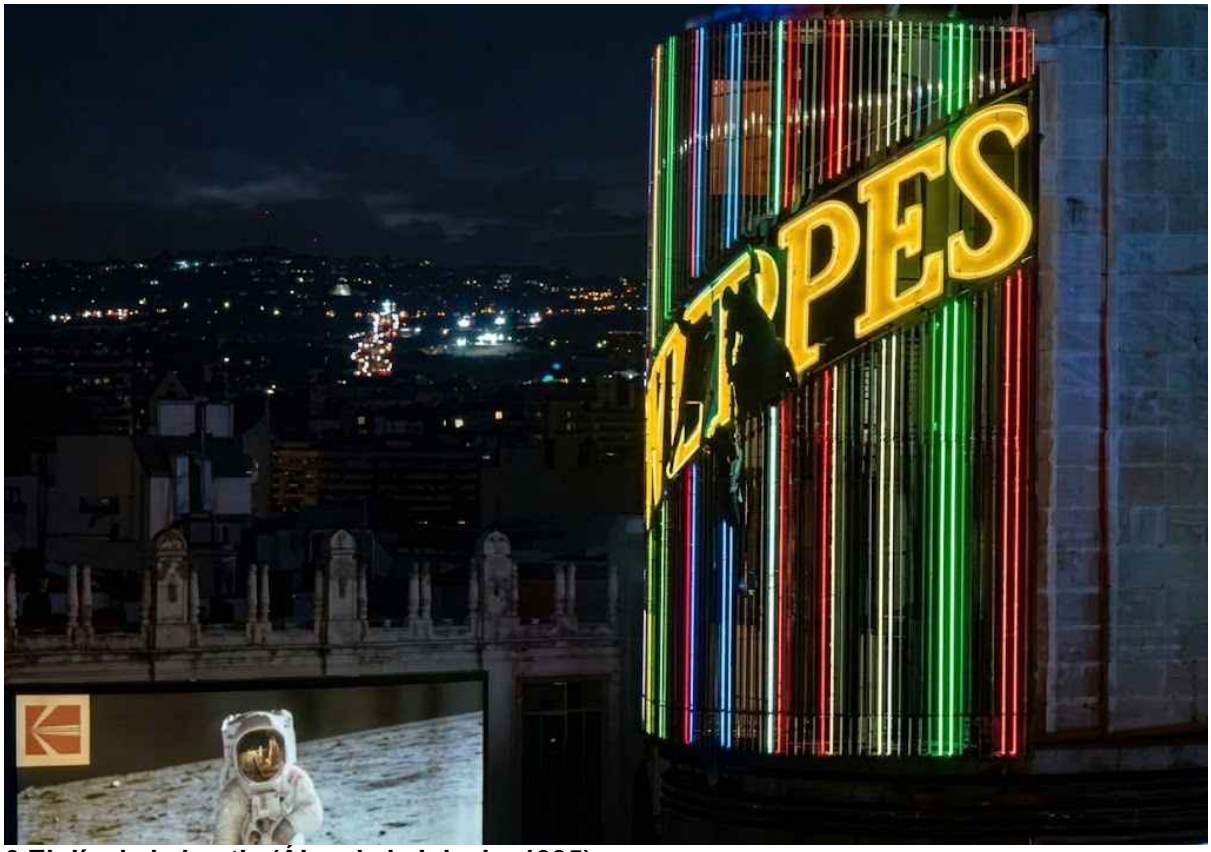
3 El crack (José Luis Garci, 1981)



4 Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997)



5 El último caballo (Edgar Neville, 1950)



6 El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)



7 El día de los enamorados (Fernando Palacios, 1959)



8 El crack (José Luis Garci, 1981)



9 Todos los nombres de Dios (Daniel Calparsoro, 2023)



10 El día de los enamorados (Fernando Palacios, 1959)



11 Los peces rojos (José Antonio Nieves Conde, 1955)

Sin forzar en exceso los argumentos, se puede afirmar que la Gran Vía de Madrid es una de las calles más cinematográficas de España. Su propio origen y desarrollo se vincula con el de la expansión del cine como lenguaje creativo de enorme protagonismo desde comienzos del siglo XX. Se trata de una calle de creación relativamente reciente: las obras empiezan en 1910 y terminan en 1930, aunque la ocupación total de la avenida no culmina hasta avanzados los años cincuenta. Su realización implicó la eliminación previa de inmuebles y calles, siendo uno de los grandes ejemplos madrileños de modificación del plano preexistente. La disposición de los edificios que la jalonan, independientemente del momento en que se erigieron, se asemeja a un gran conjunto escenográfico, a un decorado que rompe —hasta casi anularlo— el pobre caserío tradicional que sufrió la gran cicatriz de su construcción.

La modernidad de esta nueva ciudad en la antigua ciudad se vinculó desde su inicio con el mundo del ocio, ocupándose muchos bajos por locales comerciales y cafés. Edificios enteros fueron diseñados como teatros y —sobre todo desde los años veinte y treinta— grandes salas de cine; y algunos establecimientos, como el conocido bar Chicote, se hicieron un nombre contando con la participación entre su clientela de importantes exponentes del mundo del cine, tanto nacional como internacional. Pero, como es conocido por todos, esta profusión de cines llegó a su fin a partir de los años noventa.

Sin embargo, lo que no se agota es la acumulación de rodajes en esta avenida. Aunque sea imposible mencionar el ingente número de películas de ficción que la han retratado, sí merecen resaltarse algunas cuestiones de interés. Por ejemplo, el trato recibido por la Gran Vía varía según los sectores que la componen; así, el primer tramo —desde su origen en la calle de Alcalá hasta la Red de San Luis— es el que menos atractivo parece ofrecer a las cámaras; la excepción la encontramos, sobre todo, en la relevancia del edificio Metrópolis, al que numerosas producciones audiovisuales han dedicado su atención; en todo caso, aunque el edificio parece cumplir la función de entrada a la Gran Vía, no forma parte de esta avenida, siendo el edificio Grassy el que en realidad inaugura su numeración.

En cambio, los tramos segundo y tercero —desde la Red de San Luis hasta Callao y desde Callao a la plaza de España, respectivamente— registran una acumulación de escenas —y de minutos de película— sobresaliente. En la Red de San Luis, por ejemplo, aparece el famoso

templete que entre 1919 y 1970 daba acceso al metro en la plazuela de la Red, y del que se inauguró una réplica en el verano de 2021, en una posición algo más meridional que la que ocupaba la estructura original. Es muy atractiva la toma desde lo alto del edificio Telefónica que se incluye en El día de los enamorados (Fernando Palacios, 1959); también aparece en Historias de la radio (José Luis Sáinz de Heredia, 1955) y en El mundo sigue (Fernando Fernán Gómez, 1963).

José Luis Garci dedica gran atención a los dos tramos finales de la Gran Vía en El crack (1981), tanto en tomas estáticas de la calle desde puntos elevados, como en otras que se conectan directamente con lo narrativo. Es muy singular el plano que muestra el inmueble correspondiente a los antiguos grandes almacenes Sepu —hoy Primark—, en el número 38, pues se evidencia el importante estado de conservación del edificio como resultado de la fuerte crisis económica de esos años.

La plaza de Callao ostenta el mayor número de películas de toda la avenida, y el edificio Capitol contribuye a ello, con ejemplos que han pasado a la historia del cine hecho en Madrid, como la famosa escena de El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995), que en realidad se desarrolló esencialmente en estudio, por motivos obvios. En esta misma plaza se desarrolla una escena de otro día bien distinto: El día de los enamorados...(Fernando Palacios, 1955), con las protagonistas tomando un café en una terraza en lo que probablemente sea la escena de mayor duración de toda la Gran Vía. Y unos años antes, en El último caballo (Edgar Neville, 1950), nos encontramos con la singular imagen de un jinete cabalgando por esta populosa plaza.

Otra escena emblemática de esta relevante calle es la que propició Alejandro Amenábar en Abre los ojos (1997), pues la consternación de César (Fernando Noriega) al encontrarse en un Madrid desierto no podía cobrar más intensidad —para él y para el espectador— que ubicándole en la Gran Vía.

El hecho de contar con producciones desde mediados del siglo XX permite reconocer algunas transformaciones operadas en esta calle. En una de las tomas aéreas de El misterio de la Puerta del Sol se ve con claridad en la plaza de Callao el antiguo hotel Florida —diseñado por Antonio Palacios y erigido en 1924—, que, tras su adquisición por Galerías Preciados, fue demolido en 1964 y sustituido por el edificio moderno que hoy ocupa El Corte Inglés. El edificio original puede verse

también en El día de los enamorados (1959). Otro edificio desaparecido es el que ocupaba el número 48, que fue sede del cine Actualidades y del hotel Nueva York; el edificio se inauguró en 1932. En los años setenta fue sustituido por uno nuevo que funcionó como sede del Banco Atlántico; y en 2011, a su vez, lo fue por el edificio que actualmente existe. El edificio original se muestra levemente en otra escena de El día de los enamorados, mientras que el último aparece en The Cold Light of Day.

El atractivo cinematográfico de la Gran Vía se denota también por la variedad de tomas: aéreas —El misterio de la Puerta del Sol—, muchísimas vistas desde azoteas, que aportan imágenes de alto valor estético —La ironía del dinero, El crack, El crack dos, The Hit—, utilizando grúas y, por supuesto, a ras de suelo. Es de destacar la marcada disimetría existente entre las dos fachadas de la avenida: la de los números pares —fachadas orientadas al sur— aparece con más frecuencia que la de los impares —fachadas orientadas al norte—, lo que probablemente tenga que ver con las ventajas técnicas derivadas de rodar con el sol detrás de las cámaras e iluminando a estas fachadas. Los impares —con más horas de sombra— generalmente se muestran en escenas nocturnas.

Merece también resaltarse cómo el propio cine retrató el cine mediante la incorporación de las ya desaparecidas salas de proyección en algunos títulos relevantes. Sucede con notoriedad en varios títulos de José Luis Garci (Asignatura pendiente, 1977; Solos en la madrugada, 1978; El crack, 1981), así como en Arrebato (Iván Zulueta, 1979) o en Cachorro (Miguel Albaladejo, 2004).

En Todos los nombres de Dios (Daniel Calparsoro, 2023), en una trama centrada en una amenaza terrorista, se incluye una espectacular escena que, para llevarse a cabo, exigió el cierre al tráfico de esta gran arteria madrileña durante unas horas.

El atractivo de la Gran Vía para la producción audiovisual se ha reforzado en los últimos años, si nos atenemos a la gran cantidad de series de ficción que la han incorporado para sus escenas y tramas.

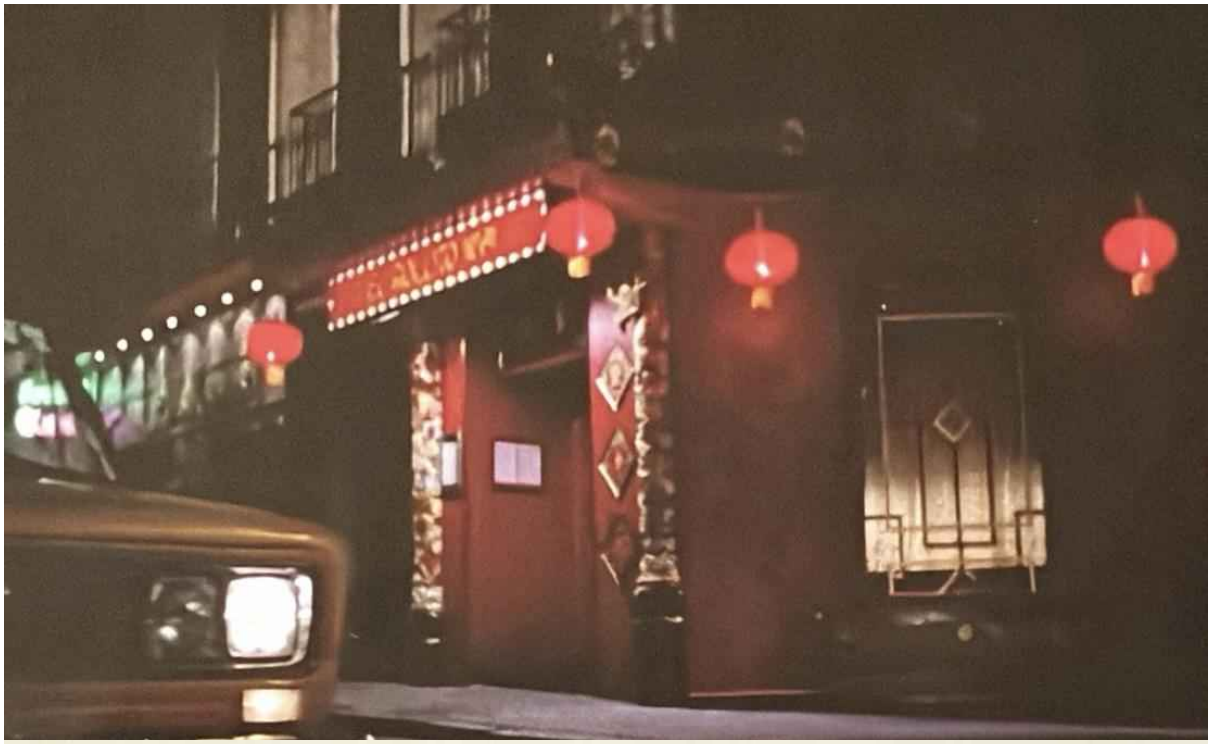
CENTRO

Torrente, el brazo tonto de la ley

Santiago Segura, 1998



Calle de Isabel la Católica 17





En esta primera película de la saga Torrente, estrenada en 1998, la ciudad de Madrid se convierte en protagonista principal de las andaduras de tan singular detective (Santiago Segura). En ella se aprecian imágenes de los distritos de Puente de Vallecas (calle de Peña Labra), Tetuán (calle de Guzmán el Bueno) y, sobre todo, del distrito Centro. En este último son de resaltar escenas en la calle de la Montera, en la plaza de Antón Martín y en la calle del León, donde se ubica la pescadería de la madre del que será su gran compañero de andanzas: Rafi (Jesús Cámara).

También en el distrito Centro se localiza un local en el que se desarrolla una de las escenas más estrafalarias de la película. Se trata de un restaurante chino (El Rollito Wai) que se recreó en una zona muy próxima a la Gran Vía, en la calle de Isabel la Católica haciendo esquina con la calle del Recodo. Rafi y Torrente están investigando a una banda de narcotraficantes que tiene su base en esta última calle. Allí esperan, a su manera, el momento propicio para intentar conseguir pruebas de las actividades delictivas de la banda, pero tras varias peripecias se ven obligados a huir en su furgoneta, iniciándose entonces una persecución por varias calles de la zona, entre las que se cuenta la propia Gran Vía. Cierto es que, si bien en los primeros instantes de la persecución la coherencia en el recorrido de las calles, hasta la Gran Vía, es completa, en un momento dado se produce una elipsis que nos traslada súbitamente al distrito de Tetuán, concretamente a la calle de Francos Rodríguez, continuando seguidamente por Lope de Haro, para saltar seguidamente a la calle de Abdón Terradas, hasta que les embiste un autobús de la EMT en la calle de Guzmán el Bueno.

La imagen actual del inmueble donde se presentó el restaurante chino se nos ofrece desprendida de la mencionada recreación, encontrándose el local comercial del inmueble sin actividad.

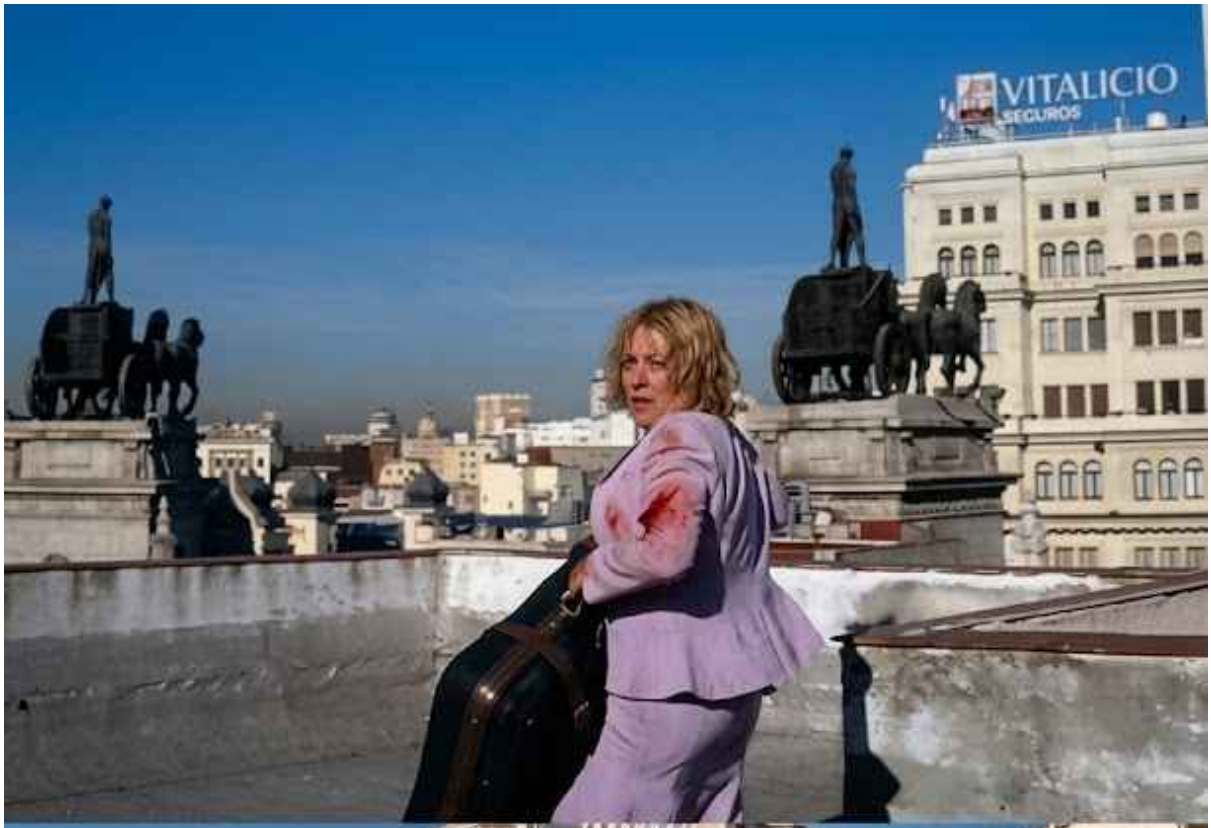


La comunidad

Álex de la Iglesia, 2000



Calle de Alcalá 16


VITALICIO
SEGUROS



Álex de la Iglesia, íntimamente ligado a la ciudad de Madrid por los numerosos rodajes realizados en esta ciudad, dirige este original enredo —puro humor negro combinado con grandes dosis de suspense— en el que, si bien predominan los interiores, también nos regala una de las escenas más originales e impactantes —y conocidas— del cine hecho en Madrid. Se trata de una escena inhabitual, además, pues no son comunes las persecuciones transitando azoteas y tejados de inmuebles significados, como es el caso de las que aquí se muestran, correspondientes al número 18 de la calle de Alcalá y, especialmente, el número 16 de esa misma calle, esquinero con la calle de Sevilla.

La película comienza mostrando el inmueble situado en la calle de Calatrava (fotograma inferior), en su confluencia con la Carrera de San Francisco. Carmen Maura es Julia, una agente inmobiliaria. En el arranque de la película se dirige al portal de este edificio para enseñar un piso a unos potenciales clientes. A partir de ahí se desarrollan una serie de acontecimientos, crecientes en intensidad, motivados por el hallazgo en uno de los pisos de un cadáver... y trescientos millones de pesetas. Julia se convierte así en competidora de los singulares habitantes de la comunidad de vecinos —a los que da vida un reparto extraordinario de actrices y actores—, conocedores de la existencia de ese singular tesoro.

Desde el punto de vista de los escenarios urbanos —o falseamiento urbano, más bien—, lo más destacado es el hecho de que la película convierte en una misma realidad los edificios de la calle de Calatrava, donde se supone que habita la comunidad de vecinos que se enfrenta a Julia, y el número 16 de la calle de Alcalá, gran protagonista de la persecución final —nada menos que ocho minutos de duración—, y especialmente las dos monumentales cuadrigas que rematan el edificio.



Hable con ella

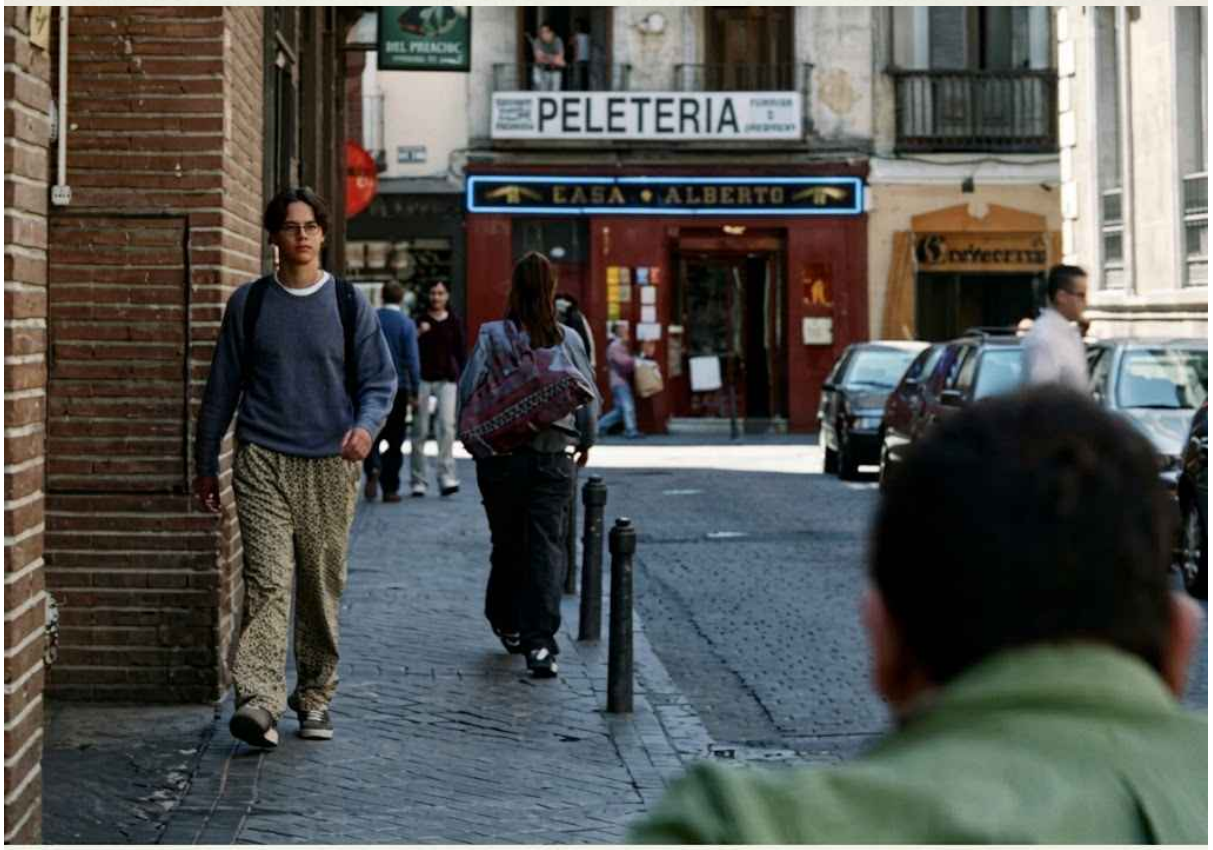
Pedro Almodóvar, 2002

Cachorro

Miguel Albaladejo, 2004



Calle del Príncipe 29



Hable con ella, 2002



Cachorro, 2004

La calle del Príncipe es una localización relevante en Hable con ella, pues en la esquina de esta vía (número 29) con la plaza de Santa Ana se encuentra la academia de baile a la que asiste como alumna Alicia (Leonor Watling). En el fotograma vemos a Benigno corriendo, de espaldas, para entregarle a Alicia la cartera que ha extraviado, momentos después de abandonar la academia. La escena continúa con el paseo de ambos, mientras charlan, hasta llegar al domicilio de Alicia, presentado en la película como el número 23 de la calle de Almagro, aunque en realidad se trata del 36. Benigno se enamora de ella, por lo que acude alguna vez más a la academia de baile, buscando excusas para volver a encontrarse con ella.

En el segundo fotograma, correspondiente a la película Cachorro, la toma está realizada ya en el entorno de la plaza de Santa Ana, enfocando en todo caso al mismo tramo de la calle del Príncipe. En la plaza de Santa Ana está ubicada la vivienda de uno de los protagonistas, Pedro (José Luis García-Pérez), que durante una temporada acoge a su sobrino Bernardo (David Castillo). El hecho de que la vivienda esté en la plaza de Santa Ana explica que sean varias las veces en las que este inmueble aparezca en la película.

En ambos fotogramas se aprecia en la parte final de la calle del Príncipe —en la calle de Huertas, en realidad— un cartel de una peletería que actualmente ha dejado de existir. Cambios más importantes se han producido precisamente en el local de la escuela de baile, en la esquina con Santa Ana, apreciables bien si comparamos el fotograma de Cachorro con la situación actual.



Crimen ferpecto

Álex de la Iglesia, 2004



Calle de Preciados 13

REBAJAS
MODA
REBAJAS
HOGAR
REBAJAS
yeyós

fnac

Álex de la Iglesia nos presenta un Madrid que acompaña a esta comedia, con abundante dosis de humor negro, en la que los escenarios se corresponden, en su gran mayoría, con lugares fácilmente reconocibles de la ciudad: Puerta del Sol, calle de la Montera, Preciados, plaza del Callao, Gran Vía, parque de atracciones... Guillermo Toledo encarna a Rafael González, un dependiente de unos grandes almacenes de la calle de Preciados, los Almacenes Yeyo's, puramente ficcionales, que en realidad reemplazan a otros perfectamente conocidos por cualquier persona que haya paseado por el centro de Madrid. Rafael González es un hombre seguro de sí mismo, llegando a lo repulsivo, pero una serie de circunstancias contribuirán a que esa seguridad se desmorone al tiempo que la vida se le complica hasta el extremo.

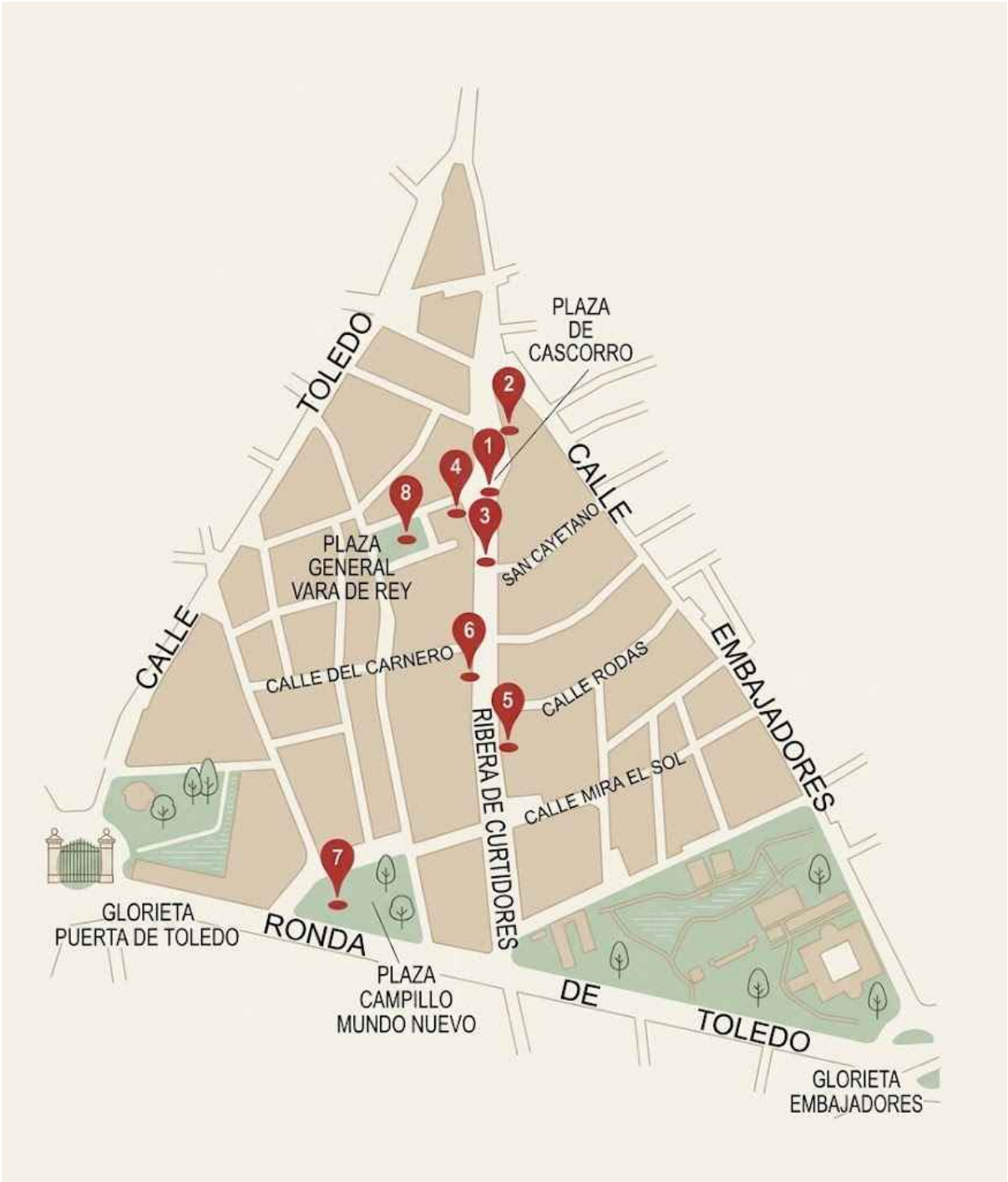
En la imagen que se acompaña vemos la fachada meridional de Yeyo's, haciendo esquina con la calle de Rompelanzas; salvo en el rótulo que denomina el establecimiento, no se perciben transformaciones relevantes. Como es de suponer, las escenas de interior de los almacenes no se rodaron en este edificio.

La mayor parte de la película se desarrolla precisamente en el interior de los almacenes. A excepción de las escapadas al parque de atracciones de Madrid en la Casa de Campo, y alguna escena aislada, como la que transcurre en el interior de un coche en la calle de los Madrazo, los escenarios utilizados se localizan en las proximidades de Preciados. Al inicio de la película, mientras Rafael camina al tiempo que, mirando a cámara, nos desgrana sus extraordinarias cualidades personales, le observamos —desenvuelto y lleno de ambición— cruzando calles como la de Montera y, sobre todo, la Puerta del Sol. Desde allí se encamina a los almacenes Yeyo's; precisamente, la imagen adjunta se corresponde, en realidad, a la que Rafael contempla durante unos segundos, con un aire de seguridad que trasluce sus ambiciones.

Otras localizaciones próximas que se muestran, además de la propia calle de Preciados, son la calle del Carmen, la de Tudescos y, al final, en una escena colorista y multitudinaria, la plaza del Callao.

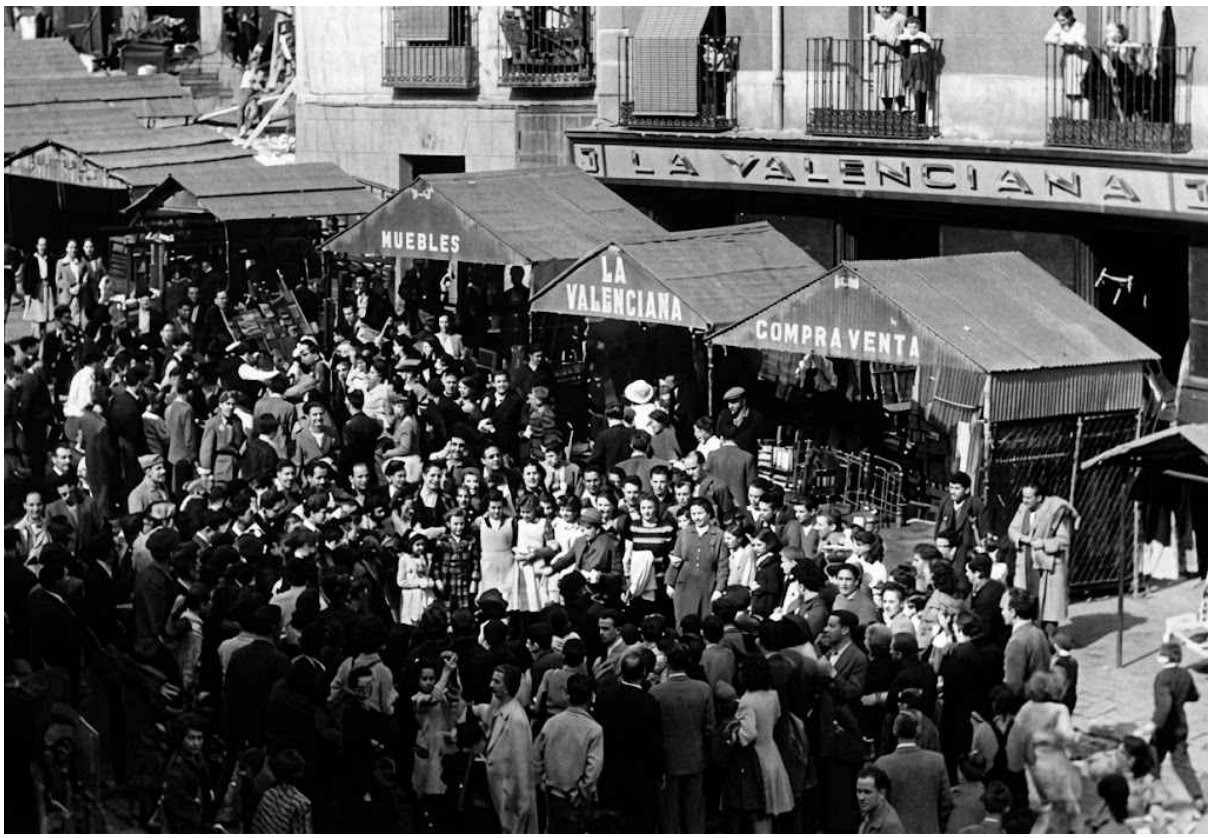


EL RASTRO


PLAZA
DE
CASCORRO
TOLEDO
CALLE
SAN CAYETANO
PLAZA
GENERAL
VARA DE REY
CALLE
CALLE DEL CARNERO
CALLE RODAS
EMBAJADORES
RIBERA DE CURTIDORES
CALLE MIRA EL SOL
GLORIETA
PUERTA DE TOLEDO
RONDA
PLAZA
CAMPILLO
MUNDO NUEVO
DE
TOLEDO
GLORIETA
EMBAJADORES
1
2
3
4
5
6
7
8



1 Día tras día (Antonio del Amo, 1951)



2 Domingo de Carnaval (Edgar Neville, 1945)



3 Bajarse al moro (Fernando Colomo, 1989)



4 Don Lucio y el hermano Pio (José Antonio Nieves Conde, 1960)



5 Persecución en Madrid (Enrique Gómez, 1952)



6 It Started with a Kiss (George Marshall, 1959)



7 El diputado (Eloy de la Iglesia, 1978)



8 Entre tinieblas (Pedro Almodóvar, 1983)

El área que conforma el famoso mercadillo de Madrid constituye un triángulo que viene delimitado aproximadamente por las calles de Toledo,

de Embajadores y la Ronda de Toledo. Existe constancia documental desde finales del siglo XV, si bien su constitución como área de mercado protagonizada por la concentración de puestos de vendedores ambulantes corresponde a finales del siglo XVIII.

El ambiente que se percibe especialmente en los días de mercado —domingos y festivos—, más allá de los productos a la venta, explica el interés de este entorno por parte de diferentes creadores. Al igual que sucede con la literatura, el cine le ha prestado atención destacada. Ya una película muda de 1925 incorporaba el Rastro al título: El reloj del anticuario, también conocida como Del Rastro a la Castellana, dirigida por Eusebio Fernández Ardavín. En Domingo de Carnaval (Edgar Neville, 1945) este espacio es uno de los protagonistas, genialmennte presentado por Neville en un ambiente de gentío, reforzado por el tiempo de carnaval, por la actividad comercial desbordante y por una trama en la que misterio y humor van de la mano. Día tras día (Antonio del Amo, 1951) proporciona otra inmersión en el ambiente del Rastro, con excelentes tomas del entorno y de sus habitantes, si bien en la trama pesa un discurso pedagógico poco soportable, muy afín a postulados propios del franquismo; se inicia con la imagen de la estatua de Cascorro, y la primera frase —en boca del párroco del barrio— dice: «Este es el Rastro. Un mundo pintoresco, casi de fábula. Mercado de maravillas para el que sueña encontrar lo extraordinario».

Persecución en Madrid (Enrique Gómez, 1952) contiene algunas secuencias relevantes en el mercado, entre las que destacan las que se desarrollan en las Galerías Piquer, elemento relevante en la estructura y el diseño urbano de este sector de la ciudad. En otras tres cintas de estos años se presentan escenas del Rastro: en Segundo López, aventurero urbano (Ana Mariscal, 1953) lo hace de manera casi fugaz; pero en Mi tío Jacinto (Ladislao Vajda, 1956) varios momentos de la película se desarrollan en el mercadillo, y en ella cobran importancia narrativa elementos y tipos propios de este singular barrio. Menos relevante es la presencia del Rastro en Los ladrones somos gente honrada (Pedro Luis Ramírez, 1956), aunque apareciendo en varias ocasiones escenas de uno de los protagonistas junto a la estatua de Cascorro.

Unos años después (1959) se incorpora una breve escena del Rastro —por primera vez— en una producción estadounidense: It Started with a Kiss (George Marshall); la relevancia narrativa en este caso es menor.

El protagonista, Joe Fitzpatrick (Glenn Ford), acude a una cita con un amigo a una cafetería del barrio; durante veinte segundos vemos al actor cruzando la calle de la Ribera de Curtidores a la altura de la calle del

Carnero; en los siguientes cuarenta segundos dialoga con su conocido en la terraza de una supuesta cafetería, mostrándose el escenario de esta misma calle utilizando la técnica croma. La imagen del Rastro de esta década termina con escenas de Don Lucio y el hermano Pío (José Antonio Nieves Conde, 1960), en la que el mercado resulta idóneo para la narración y la trama de esta historia protagonizada por representantes de una delincuencia amable bastante común —como se ha visto— en otros títulos centrados en este entorno.

Con posterioridad, los títulos que evidencian, narrativa o visualmente, el Rastro empiezan a escasear. Se retoma en un título menor como Buenos días, condesita (Luis César Amadori, 1967), en la que, además, la mayoría de las escenas del mercado a pie de calle se desarrollan en estudio.

Eloy de la Iglesia vuelve a este escenario en El diputado (1978), un drama político ambientado en el contexto de la transición democrática. Se trata de una escena situada en la plaza del Campillo, en el extremo sur del Rastro, y en ella se da hegemonía a la conflictividad política sobre la dimensión comercial de la zona. Posteriormente, la comedia retorna —aunque con una orientación muy contrastada respecto a la de títulos previos— a las calles del Rastro. Lo hace de la mano de Pedro Almodóvar en Laberinto de pasiones (1982), donde una vez más se nos muestra una imagen de la calle de la Ribera de Curtidores al comienzo de la película. Y el mismo Almodóvar vuelve a utilizarlo un año después en Entre tinieblas, en una escena en la que algunas de las monjas protagonistas acuden a un puesto de la plaza del General Vara del Rey a comprar tartas milagrosas. El barrio es también protagonista de las andanzas de los personajes de Bajarse al moro (Fernando Colomo, 1989), aunque en este caso es el entorno de Lavapiés el que predomina visualmente.

En el mismo triángulo del Rastro hay escenas de películas estrenadas con posterioridad que, sin embargo, no muestran directamente ni se centran en las instalaciones y los entornos correspondientes al mercado. Sucede así en Fei ying gai wak (Operación Cóngor) (Jackie Chan, 1991), Beltenebros (Pilar Miró, 1991), Días contados (Imanol Uribe, 1994), Princesas (Fernando León de Aranoa, 2005), Magical Girl (Carlos Vermut, 2014), Kiki, el amor se hace (Paco León, 2016) o The Rhythm Section (Reed Morano, 2020).



The Bourne Ultimatum (El ultimátum de Bourne)

Paul Greengrass, 2007



Calle de la Virgen de los Peligros 10





En esta tercera entrega de la saga Bourne, Matt Damon (Jason Bourne) recala en Madrid. La ciudad se incorpora así al listado de urbes que asisten a la trepidante vida de este singular superhombre que busca desesperadamente reconstruir su pasado al tiempo que desentraña programas de agencias de inteligencia. Tras sortear situaciones arriesgadas en Moscú, París y Londres, Bourne llega a Madrid para desvelar nuevos datos en su investigación sobre un proyecto secreto de la CIA. Desde Madrid, acompañado por Nicky Parsons, una de las agentes de la CIA que colabora con él, se dirigirán a Tánger.

Si se compara con otras ciudades, la estancia de Bourne en Madrid se caracteriza por una intensidad en la acción notablemente menor. No se renuncia, en cambio, a la utilización de planos breves que incorporan puntos de vista diferentes de un mismo emplazamiento. Antes de llegar a Madrid, la película sitúa el nuevo escenario narrativo con una toma aérea en la que se reconoce la calle de la Virgen de los Peligros, seguida de un plano que nos aproxima a la misma vía. La entrada del protagonista, curiosamente, no se realiza por el aeropuerto, sino por la estación de AVE de Atocha; de nuevo,

dos tomas aéreas —una de la propia zona de Atocha y otra sobrevolando la plaza de toros de las Ventas— dialogan con la ciudad antes de que veamos a Bourne recorriendo la estación.

Tras realizar un llamativo trayecto en taxi por su escasa lógica espacial —plaza de Puerta de Moros, Ronda de Toledo, Carrera de San Francisco—, llega a la calle de la Virgen de los Peligros. La imagen adjunta nos muestra el momento en que Jason Bourne se dispone a entrar en un local de la CIA; lo vemos acechando desde la esquina de esta calle con la de los Jardines. En el momento actual, el edificio en el que se apoya —una entidad bancaria— se encuentra en rehabilitación. La calle de la Virgen de los Peligros concentra una buena parte de las andanzas —breves, en todo caso— de Bourne, sea en solitario o en compañía de Nicky Parsons.



Los abrazos rotos

Pedro Almodóvar, 2009

Cielo negro

Manuel Mur Oti, 1951



Cuesta de los Caños Viejos



Los abrazos rotos, 2009



Cielo negro, 1951

Mateo/Harry (Lluís Homar) es un escritor ciego que recibe la noticia del fallecimiento de Ernesto (José Luis Gómez), un empresario. Retrocediendo en el tiempo, observamos a Mateo en el inicio del rodaje de una película; a Lena (Penélope Cruz), una actriz debutante, secretaria y amante del empresario Ernesto, que se convierte en el productor de la película; y a Judit (Blanca Portillo), ayudante de dirección. Pero una vez descubierta la relación de Lena y Mateo, Ernesto se interpone e incluso llega a entorpecer el desarrollo del proyecto cinematográfico de diferentes maneras. Durante una estancia en Lanzarote, Lena y Mateo sufren un accidente: ella fallece y él queda ciego de por vida. Es esta la historia que Mateo —reconvertido en Harry como guionista de largometrajes— le narra a Diego (Tamar Novas), hijo de Judit y, sin que él lo sepa, también suyo. En una cena, Judit confiesa que participó en el complot elaborado por Ernesto contra el cineasta, aunque finalmente guardó copias del rodaje inicial. Finalmente, los tres deciden retomar las escenas originales de la película y montarla catorce años después del rodaje. Como señala Mateo/Harry: «Las películas hay que terminarlas, aunque sea a ciegas».

En el largometraje hay varias escenas que tienen como escenario el Viaducto, las escaleras que dan acceso al mismo desde la calle de Segovia y el barrio de la Morería. El fotograma muestra el momento en el que Harry desciende por las escaleras que le conducen a su casa en el número 27 de Caños Viejos, rechazando la ayuda que le ofrece Judit.

Esa misma escalera será recorrida, esta vez en sentido ascendente, por Emilia (Susana Canales) en la escena final del drama Cielo negro cuando la protagonista, desesperada, en una noche de lluvia torrencial, se dirige al Viaducto con intención de suicidarse. Una acción que no comete gracias al oportuno tañer de las campanas de todas las iglesias del barrio.



The Limits of Control (Los límites del control)

Jim Jarmusch, 2009



Plaza de San Ildefonso 6




You

Jim Jarmusch aprovecha diferentes escenarios de Madrid para alimentar visualmente una historia en la que las claves de una misteriosa trama criminal —protagonizada por un silente Isaach de Bankolé— se ven subordinadas a un sugerente tratamiento de las imágenes y de los escenarios por los que deambulan los personajes. La película se detiene —durante cien minutos— en escenarios notablemente variados de la ciudad: el aeropuerto Adolfo Suárez Madrid-Barajas, varias vías de acceso a la ciudad, la estación de Atocha, los alrededores del Museo de Arte Reina Sofía o las Torres Blancas. Pero sin duda es el distrito Centro el protagonista fundamental de las andanzas de este sicario de identidad desconocida y de conversación imposible. En todo caso, las imágenes que acompañan a los personajes deambulando por las calles de los diversos barrios del distrito Centro se componen de planos sumamente breves. Las escenas de mayor duración son las que se desarrollan en los sucesivos encuentros que mantiene el hombre solitario con otros personajes —igualmente anónimos; Luis Tosar, entre ellos— en la plaza de San Ildefonso.

La plaza, testigo de otras películas notables como Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951), El pisito (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958) o La estanquera de Vallecas (Eloy de la Iglesia, 1987), se nos presenta desde varios puntos de vista. En la imagen que acompaña se ve cómo Luis Tosar llega caminando desde la calle de San Joaquín; el edificio que flanquea la plaza por el norte —situado entre San Joaquín y la Corredera Alta de San Pablo— se encontraba en el momento del rodaje sometido a un proceso de remodelación completa. En otra de las escenas, la mujer rubia se aproxima al protagonista principal entrando en la plaza desde la calle de Don Felipe. En casi todas las escenas ambientadas en esta plaza, Bankolé aparece sentado, mientras espera a sus misteriosos interlocutores en una de las terrazas, junto a la fachada del edificio de la Hermandad de la Borriquita.



Truman

Cesc Gay, 2015

Julieta

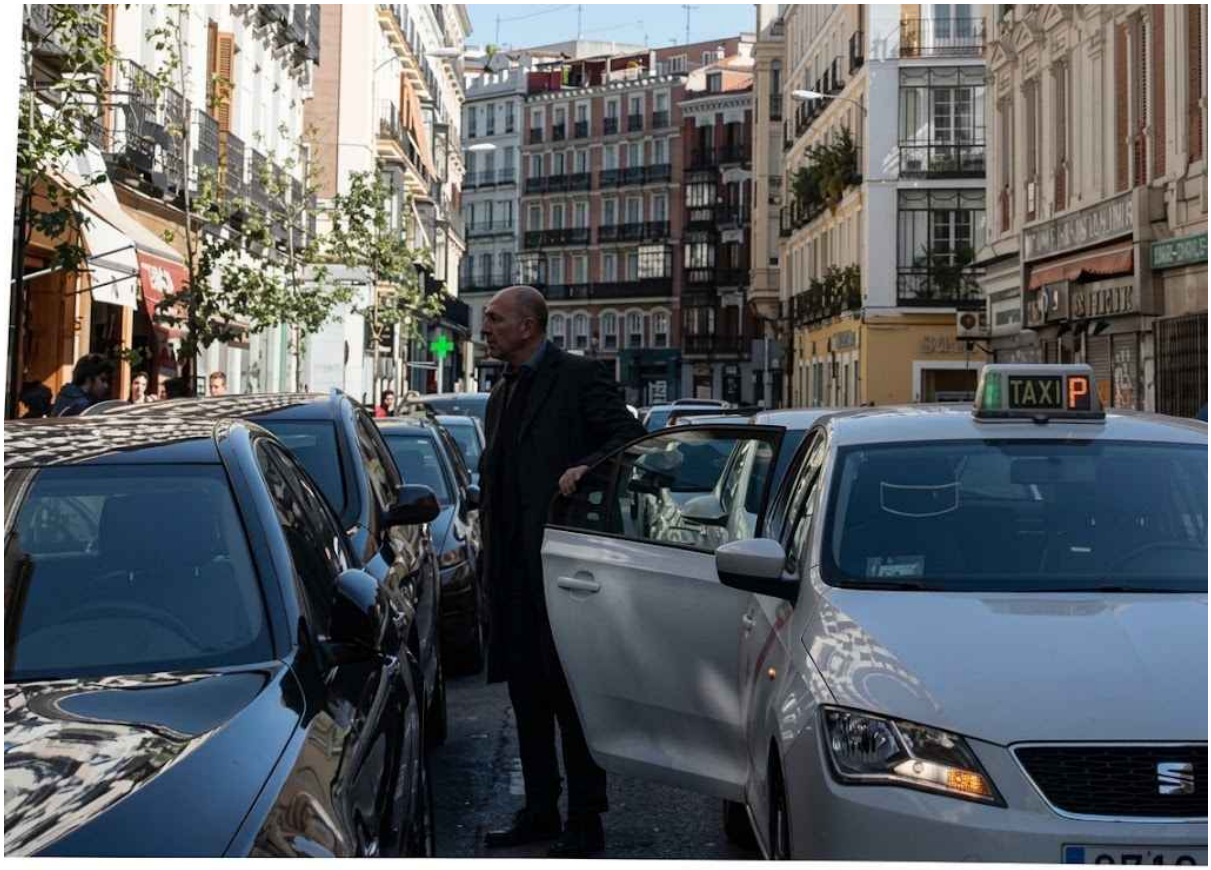
Pedro Almodóvar, 2016



Calle de Fernando VI 19



Truman, 2015



Julieta, 2016

Tomás (Javier Cámara), un profesor español, se desplaza desde Montreal a Madrid para visitar a su viejo amigo Julián (Ricardo Darín), un actor de teatro que está gravemente enfermo de cáncer de pulmón y vive en el centro de Madrid junto a su perro Truman (Troilo), un viejo bullmastiff. Julián ha decidido no seguir el tratamiento que le propone su médico y se dispone a despedirse de sus seres queridos: sus amigos Tomás y Paula (Dolores Fonzi), su exmujer y su hijo Nicolás, que reside en Ámsterdam, al que visitan en una escapada rápida de un día. Pero, además, desea que Truman sea acogido en una nueva familia, lo que resulta difícil debido a la avanzada edad del perro. Finalizada su corta estancia, Tomás se dispone a coger un avión para regresar a su domicilio cuando, en el último momento y sin que lo sepa, Julián le cede el perro al haber realizado las gestiones necesarias para conseguir que viaje a Canadá con Tomás.

Aunque hay escenas filmadas en los exteriores de Winnipeg y Ámsterdam, la mayor parte de la película proporciona imágenes de Madrid. Son numerosas las filmaciones de esta película en el barrio de Justicia del distrito Centro, especialmente en la plaza de las Salesas y entre las calles de Hortaleza, Gravina, Conde Xiquena y Fernando VI, en

donde se localizan tanto la vivienda de Julián como el hotel de Tomás y varios restaurantes y comercios a los que acuden. El perro Troilo falleció pocos días después del rodaje.

La escena en la que observamos a Julián descender de un taxi en la calle Fernando VI se repite un año más tarde con el personaje de Lorenzo (Darínio Grandinetti [Darín Grandinetti]) del largometraje Julieta. Lorenzo llega a la antigua casa de Julieta (Emma Suárez), situada en uno de los primeros barrios gentrificados del distrito Centro, y recoge objetos para Julieta, que está hospitalizada. Entre estos objetos se encuentran sus diarios y una carta enviada desde Suiza por su hija Antía, a la que no ve desde hace más de una década.



7 años

Roger Gual, 2016



Calle del Gobernador 20





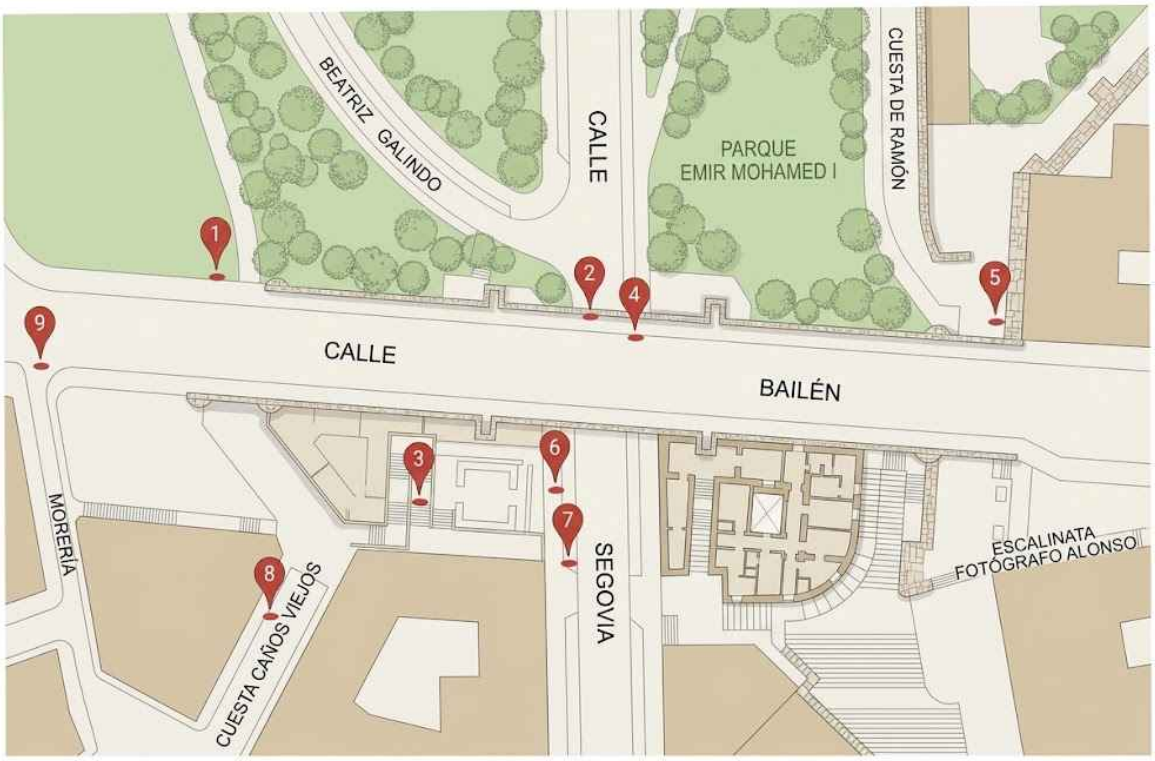
Los propietarios de una empresa de software decidieron enviar los beneficios de la sociedad a Suiza con el objeto de reducir su factura fiscal. Pero la Agencia Tributaria ha inspeccionado las cuentas de la compañía y está al tanto del delito. Entre los propietarios figuran Marcel (Álex Brendemühl), que ejerce de CEO; Vero (Juana Acosta), la contable; Carlos (Juan Pablo Raba), el relaciones públicas; y Luis (Paco León), el informático. Los cuatro son corresponsables del delito de evasión de impuestos y contratan a un mediador, José Veiga (Manuel Morón), con la finalidad de que les ayude a determinar cuál de ellos debe cargar con la culpa y cumplir los siete años de cárcel asociados a la pena por la comisión de ese delito.

Casi la totalidad de las escenas fueron filmadas en el interior de un establecimiento de coworking, Impact Hub Madrid, que ocupa una nave en la calle del Gobernador, número 26. En este mismo lugar, durante la segunda mitad del siglo XIX desarrollaba su actividad una fábrica de bujías. El fotograma corresponde al momento en el que Carlos y Luis se acercan, caminando, al local-oficina de la empresa.

Se trata de una zona intensamente gentrificada en donde hay hoteles de diseño, tiendas de productos exóticos y espacios de coworking. El triángulo comprendido entre las calles de Atocha, Moratín y paseo del Prado, con algunas instalaciones industriales, se ha modificado notablemente, actuando como detonante dos operaciones urbanísticas destacadas: el desarrollo del centro cultural de CaixaForum Madrid, que ocupa el espacio de una subestación eléctrica; y el proyecto Medialab Prado, en el inmueble de una antigua serrería de madera, ambos muy próximos a la zona de rodaje de este largometraje.

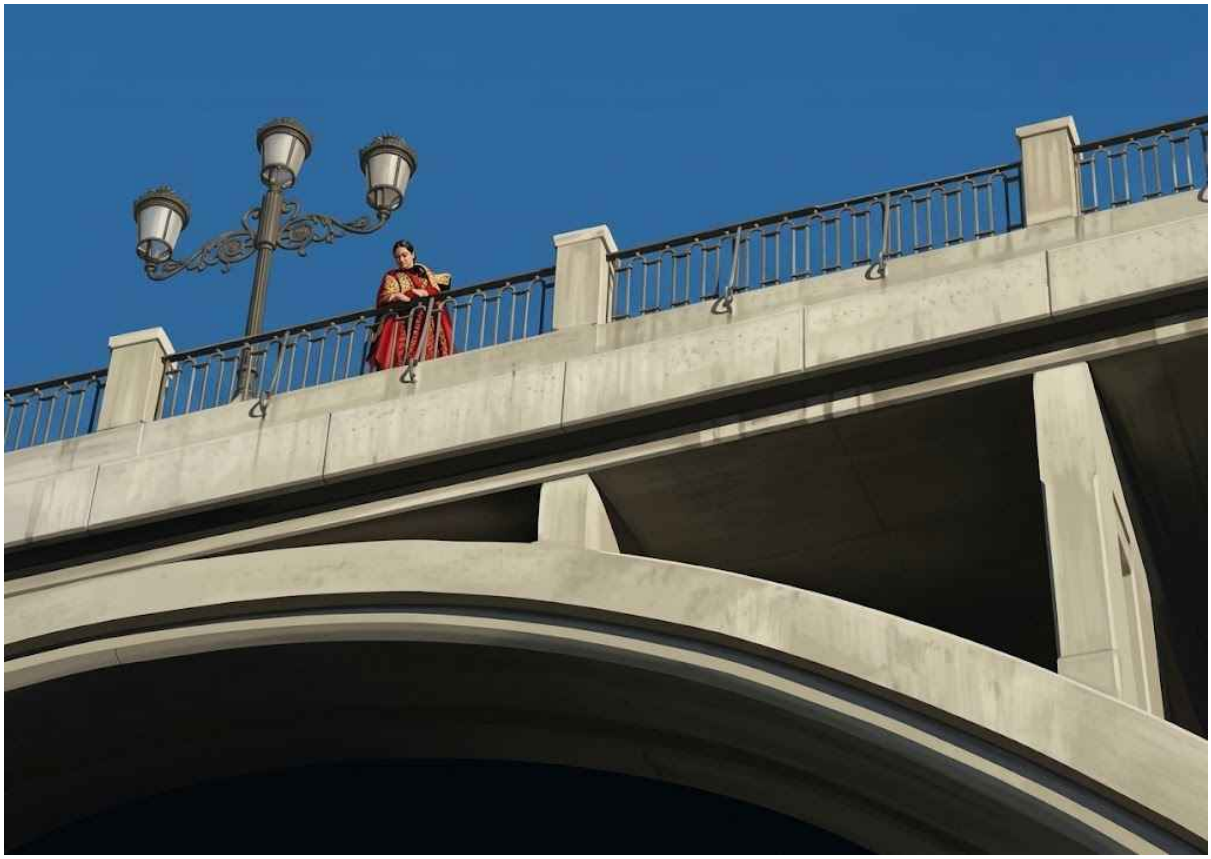


VIADUCTO





1 Lucía y el sexo (Julio Medem, 2001



2 Matador (Pedro Almodóvar, 1986)



3 Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009)



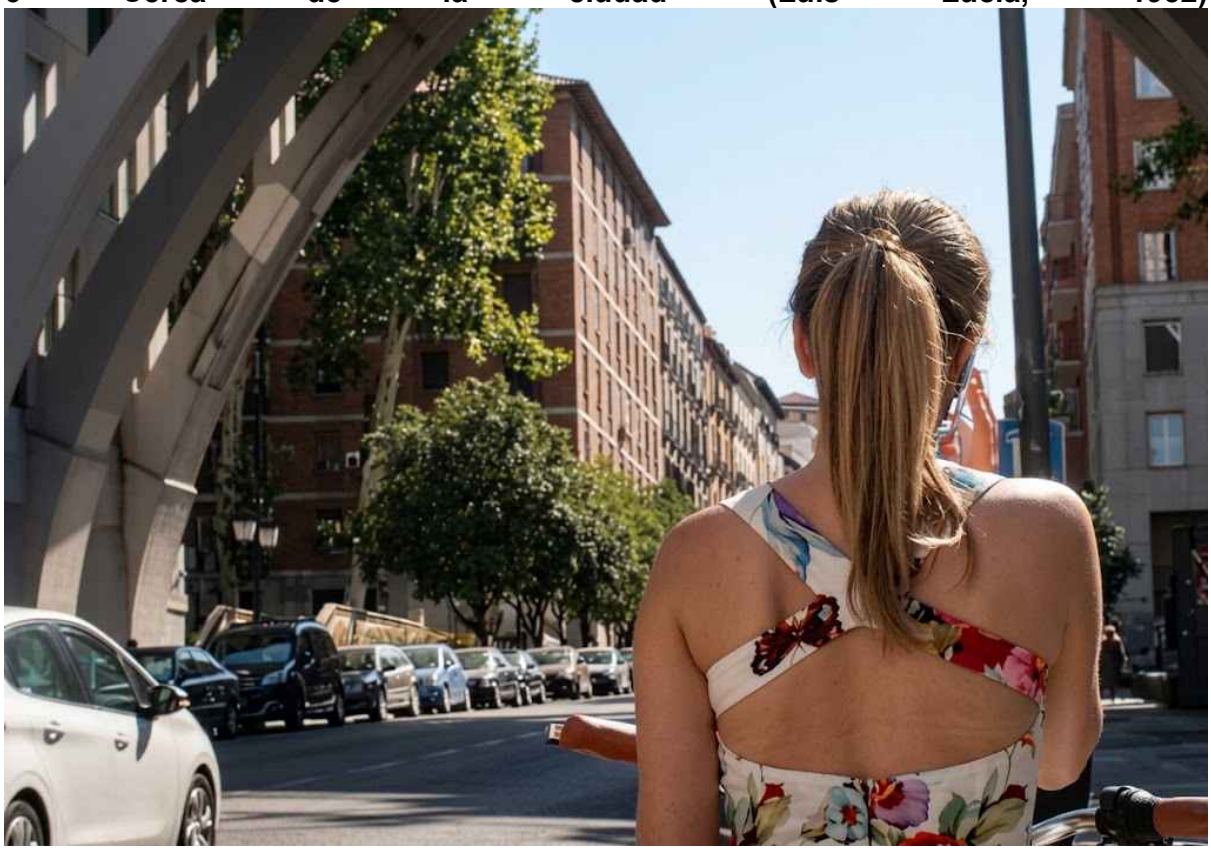
4 Taxi (Carlos Saura, 1996)



5 El otro lado de la cama (Emilio Martínez, 2002)



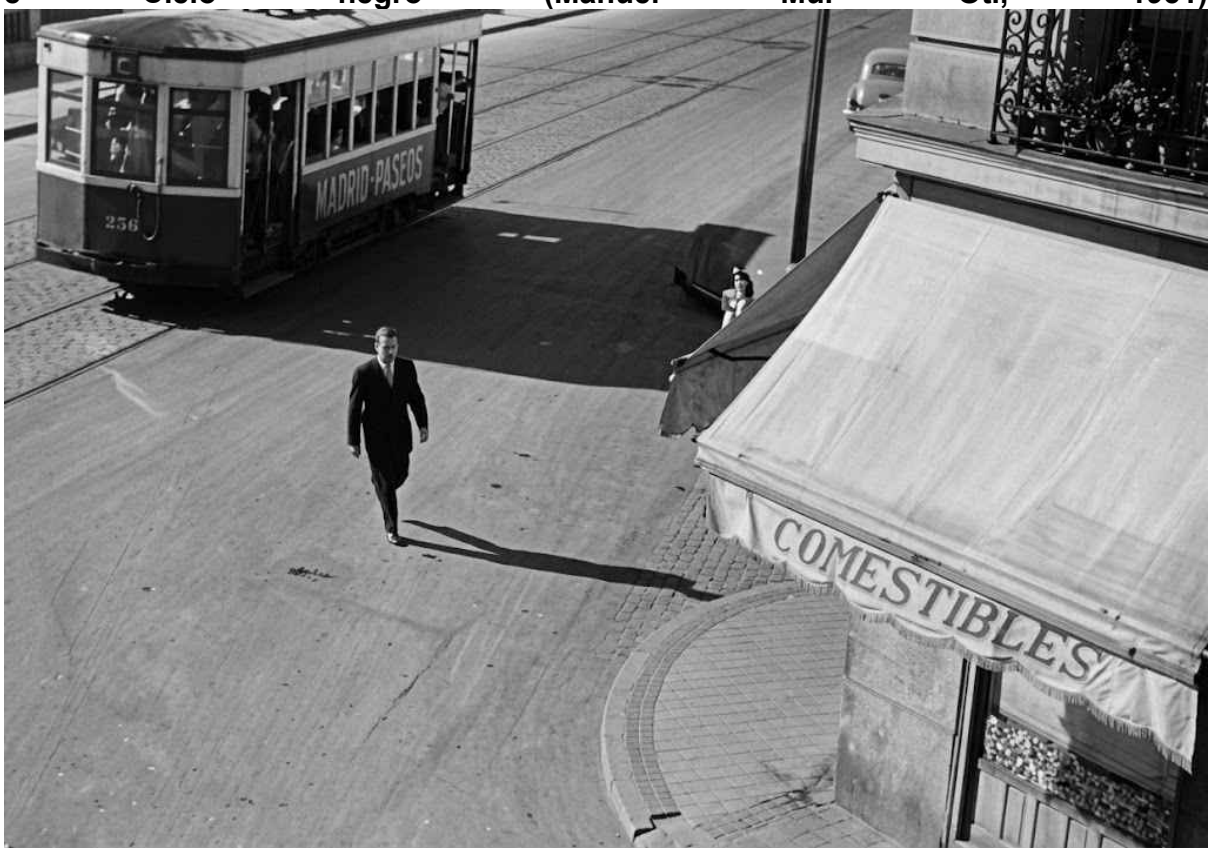
6 Cerca de la ciudad (Luis Lucia, 1952)



7 Los amantes pasajeros (Pedro Almodóvar, 2013



8 Cielo negro (Manuel Mur Oti, 1951)



9 Esa pareja feliz (Luis García Berlanga y J.A.Bardem, 1951)



Siesta (Mary Lambert, 1987)

Con el objeto de salvar el desnivel provocado por el antiguo arroyo de San Pedro, en 1874 se construye un viaducto de hierro que conectaba la zona del Palacio Real con la iglesia de San Francisco el Grande y la Puerta de Toledo. En 1930 este viaducto se sustituye por otro más moderno, de estilo arquitectónico art déco con sillería de granito y estructura de hormigón, que será posteriormente remodelado en 1974.

Desde el punto de vista cinematográfico el Viaducto ofrece unas interesantes vistas panorámicas, tanto en dirección a la Casa de Campo como hacia el caserío del casco antiguo. Pero lo más destacable es la multiplicidad de espacios que proporciona para rodar en él escenas de notable contenido dramático.

Los veintitrés metros de altura del Viaducto y la escenografía del lugar han sido aprovechados por los directores para situar en él escenas que implican intentos de suicidio, como Matador (Pedro Almodóvar, 1986), o bien crímenes, como en Il tuo dolce corpo da uccidere (Una maleta para un cadáver) (Alfonso Brescia, 1970) o en Taxi (Carlos Saura, 1996). La plataforma, de más de un centenar de metros, es también el espacio por el que discurren vehículos de todo tipo, desde coches como en The Man Inside (Conflicto íntimo) (John Gilling, 1958) hasta

tranvías, como en Esa pareja feliz (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951), y en donde se desarrollan persecuciones a pie como en Jaguar Lives! (El felino) (Ernest Pintoff, 1979).

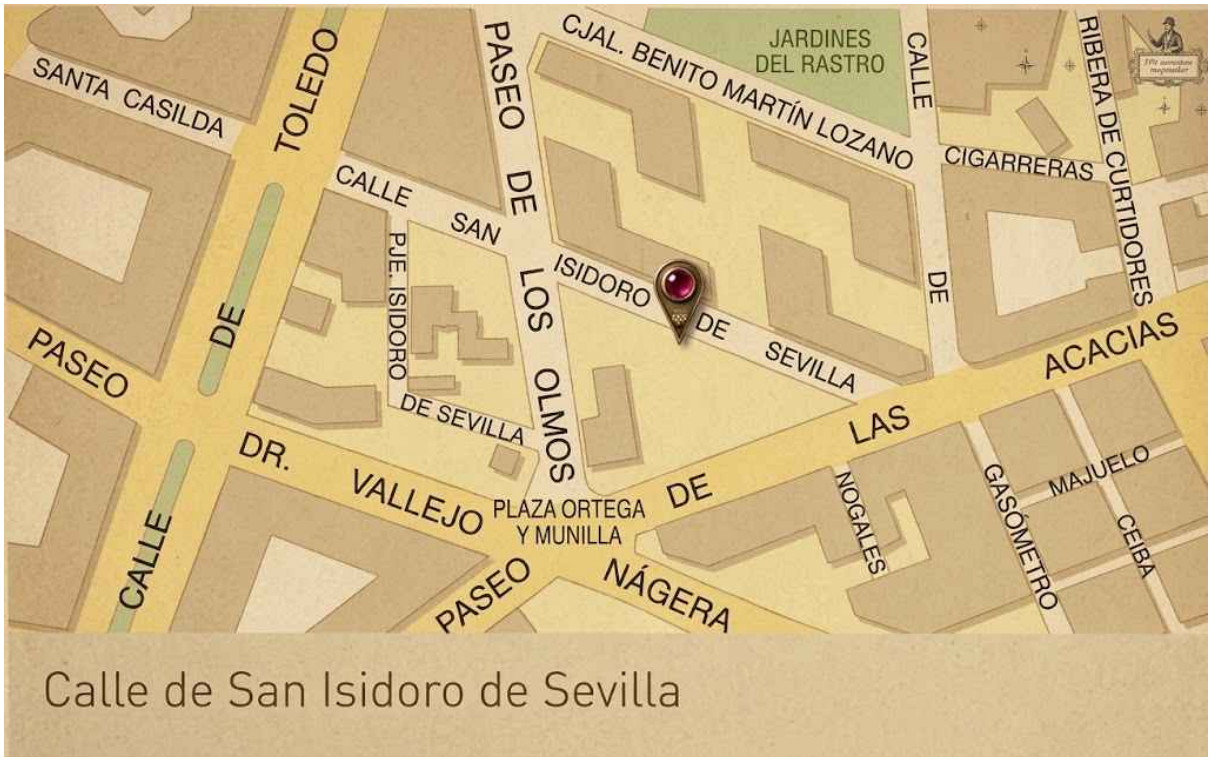
En otras ocasiones lo que se muestra es la calle de Segovia, enmarcando la escena bajo el arco principal del Viaducto, o bien la vista de la plataforma desde esta calle mediante un plano contrapicado. En Los amantes pasajeros (Pedro Almodóvar, 2013) se establece una interesante conexión entre ambos espacios: el teléfono móvil, y no el cuerpo, de Alba (Paz Vega), que está a punto de suicidarse, se precipita desde las alturas para introducirse en el bolso abierto que porta la bicicleta de Ruth (Blanca Suárez), la cual en ese momento desciende por la calle de Segovia. Hay además películas en las que el contorno del Viaducto aparece filmado desde otras vías laterales, más alejadas, como la calle del Rollo en Siesta (Relación fatal) (Mary Lambert, 1987).

Las escaleras que permiten el acceso peatonal desde la calle de Segovia a la plataforma, así como las viviendas colindantes, han sido testigos de largometrajes como Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009). Finalmente, los arcos situados en los extremos del Viaducto, con vanos de menor dimensión, han sido lugares de encuentros discretos en películas como Cielo negro (Manuel Mur Oti, 1951) o la comedia El otro lado de la cama (Emilio Martínez Lázaro, 2002).



Surcos

José Antonio Nieves Conde, 1951



Calle de San Isidoro de Sevilla





Página esencial de la cinematografía española, y más allá de sus implicaciones ideológicas, Surcos tiene la virtud de mantener su vigencia y su valía, tanto desde el punto de vista fílmico como desde lo sociológico y lo urbano. En Surcos la ciudad se convierte casi en un laboratorio donde se experimenta todo un conjunto de nuevas relaciones humanas y nuevos estilos de vida, asociados a lo que progresivamente se irá normalizando como parte de la sociedad contemporánea.

Aunque Madrid es el escenario principal, la familia protagonista procede del mundo rural. Su llegada tiene lugar por la estación del Norte. Allí toman el metro hasta Lavapiés, y luego enfilan por la calle de la Fe. Su destino es una corrala (número 41 de la calle del Ave María), donde habitan unos parientes. La plaza de Legazpi, la glorieta de Carlos V, la plaza de San Ildefonso, la calle de Toledo —con el teatro de la Latina—, además del entorno de la antigua estación de Peñuelas y diversos barrios fabriles y de viviendas de autoconstrucción, constituyen las principales localizaciones.

El fotograma muestra la calle de San Isidoro de Sevilla cuando todavía era bien visible el depósito de la fábrica de gas. La fábrica se encontraba en una gran manzana comprendida entre la Ronda de Toledo (al norte), los paseos de las Acacias (sur) y de los Olmos (oeste) y la propia calle del Gasómetro (este). Como resto de la fábrica, todavía se puede ver en la zona la chimenea en el parque homónimo, junto a la calle del Concejal Benito Martín Lozano. La mayor parte de las instalaciones de la fábrica han dado paso a viviendas, construidas a finales de los años noventa del pasado siglo.

En la escena, el padre camina por la calle en el tramo comprendido entre la calle de Toledo y el paseo de los Olmos; carga con una cesta llena de caramelos y tabaco y el encargo de venderlos en la mejor ocasión que se presente. Su andar denota ya un desánimo creciente, al ver que sus expectativas de conseguir una vida mejor para los suyos no llegan a realizarse.



Los golfos

Carlos Saura, 1960



Paseo de la Chopera s/n





Carlos Saura debuta con una película que encaja con las nuevas olas fílmicas, realizando un retrato de unos jóvenes a los que, dada su pertenencia a barrios marginales, resulta difícil integrarse en la sociedad. Los protagonistas (Julián, Ramón, el Chato, Paco y Juan), sin hacer asco a trabajos duros, caen a menudo en la delincuencia.

En los primeros minutos se les ve pasear por la avenida de Daroca en el tramo del puente sobre la avenida de Marqués de Corbera, un escenario frecuente. El paseo de las Delicias y la glorieta de Santa María de la Cabeza —donde se encontraba el impresionante edificio de la antigua Panificadora Popular Madrileña— y el Matadero de Madrid son otras localizaciones relevantes. También son de destacar las imágenes alrededor del estadio Santiago Bernabéu o las escenas en la Casa de Campo. Los descampados y las zonas de infravivienda son elementos visuales muy relevantes en toda la película, atestiguando de forma magistral procesos de transformación de la ciudad.

La escena de este fotograma se sitúa en la parte final de la película, próxima a uno de los momentos más dramáticos. Tras haber dado un golpe destinado a obtener un capital que permitiría el debut como

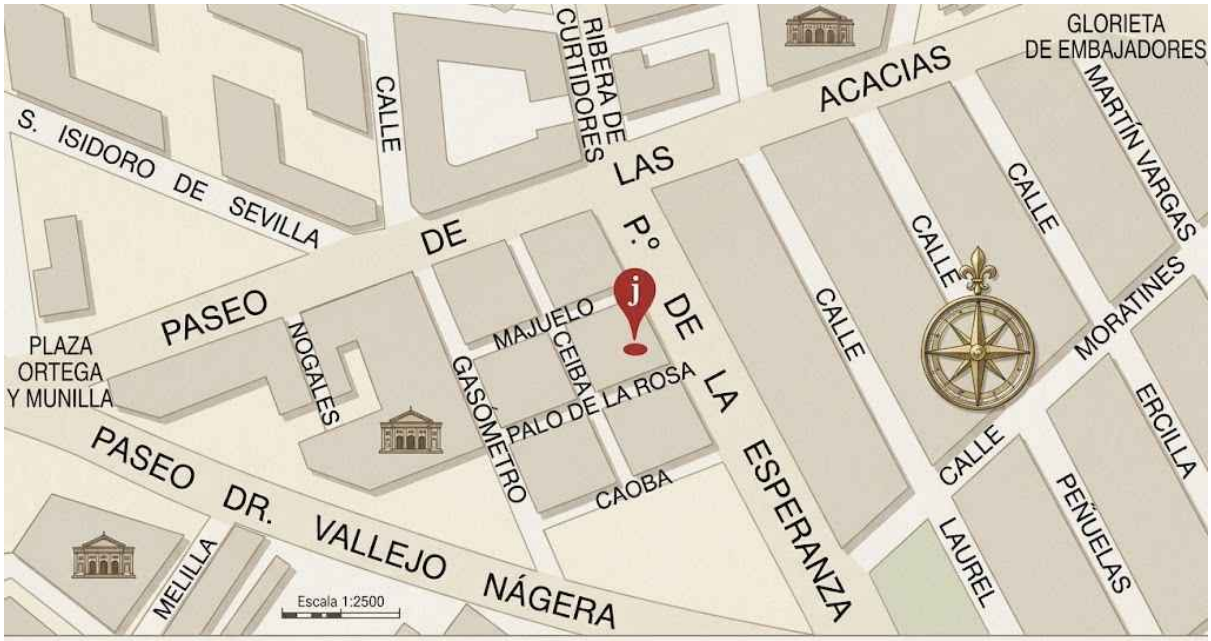
torero de Juan, un taxista reconoce a Paco como uno de los ladrones. Se inicia así una larga persecución por las calles próximas al paseo de la Chopera. En el fotograma le vemos corriendo desesperadamente por el paseo, en el tramo colindante con el edificio del Matadero de Madrid, a la altura aproximada del número 65.

La comparación del fotograma con la imagen actual da cuenta de los intensos cambios operados en el paseo. Aunque los edificios situados a ambos lados se mantienen —si bien el Matadero ha cambiado de función—, la amplia acera original, más ancha que la calzada, se redujo notablemente. En la actualidad se ha incorporado un carril bici. Pero seguramente uno de los cambios más notables tiene que ver con la incorporación de un arbolado que en este tramo oculta una parte importante de los edificios colindantes.



Los dinamiteros

Juan García Atienza, 1964



P.º DE LA ESPERANZA 4





Los singulares protagonistas de esta simpática —e injustamente olvidada— película —don Benito (José Isbert), doña Pura (Sara García) y don Augusto (Carlo Pisacane)— se esmeran sin descanso para intentar conseguir un préstamo, como sea, para que su amigo don Felipe pueda tener un entierro decente. Un Madrid maravillosamente fotografiado es el escenario de las andanzas de estos tres jubilados. Además de calles y entornos más o menos céntricos y reconocibles, como la plaza de Olavide o la de Cibeles, el parque del Retiro, la plaza de España, el cementerio de la Almudena o la Casa de Campo —incluido el lago—, la película contiene varias tomas imperdibles correspondientes a áreas que entonces componían la periferia madrileña.

En el fotograma vemos a Pepe Isbert en el paseo de la Esperanza, a la altura aproximada del número 4. Tanto la calle como la zona en la que se encuentra ha sido afectada por transformaciones intensas, resultando prácticamente imposible reconocer elementos en común. La proximidad a estaciones como la de las Peñuelas o Delicias explica que en ese entorno abundaran, en el momento de la filmación, talleres, fábricas y almacenes. El muro situado a su izquierda delimitaba las instalaciones vinculadas a la estación de las Peñuelas; de hecho, en la

escena se ve al fondo circular un tren de mercancías. Las naves industriales de su derecha son hoy edificios residenciales, construidos durante la década de los ochenta. Don Benito espera impaciente a don Augusto para buscar en un desguace materiales para sus proyectos pirotécnicos. En un momento de la escena es posible ver, desde la posición de don Benito, el muro de la parcela en la que se encontraba el bazar Almacenes Las Nuevas Américas, situados en una gran manzana adosada que comprendía desde la Ronda de Toledo al paseo de las Acacias, vía en la que desemboca el paseo de la Esperanza por el norte.



Los chicos del Preu

Pedro Lazaga, 1967



Calle del Vado de Santa Catalina s/n





Con un guión firmado por José Luis Garci, Pedro Masó y Rafael J. Salvia, el largometraje muestra las vivencias de un grupo de jóvenes que inician el Preu, el año preparatorio de ingreso en la universidad que se cursaba en el campus universitario. Se trata de un grupo heterogéneo entre los que se encuentra un repetidor impenitente, el hijo de una familia de clase media, la estudiante aplicada (María José Goyanes), el hijo de uno de los profesores universitarios —este último interpretado por Alberto Closas— y Andrés (Emilio Gutiérrez Caba), estudiante humilde, procedente de un pueblo de Castilla-La Mancha. La cinta narra sus vivencias en las aulas, los problemas de cada uno de ellos con sus respectivas familias, las peleas, los noviazgos, las fiestas y las jornadas de estudio antes de los exámenes. Cabe señalar la participación de los cantantes Karina y Camilo Sesto formando parte del grupo de jóvenes. La película se resuelve con numerosas escenas de interior, así como varias tomas en la Ciudad Universitaria Complutense de Madrid, incluyendo un colegio mayor.

El largometraje es un compendio de los valores propios del tardofranquismo sin resquicio para cualquier posible crítica: la veneración por los padres, la armoniosa relación entre trabajadores y empresarios, el interés paternal dos profesores universitarios por sus

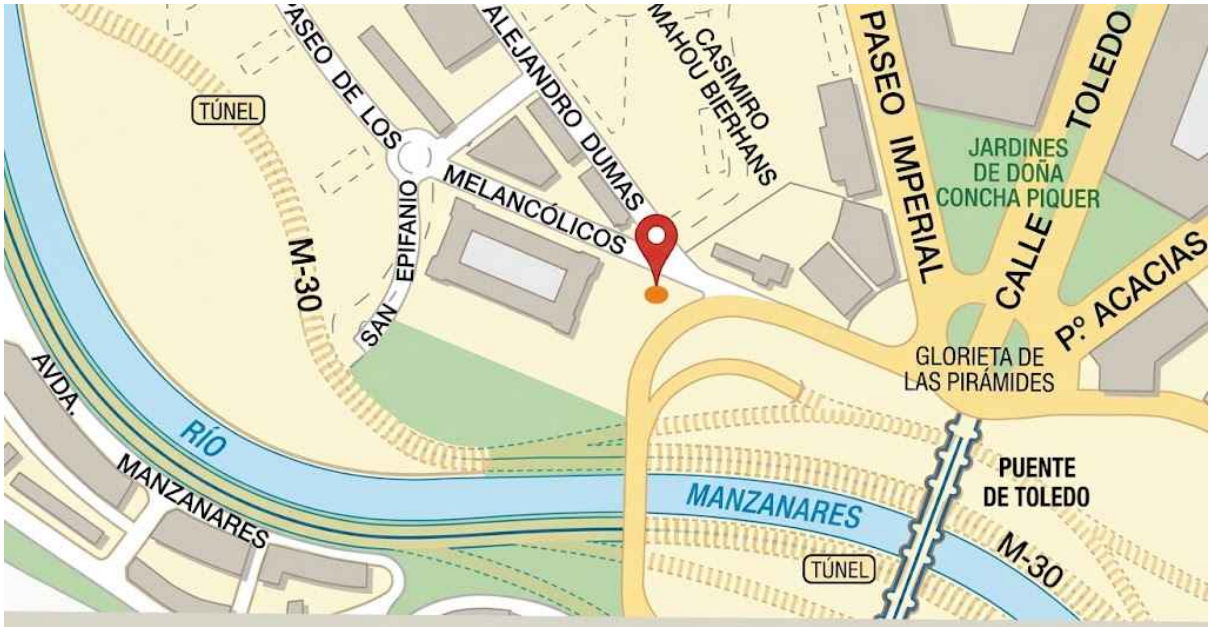
alumnos y el esfuerzo abnegado de los agricultores —los padres de Andrés— para la promoción de sus hijos.

El fotograma muestra el momento en el que Andrés, un estudiante procedente de Tomelloso que trabaja durante las madrugadas descargando fruta en el Matadero de Madrid, charla con Paco, el empresario que le ha contratado y le anima en sus exámenes. La escena se rodó en los almacenes delimitados por el triángulo formado por el curso del río Manzanares y las calles del Vado de Santa Catalina y Maestro Arbós. Siete años antes, en el largometraje Los golfos (Carlos Saura, 1962), se muestra el patio central del mismo mercado. Han transcurrido sólo siete años entre ambas tomas, pero en los sesenta este lapso de tiempo marca notables diferencias evidentes en los vehículos y en el modo de vestir de las personas. En 2007 estos almacenes cesaron su actividad.



... altrimenti ci arrabbiamo! (... Y si no, nos enfadamos)

Marcello Fondato, 1974



Jardines próximos a Pº de los Melancólicos 32





Bud Spencer y Terence Hill recalan en Madrid con una disparatada historia que en realidad no hace mención en ningún momento a la capital española, pese a que la mayor parte del metraje se rodó en ella. Kid y Ben rivalizan por conseguir el mini bólido que constituye el premio al ganador de una carrera en la que ambos compiten; pero unos mafiosos se cruzan en su camino, lo que da pie a un sinfín de persecuciones y golpes.

Las primeras escenas se sitúan en la carretera de Colmenar Viejo. La Casa de Campo, el aeródromo de Cuatro Vientos o la M-30 y la calle de Postas son otras localizaciones relevantes. Pero el entorno más retratado es el de las inmediaciones del antiguo estadio de fútbol Vicente Calderón. El elevado minutado de las escenas y su trascendencia narrativa permiten visualizar una zona que se caracterizaba en 1974 por su estado de tránsito entre lo marginal y la modernidad; si esta tenía como exponente al propio estadio de fútbol (1966) y a la recién creada M-30, la marginalidad se denota por la existencia de pequeños talleres de autoconstrucción ubicados junto al río Manzanares.

El fotograma permite apreciar alguno de esos talleres, dado que allí trabaja uno conocido de los protagonistas. La comparación con la situación actual revela la intensidad de las transformaciones que se

han llevado a cabo en este sector ribereño. Si en el momento de la película la M-30 constituía un elemento novedoso en el paisaje madrileño, tras la consolidación de la zona durante los años setenta, ochenta y noventa se asistió a las espectaculares —y controvertidas— obras de soterramiento a partir de 2004. En este tramo, sin embargo, el soterramiento no tuvo efecto; ha sido recientemente, tras la demolición del Vicente Calderón (2020) cuando se ha reanudado el proyecto de integración de la parcela del estadio en el conjunto de la gran operación de Madrid Río. Como se aprecia, los talleres y los descampados han dado paso a una gran manzana de viviendas que se sitúa entre el paseo de los Melancólicos y la calle de San Epifanio, rodeada de espacios ajardinados.



Tacones lejanos

Pedro Almodóvar, 1991

Entre rojas

Azucena Rodríguez, 1995



Calle de Juan de Vera 8



Tacones lejanos, 1991



Entre rojas, 1995

Becky del Páramo (Marisa Paredes), una famosa cantante, regresa a Madrid tras varios años fuera de España. En la ciudad se reencuentra con su hija Rebeca (Victoria Abril), a la que abandonó de joven. Rebeca está casada con Manuel, antiguo amante de su madre y director de una productora de televisión. Pronto Rebeca conoce esta pasada relación de su madre con su actual marido, el cual al cabo de un mes aparece muerto en un chalé. El juez (Miguel Bosé), que durante la noche actúa como drag-queen, responsabiliza del asesinato a Rebeca y, en consecuencia, la envía a prisión. Pero Becky, antes de fallecer, se auto inculpa del asesinato. El fotograma corresponde a un baile que desarrolla una de las presas, Suzanna (Bibiana Fernández), junto a otras compañeras, en el patio del centro penitenciario.

Cuatro años más tarde estas mismas instalaciones fueron objeto de rodaje en la película Entre rojas. En este largometraje Lucía de Quirós (Penélope Cruz), una joven de familia acomodada que colabora con grupos de izquierda en la clandestinidad, es declarada culpable, en 1974, e ingresada en el centro penitenciario. Allí conocerá y entablará

amistad con un grupo heterogéneo de presas. En el fotograma se observa la salida de las internas a uno de los patios de la prisión.

El complejo fue construido en 1928 con la función de asilo de mendigos, pero una vez finalizada la Guerra Civil se convirtió en cárcel de presos políticos. Tras el cierre de la prisión de mujeres de Ventas fue habilitado en 1974 como cárcel de mujeres. En 1991 cambia nuevamente sus funciones y pasa a convertirse en el Centro de Inserción Social Victoria Kent para presos y presas en régimen abierto.



La buena estrella

Ricardo Franco, 1997



Calle del Labrador 11





Madrid, 1988. Rafael (Antonio Resines), un hombre estéril, dueño de una carnicería, conduce su furgoneta de madrugada, tras la compra del género en el matadero, y se encuentra a Marina (Maribel Verdú), una chica huérfana y tuerta que está siendo golpeada por Daniel (Jordi Mollá). Rafael la rescata, la acoge en su casa y a los pocos días conviven. Marina, embarazada de Daniel, alumbra a una hija, Estrella, y da forma al sueño de ambos: una familia. A los pocos años Daniel sale de la cárcel y, tras recibir una paliza, recala en casa de la pareja solicitando ayuda. Rafael integra a Daniel en su carnicería como dependiente. Pero Marina retoma su antiguo vínculo con Daniel y pone a prueba su unión con Rafael. Al poco tiempo Daniel se va de la casa y realiza un atraco fallido que acaba en detención. Cuando por segunda vez sale de prisión, está muy enfermo. Moribundo, recala en la casa de Rafael y Marina, a la que solicita que le dispare con una escopeta de caza.

La carnicería de Rafael, cuyo local se muestra en el fotograma, se encuentra en la confluencia de las calles de Ercilla y del Labrador. Muy cerca de este lugar, en la plaza de Peñuelas, en el barrio de Acacias, se localiza el bar donde charlan Daniel y Rafael. Se trata de una zona notablemente transformada a iniciativa del Plan General de 1985. El Plan pretendía soterrar el haz de vías de ferrocarril que conectaba las distintas estaciones de Arganzuela —una auténtica herida urbanística

en el distrito—, recalificando el espacio adquirido para jardines, equipamientos y viviendas. Con el paso del tiempo se reconvirtieron las antiguas calles del Ferrocarril y de Juan Antonio Vallejo-Nájera (antes Doctor Vallejo Nájera), en lo que hoy en día es el Pasillo Verde, con más de tres kilómetros de longitud.



El cochecito

Marco Ferreri, 1960



Paseo del Prado





Los desesperados deseos de don Anselmo (José Isbert) para hacerse con un cochecito motorizado de inválido que le permita acompañar al resto de sus amigos pensionistas —todos motorizados— le llevan a visitar un local de ortopedia, situado en el número 98 de la calle de Fuencarral. Después de varias intentonas, se hace por fin con un cochecito, lo que le permite integrarse con sus amigos, y también conocer a otras personas impedidas. Entre ellas, Faustino y Julita, que son novios.

En el fotograma vemos a Faustino mientras unas turistas se interesan por comprarle algún recuerdo de Madrid. Nos encontramos junto al Museo del Prado, casi haciendo esquina entre el paseo del Prado y la plaza de Cánovas del Castillo. Esta localización aparece en la película en otra ocasión anterior, en una escena en la que la novia de Faustino, Julita, le hace un retrato a Anselmo. En otros momentos de estas escenas se apresuran bien tanto las zonas ajardinadas de los alrededores del museo, y también el trasiego de turistas por la zona.

En la escena correspondiente a esta imagen, llega acompañado de sus amigos, todos con sus respectivos vehículos —incluido don Anselmo, que estrena cochecito—, e invitan a Faustino a que vaya con ellos de paseo. Pero Faustino no está de humor, por haber roto con Julita, y de

ahí que don Anselmo decida quedarse con él para insuflarle ánimos. El entorno visible en el fotograma difiere claramente de la imagen actual que presenta la zona, tanto por los cambios en la pavimentación como por un mayor protagonismo del arbolado; pero, sobre todo, destaca el hecho de que, en el momento de realizarse esta producción, el tráfico de vehículos estaba permitido, como se puede ver en el fotograma por los coches aparcados.



Atraco a las tres

José María Forqué, 1962



Avenida de Menéndez Pelayo 69





Calificada como una de las mejores comedias del cine español, la película narra el desarrollo de un atraco a una sucursal del Banco de los Previsores del Mañana llevado a cabo por sus propios trabajadores. Hartos del trato paternalista, los seis empleados, Benítez (Manuel Alexandre), Martínez (Cassen), Enriqueta (Gracita Morales), Cordero (Agustín González) y Castrillo (Alfredo Landa), dirigidos por Fernando Galindo (José Luis López Vázquez), elaboran y ensayan un plan de atraco con numerosas situaciones cómicas debido a su evidente inexperiencia. Pero paralelamente y sin su conocimiento también se está fraguando un atraco —en este caso, profesional— a la oficina bancaria con el objeto de robar veinte millones de pesetas. En la escena final se produce la evidente confusión entre los atracadores profesionales y los novatos, que llegan con una hora de retraso sobre lo previsto, y consiguen reducir a los delincuentes profesionales. Al día siguiente, el director general (José María Caffarel) les felicita y gratifica con una paga extraordinaria, marcando un punto y seguido en la vida diaria de estos oficinistas.

El fotograma forma parte de las primeras escenas de la película en las que se observa a algunos de los empleados salir de sus respectivas casas para dirigirse a la sucursal bancaria. El primero de ellos es don

Felipe, el director bondadoso (José Orjas); le siguen Benítez, Martínez, el conserje, y Enriqueta, la secretaria, intentando salir de un metro lleno de gente en la estación de Ventas. En este caso se trata de Cordero, que corre por la calle del Portal de Belén hacia la confluencia con la avenida de Menéndez Pelayo para alcanzar atropelladamente el autobús 20 sin poder evitar que este le cierre las puertas. Al fondo se observa el borde del parque del Retiro. En el fotograma el autobús no lleva distintivo de número de ruta.



Chica para todo

Mariano Ozores, 1963

El mundo sigue

Fernando Fernán Gómez, 1965



Calle de Jesús Aprendiz 6



Chica para todo, 1963



El mundo sigue, 1965

Con apenas dos años de diferencia, los exteriores de una nueva zona residencial madrileña son captados por la cámara.

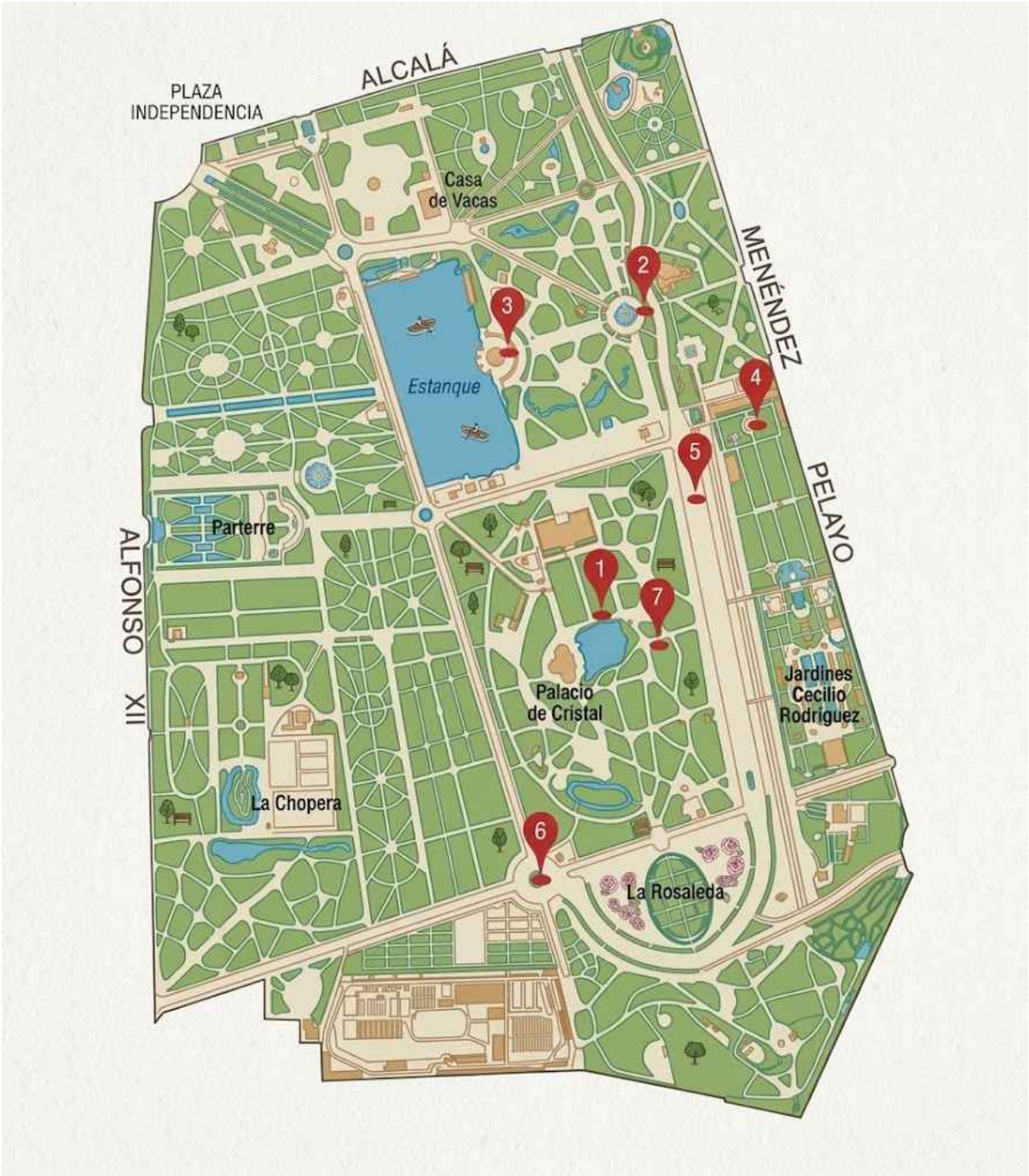
El primer fotograma pertenece a las escenas iniciales de Chica para todo y en él observamos a Petrita (Gracita Morales), una mujer de pueblo de pocas luces que decide ir a la capital a trabajar. El fotograma captura el instante en el que se encamina hacia su primer trabajo llevando una maleta y una gallina en sus manos. El segundo fotograma corresponde a El mundo sigue, un drama basado en la trayectoria de dos hermanas. Eloísa (Lina Canalejas), está casada con Faustino (Fernando Fernán Gómez), un camarero adicto a la quiniela, y tiene cuatro hijos. Luisita (Gemma Cuervo), está soltera y decide, para disgusto de sus padres, disfrutar de la vida de la mano de amantes ocasionales y de economía holgada. El fotograma recoge el momento en el que Luisita sale del inmueble con su amante empresario y se dirige a un coche americano conducido por un chófer. Con numerosas escenas exteriores, la historia familiar acaba en tragedia.

La vivienda donde entra a servir Petrita, y de donde sale Luisita en El mundo sigue, se localiza en el barrio de Niño Jesús, en la calle de Jesús Aprendiz, número 6, semiesquina con la avenida de Nazaret. Se

trata de una zona que desciende en talud desde el sudeste del parque del Retiro a la avenida de Menéndez Pelayo y que —con la salvedad de una colonia de Casas Baratas— había permanecido hasta mediados de la década de los cincuenta sin urbanizar. Poco años antes del rodaje de ambas películas se edificaron media docena de edificios residenciales que por sus características —buenos materiales de construcción, amplios vanos, patios interiores, pisos de grandes dimensiones, terrazas, y soportales ajardinados— estaban destinados a la burguesía madrileña. La pequeña rotonda, de apenas metro y medio, con su roca de granito en el centro, permanece.



PARQUE DEL RETIRO


PLAZA
INDEPENDENCIA
ALCALÁ
Casa
de Vacas
MENÉNDEZ
PELAYO
Estanque
Parterre
ALFONSO
XII
Palacio
de Cristal
Jardines
Cecilio
Rodríguez
La Chopera
La Rosaleda
1
2
3
4
5
6
7



1 Solo para hombres (Fernando Fernán Gómez, 1960)



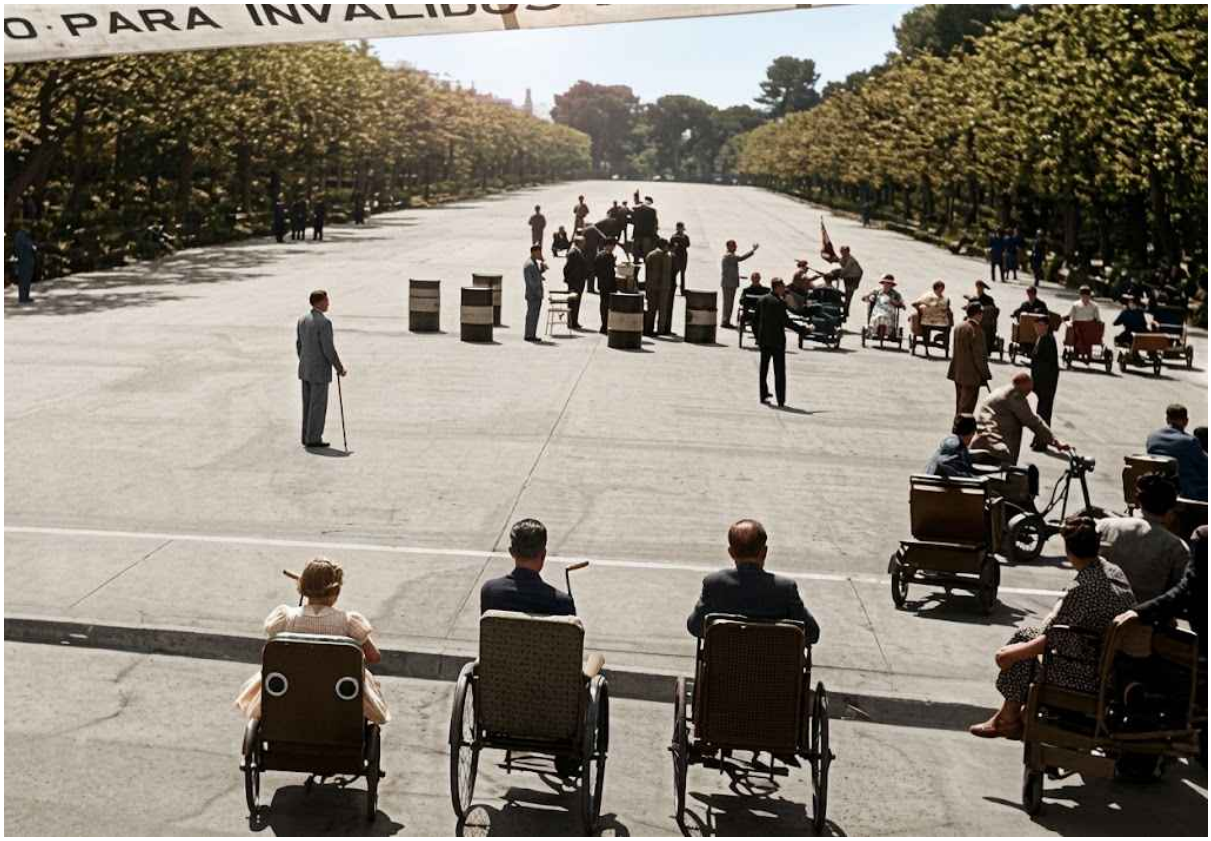
2 Los ángeles del volante (Ignacio F. Iquino, 1957)



3 Taxi (Carlos Saura, 1996)



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



5 El cochecito (Marco Ferreri, 1960)



6 El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)



7 Historia de un beso (José Luis Garci, 2002)

Se cuentan por decenas las películas que incluyen alguna escena del parque del Buen Retiro de Madrid. No es de extrañar, dada la relevancia de un espacio como este, con elementos valiosos desde el punto de vista natural, cultural y social; se trata de una zona declarada Bien de Interés Cultural y, desde 2021, Patrimonio de la Humanidad, por formar parte del Paisaje de la Luz. Con unas ciento veinticinco hectáreas de extensión, el Retiro ha pasado por transformaciones relevantes, tanto en lo que respecta a su propiedad y uso —de la Corona pasó a ser propiedad del Ayuntamiento de Madrid en 1868—, como a su gestión. Así, el paseo de Fernán Núñez (paseo de Coches), inaugurado durante la Primera República, se destinó inicialmente al tránsito de carruajes y caballerías, tal y como lo presenta, retrospectivamente, Edgar Neville en la película El crimen de la calle Bordadores, de 1946, y en El baile, de 1959. La llegada de los vehículos a motor sirvió para que fueran estos los que transitaran por el paseo —El último caballo (Edgar Neville, 1950) o Los ángeles del volante (Ignacio F. Iquino, 1957)—, hasta que en los años ochenta se prohibió el tráfico en todo el parque.

La variedad de elementos del Retiro —jardines, arbolado, paseos, los palacios de Cristal y Velázquez, estanques, fuentes, monumentos y

conjuntos escultóricos...— explican su atracción por parte de la ficción audiovisual.

Una aproximación a las filmaciones llevadas a cabo en este entorno permite apreciar, por ejemplo, que el atractivo por rodar allí fue especialmente intenso en los años cincuenta y sesenta; también la predilección por mostrar sobre todo los lugares más significados, como el entorno del Estanque Grande o el Palacio de Cristal, mientras que el cuadrante suroeste apenas es retratado. El abundante cine extranjero filmado en Madrid no ha tenido especial interés por este entorno, salvo excepciones que casi siempre implican suplantaciones. Así ocurre en Circus World (El maravilloso mundo del circo) (Charlton Heston, 1964), con una extensa escena en el paseo de Fernán Núñez y en el entorno del monumento a Alfonso XII, suplantando a los Campos Elíseos de París. En The Wind and the Lion (El viento y el león) (John Milius, 1975), la suplantación se refiere a Washington.

El cine permite aproximarnos a usos ya desaparecidos en el parque, como la antigua Casa de Fieras, que aparece en escenas de Historias de la televisión (José Luis Sáenz de Heredia, 1965) y El pisito (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958).

Bastantes películas utilizan este espacio como etiqueta visual identificativa de Madrid, sea con vistas aéreas —Las chicas de la Cruz Roja (Rafael J. Salvia, 1958) o Asignatura pendiente (José Luis Garci, 1977)— o con planos que muestran alguno de los elementos más emblemáticos del parque. En Totò, Vittorio e la dottoressa (Mi mujer es doctor) (Camillo Mastrocinque, 1957) la escena forma parte de la introducción, todavía con los créditos iniciales. En Zampo y yó (Luis Lucia, 1966) la imagen del monumento a Alfonso XII se inserta en un número musical en el que la joven Ana Belén se ve acompañada de diversos hitos de la ciudad.

Contamos también con películas que incorporan escenas de intensidad narrativa elevada, como la pelea del Jaro y sus colegas en Navajeros (Eloy de la Iglesia, 1980), con el Palacio de Cristal al fondo, o en Taxi (Carlos Saura, 1996), que incluye un asesinato —clímax de la película— en una escena nocturna en el parque; o también de bastante duración, como en Noviembre (Achero Mañas, 2003) o El Lobo (Miguel Courtois, 2004).

Estas escenas, o el plano final que, muy oportunamente, se centra en la escultura del Ángel Caído en El día de la bestia (Álex de la Iglesia,

1995), contrastan con el sentido romántico de otros títulos, especialmente en el entorno del Palacio de Cristal —Tormento (Pedro Olea, 1974), Sólo para hombres (Fernando Fernán Gómez, 1960), Amantes (Vicente Aranda, 1991), Elsa y Fred (Marcos Carnevale, 2005) o Historia de un beso (José Luis Garci, 2002) o del Estanque Grande — Día tras día (Antonio del Amo, 1951) o Las chicas de la Cruz Roja (Rafael J. Salvia, 1958).



Asignatura pendiente

José Luis Garci, 1977



Calle de Pío Baroja 2





José Luis Garci es uno de los directores que más tomas aéreas de Madrid ha incorporado en sus películas. No sorprende por ello que en esta producción —centrada en las relaciones sentimentales y el paso del tiempo— las utilice ya en el comienzo; y lo hace brindándonos una preciosa toma sobre el parque del Retiro y la avenida de Menéndez y Pelayo que acaba introduciéndonos en el espacio residencial ubicado en el barrio de Niño Jesús, antes de que la cámara nos muestre ya la intimidad de la vivienda de José, en el momento de iniciar el día. El mismo procedimiento se repite para presentar a la segunda protagonista, Elena; en este caso, la cámara enfoca ya decididamente su casa, que podemos localizar en la calle de Pío Baroja.

Además de un par de localizaciones fuera de la capital —Miraflores de la Sierra, en Madrid; Alarcón, en Cuenca—, testigos de las escapadas de José y Elena, otros escenarios relevantes de Madrid que merecen señalarse son la plaza de la Villa de París, con el Tribunal Supremo todavía identificado como Palacio de Justicia; el antiguo cine Azul, en la Gran Vía; la Plaza Mayor; o la calle de O'Donnell; también se incluye una rápida toma de la ya desaparecida cárcel de Carabanchel.

En este fotograma se ve el inmueble en el que vive Elena. Se trata de un edificio recién construido, situado en la calle de Pío Baroja. En la comparación con la imagen actual cobran relevancia los cambios posteriores, que afectan tanto al acabado del edificio como al espacio ajardinado anexo. Pero el fotograma sirve para subrayar la tardanza con la que unas zonas relativamente próximas al centro de la ciudad se incorporaron a la plenitud urbana; de una manera casi simétrica a lo ocurrido con la Casa de Campo, se aprecia un efecto sombra generado por el parque del Retiro, que parece haber jugado un papel relevante en la tardanza del crecimiento urbano más allá del parque. El hecho de que en esos terrenos se localizaran el Hospital del Niño Jesús y las instalaciones del antiguo ferrocarril a Arganda están detrás de esta circunstancia.

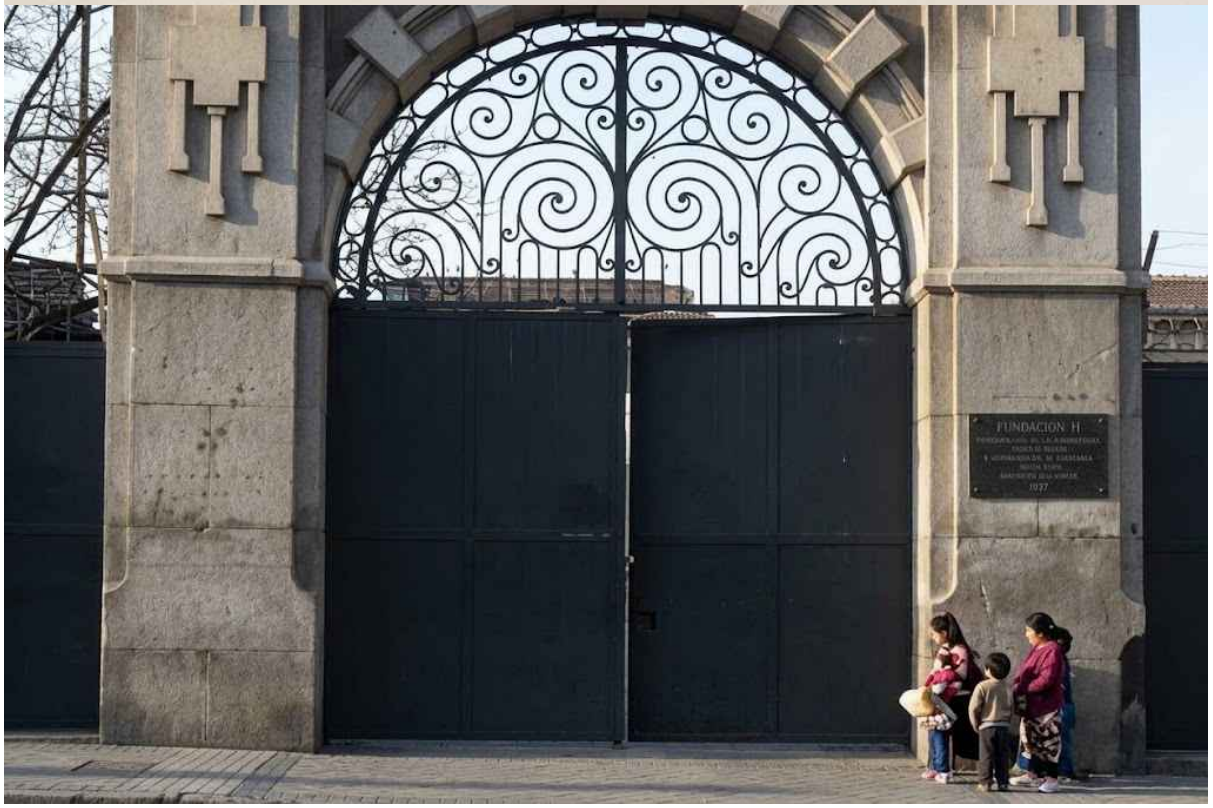


Carne trémula

Pedro Almodóvar, 1997



Avenida de la Ciudad de Barcelona 164





La historia se inicia con el nacimiento del que será uno de los protagonistas (Víctor), al tiempo que se mantiene una vinculación con la ciudad de Madrid. La abuela, que asiste a la madre en el parto imprevisto desarrollado en un autobús de la EMT (1970), le reprocha al bebé, con sorna, las prisas por llegar a Madrid, mientras lo alza para que pueda ver las calles desde el autobús; el plano siguiente es una reafirmación de dónde nos encontramos: la Puerta de Alcalá.

Tras una elipsis temporal de más de veinte años, a Víctor lo volvemos a encontrar en un episodio trágico, pues en una discusión con unos policías (David y Sancho), Víctor provoca un disparo cuyo resultado es la paraplejia de David.

Cuatro años después, tras cumplir condena, Víctor sale de la cárcel. En el fotograma que se acompaña vemos, precisamente, este momento. La supuesta cárcel corresponde en realidad a los antiguos cuarteles de artillería de Daoiz y Velarde, que tenían la condición de Maestranza desde principios del siglo xx. Estos cuarteles se sitúan en la avenida de la Ciudad de Barcelona, y su ubicación en unos terrenos denominados Los Docks era privilegiada por conectar directamente con la estación de Atocha.

En 1981, una vez que cesa la función como cuartel de artillería, se llevó a cabo un convenio entre la Junta Central de Acuartelamiento y el Ayuntamiento de Madrid. Años después se aprueba un plan especial de protección de los edificios, al tiempo que se planifican las diversas funciones que cobrarían tanto los antiguos inmuebles militares como los nuevos que se irían construyendo. Así, en la actualidad esta gran parcela —situada entre Ciudad de Barcelona y las calles de Téllez y del Alberche— alberga un polideportivo, la sede de la Junta Municipal de Retiro, un centro cultural y varias zonas infantiles. La puerta original de los cuarteles se ha dejado, tras la reforma, como estructura exenta. En el momento del rodaje (1997) la disposición era similar a la que tenía siendo cuartel, y de ahí que resultara sencillo aprovechar este lugar para incorporarlo como cárcel ficticia.



La voz dormida

Benito Zambrano, 2011

Talk of Angels (Pasiones rotas)

Nick Hamm, 1998



Calle de Méndez Núñez 6



La voz dormida, 2011



Talk of Angels, 1998

Basada en la novela homónima (2002) de Dulce Chacón y documentada en testimonios de la época, la película narra las privaciones de un grupo de presas y sus familiares en la inmediata posguerra. Pepita (María León) llega a Madrid en 1940, procedente de Córdoba, en busca de su hermana Hortensia (Inma Cuesta) detenida en la cárcel provincial por su implicación en la Guerra Civil. Pepita trabaja como sirvienta en casa de don Fernando y cada cierto tiempo lleva paquetes y comida a su hermana. El grupo de presas es juzgado en un consejo de guerra y condenado a muerte, pero en el caso de Hortensia, al estar embarazada, se pospone su sentencia hasta dar a luz. Mientras tanto Pepita sirve de correo entre Hortensia y los maquis refugiados en la sierra de Guadarrama, entre los que se encuentra su cuñado Felipe (Daniel Holguín) y Paulino (Marc Clotet), del que finalmente se enamora. Todos son detenidos y sometidos a torturas. Tras dar a luz una niña, Hortensia será ejecutada y Pepita se hace cargo de su sobrina. Paulino es condenado a treinta años y al salir de la cárcel retoma la vida con Pepita.

La escena corresponde al momento en el que Paulino, una vez juzgado en consejo de guerra, es conducido a un penal para cumplir su sentencia.

Se trata del Salón de Reinos, dependencias que formaban parte de la fachada septentrional del parcialmente destruido Palacio del Buen Retiro. El inmueble alojaba una importante pinacoteca, posteriormente trasladada al Museo del Prado. Albergó el Museo del Ejército entre 1841 y 2005 y en la actualidad forma parte de un proyecto de rehabilitación arquitectónica y museística con intención de vincularlo al Museo del Prado. La disposición, a modo de plaza rectangular cerrada y recorrida por una vía perimetral, no ha pasado desapercibida a varios directores, rodándose en ella escenas de largometrajes como Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997), Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997), Talk of Angels (Pasiones rotas) (Nick Hamm, 1998), El otro lado de la cama (Emilio Martínez Lázaro, 2002), Cachorro (Miguel Albaladejo, 2004), Elsa y Fred (Marcos Carnevale, 2005) o la serie El tiempo entre costuras (Reyes Baltanás y Emilio Pina, 2013).



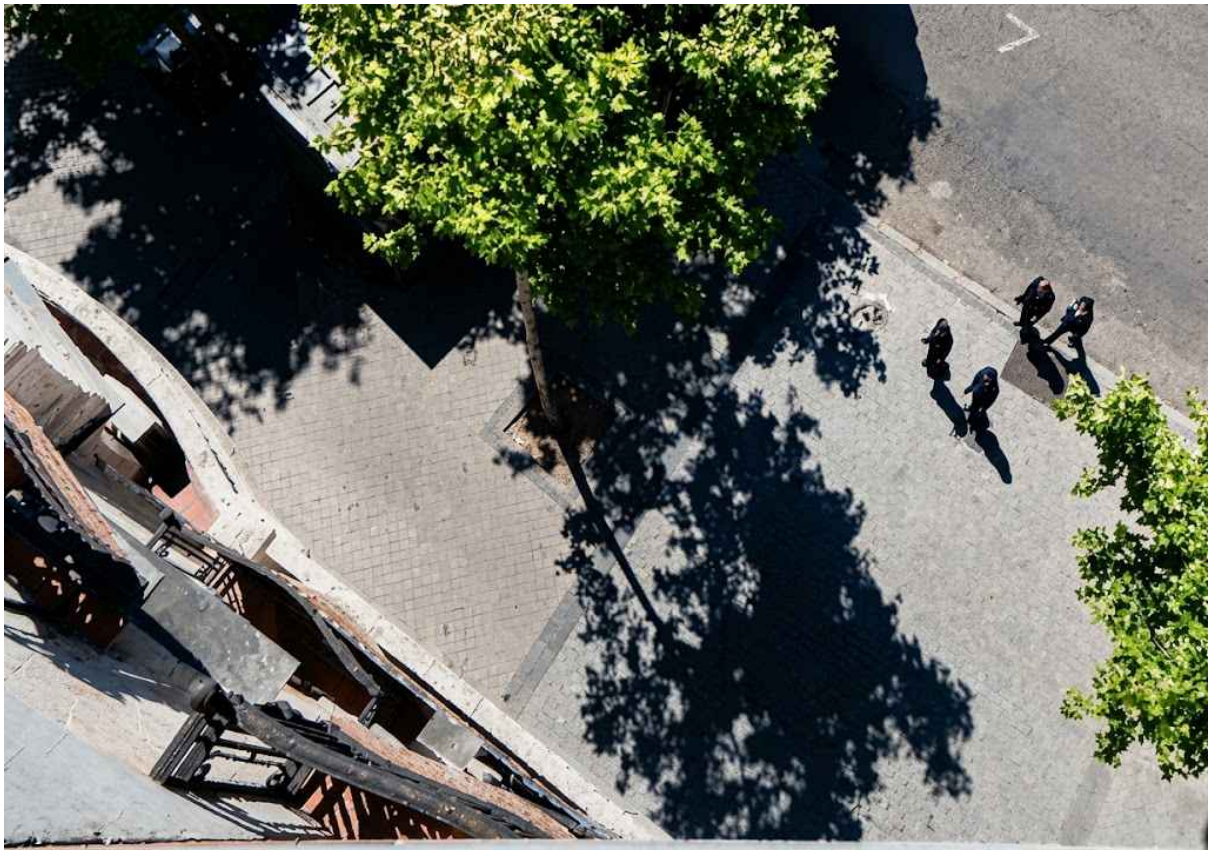
El reino

Rodrigo Sorogoyen, 2018



Plaza de la Lealtad 3





La primera parte de la película transcurre esencialmente en la Comunidad Valenciana. A partir de la hora de metraje, aproximadamente, nos encontramos con escenas filmadas en la ciudad de Madrid: el complejo AZCA, la calle Zurbano... hasta que llegamos a una escena que nos lleva a la plaza de la Lealtad. Manuel (Antonio de la Torre) es un político muy bien posicionado en los órganos de poder de su partido, y asiduo en las prácticas corruptas, que le han llevado a una posición económica desahogada. La detención de uno de sus colaboradores por corrupción generará el desmoronamiento de la trama de negocios establecidos entre su partido y una serie de empresarios.

El fotograma corresponde precisamente al momento en que Manuel va a visitar a uno de estos empresarios —Cabrera, interpretado por Luis Zahera— a sus oficinas. Se trata de una escena fascinante, tanto estética como interpretativa y técnicamente. El movimiento de la cámara envuelve —casi literalmente— el intenso diálogo de Manuel y Cabrera, cuando este se entera de que está siendo grabado, con lo que eso conlleva, dadas sus actividades corruptas. Las imágenes transitan desde el interior de la oficina —en el número 3 de la plaza de la Lealtad— con la conversación que se mantiene una vez que salen al balcón. Aprovechando esta posición, la cámara nos muestra una

parte de la plaza con la profusión de arbolado que la caracteriza, así como la calidad arquitectónica de los inmuebles que la definen. Entre ellos, puede verse, en el extremo de esta ala de edificios, el hotel Ritz. Ya al final de la escena (fotograma inferior) se incorpora un picado extremo que muestra la llegada de un grupo de clientes de Cabrera al inmueble en que se encuentran ambos.



PLAZA DE CIBELES



Historias de la radio (José Luis Saénz de Heredia, 1955)



Manolo, guardia urbano (Rafael J.Salvia, 1956)



Enseñar a un sinverguenza (Agustín Navarro, 1970)



It started with a Kiss (George Marshall, 1959)



The Pleasure Seekers (Jean Negulesco, 1964)



Los Palomos (Fernando Fernán Gómez, 1964)



Entre tinieblas (Pedro Almodóvar, 1983)



La vida de nadie (Eduard Cortés, 2002)



Noviembre (Achero Mañas, 2003)

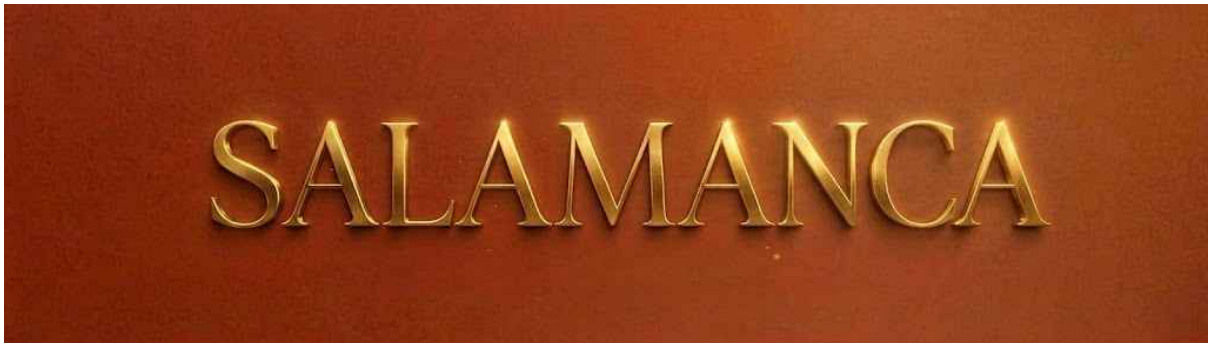
La plaza de Cibeles ha sido objeto de múltiples escenas, tanto en películas de producción nacional como en foráneas. Como tendremos ocasión de comprobar más adelante, se muestra retratada en numerosas tomas aéreas, como componente identitario de la ciudad.

Pero lo que predomina en este entorno urbano son las escenas de tráfico de vehículos cuyo constante trajín transmiten dinamismo y vitalidad —La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966) o Enseñar a un sinvergüenza (Agustín Navarro, 1970)—; vehículos de todo tipo, desde simples utilitarios, taxis, autobuses, pasando por descapotables y coches de diseño futurista —It Started with a Kiss (Empezó con un beso) (George Marshall, 1959)—, pero también tranvías, bicicletas —Noviembre (Achero Mañas, 2003)—, motos con o sin sidecar —The Pleasure Seekers (En busca del amor) (Jean Negulesco, 1964)— o coches de carruajes —El último caballo (Edgar Neville, 1950)—. Ha sido retratada en todas las estaciones —preferentemente en primavera y verano— incluyendo escenas de un riguroso invierno con nieve —Los Palomos (Fernando Fernán Gómez, 1964)—.

De los dos ejes que la cruzan es —con diferencia— el de la calle de Alcalá el que concita el mayor número de escenas. Ello se debe a la ausencia de arbolado que obstaculice las tomas y a que ambos extremos se encuentran a una altitud más elevada que Cibeles. Unas características que no se ofrecen en el otro eje perpendicular, el de paseo de Recoletos-paseo de la Castellana. Destacan aquellas imágenes que enlazan en el mismo plano dos de los tres hitos significativos: la Puerta de Alcalá, la fuente de Cibeles y el edificio Metrópolis, localizado en la calle de Alcalá próximo al arranque de la Gran Vía.

Prácticamente todos sus componentes, el edificio del Banco de España —Agents Secrets (Agentes secretos) (Fréderic Schoendoerffer, 2004)—, la parada de autobuses del paseo de Recoletos —Entre tinieblas (Pedro Almodóvar, 1983)—, el actual Ayuntamiento —Fei ying gai wak (Operación Cóndor) (Jackie Chan, 1991), el palacio de Linares —Patrimonio nacional (Luis García Berlanga, 1981) y el palacio de Buenavista —Enseñar a un sinvergüenza (Agustín Navarro, 1970)— pueden apreciarse en una u otra película. Pero su estructura, un cruce de grandes avenidas con unas aceras bastante estrechas para la importancia del lugar —a excepción del recientemente ampliado acceso al Ayuntamiento de la ciudad—, no facilita precisamente que la acción se detenga en la plaza.

No obstante, encontramos también largometrajes en los que la plaza adquiere protagonismo como lugar de encuentro. Es el caso de algunas películas ambientadas durante la Guerra Civil, como Talk of Angels (Pasiones rotas) (Nick Hamm, 1998) o Las 13 rosas (Emilio Martínez-Lázaro, 2007); o en las que ocurre algún percance automovilístico en sus inmediaciones. Aquí resulta obligado recordar la película Manolo, guardia urbano (Rafael J. Salvia, 1956), cuyo personaje principal llegó a constituir un componente fijo de la propia plaza, dado que el actor que lo encarna (Manolo Morán) volvió a aparecer en el mismo lugar y con la misma función en producciones posteriores, como en The Pleasure Seekers (Jean Negulesco, 1964).



Totò, Vittorio e la Dottoressa (Mi mujer es doctor)

Camillo Mastrocinque, 1957

Que Dios nos perdone

Rodrigo Sorogoyen, 2016



Plaza de la Independencia



Totò, Vittorio e la Dottoressa, 1957



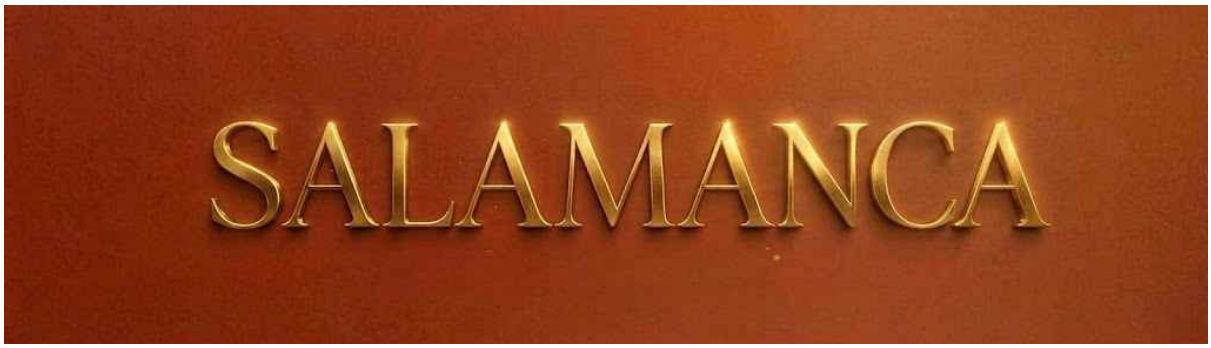
Que Dios nos perdone, 2016

El largometraje pertenece a la extensa serie de películas protagonizadas por Totò, nombre artístico de Antonio Vincenzo Stefano Clemente, reconocido cómico italiano.

En Madrid se celebra el VIII Congreso Internacional de Medicina Legal. Allí se conocen un joven abogado, Otello Bellomo (Germán Cobos) y la doctora Brigitte (Abbe Lane). Juntos deciden realizar turismo por Madrid, se enamoran y, finalmente, contraen matrimonio. Una vez casados, deciden trasladarse a Nápoles, donde reside la rica familia de Otello. Pero las tías del joven esposo dudan de la fidelidad conyugal de Brigitte y deciden contratar a un detective, Totò, y a su ayudante para comprobar que la joven esposa no tiene amantes. En la película se suceden varias situaciones cómicas en las que interviene también el personaje del marqués de Vitti, interpretado por Vittorio de Sica.

Únicamente los cinco primeros minutos del largometraje transcurren en Madrid. Se trata de breves escenas que muestran los elementos más icónicos y turísticos de la ciudad: la Gran Vía desde el Edificio España, la Puerta del Sol, la plaza de Cibeles, la Puerta de Alcalá, el tramo inicial de la Gran Vía con la calle de Alcalá, la plaza de España —con

una Torre de Madrid casi finalizada en su construcción—, el Palacio Real, el parque del Retiro, el Museo del Prado y el Arco de Moncloa. La plaza de la Independencia ha sido retratada en numerosas películas, constituyendo uno de los hitos de referencia del Madrid filmado, especialmente para los largometrajes de producción extranjera. En general se trata de tomas breves en las que observamos a los vehículos entrar y salir por las calles de Alcalá y Serrano y, con menor frecuencia, por la calle de Alfonso XII. La Puerta de Alcalá aparece también retratada en algunas tomas aéreas. Hay, no obstante, algunas películas en las que observamos a los personajes caminar o correr en la plaza: Nueces para el amor (Alberto Lecchi, 2000), El cielo abierto (Miguel Albaladejo, 2001), Maktub (Paco Arango, 2011), The Cold Light of Day (La fría luz del día) (Mabrouk El Mechri, 2012) y Que Dios nos perdone, en la que vemos la Puerta de Alcalá antes de la visita del papa.



The Happy Thieves (Último chantaje)

George Marshall, 1961



Calle de Alcalá



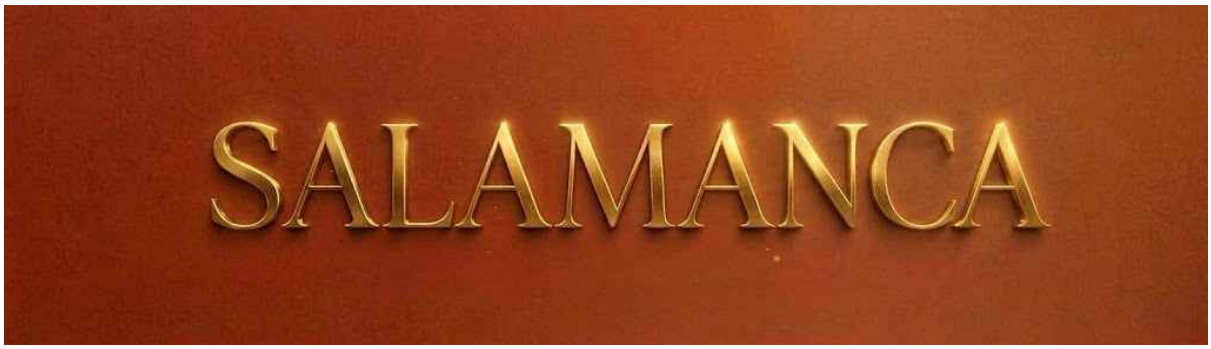


Estrenada en España con el título Último chantaje, la película nos presenta a Jimmy Bourne (Rex Harrison), que, junto con Eve Lewis (Rita Hayworth) y el pintor Jean Marie (Joseph Wiseman), expolian obras de arte. Objeto de un chantaje por parte de un aristócrata local, Víctor Muñoz, los tres se ven obligados a sustraer un cuadro de Goya de grandes dimensiones que se encuentra en el Museo del Prado. El plan consiste en distraer a los vigilantes del museo y, mientras tanto, cambiar in situ la obra por una falsificación. Para ello aprovecharán el tumulto generado por un accidente taurino en la plaza de toros de las Ventas en el que fallece Cayetano, amigo del grupo. Allí se encuentra Eve, que sirve de enlace entre lo que ocurre en la plaza y en el museo. Días más tarde, al acudir al encuentro con Muñoz en una de sus mansiones, lo hallan sobre su escritorio, asesinado. Llega rápidamente la policía, que los acusa, en principio, de asesinato, si bien las pruebas apuntan a su inocencia. Tras un compromiso con la policía, finalmente es Jimmy el que acepta una condena de cinco años para proteger a dos compañeros.

Fotograma muestra el momento en que camina, en busca de un taxi, por el Puente de Ventas, que en la época suponía una clara frontera entre las estribaciones del ensanche de Salamanca y la periferia urbana. Se observan, en primer plano, unos carteles de la corrida, y el

arrabal más hacia el este. La transformación de este entorno es evidente, no sólo en el viario, sino en la primera línea de fachadas de los inmuebles que bordean la actual M-30.

Con escenas rodadas en el castillo de Viñuelas, el aeropuerto de Barajas, la estación de las Delicias, la pradera de San Isidro, la Puerta del Sol y los exteriores del Museo del Prado, es la segunda vez que el director escoge la plaza de toros de las Ventas como escenario, ya que previamente la había filmado en It Started with a Kiss (Empezó con un beso) (George Marshall, 1959).



Deprisa, deprisa

Carlos Saura, 1981



Calle de Londres 39



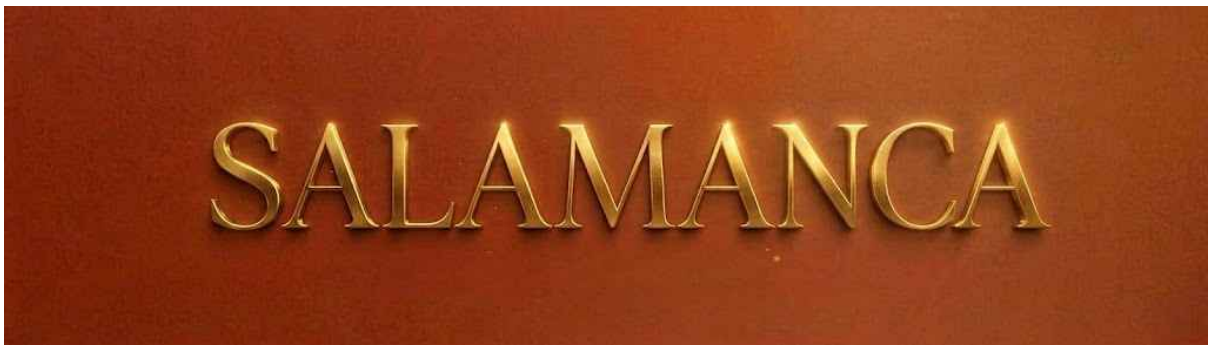


Veinte años después de Los golfos (1960), Carlos Saura vuelve a aproximarse al mundo de la delincuencia en Madrid, en un contexto

notablemente distinto y que permite constatar transformaciones relevantes tanto en lo social como en lo urbano. La película retrata las vivencias de un grupo de jóvenes —Pablo, el Meca, Sebas y Ángela, de la que está enamorado Pablo— que encuentran en la delincuencia una vía para subsistir y para fortalecer sus vínculos de amistad.

En esta película —como sucede en otras que se insertan o se aproximan al denominado cine quinqui— se establece un marcado contraste entre dos tipos de escenarios: los situados fuera de la vía de circunvalación M-30 y los que se emplazan en su interior. Entre los primeros podemos mencionar tanto el piso donde se suelen encontrar Pablo, Ángela y sus colegas, como el bar donde trabaja Ángela, en el barrio del casco histórico de Vallecas (distrito de Villa de Vallecas); también allí se emplazan algunos de sus lugares favoritos para desarrollar su tiempo de ocio —paseos a caballo, diálogos existencialistas—: barrio de Abrantes (distrito de Carabanchel) y Entrevías (distrito de Puente de Vallecas). Por el contrario, los espacios donde se producen sus golpes —robos de coches, asalto al banco— casi siempre se corresponden con áreas ubicadas en la almendra central de Madrid.

El fotograma adjunto se corresponde a una escena, previa al dramático desenlace final, en la que el grupo se prepara para dar un golpe en un banco (Bancasa, entidad ficticia), cuya entrada se ubicó en el chaflán entre las calles de Campanar y de Londres. A la altura del número 39 de la calle de Londres, Pablo y el Meca esperan el momento para entrar en la agencia bancaria. El edificio de la imagen ha sufrido una intensa transformación, tanto en los materiales como en la estructura del inmueble. Por otro lado, el espacio vallado que se aprecia a la derecha de la imagen correspondía a un edificio que fue demolido a finales de los años ochenta del pasado siglo; en la actualidad se trata de una pequeña área infantil.



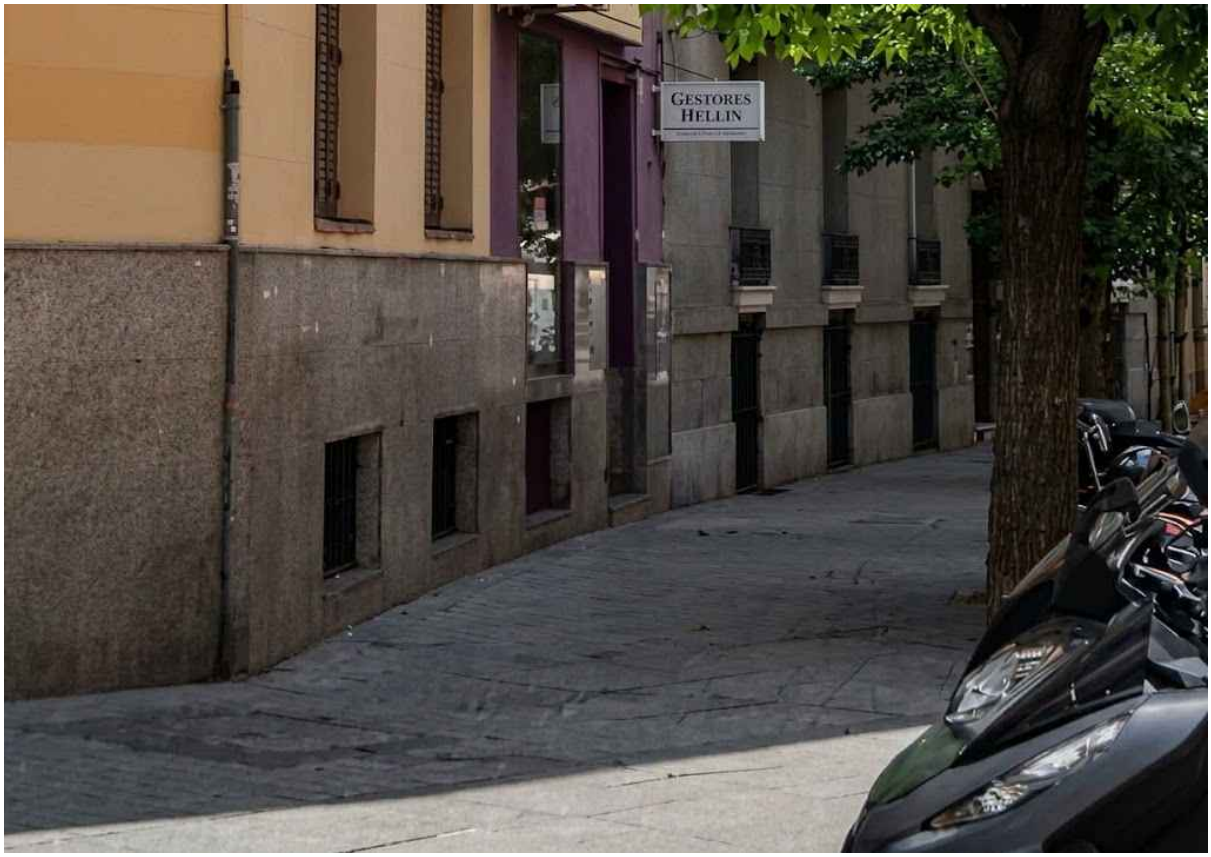
Nacional III

Luis García Berlanga, 1982



Calle de Antonia Mercé 3



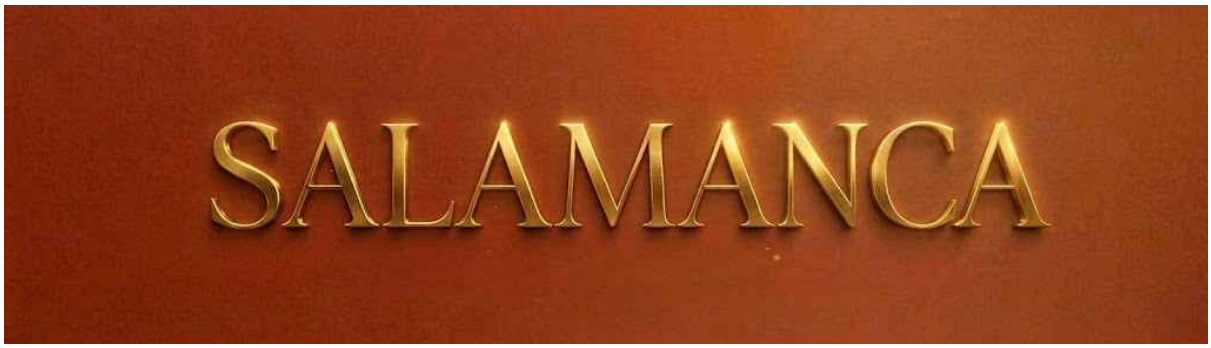


Junto con La escopeta nacional (1978) y Patrimonio nacional (1981), Nacional III forma la trilogía de películas del tándem Luis García Berlanga (realizador) y Rafael Azcona (guionista). Una comedia que refleja las tensiones del momento y la incertidumbre de determinados grupos sociales, todavía anclados en los modos sociales, políticos y económicos del más rancio franquismo. La película se desarrolla en el contexto del intento del golpe de Estado del 23-F. En esta tercera entrega, el marqués de Leguineche (Luis Escobar) ha trasladado su residencia a un piso del ensanche de Madrid, acompañado de su hijo, Luis José (José Luis López Vázquez), el padre Calvo (Agustín González) y dos sirvientes. El largometraje se inicia con el absurdo proyecto de Luis José, consistente en patentar una bandeja que incluye productos típicamente españoles. El fotograma muestra el momento en el que sale de la vivienda junto con el padre Calvo y se dirige caminando a la oficina de patentes. El padre Calvo, que está oyendo las noticias del golpe de Estado por la radio, exclama ante el sonido de un potente motor: «¡¡¡Los tanques!!! Ahí llegan los tanques; ahora verán esos rojos», para percatarse poco tiempo después de que se trata de una excavadora.

Ese mismo día les llega la noticia de que el suegro de Luis José ha fallecido, legándoles las tierras. Chus (Amparo Soler Leal) y Luis José

deciden venderlo todo y se disponen a trasladar el dinero al extranjero. Tras diversas opciones se decantan por llevarlo en tren, escondido en el tórax escayolado de Luis José. Pero al llegar a Biarritz conocen el ascenso del socialista Mitterrand a la presidencia francesa y nuevamente se disponen a trasladar el dinero, esta vez a Miami.

La decadencia económica del marqués y su familia es evidente: han tenido que vender el palacio en el que se alojaban en la película de Patrimonio nacional —el actual palacio de Linares— por un piso en una de las bocacalles de la plaza de Dalí, en el distrito de Salamanca. Si bien los inmuebles no muestran modificaciones sustanciales respecto a la fecha de rodaje, el entorno se ha reurbanizado notablemente.



La buena estrella

Ricardo Franco, 1997



Calle de Salvador Granés 3



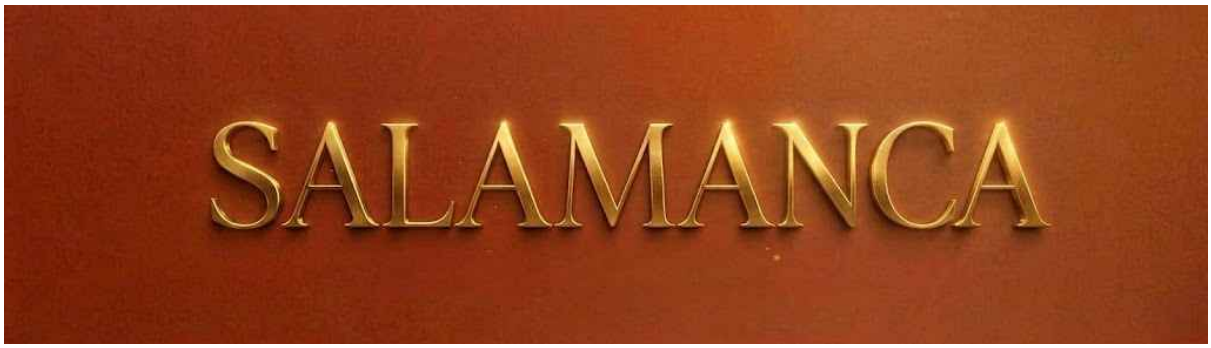


La buena estrella, cuyo argumento se ha descrito en páginas anteriores, incluye varias escenas que nos muestran la casa donde vive Rafael. La vivienda se localiza en el seno de la Colonia Cooperativa Iturbe 3, que fue desarrollada entre 1927 y 1931.

Corresponde a la iniciativa desarrollada por el Ayuntamiento a partir de las leyes de Casas Baratas (1911, 1921 y 1931) con la finalidad de ofrecer soluciones habitacionales a la clase trabajadora. Aplicando la Ley de 1921, el Ayuntamiento eximía a los cooperativistas del pago de impuestos durante veinte años, a la vez que dotaba a los terrenos de agua corriente, electricidad y canalizaciones. Las casas debían ser construcciones sencillas, unifamiliares, de una o dos plantas, y localizarse en la periferia del Madrid de los años veinte, donde el precio del suelo era notablemente más barato; el diseño de su entorno se asemeja a las primeras ciudades jardín anglosajonas, en donde predomina un espacio estrictamente residencial, al que se accede por calles estrechas y que muestra una vegetación generosa. Mediante este mecanismo se desarrollaron medio centenar de colonias en Madrid, de las cuales permanecen una treintena, ya que, en pleno desarrollismo de la década de los sesenta, modificaciones en las normas sobre edificabilidad y construcción en altura provocaron el derribo de varias de ellas en favor de promociones más rentables.

Casi un siglo después las colonias se presentan integradas en pleno casco urbano y, teniendo en cuenta sus características arquitectónicas y urbanísticas, constituyen en la actualidad entornos urbanos muy revalorizados y privilegiados.

La Colonia Cooperativa Iturbe 3 la conforman cerca de un centenar de viviendas dispuestas en hileras que constan de dos plantas, tal y como se aprecia en las escenas de interior de la película. En la actualidad constituye una isla de ciudad jardín en las estribaciones del ensanche de Salamanca y la plaza de toros de las Ventas. La presencia de vegetación y la ausencia prácticamente de tráfico la hacen especialmente adecuada para el rodaje de estas escenas.



Soldados de Salamina

David Trueba, 2003

El día de la bestia

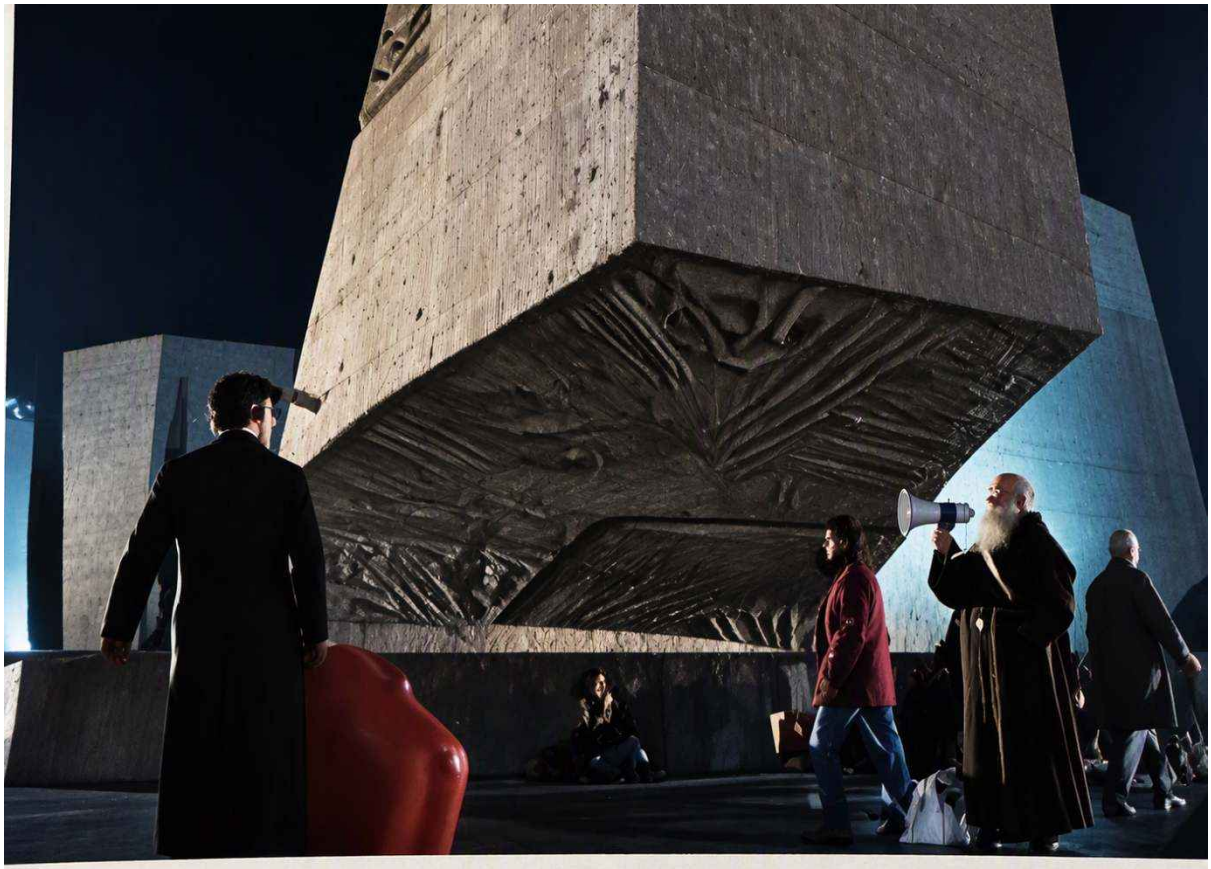
Álex de la Iglesia, 1995



Plaza de Colón



Soldados de Salamina, 2003

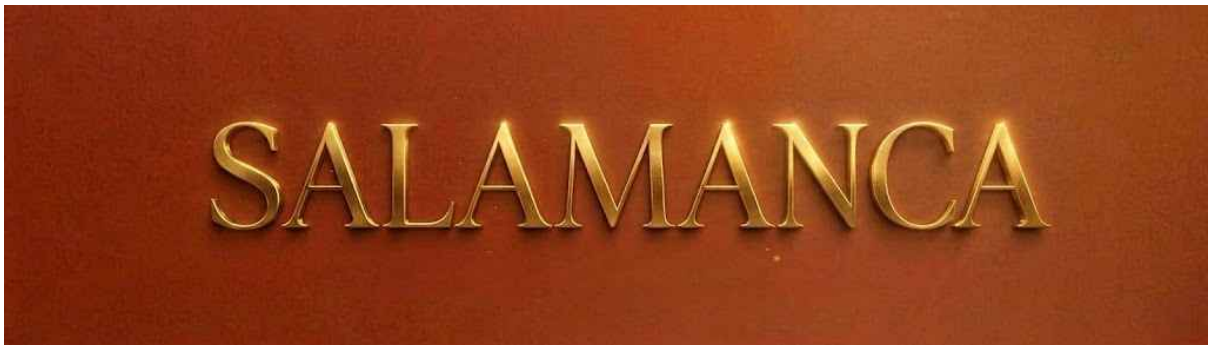


El día de la bestia, 1995

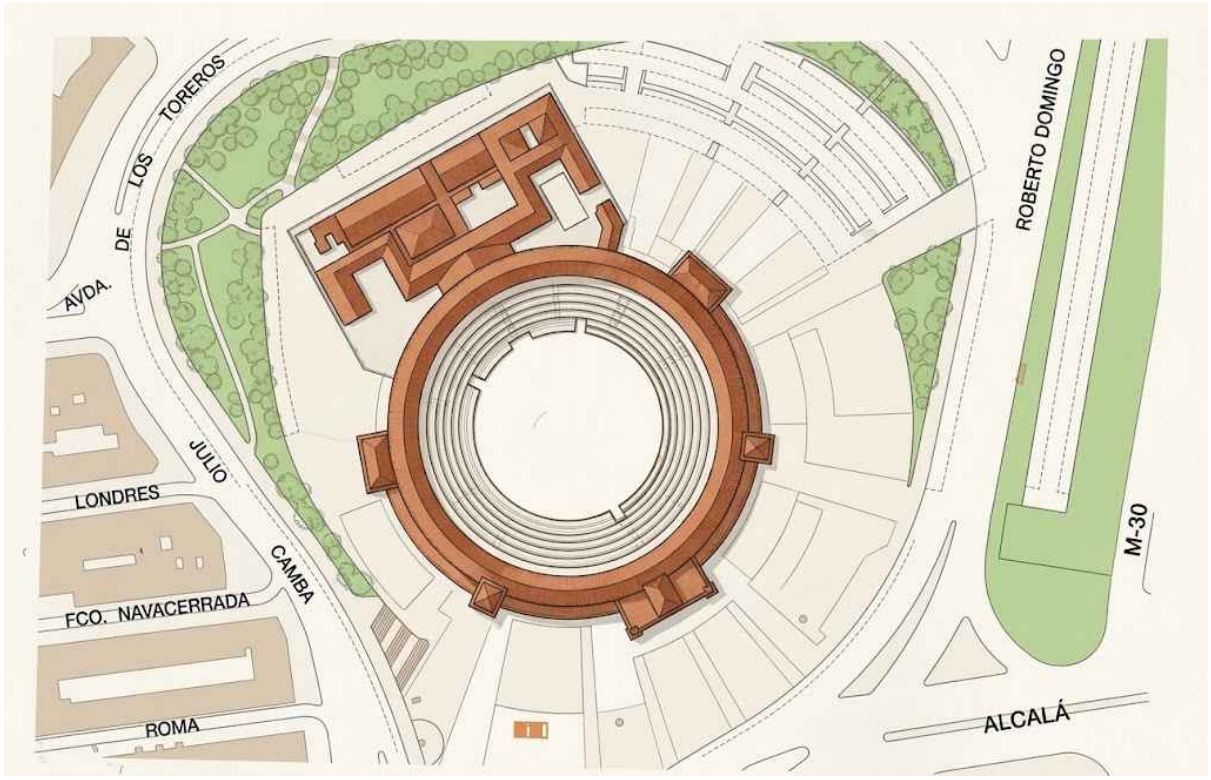
Basada en la novela homónima de Javier Cercas, la película retrocede al final de la Guerra Civil, cuando varios presos son fusilados en la Cataluña republicana. Entre ellos debería encontrarse Rafael Sánchez Mazas, cofundador de Falange Española; pero consigue huir y cuando, posteriormente, lo encuentra un soldado, éste desiste de dispararle y le deja libre. Más de medio siglo después Lola (Ariadna Gil), investiga este episodio. Ella se ha desplazado desde Girona, ha consultado archivos en la Biblioteca Nacional de España y camina por los jardines de la plaza de Colón cuando se encuentra con un conocido.

Se trata de la misma plaza en la que observamos al padre Ángel (Álex Angulo) en El día de la bestia, desplazado a Madrid con el objeto de evitar el nacimiento del anticristo. Desciende de un autobús en el intercambiador de plaza de Castilla y deambula por las calles de la ciudad, acostumbrándose a hacer el mal para enfrentarse al diablo, lo que genera varias situaciones cómicas. En una tienda de discos entra en contacto con José María (Santiago Segura), con el que establece amistad. Juntos retienen en su vivienda al astrólogo Ennio Lombardi, conocido como el profesor Cavan (Armando de Razza), conductor de

un programa esotérico en un canal de televisión. Tras un aparatoso sortilegio, los tres descubren el lugar en donde nacerá el anticristo: las Torres KIO de plaza de Castilla. Allí coinciden con un grupo de ultraderecha que apalea a mendigos y a los que los protagonistas de la película identifican como el diablo. En una aparatosa persecución José María fallece, pero sus dos compañeros consiguen cumplir su objetivo y eliminan al diablo. La última escena transcurre ante la escultura del Ángel Caído, celebrando el profesor Cavan y el padre Ángel su buena obra realizada. El fotograma corresponde al momento en el que el padre Ángel recorre las calles de Madrid haciendo el mal. La maleta roja que transporta la acaba de sustraer de la entrada de un hotel. El monje que predica en la plaza de Colón se percata del nuevo perfil del padre Ángel, interrumpe su mensaje navideño y se marcha temeroso.



PLAZA DE TOROS DE LAS VENTAS





It Started with a Kiss (George Marshall, 1959)



Totó, Vittorio e la Dottoressa (Camillo Mastrocinque, 1957)



El último caballo (Edgar Neville, 1950)



Saraba natsu ni hikari (Yoshishigue Yoshida, 1968)



Tarde de toros (Ladislao Vajda, 1956)



Siesta (Mary Lambert, 1987)



Totó, Eva e il pennello proibito (Steno, 1959)



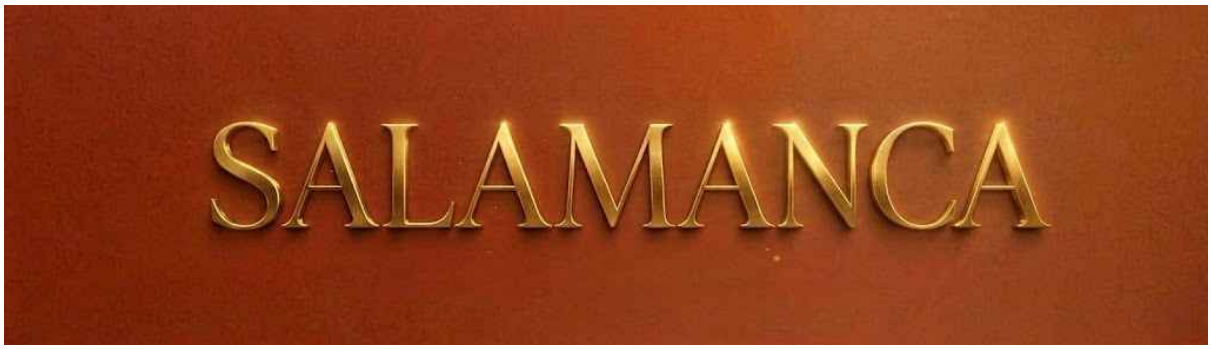
Missione Spéciale Lady Chaplin (Alberto de Martino y Sergio Grieco, 1966)

Inaugurada en 1931, y tras el lapso de la Guerra Civil, la imagen de la plaza de toros de las Ventas empieza a difundirse en los largometrajes a partir de la década de los cincuenta. Es preciso diferenciar entre aquellas películas entroncadas en el llamado género taurino, en el que gran parte del metraje se ocupa de las vicisitudes de los toreros y cuida con esmero las escenas de la faena, y aquellas otras en las que la plaza constituye un decorado más de la trama. Entre las primeras cabe destacar las dos películas estrenadas en 1956 por Ladislao Vajda, Mi tío Jacinto y, especialmente, Tarde de toros, que incluye escenas protagonizadas por matadores profesionales. Hay que mencionar también el guiño que hace al mundo de la lidia Agustín Díaz Yanes, hijo de torero, en Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (1995). Respecto a las segundas, mencionemos El último caballo (Edgar Neville, 1950), La ironía del dinero (Edgar Neville y Guy Lefranc, 1957), Atraco a las tres (José María Forqué, 1962) —en la que vemos a Gracita Morales intentando salir de una estación de metro abaratada— y Un verano para matar (Antonio Isasi-Isasmendi, 1972), un thriller de acción cuya última parte se apoya en varias escenas dentro y fuera del coso.

Otra diferenciación pertinente es aquella que opone las películas de los realizadores españoles de los extranjeros. Estos últimos no se resisten a utilizar la plaza como tópico de lo español trasladando parte de la trama

allí, cuando el foráneo acude a ver el espectáculo. Lo observamos en las películas italianas Totò, Vittorio e la dottoressa (Mi mujer es doctor) (Camillo Mastrocinque, 1957) y Totò, Eva e il pennello proibito (La culpa fue de Eva) (Steno, 1959) y, naturalmente, en el cine norteamericano. George Marshall filma dos veces la plaza en 1959, en It Started with a Kiss (Empezó con un beso) y en The Happy Thieves (Último chantaje). Otros largometrajes por destacar son Tip on a Dead Jockey (Apuesta por un jinete) (Richard Thorpe, 1957), The Pleasure Seekers (En busca del amor) (Jean Negulesco, 1964), Missione Speciale Lady Chaplin (Operación Lady Chaplin) (Alberto De Martino y Sergio Grieco, 1966), Kriminal (Umberto Lenzi, 1966), Saraba natsu no hikari (Yoshishigue Yoshida, 1968) y Siesta (Relación fatal) (Mary Lambert, 1987), que incluye la entrada de la protagonista en el coso tumbada en el techo de un autobús.

De producción más reciente disponemos de las escenas aéreas en la película de acción The Bourne Ultimatum (El ultimátum de Bourne) (Paul Greengrass, 2007), así como The Cold Light of Day (La fría luz del día) (Mabrouk El Mechri, 2012), en la que se observa cómo el vehículo conducido por Carrack (Sigourney Weaver) se empotra en la misma entrada de la estación de metro de Ventas.



Maktub

Paco Arango, 2011

Don Lucio y el hermano Pío

José Antonio Nieves Conde, 1960



Calle de Ortega y Gasset 19



Maktub, 2011



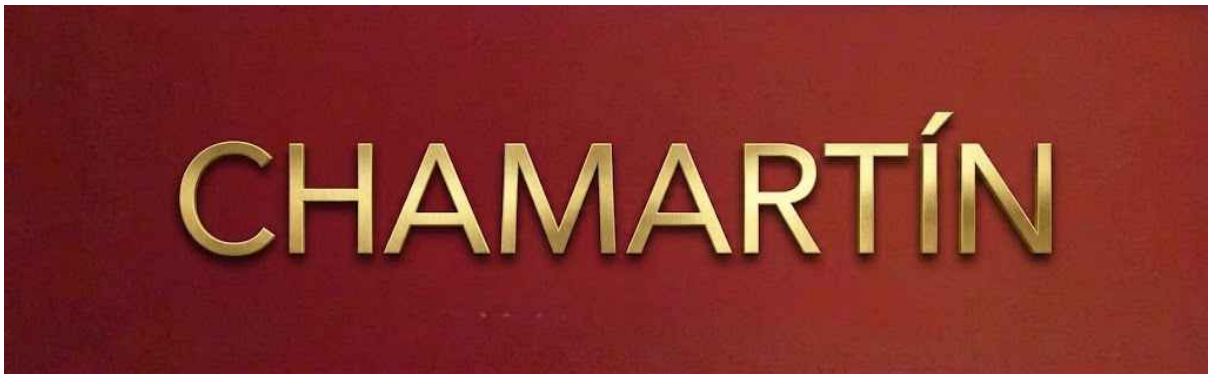
Don Lucio y el hermano Pío, 1960

El entorno familiar genera en Manolo (Diego Peretti) una ansiedad y crisis constante hasta que conoce a Antonio (Andoni Fernández), un chico diagnosticado de cáncer que le transmite las ganas de vivir. Este encuentro, junto al de un elenco variado de personajes, cambia el día a día en la vida de Manolo, haciendo honor al título del largometraje: una palabra árabe que puede ser traducida por «estaba destinado a suceder». Se acercan los días de Navidad y vemos en el fotograma al vehículo de Manolo circular por la calle de Ortega y Gasset, llevando a Antonio y a su madre a un restaurante para despedirse de los amigos.

La vinculación entre la burguesía madrileña, a la que pertenece Manolo, y los barrios de Recoletos, Goya, Castellana y Lista —identificado como el «barrio de Salamanca»— resulta evidente en este largometraje. Sin embargo, cuando se analiza el conjunto de las películas filmadas en Madrid se evidencia que este entorno urbano —siendo uno de los de mayor renta per cápita de la ciudad— no recoge la mayor frecuencia de rodajes. Ello puede deberse a una serie de características (la monotonía de su plano ortogonal, la eliminación de la mayor parte de sus antiguos bulevares y la ausencia de inmuebles

altos que ejerzan de referencia visual) que lo penalizan en comparación con otros espacios madrileños.

Su elección en los rodajes obedece, bien a requisitos del guion, bien a la intención por parte del director de reflejar una clase social determinada. En Don Lucio y el hermano Pío es el barrio que recorren como limosneros el hermano Pío (Pepe Isbert) y Lucio (Tony Leblanc), un ladrón de poca monta, con una talla del Niño Jesús, visitando a los residentes pudientes. Todavía es un barrio en el que las calles anchas incluyen bulevares arbolados como los que muestra el fotograma: el de la calle Juan Bravo, que permanece, y el de la calle de Príncipe de Vergara, ya desaparecido.



Historias de la radio

José Luis Sáenz de Heredia, 1955



Calle de Santo Domingo de Silos 7

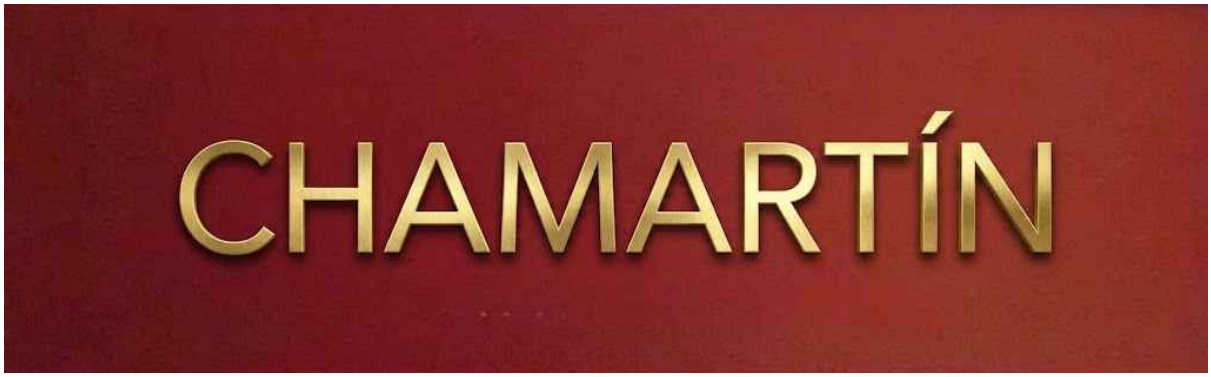




La película se articula en torno a tres historias vinculadas a concursos de radio: dos científicos que precisan dinero para patentar un invento, un ladrón que finalmente no es tal y un chico de un pueblo que precisa dinero para una intervención quirúrgica.

En la primera de ellas, dos locutores de radio (Bobby Deglané y Paco Rabal) ofrecen tres mil pesetas a la primera persona que se presente en el estudio vestido de esquimal con trineo y un perro lobo. La oferta es escuchada por dos inventores (José Isbert y José Orjas), que precisan el dinero para obtener una patente. Uno de ellos se desplaza al estudio de la radio con traje de esquimal, una silla vieja a modo de trineo y un perro que consigue prestado. Tras un episodio tumultuoso en la calle, entra en escena un conductor de una vieja camioneta de bebidas (Tony Leblanc), que se ofrece a llevarle al estudio antes de que concluya el programa. El inventor finalmente llega al estudio de Radio Madrid, pero el premio no es para él, ya que otro concursante, también vestido de esquimal, se ha presentado antes. Desolado, entra en el estudio y delante del micrófono aprovecha para justificar sus esfuerzos ante su amigo y colega, que le está escuchando. Esto conmueve al público y al conductor del programa, que aporta de su propio bolsillo una cantidad idéntica a la ofrecida como premio con el ruego de aceptarle como socio del invento.

El fotograma corresponde al momento en el que el inventor habla con el vigilante de la obra que posteriormente le cederá el perro. Nos encontramos en las estribaciones del estadio de fútbol Santiago Bernabéu. Inaugurado en 1947, seis años más tarde amplía su aforo y se construyen dos torres. El estadio constituyó un elemento clave en el desarrollo urbanístico del sector occidental del barrio de Hispanoamérica y de la denominada en su momento avenida del Generalísimo. En la escena completa se aprecia tanto la construcción de nuevos inmuebles, de elevada calidad, destinados a las clases sociales más pudientes de la época, como una de las nuevas torres del estadio.



Muerte de un ciclista

Juan Antonio Bardem, 1955



Calle de Serrano 117





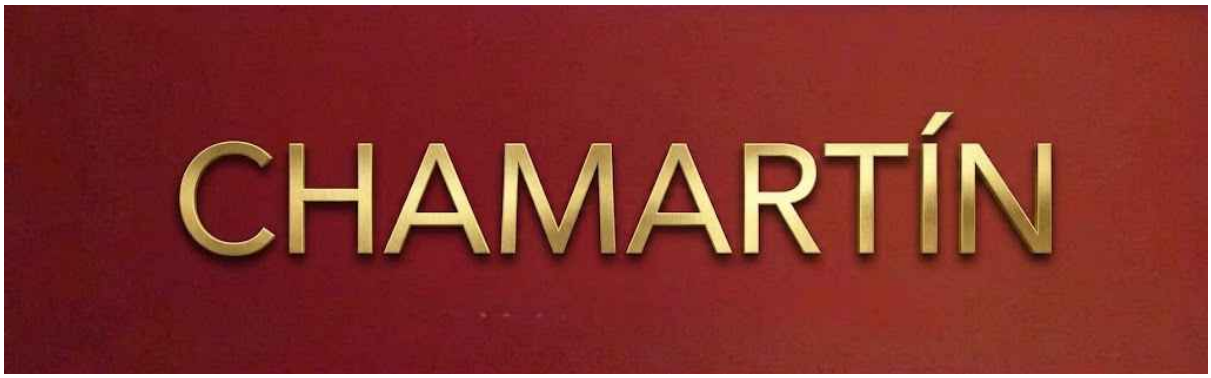
María (Lucia Bosé), una mujer casada, y Juan (Alberto Closas), un profesor de universidad, son amantes y en uno de sus encuentros atropellan a un ciclista, al que no auxilian y muere. En adelante viven pendientes de que este hecho sea conocido por el círculo de amigos y la policía. Juan está atormentado y llega a abandonar su puesto de trabajo en la universidad. Por el contrario, María, para evitar testigos, atropella a Juan, pero en su huida también fallece en un accidente de carretera.

Juan es profesor de geometría analítica y en su desconcierto por el accidente, suspende en un examen oral a una alumna brillante. El fotograma muestra cómo sus compañeros se manifiestan a las puertas de la facultad en protesta por esta arbitrariedad. Desde el despacho del rector, Juan observa, junto con la alumna afectada, la manifestación estudiantil y señala en un diálogo acertado: «¿Pero no se da cuenta de que es maravilloso?». Ella: «¿El qué?». Juan: «Pues esta falta de egoísmo en todos ustedes, esa unión, esa solidaridad. Su problema, esa injusticia mía, es ahora el problema de todos ustedes».

Aunque la película contiene rodajes en la Ciudad Universitaria, la escena fue filmada en la sede del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La zona corresponde a los Altos del Hipódromo —rebautizados por Juan Ramón Jiménez como la Colina de los

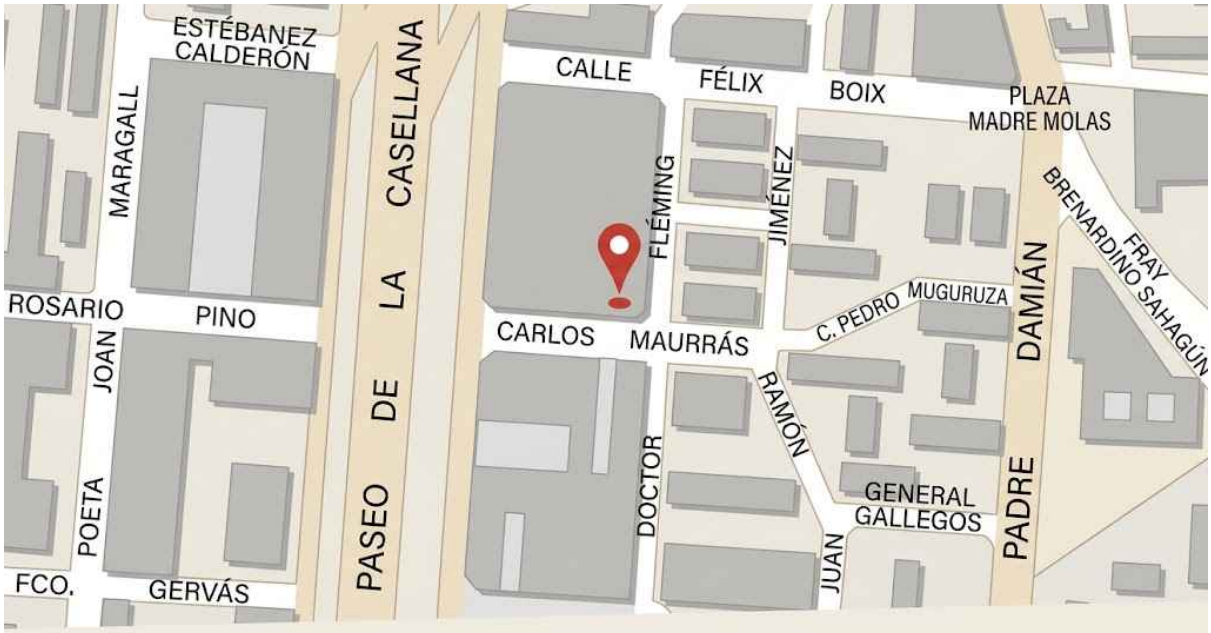
Chopos—, en donde en 1916 se crea un conjunto de edificaciones que conformaba un núcleo cultural de vanguardia científica y literaria. Tras la Guerra Civil se remodela el entorno. El edificio principal, con un estilo arquitectónico de tintes mecanicistas/clasicistas, fue diseñado por Miguel Fisac e incluía en su frontispicio un texto con mención a Franco, el cual fue retirado en 2010.

La fachada de este inmueble ha sido objeto de al menos media docena de producciones de ficción, representando en Antony and Cleopatra (Marco Antonio y Cleopatra) (Charlton Heston, 1972) al palacio de la gobernante egipcia y en la serie de televisión La casa de papel (Álex Pina, 2017-2021) a la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.



It Started with a Kiss (Empezó con un beso)

George Marshall, 1959



Calle de Maurrás 9

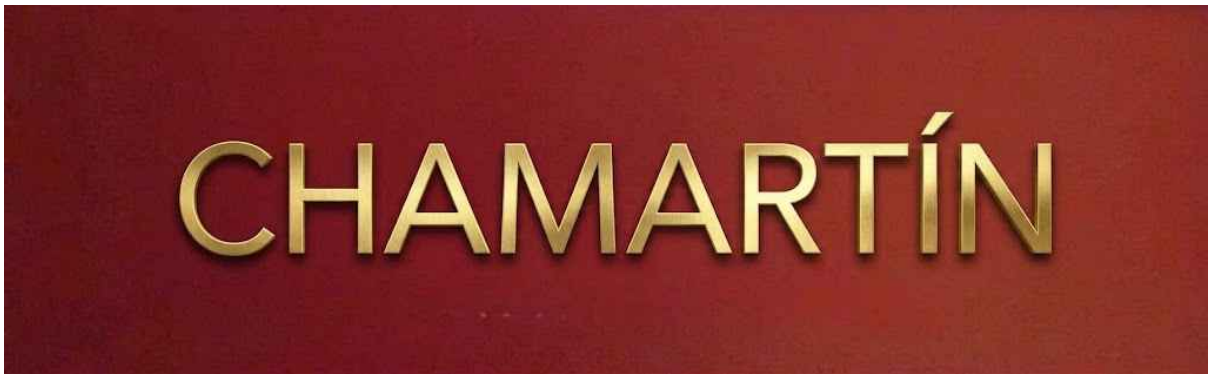




En el comienzo de esta película, el sargento del Ejército del Aire estadounidense Joe Fitzpatrick, destinado en Madrid —obviamente, en la base de Torrejón—, y después de recoger a su pareja en el aeropuerto de Barajas, se dirige a lo que será su nueva vivienda, situada a la altura del número 37 de la calle del Doctor Fleming. Lo hacen en un autobús militar que, antes de detenerse, nos permite ver cómo transita por una calle que en esos momentos difícilmente podía reconocerse como tal, toda vez que la mayor parte de su recorrido discurre por una extensa área todavía inacabada: apreciamos solares vacíos, edificios aislados, en construcción... La toma corresponde a la manzana delimitada por el paseo de la Castellana y las calles de Carlos Maurras, Doctor Fleming y Juan Hurtado de Mendoza, en el barrio de Nueva España. El gran edificio aislado que se aprecia detrás del autobús se corresponde con el que se ubica en el paseo de la Castellana haciendo esquina con la calle de Juan Hurtado de Mendoza.

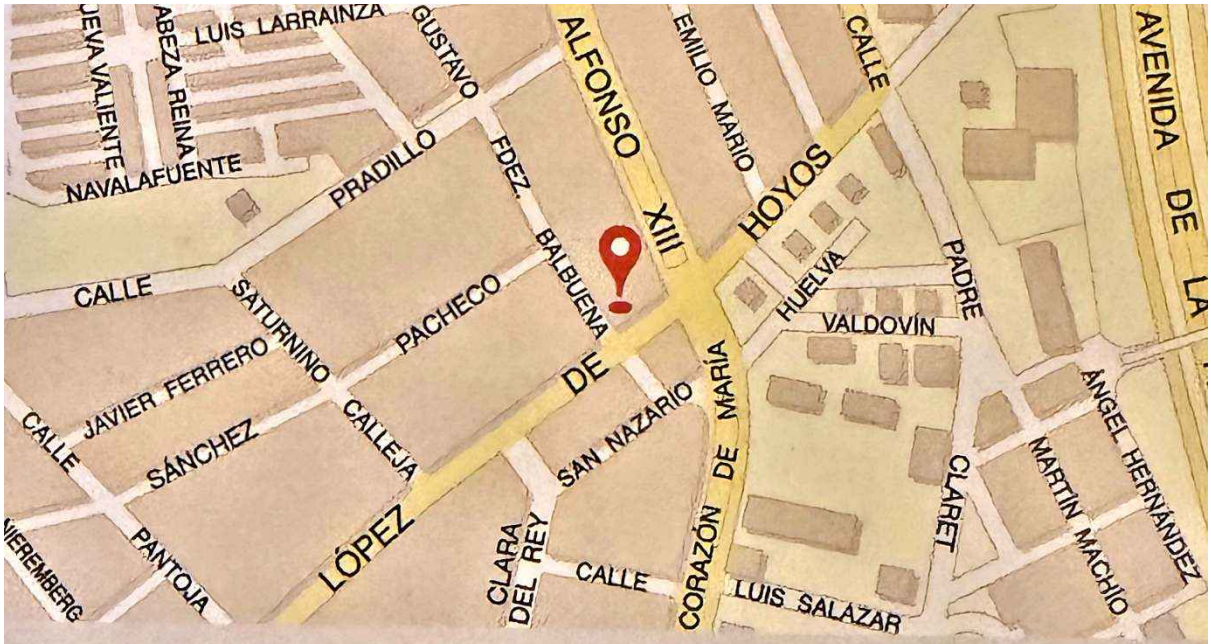
Además del testimonio que estas imágenes nos ofrecen sobre las notables transformaciones —lógicas, en el contexto de la época, en una ciudad como Madrid—, lo más singular de esta escena es que desde finales de los años cincuenta la calle del Doctor Fleming constituyó la vía central del barrio que fue conocido como Corea por la

importante llegada de militares recién llegados de la guerra. En la zona se desarrolló un ambiente de vida nocturna, con bares, discotecas, alcohol y prostitución, algo que el régimen franquista inicialmente rechazó, pero que posteriormente asumió como parte de un singular gueto frecuentado por artistas, músicos, escritores o cineastas. Y aunque la película es algo anterior a la consolidación de este fenómeno, no deja de resultar llamativo que el rodaje se preocupara por situar la vivienda de la pareja protagonista justo en la calle que dio nombre a lo que se popularizó como Costa Fleming.



Atraco a las tres

José María Forqué, 1962



Calle de López de Hoyos 161

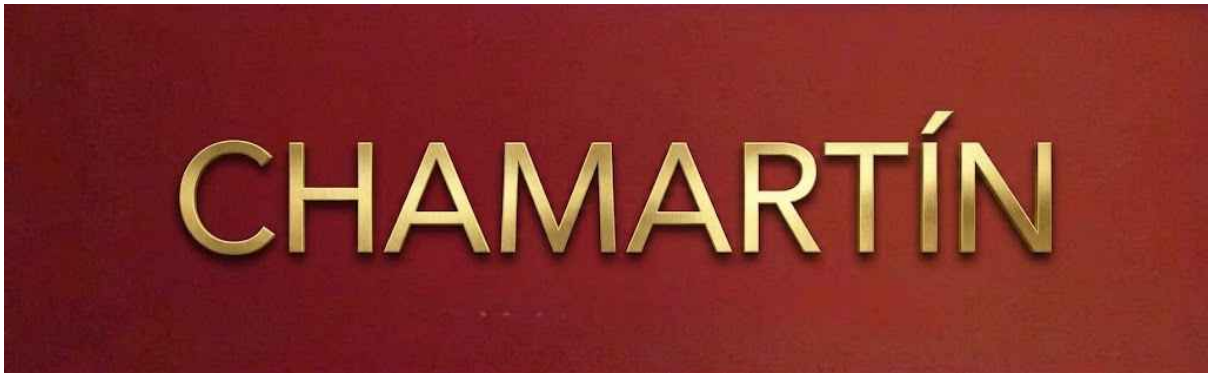




En una de las escenas de Atraco a las tres, cuyo argumento se ha presentado en páginas anteriores, encontramos a Benítez (Manuel Alexandre), que se gira para piropear a una mujer, y al joven Castrillo (Alfredo Landa), más apocado, caminando por la calle de López de Hoyos. Los dos se aproximan a la entrada de una sala de cine en donde se exhibe la película El atraco del siglo, cuyo cartel, de una manera intencionada por parte del director, ocupa buena parte del plano. Posteriormente, a su salida, se dirigirán a la casa de Galindo (José Luis López Vázquez), situada en un barrio de ciudad jardín, para organizar el atraco.

El inmueble que se muestra parcialmente, y en una escena nocturna, corresponde al cine Covadonga, popularmente conocido como "El Covacha". Construido en 1952, incluía un torreón de estilo neoescurialense. Se localizaba en el extremo nororiental del arrabal de Prosperidad, y próximo a la ciudad jardín que se extiende a ambos lados de la avenida de Ramón y Cajal, y fue una de las salas de exhibición cinematográfica más reconocidas del barrio de Prosperidad. Entre los años 1976 y 1979 llegó a albergar la sede de la Filmoteca Nacional. En la década de los ochenta, siguiendo la misma trayectoria que afectó a otras salas de barrio, se remodeló su patio de butacas con el objeto de dar cabida a cuatro minicines.

Pese a ser catalogado en su momento como inmueble a conservar, una vez despojado de su actividad cinematográfica en 1989 no se libró del derribo; primero su torreta, después, tras un incendio -al parecer provocado-, el resto del inmueble. Hoy en día el solar aparece ocupado por un edificio residencial.



La gran familia

Fernando Palacios, 1962



Calle de Serrano 125



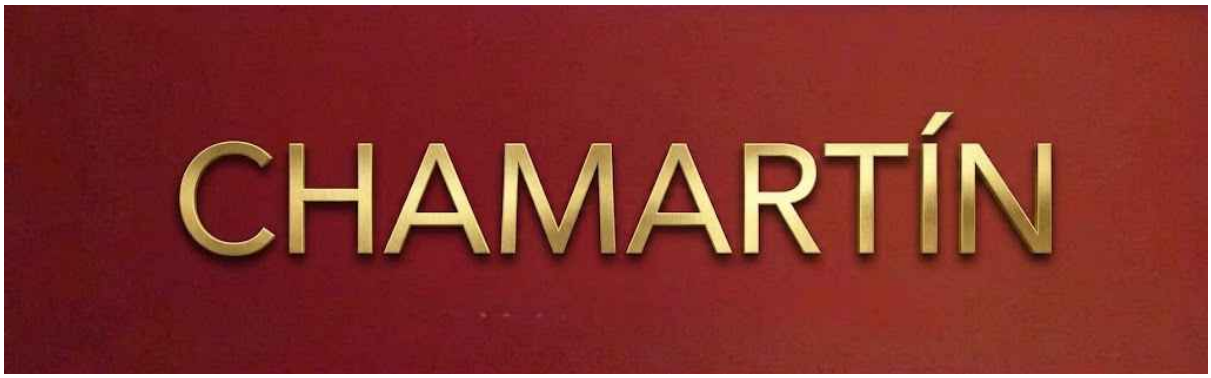


Probablemente nos encontramos ante una de las producciones cinematográficas más difundidas por el régimen franquista durante el desarrollismo; de hecho, fue película declarada de interés nacional. Una familia grande —de quince hijos—, una madre ama de casa infalible en sus infinitas obligaciones, un padre aparejador tan activo como la propia ciudad en expansión —«¿Usted ha visto cómo está la circulación? En Madrid ya no se cabe. Tendríamos que hacerlo de nuevo, pero mucho más ancho. Y además... hay que extenderse: ciudades satélite, Alcalá, Guadalajara...»—. Pocos problemas en esta modélica familia, hasta que las circunstancias llevarán al abuelo a repetir desesperadamente el nombre de su nieto pequeño, extraviado: «¡Chencho, Chencho!».

El fotograma corresponde a una escena que muestra el momento en que uno de los hijos mayores llega en motocicleta con un amigo a su instituto, que en realidad es la sede del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), situado en la calle de Serrano. Pocos cambios relevantes se aprecian en comparación con la situación actual de este tramo de la calle. A la derecha se aprecia el edificio del Instituto de Investigación Leonardo Torres Quevedo, y a la izquierda, el recinto del CSIC. Sí es digno de reseñar el escaso tráfico que circula

por la calle, con peatones cruzando sin peligro aparente; y, por supuesto, el tendido de los cables y las vías del desaparecido tranvía.

Salvo el descanso vacacional en Tarragona —la antigua Ciudad Residencial de la Obra Sindical Educación y Descanso—, el resto del rodaje se lleva a cabo en diferentes lugares de Madrid: la calle de Paul Guinard, donde se sitúa la vivienda; la fachada del antiguo instituto Beatriz Galindo, femenino exclusivamente entonces; la Escuela Técnica Superior de Arquitectura; el entorno de la calle de Preciados; y, por supuesto, la Plaza Mayor.



El Lobo

Miguel Courtois, 2004



Calle de Pérez Ayuso 11



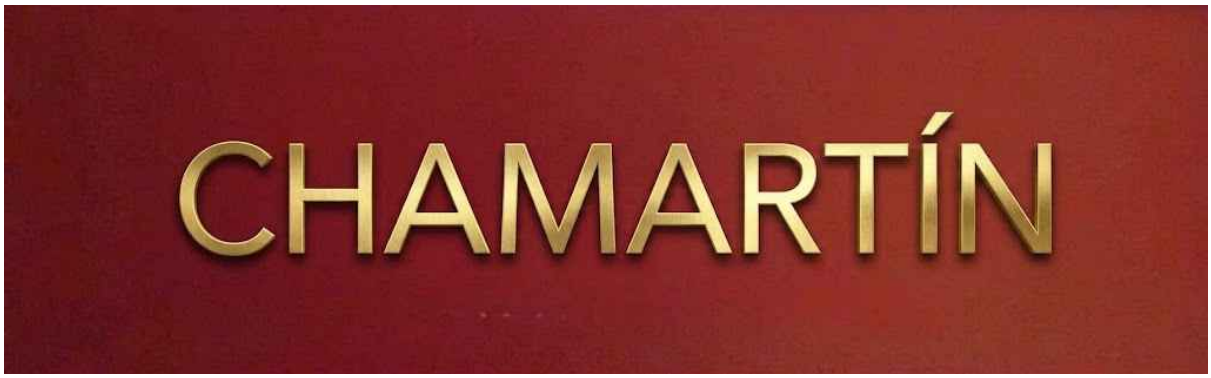


Eduardo Noriega se mete en la piel de Mikel Lejarza, El Lobo, el personaje que protagoniza esta intensa película basada en hechos reales. El Lobo fue el nombre que la policía española utilizó para denominar a este empresario vasco que, por su delicada situación económica, aceptó colaborar con el Estado para desmantelar operativos de la banda terrorista ETA.

En la Comunidad de Madrid se sitúa la mayor parte de las localizaciones de la película, incluso en alguna ocasión en la que se representa una población del País Vasco —filmada en Miraflores de la Sierra—. La ciudad de Madrid se utilizó para ubicar sucesos de gran trascendencia narrativa: se reconocen bien el parque del Retiro, la calle de Ferraz, algunas calles de los barrios de El Viso y Ciudad Jardín, entre otras. Precisamente es en estos dos barrios donde tiene lugar la agotadora escena de la que extraemos este fotograma. En la imagen, Lejarza (Noriega) es perseguido por la policía por la calle de Pérez Ayuso. La persecución se prolonga durante unos cuatro minutos y está realizada con una gran cantidad de planos —algunos sumamente breves—, en calles del barrio de Ciudad Jardín (Marcenado, Pérez Ayuso y Benigno Soto) y de El Viso (Serrano, Guadiana, Urrabieta y Guadalquivir).

Aunque ambos barrios se encuentran relativamente cerca, el salto que se produce entre uno y otro genera una falsa sensación de contigüidad. Al tratarse de una escena nocturna, no siempre se aprecian bien los inmuebles y las calles por las que transitan; resulta llamativo el hecho de que se mantenga la escuela de yoga que aparece en el fotograma.

Al parecer, la persecución real de El Lobo y los etarras que le acompañaban, una vez que abandonaron el vehículo en que viajaban, se produjo en las inmediaciones del estadio Santiago Bernabéu.



The Limits of Control (Los límites del control)

Jim Jarmusch, 2009

Un verano para matar

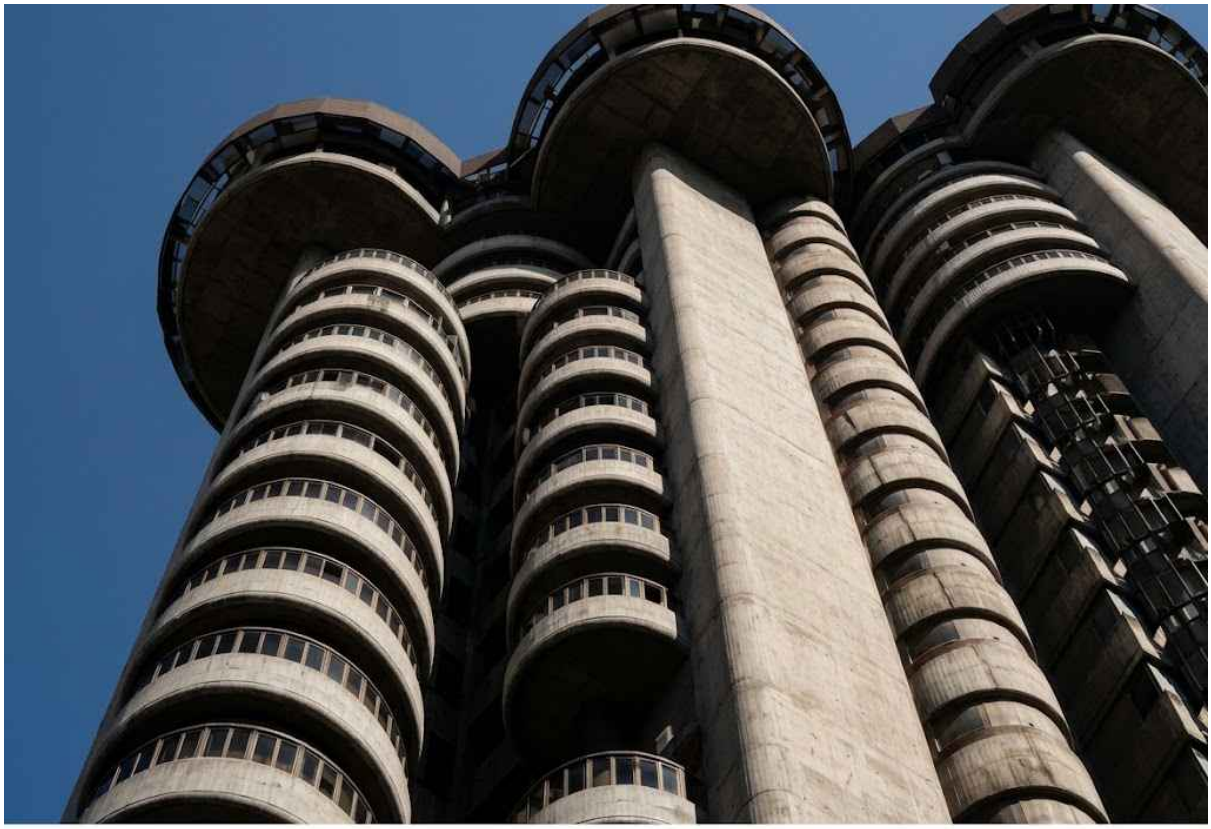
Antonio Isasi-Isasmendi, 1972



Avenida de América 37



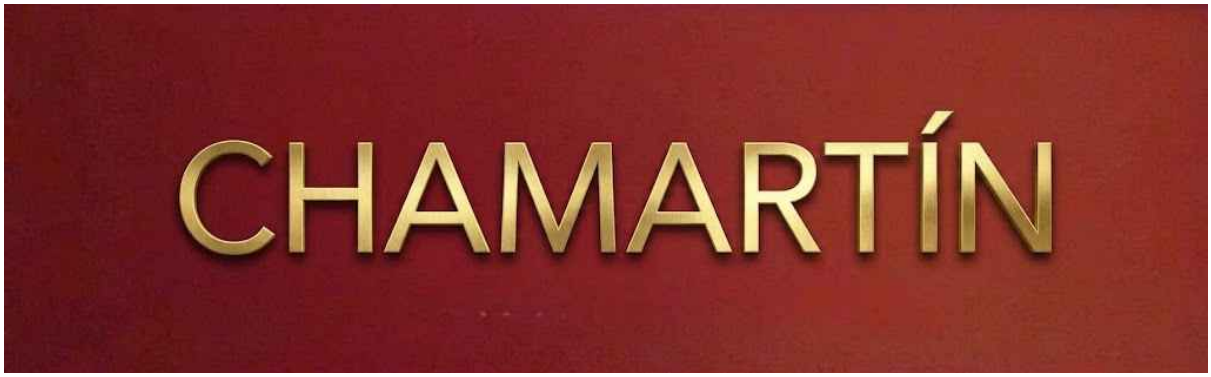
The Limits of Control, 2009



Un verano para matar, 1972

Tras su llegada al aeropuerto de Barajas, y después de un desconcertante —si se mira en el plano— recorrido en taxi, el misterioso protagonista de esta historia se aloja en un apartamento en el edificio de Torres Blancas (81 metros de altura), situado entre la calle de Corazón de María y la avenida de América. Este singular inmueble inaugurado en 1969, obra del arquitecto navarro Javier Sáenz de Oiza (1918-2000), representa una de las construcciones más notables de la arquitectura hecha en España en el siglo xx; suele ser enmarcado en la corriente arquitectónica del brutalismo, tratándose de un encargo realizado por Juan Huarte, miembro de la familia fundadora de la constructora Huarte. El edificio ha sido utilizado en producciones cinematográficas diversas: Un verano para matar, Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997), La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011); un episodio de la serie El Ministerio del Tiempo (Javier Olivares y Pablo Olivares, 2015-2020), la reciente serie Cristo y Rey (Daniel Écija, 2023); y sirvió también para inspirar la construcción protagonista de la distopía Tiempo después, la última película dirigida por José Luis Cuerda (2018). Pero en ellas han solido predominar las imágenes de sus espectaculares interiores curvos, siendo menos frecuentes las producciones que lo muestran desde el exterior.

Al parecer, Jarmusch sentía fascinación por el edificio, y de ahí su empeño en incorporarlo a una de sus creaciones. La ausencia de ángulos rectos, además, representa un rasgo estético que encaja a la perfección con la acumulación de tomas e imágenes que confluyen en esta producción. El fotograma adjunto es un acusado contrapicado de las Torres Blancas y del protagonista que resalta de forma clara la intención estética pero también semántica del autor. Es interesante señalar que en Un verano para matar se incluye una toma del edificio, igualmente en contrapicado; probablemente, se trate de la primera producción que incorpora —de manera, además, muy notable— este edificio a la ficción audiovisual.

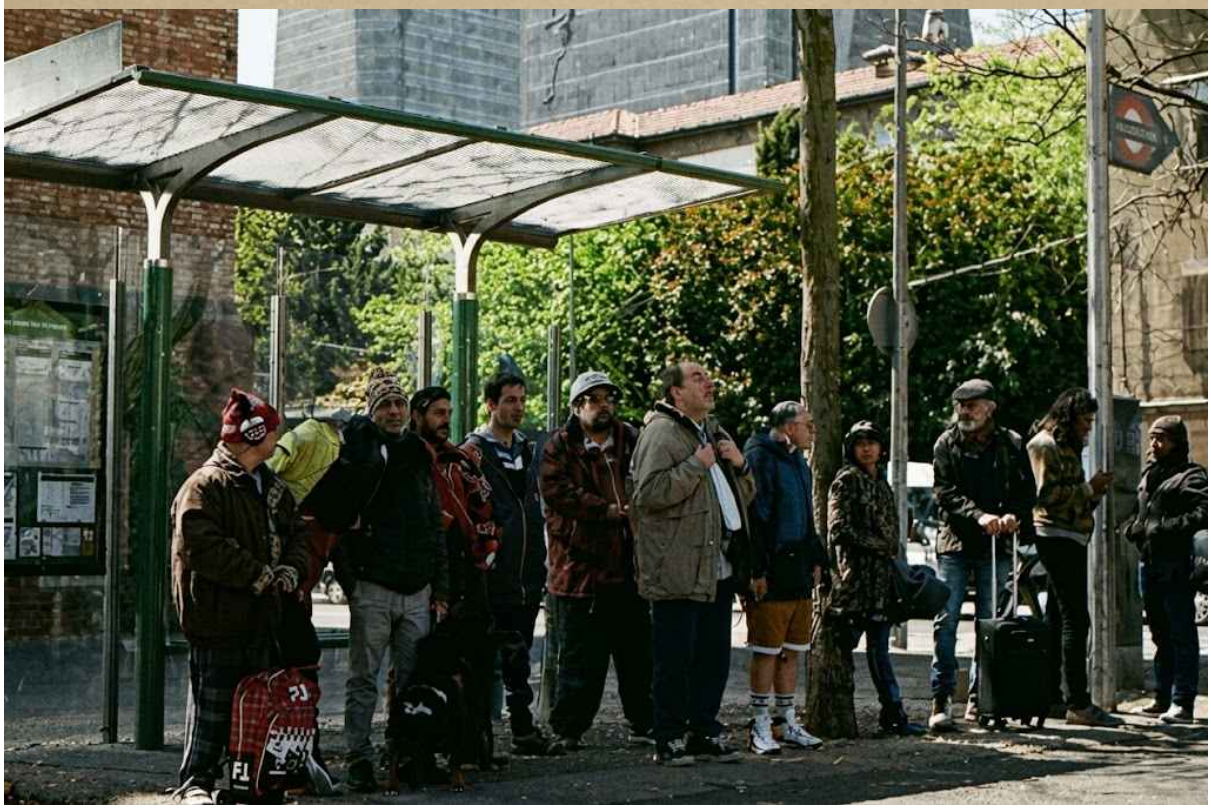


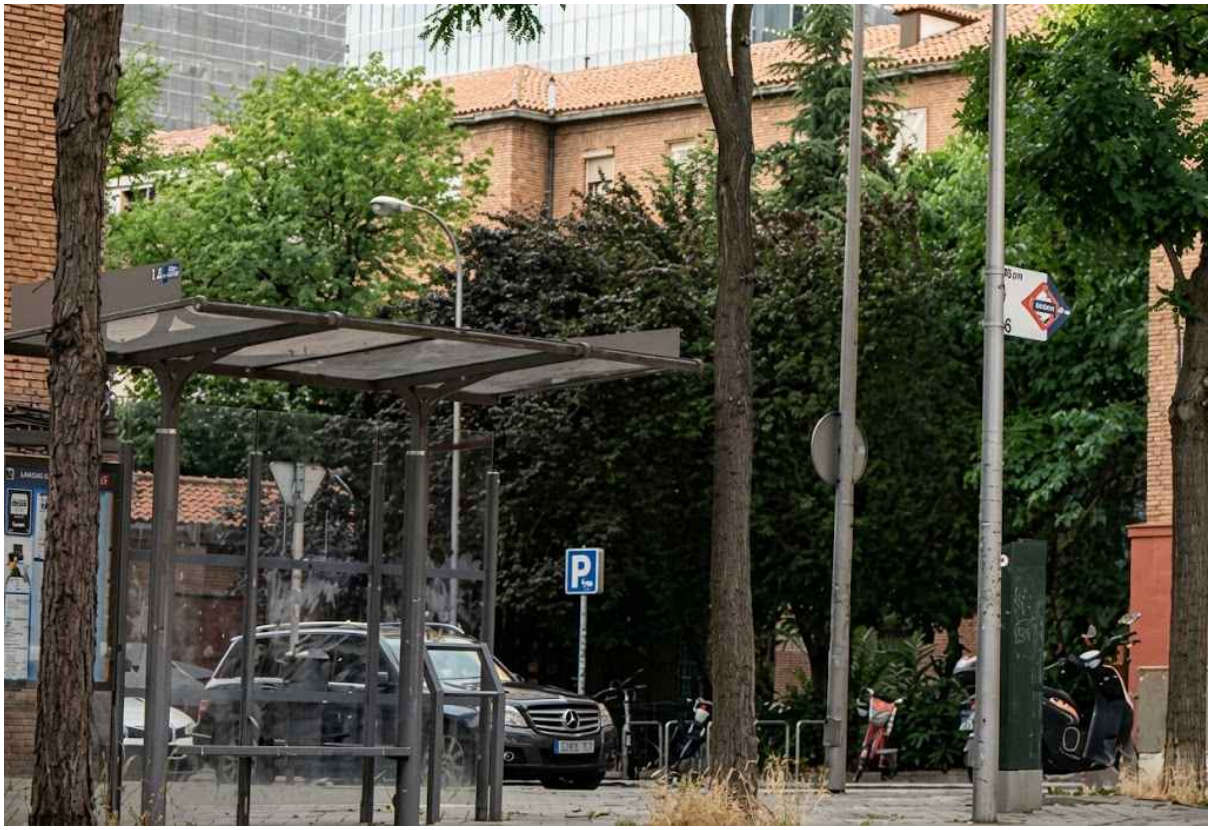
Campeones

Javier Fesser, 2018



Calle de Viejas 2



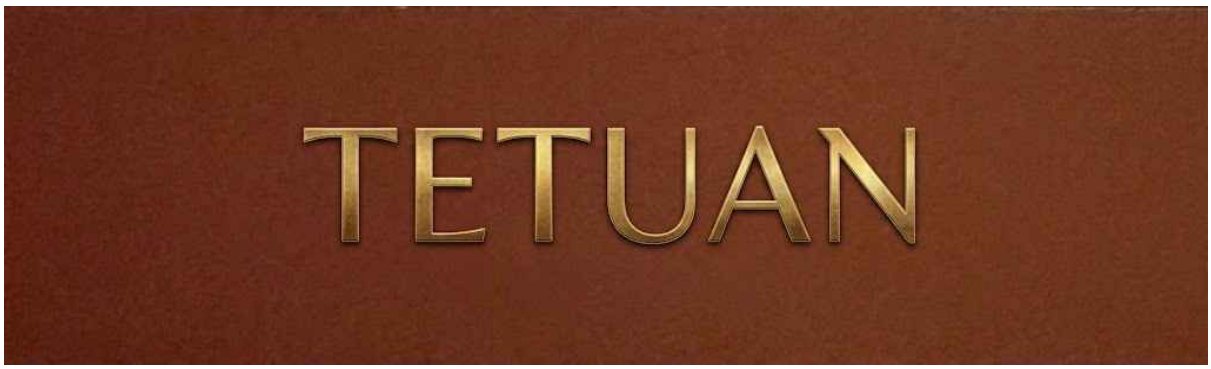


En Campeones, la película más aclamada de Javier Fesser, su director introduce el tema de la discapacidad en una comedia de éxito, aplicándolo en concreto al mundo de los jóvenes en el deporte. Salvo una escena del final, en la que el rodaje se traslada a la costa onubense —suplantando a Canarias—, la gran mayoría del metraje se ha filmado en la ciudad de Madrid y algunas zonas de su área metropolitana. Varios momentos se sitúan en el distrito de Chamartín. En uno de ellos, al que corresponde el fotograma adjunto, parte del equipo espera en una parada de un autobús interurbano a que llegue otra de las componentes (Collantes) para dirigirse a Méndez Álvaro y desde allí viajar a Cuenca para disputar un partido.

Como elemento de atrezo, destaca el hecho de que la parada del autobús interurbano es, en realidad, una parada de la línea 66 de la Empresa Municipal de Transportes (EMT); para la película fue preciso cambiar, en consecuencia, el color identificativo: del azul utilizado por la EMT al verde propio de las líneas de autobuses interurbanos.

La parada está situada en la colonia de San Cristóbal (barrio de Castilla), o “Barrio de las 800 Viviendas”, que se construyó a mediados de los años cincuenta para trabajadores de la EMT. En esos momentos, los edificios de la colonia se encontraban completamente desconectados del área central de Madrid. Hoy en día, en cambio, se

han visto rodeados por los grandes procesos de transformación y modernización de la ciudad y, concretamente —como se puede apreciar en el fotograma— por la proximidad del complejo de grandes rascacielos constituido por el Cuatro Torres Business Area. Imágenes de esta colonia pueden verse en el vídeo de la canción Tú me dejaste de querer de C. Tangana.



El último caballo

Edgar Neville, 1950



Calle de Raimundo Fernández Villaverde 33

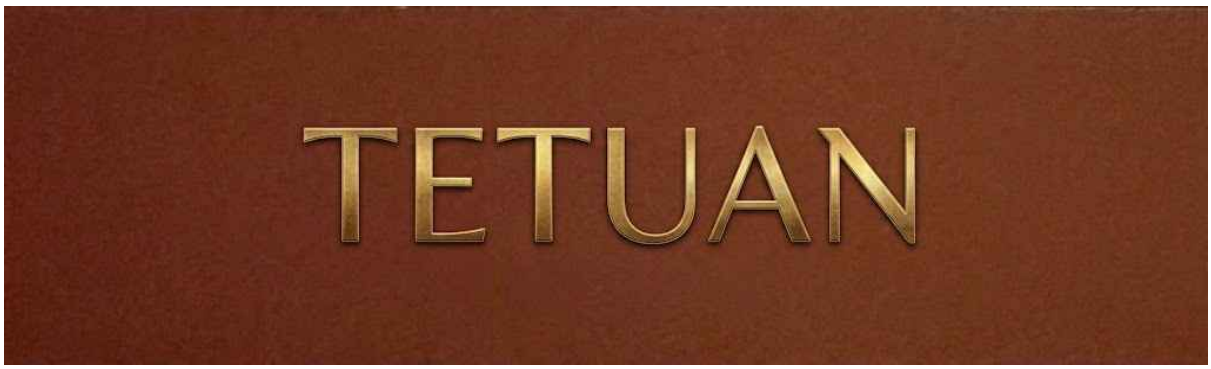




Una vez finalizado su servicio militar en el arma de caballería, Fernando (Fernando Fernán Gómez) consigue comprar el caballo Bucéfalo, compañero de la mili. Las primeras escenas de esta película transcurren en Alcalá de Henares en el antiguo cuartel de caballería El Príncipe, integrado desde 2014 en la universidad de la ciudad como edificio Cisneros. En Madrid, Fernando encuentra dificultades para poder alojar a Bucéfalo a la vez que se enamora de Isabel (Conchita Montes), una vendedora de flores, y se re-encuentra con su antiguo compañero de mili, Simón (José Luis Ozores), ahora bombero. La película contiene varias escenas de Fernando Fernán Gómez a caballo por el centro de la ciudad -incluida la Gran Vía- y su periferia. El caballo sufre diversas vicisitudes y oficios, lo que permite incluir en el largometraje imágenes del Madrid turístico, del parque del Retiro y de la plaza de toros de las Ventas. La historia finaliza con una vuelta de los cuatro protagonistas -Fernando, Isabel, Simón y Bucéfalo- a la periferia rural de la ciudad. El largometraje presenta una nostálgica visión de un Madrid ya desaparecido por el avance de la motorización y en el que sólo hay coches y camionetas, frente a una periferia rural que mantiene sus valores.

El fotograma corresponde al momento en el que Fernando contacta con Simón, que está apagando con la motobomba un incendio en un inmueble de la calle de Raimundo Fernández Villaverde, junto a la fábrica de sifones -en aquella época eran todavía numerosas las

fábricas de embotellado de sifones y gaseosas-. A diferencia de los inmuebles de la calle de Raimundo Fernández Villaverde próximos al fotograma que no han experimentado cambios significativos, los correspondientes a la calle de Dulcinea sí que se han visto profundamente alterados con el paso del tiempo. La farmacia que se muestra en el fotograma permanece en uso.



Mi tío Jacinto

Ladislao Vajda, 1956



Calle de José Castán Tobeñas 1



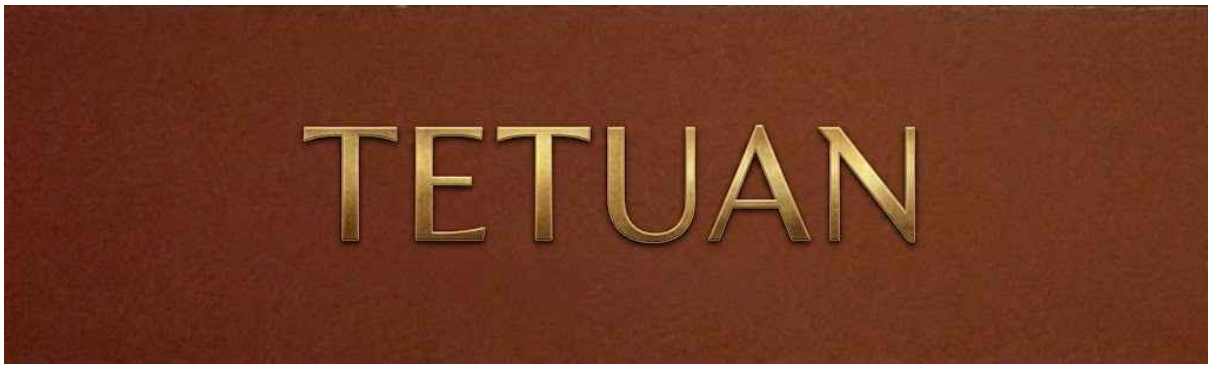


Antes de darnos a conocer a los principales protagonistas, las primeras escenas de esta recomendable película muestran a varios carteros intentando localizar la vivienda de Jacinto, «matador de novillos», como reza uno de los sobres que quieren hacerle llegar. Las diferentes direcciones encadenadas resultan de interés porque consiguen visibilizar lo que debió ser el peregrinar de un matador en dificultades económicas; así, los carteros nos llevan desde el entorno de la Gran Vía a un sector periférico, marginal, de la ciudad.

La zona que se puede ver en el fotograma que se acompaña, en otro intento fallido por dar con él, nos muestra a un cartero preguntando por Jacinto, y nos sitúa en el entorno de la plaza de Castilla. El lugar es fácil de identificar por el conocido depósito del Canal de Isabel II; la película se estrenó sólo cuatro años después de su construcción.

Lo que con seguridad existía previamente a esta moderna infraestructura era el conjunto desordenado de viviendas de autoconstrucción, destinadas al alojamiento de población, generalmente inmigrante, de bajos o muy bajos recursos. Aunque resulta casi imposible de reconocer, dadas las fuertes transformaciones producidas entre el momento de rodaje de la película y la actualidad, es probable que el lugar exacto donde se sitúa la acción

coincida con la actual calle de José Castán Tobenas. En todo caso, la disposición de las calles —por llamarlas de alguna manera— en esos momentos difería notablemente de la que podemos observar hoy en día. En este sentido, Mi tío Jacinto se suma a otros títulos de los años cincuenta y sesenta que permiten apreciar las características de una periferia madrileña que denotan la incapacidad oficial para poder incorporar adecuadamente a un contingente de población de provincias que acudía en masa a la capital para empezar una nueva vida. El espacio entre viviendas se caracteriza, como se ve, por la irregularidad del terreno, con huellas de arroyadas y aceras que no dejaban de ser elevaciones también irregulares sobre unas calles de tierra que, al menos, permitían a los chicos jugar a las canicas. El cableado del teléfono es prácticamente la única evidencia de infraestructuras urbanas.



El Lute, camina o revienta

Vicente Aranda, 1987



Calle de Bravo Murillo 322



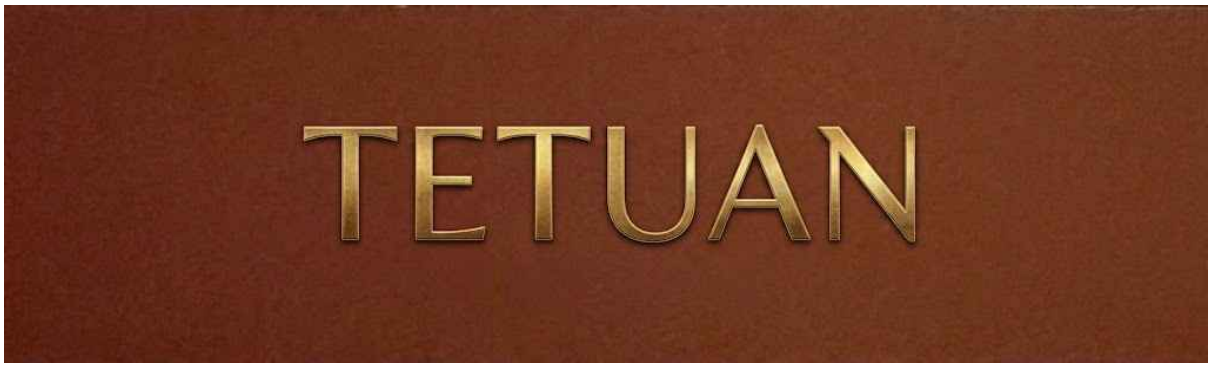


Este biopic sobre Eleuterio Sánchez, el Lute, resalta por su esfuerzo en trasladar al espectador la sensación de veracidad y rigor. Lo corrobora el episodio en el que el Lute, con otros dos compañeros (Aguado y Medrano), roba una joyería de la calle de Bravo Murillo. Tras varias detenciones ocurridas en Extremadura, el Lute había llegado a Madrid en 1965 para alojarse en un poblado de chabolas; precisamente en esa barriada se desarrolla una escena de gran intensidad narrativa y visual, cuando la policía derriba la vivienda que había construido para vivir con su mujer y su hijo.

Poco tiempo después de su llegada a Madrid tiene lugar este robo. Al trasladarlo a la pantalla, Vicente Aranda eligió rodar en la propia calle de Bravo Murillo. En la escena se ve a los tres artífices del robo en motocicleta por esta calle, hasta que llegan a una joyería. Con un par de ladrillos, rompen el escaparate y comienzan a desvalijar la tienda, que creen vacía. Pero en ese momento sale un vigilante y les aborda; en el forcejeo se dispara el arma que portaba uno de ellos, ocasionando la muerte del vigilante. El Lute y Aguado, a toda prisa, montan en la moto conducida por Medrano. Las imágenes se tomaron en el número 322 de Bravo Murillo, junto a la boca de metro Valdeacederas. El aspecto general de la calle, veinte años después de

los sucesos reales, sumado a la producción artística —tipo de vehículos que se observan, indumentarias—, otorgan una gran calidad a la ambientación.

La parcela que actualmente ocupa el edificio de los números 318-320 se encontraba en el momento del rodaje en obras, y esa circunstancia es la que se aprovecha para que los asaltantes cojan los ladrillos que les sirven para hacer añicos el escaparate. En cuanto a los cambios operados desde el rodaje, aparte del inmueble que ocupaban las obras inmediatas a la joyería, destaca la renovada estética del puesto de lotería de la ONCE. La joyería utilizada en la película es actualmente una inmobiliaria.



Justino, un asesino de la tercera edad

Santiago Aguilar y Luis Guridi, 1994



Calle de Francisco Balseiro



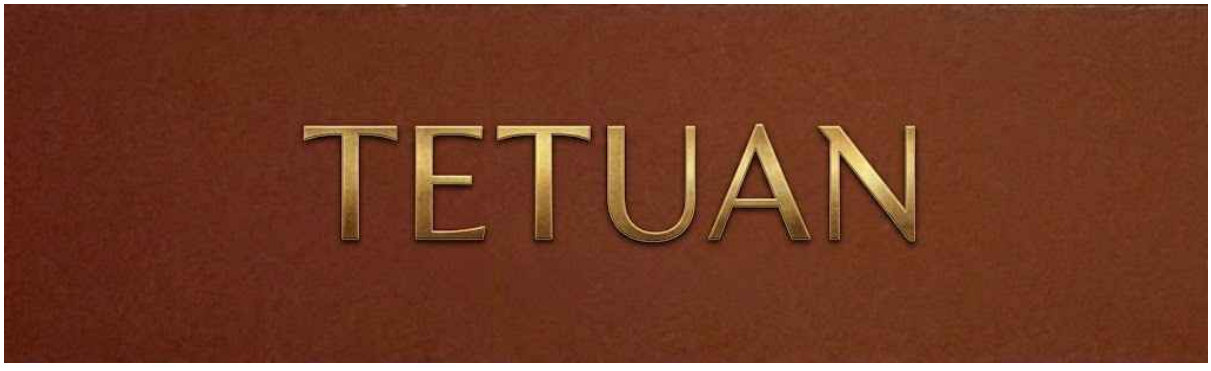


Película esencialmente madrileña en lo que concierne a sus localizaciones; y también película sobre todo de interiores. Esta original comedia negra narra el devenir truculento de un torero que, tras su

jubilación, desarrolla una singular querencia homicida, que empieza con su propio hijo y nuera. La vivienda de Justino (Saturnino García), cuyo portal aparece en varios momentos relevantes de la película, se localiza en la calle del Lazo. Otras localizaciones relevantes son la plaza de la Paja y la plaza de San Miguel. En la parte final de la historia Justino ingresa en una residencia —denominada, con notable ironía, Shangri-La— que en realidad se corresponde con el IES San Fernando, situado en el kilómetro 13,5 de la carretera M-607.

En el fotograma se ve una patrulla de policía que circula por la calle de Francisco Balseiro, junto al acueducto de Amaniel. La escena es parte del momento en que una pareja de policías se encuentra con Justino, de noche, y creen que ha sufrido un accidente; así que deciden llevarlo a un hospital, sin ser conscientes de la suerte que correrán. Justino, tras asesinarlos, se escabulle aprovechando lo solitario del entorno y la nocturnidad.

Para esta escena, la producción aprovechó la existencia de un tramo de la calle de Francisco Balseiro que está vedado al tráfico; se trata de unos metros que discurren en paralelo a la avenida de Pablo Iglesias, de la que la separa el trazado del acueducto de Amaniel; esta infraestructura, bien visible en el fotograma adjunto, está situada en el barrio de Buenas Vistas y forma parte de las que constituyen el sistema de traída de aguas del Canal de Isabel II, desde el río Lozoya a la capital, siendo construida en 1857.



El día de la bestia

Álex de la Iglesia, 1995



Paseo de la Castellana 216



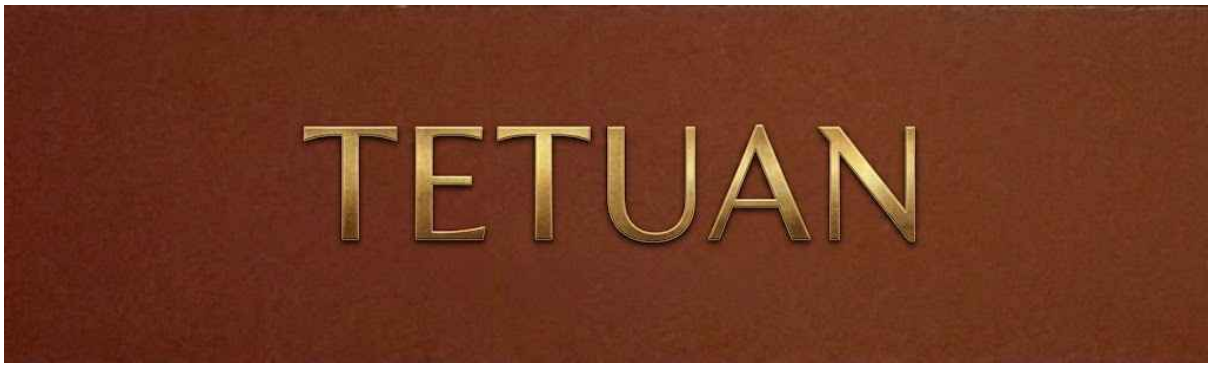


El día de la bestia, cuyo argumento ya ha sido abordado anteriormente, tiene un momento culmen que nos muestra este fotograma, cuando el padre Ángel (Álex Angulo), con la ayuda de Cavan (Armando de Razza), se percata del lugar donde nacerá el anticristo. Se trata de la Puerta de Europa, dos rascacielos de 113 metros de altura, inclinados uno hacia el otro y conocidos popularmente como Torres KIO, al ser financiadas por la Kuwait Investment Office.

Prevista su construcción en 1989, se retrasa hasta 1992, tal y como se constata en El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992), en la que se muestra una escena con las dos grúas ya levantadas. La obra finaliza en 1996, por lo que en el momento de la filmación de El día de la bestia quedaban todavía algunos remates en la denominada Torre Oeste. Por su diseño y posición, adquirieron un valor icónico y simbólico en la ciudad, de ahí que no es de extrañar su elección por parte del director para esta escena. La captación por parte de la ficción audiovisual de inmuebles o estructuras urbanas relevantes recién erigidas es un proceso habitual desde los inicios del cine y supone un reforzamiento mutuo entre la marca de la ciudad y la industria cinematográfica. Apenas dos años más tarde del estreno de El día de la bestia las torres serán también objeto de filmación en Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997) y Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997).

En el fotograma vemos al padre Ángel frente al monumento a José Calvo Sotelo, y las Torres KIO. En 2009 se levanta en el centro de la plaza el obelisco que conmemora el tercer centenario de la, ya extinta, Caja Madrid. Se trata de una estructura metálica dorada, de 92 metros de altura y 527 toneladas de peso diseñada por Santiago Calatrava y dotada de un mecanismo que propiciaba la sensación de movimiento circular de la estructura pero que, por problemas técnicos, jamás llegó a funcionar.

En el guión inicial la acción se desarrollaba en la localidad de Sestao, próxima a Bilbao, en vez de en Madrid. Tampoco la escena de las Torres KIO estaba prevista.

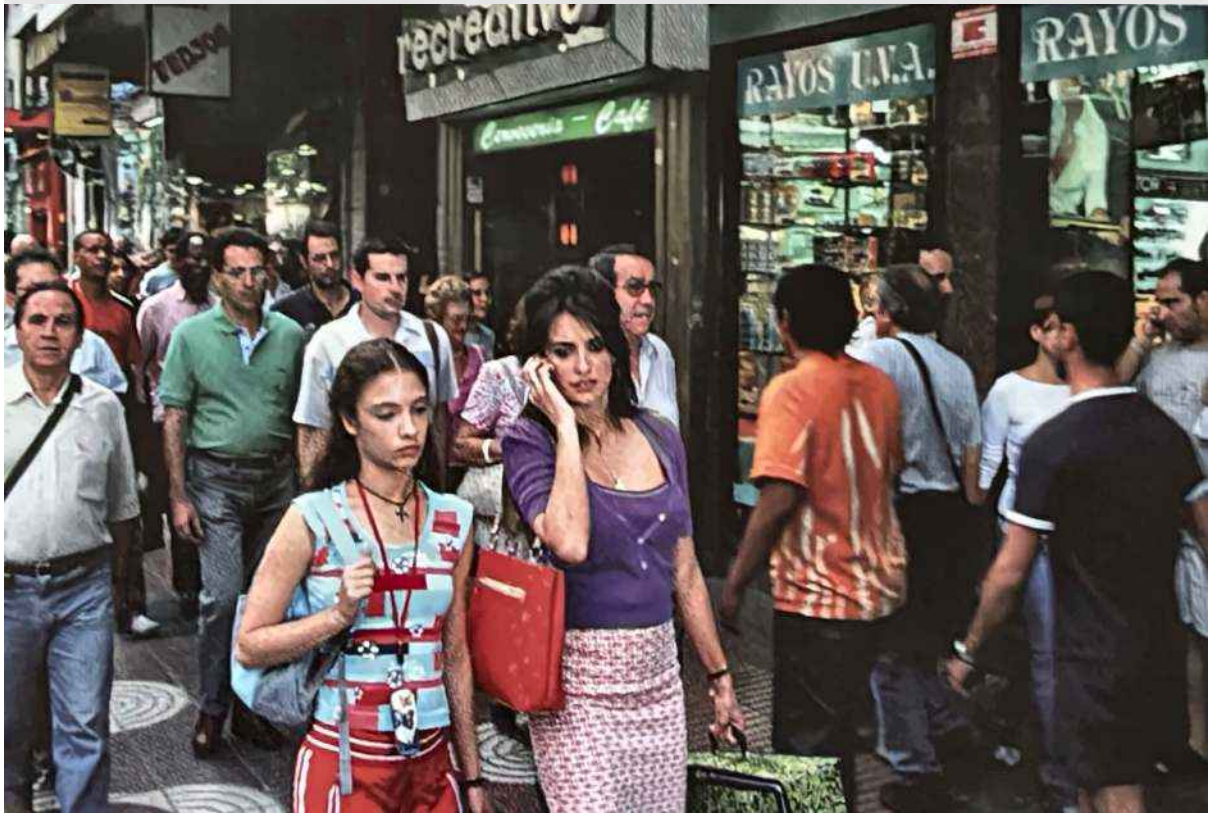


Volver

Pedro Almodóvar, 2006



Calle de Bravo Murillo 125



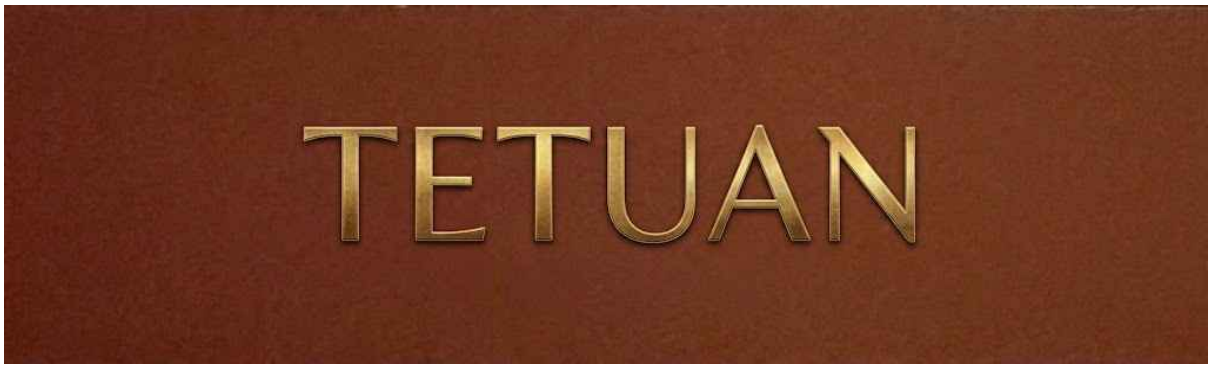


En Volver, su director, Pedro Almodóvar, establece un original e intenso diálogo entre un pueblo manchego ficticio (Alcanfor de las Infantas) y la ciudad de Madrid. Los personajes se desenvuelven a la perfección en una serie de sucesos que combinan lo fantástico y lo mundano para narrar una historia en la que una mujer muy normal, Raimunda (Penélope Cruz), pasa por circunstancias no tan normales en compañía de su hija Paula (Yohana Cobo) y de su hermana Sole (Lola Dueñas). Aunque una parte de la trama —y del rodaje— se traslada a la provincia de Ciudad Real, la gran mayoría del metraje se desarrolla en la capital. Además del aeropuerto Madrid-Barajas, donde Raimunda trabaja de limpiadora, son los barrios de Numancia (distrito de Puente de Vallecas) y de Bellas Vistas (distrito de Tetuán) los que acogen la mayor parte de los exteriores.

En el caso del barrio de Numancia, y concretamente en la calle de Peña Labra, allí se sitúa la vivienda de Raimunda, su marido y su hija, así como el restaurante próximo, tan relevante en la trama, que fue creado expresamente para la película, aprovechando un descampado —todavía existente— situado entre las calles de Peña Labra, de Amadeo I y de Pico Veleta.

A Bellas Vistas acude Raimunda a visitar a su hermana Sole en varias ocasiones, lo que posibilita acceder a las calles de Tenerife y de San

Raimundo; en una ocasión (fotograma adjunto), también vemos a Raimunda con su hija caminando por la populosa calle de Bravo Murillo, a la altura aproximada del cruce con la calle de Carnicer. Se trata de una escena de cierta duración —más de cuarenta segundos— que permite reconocer algunos de los rasgos propios de esta calle tan conocida, que funciona como columna vertebral del distrito de Tetuán, y que se caracteriza por la profusión de diferentes comercios y por la diversidad étnica de sus habitantes y viandantes.



Mataharis

Icíar Bollaín, 2007



Plaza de Pablo Ruiz Picasso s/n



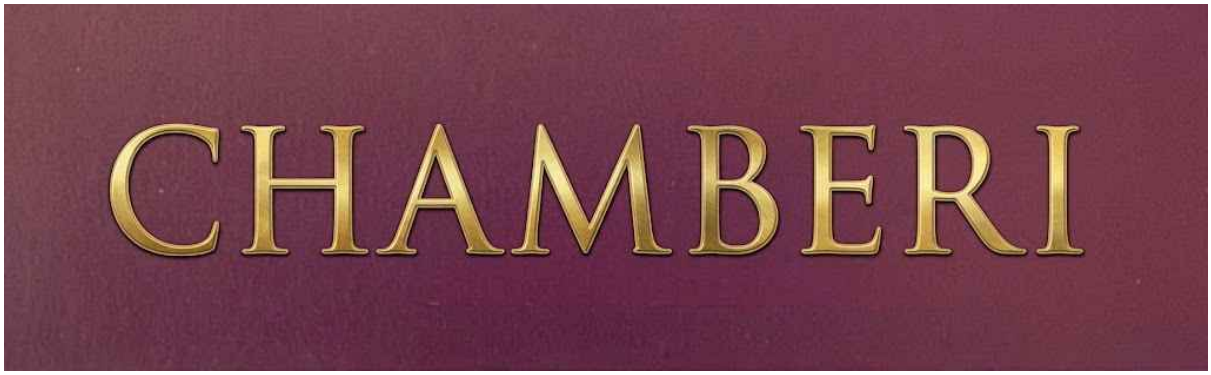


El largometraje narra el día a día de una agencia de detectives, localizada en la Gran Vía, en donde trabajan tres mujeres de distintas generaciones. Durante la película se entrecruzan los encargos de seguimiento y vigilancia que asume la empresa con las vivencias personales de las tres protagonistas.

Carmen (Nuria González), la más veterana, aconseja a sus compañeras en asuntos del trabajo a la vez que observa cómo su propio matrimonio falla hasta que decide separarse de su pareja. Eva (Najwa Nimri), en torno a los cuarenta años y con dificultades para conciliar su vida familiar con dos hijos pequeños y el trabajo, vigila a su propio marido, Iñaki (Tristán Ulloa), hasta que descubre que este mantiene a una segunda familia previa a su matrimonio; pero, tras la crisis matrimonial, decide asumir la situación y recuperar la relación. Inés (María Vázquez), la más joven, recibe el encargo de vigilar a un miembro del comité de empresa de una multinacional, Manuel (Diego Martín), del cual acaba compartiendo sus ideas y enamorándose, por lo que finalmente renuncia a su trabajo como detective.

Con numerosas escenas del Madrid más dinámico y funcional, la película muestra rodajes en la Gran Vía, en polígonos empresariales, en centros comerciales y en enclaves de oficinas. El fotograma

corresponde al momento en el que Inés se dirige a entregar un informe de vigilancia y atraviesa la plaza de Pablo Ruiz Picasso, en AZCA. Apenas dos años antes del rodaje de esta escena el edificio de oficinas Windsor fue pasto de las llamas y permaneció en ruinas hasta su demolición por completo. En el fotograma se aprecian cuatro torres de oficinas y el hueco dejado por el edificio Windsor —situado entre el tercer y cuarto inmueble de izquierda a derecha— hasta la posterior construcción del nuevo edificio de oficinas que ocupa en la actualidad su solar. Tampoco la escultura que se observa parcialmente en primer plano permanece hoy en día.



Historias de la radio

José Luis Sáenz de Heredia, 1955



Calle del General Álvarez de Castro 23



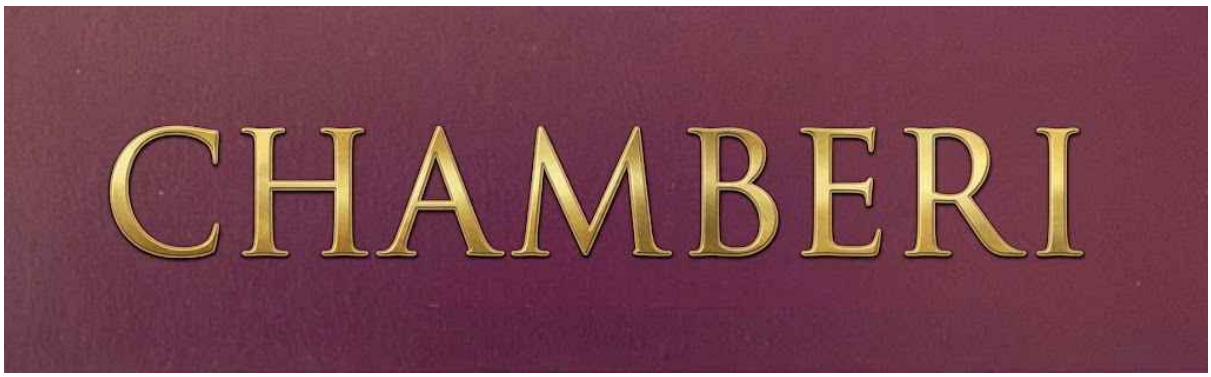


En la primera narración de Historias de la radio, cuyo argumento ya ha sido expuesto anteriormente, encontramos a un inventor (José Isbert) que se afana por llegar el primero a los estudios de la radio y obtener el premio anunciado.

Una vez pertrechado del disfraz de esquimal, trineo y perro, se dispone a desplazarse al estudio. Pero el taxi que tenía apalabrado le falla, por lo que no tiene más remedio que ir andando. Una caminata que provoca las chanzas de jóvenes transeúntes y un pequeño altercado hasta que aparece una vieja camioneta de bebidas cuyo conductor (Tony Leblanc) se ofrece a llevarle al estudio, a falta de ocho minutos para que concluya el programa.

El fotograma, filmado en el barrio de Trafalgar —inicialmente un barrio de trabajadores, en la actualidad residencial—, corresponde al momento en el que la camioneta inicia su desplazamiento a la sede de la radio. Una vez en marcha, sin parar de hablar en todo el trayecto, el conductor enfila el paseo de la Castellana, llega a la plaza de Colón, donde se salta un semáforo en rojo —librándose de una multa segura tras una charla con el guarda—, asciende por la calle de Génova, donde desarrolla una particular carrera con un vehículo en el que viaja otro concursante, y deposita, finalmente, al inventor en la plaza de

Alonso Martínez. En el fotograma inferior se observa a los dos concursantes vestidos de esquimal que, una vez apeados de sus respectivos vehículos, se dirigen corriendo al estudio mientras al fondo se inicia la discusión entre los dos conductores y el guarda municipal. Esta escena se complementa segundos después con una toma aérea de ambos esquimales atravesando la plaza.



The Man Inside **(Conflicto íntimo)**

John Gilling, 1958



Paseo del General Martínez Campos 18



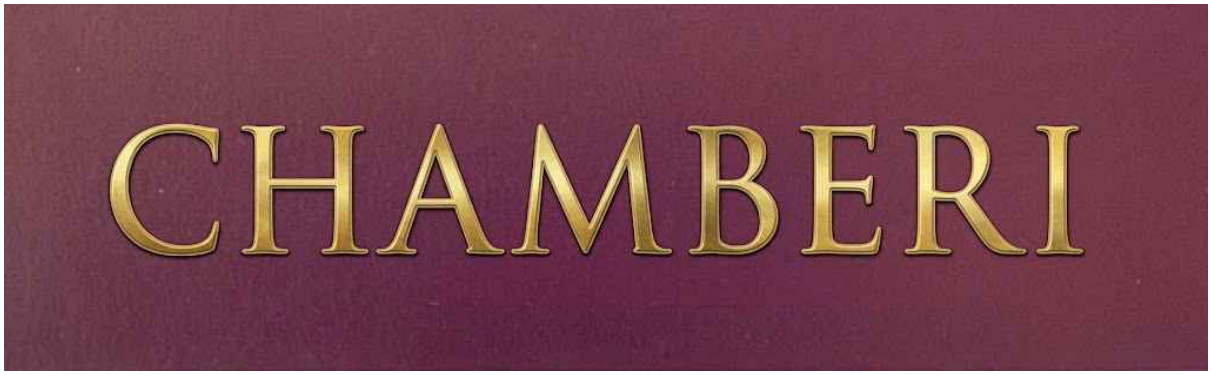
L



Se trata de una película rodada en Nueva York, Lisboa, Madrid y París. En la primera de las ciudades, Sam (Nigel Patrick) roba un diamante famoso y huye a Lisboa. March (Jack Palance), un detective de la policía neoyorkina, sigue tras sus pasos, primero a Lisboa y luego a Madrid. Interviene también la joven Trudie (Anita Ekberg), que se hace pasar por una judía austriaca en busca de la joya de la familia. En Madrid parte de las escenas transcurren en la plaza de España y el hotel situado junto a ella. March utiliza los servicios de un conductor italoamericano, Ernesto (Anthony Newley). En la ciudad se produce una interesante persecución automovilística que se inicia en el paseo del General Martínez Campos, al que corresponde el fotograma, y continua por las calles estrechas del barrio de la Morería, en torno a la plaza de la Paja. El fotograma evidencia que apenas han existido cambios en el entorno urbano. No obstante, se aprecian sobre el pavimento los raíles del tranvía, hoy desaparecidos.

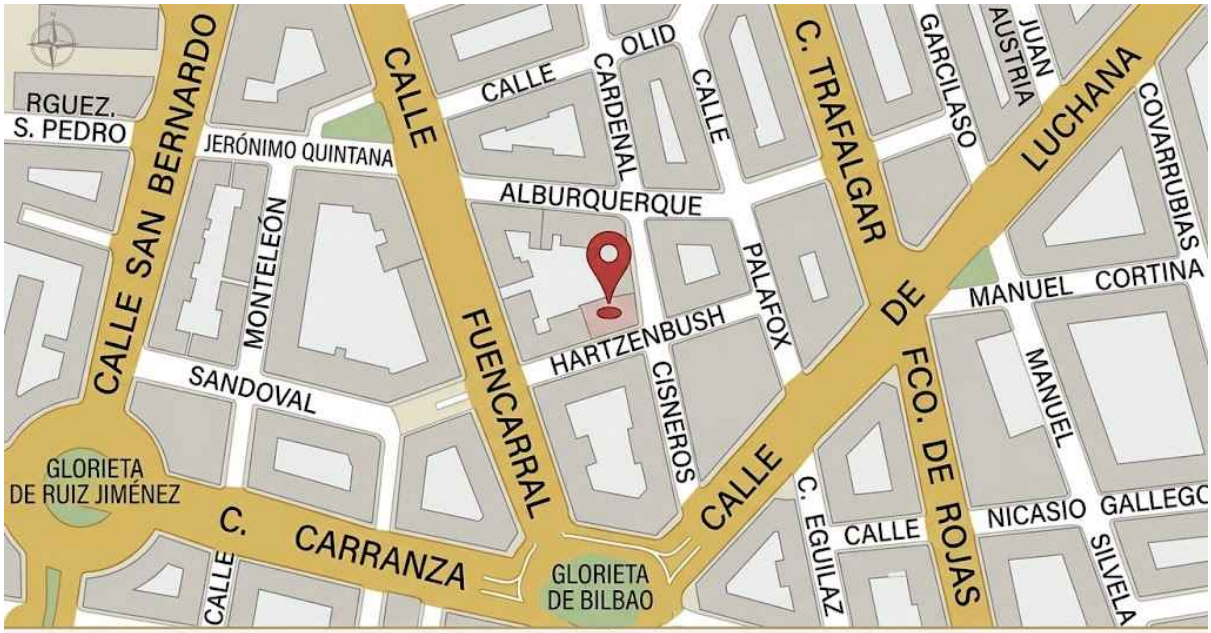
Los últimos veinte minutos de la cinta transcurren en París y en el tren que se dirige desde allí al Canal de la Mancha. Antes de embarcar en el ferri, March consigue recuperar el diamante. La película distribuye de forma equitativa la duración del largometraje entre las cuatro ciudades mencionadas. En el caso de Madrid, durante poco más de

treinta minutos, se ofrecen varias imágenes de ella: el aeropuerto, la Puerta de Alcalá, numerosas escenas en torno a la plaza de España, Moncloa, las calles del barrio de la Morería y el interior del hotel Plaza, en el recién inaugurado Edificio España.



El cochecito

Marco Ferreri, 1960



Calle del Cardenal Cisneros 19



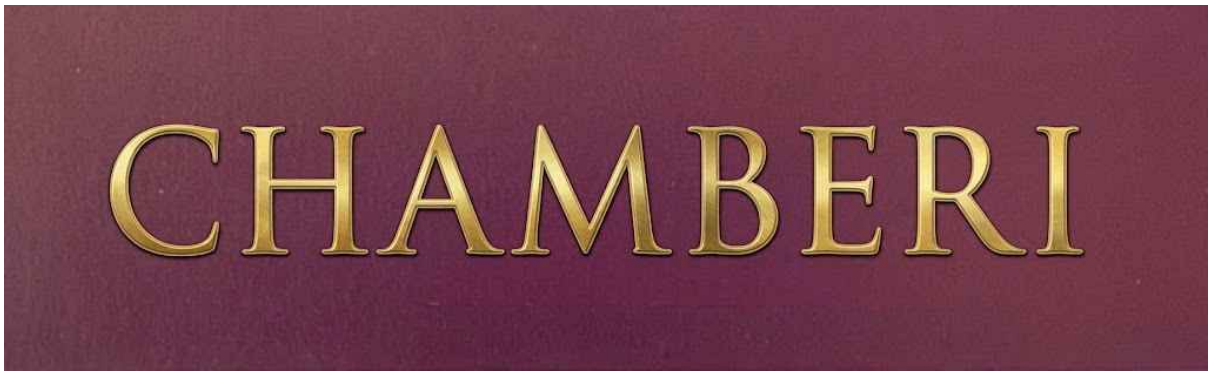


En el comienzo de la película, coincidiendo con los créditos iniciales, vemos a don Anselmo (José Isbert) caminando por varias calles de Madrid, entre las que se reconoce la de Alberto Aguilera. Lleva consigo un ramo de flores y su destino es una vaquería situada en el número 19 de la calle del Cardenal Cisneros, en el barrio de Trafalgar. La vaquería la regenta su amigo Lucas, que estrena su coche de ruedas motorizado, dados sus problemas de movilidad.

La escena permite adentrarse en un auténtico local de venta de leche de vaca en el centro de la urbe, constituyendo un documento fascinante sobre los modos de vida de la ciudad hace más de medio siglo. Las vaquerías en Madrid fueron en realidad una novedad de finales del siglo XIX, cuando una serie de avances técnicos vinculados a su conservación y el formidable incremento en su consumo motivaron que el flujo de leche desde pueblos próximos a la capital se viera sustituido por establecimientos situados en las propias calles de Madrid. Se estima que en los años cincuenta existían ochocientas vaquerías, dando cabida a unas veinte mil vacas lecheras. Los problemas de salud que generaban, sumados a los riesgos de brotes de enfermedades como brucelosis o fiebres de malta, motivaron que en 1961 fueran reguladas por el Reglamento de Actividades Molestas, Insalubres, Nocivas y Peligrosas, al tiempo que se establecía un plazo

de diez años para su desaparición como actividad urbana. Otras vaquerías notables se encontraban en el número 1 de la avenida de Filipinas o en la avenida del Monte Igueldo, número 103. En cuanto a la denominación de la que aparece en la película, Vaquería Imperial de Mateo Fernández, no hay constancia de que se trate del nombre auténtico de la vaquería o de que sea una aportación de la propia ficción.

La importancia en esta zona de Madrid, desde hace ya varios decenios, de todo lo relacionado con establecimientos de ocio nocturno y restauración (bares, pubs) se hace notar en los usos recientes de este local, por el que han pasado varios restaurantes.



El mundo sigue

Fernando Fernán Gómez, 1965



Calle de Esquilache 2

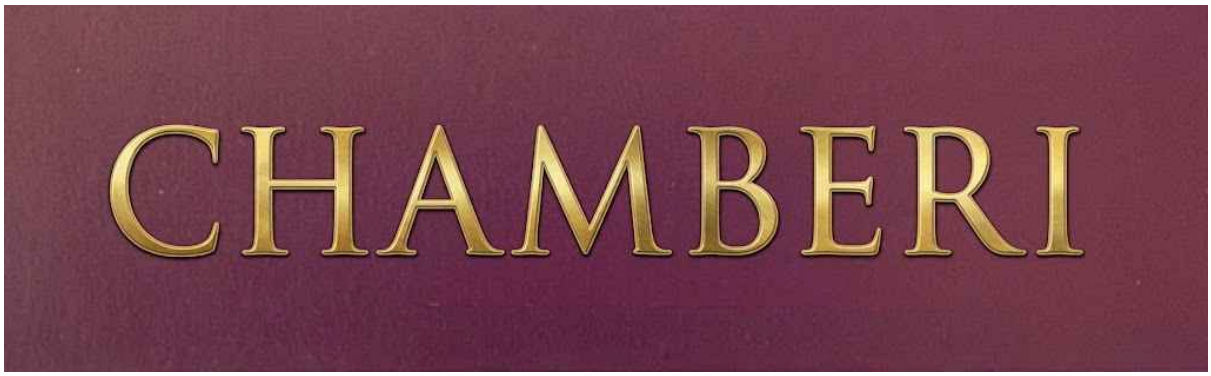




El mundo sigue, cuyo argumento ya ha sido presentado anteriormente, es un drama con numerosas escenas exteriores, lo que proporciona un panorama variado de imágenes del Madrid de mediados los sesenta. Es el caso de los exteriores rodados en la Red de San Luis, las calles de San Bernardo, Modesto Lafuente, O'Donnell, Alfonso XIII y Francisco Silvela, en cuyo portal 14 se sitúa el bar en el que trabaja Faustino; las plazas de la República Dominicana, Juan Pujol y la de Chueca, donde residen los padres de ambas hermanas; y las estribaciones del actual parque de Santander; así como las avenidas de Nazaret y Reina Victoria.

El fotograma corresponde al momento en el que Faustino madruga porque quiere leer los periódicos de la mañana en donde figuran cuántos acertantes de catorce aciertos corresponden a la quiniela de esa semana, en la que ha invertido su dinero. Con el paseo de Faustino, el director nos muestra diferentes localizaciones de la ciudad alejadas entre sí: el bar en el que trabaja como camarero, la calle de Esquilache, número 2 —donde corresponde el fotograma— o la plaza de Juan Pujol, en el barrio de Malasaña, donde Faustino finalmente consigue el periódico de la mañana.

Además de este fotograma, hay varias escenas rodadas en los alrededores de los depósitos del Canal de Isabel II (hoy parque de Santander). La zona conforma el límite noroccidental del ensanche de Chamberí, que en la época mostraba un aspecto caótico con solares, antiguos edificios residenciales aislados e instalaciones diversas como las del Canal de Isabel II o las cocheras del Metro. A finales de la década de los ochenta una parte de estos espacios fue ocupada por nuevos edificios residenciales, como los que muestra la fotografía.



El hombre de las mil caras

Alberto Rodríguez, 2016



Calle del Españoleto 23





La película recrea la huida y posterior detención de Luis Roldán, director de la Guardia Civil entre 1994 y 1995, centrándose en la figura del exagente Francisco Paesa (Eduard Fernández) y sus numerosas mediaciones.

El fotograma registra un momento clave en la trama de la película. Acaban de aparcar, frente a la Embajada de Laos en París, Francisco Paesa, su ayudante Jesús Camoes (José Coronado) y dos enviados del ministro de Interior y Justicia, Juan Alberto Belloch. Es el momento de cerrar los detalles de la entrega de Roldán que tendrá lugar posteriormente en Laos. Francisco Paesa se dirige a la embajada y vuelve con un documento firmado por el Gobierno de Laos en el que se detallan las condiciones de la entrega y se identifican los agentes laosianos encargados. Francisco ha recibido un millón de libras esterlinas del Gobierno español por sus servicios. Pero en realidad, como se descubre en la película una vez avanzado el metraje, el exagente no ha realizado tal gestión y entrega a los enviados del Gobierno español un documento falso cuyo sello oficial no es otro que el del ayuntamiento de una ciudad laosiana. Estos documentos serán posteriormente identificados en la prensa española como Los papeles de Laos.

La entrega de Roldán en Laos fue un montaje —falso documento, falsos policías laosianos— arreglado por Francisco Paesa. En consecuencia, no hubo entrega del prófugo de un Gobierno a otro —tal y como era intención de Roldán, con el objeto de ver reducidos los cargos que le imputaban—, sino una detención por parte de las autoridades españolas, sin que ni el afectado ni ambos gobiernos conociesen este extremo.

La película fue rodada en las ciudades de Madrid, París y Singapur, así como en la provincia de Segovia. La Embajada de Laos en Francia se encuentra en el número 79 de la avenida de Raymond-Poincaré, una de las calles que desembocan en el Arco de Moncloa; pero la filmación de la escena tuvo lugar en Madrid, en el ensanche de Chamberí. Ambos inmuebles, el real y el suplantado, resultan muy similares arquitectónicamente.



La mitad del cielo

Manuel Gutiérrez Aragón, 1986



Camino de Ganapanes





Una historia filmada a mediados de los años ochenta del pasado siglo y que transcurre entre las montañas y valles de la cordillera Cantábrica y la ciudad de Madrid. Rosa (Ángela Molina) es una mujer nacida en una familia humilde que, tras quedar viuda, emigra a finales de los años cincuenta a Madrid con su hija Olvido. Allí va pasando por empleos diversos, desde ama de cría a regentar un puesto de casquería en un mercado. Poco a poco va prosperando, hasta que con la ayuda de varias personas logra abrir un restaurante que se convierte en lugar de moda, frecuentado por políticos, periodistas e intelectuales.

Las escenas ambientadas en el espacio cantábrico se rodaron en el valle del Pas (Cantabria), pero con más frecuencia en localidades de la sierra de Guadarrama, en su vertiente madrileña: Bustarviejo, Cercedilla, Santa María de la Alameda y Torrelaguna.

En el municipio de Madrid, donde Rosa consigue su puesto en el mercado y después alquila un local que se convertirá en su próspero restaurante, los exteriores son escasos. Uno de ellos es el barrio de El Pilar; concretamente, en el fotograma se muestra la imagen de un inmueble situado en la avenida de Monforte de Lemos, números 176 y 178. En realidad, en los años en los que transcurre la historia —primeros años sesenta— esta zona era un descampado apenas

interrumpido por construcciones modestas, aunque al sur de la avenida de Monforte de Lemos ya se había iniciado la construcción del popular barrio de El Pilar —desde finales de los años cincuenta del pasado siglo— de la mano del promotor José Banús. Los edificios que aparecen en el fotograma se construyeron en torno a 1970.

La comparación del fotograma con la imagen actual denota las transformaciones que desde entonces se han llevado a cabo, con desmontes importantes y un proceso de urbanización que motivó la creación de una nueva calle (Camino de Ganapanes) en 1990 y, paulatinamente, la construcción de un complejo polideportivo (2017).



Beltenebros

Pilar Miró, 1991







En esta adaptación de la directora Pilar Miró de la novela homónima de Antonio Muñoz Molina —y de la que ya se ha tratado con

anterioridad— los contenidos de una trama centrada en el Madrid de la posguerra se combinan a la perfección con unos escenarios en los que predominan los ambientes oscuros y nocturnos, tanto en exteriores como en interiores. El rodaje de la película se desarrolla, para buscar la fidelidad con el guión, en Inglaterra, Polonia y Madrid. En la ciudad de Madrid tiene lugar una parte fundamental de la narración, aunque los exteriores no superan la veintena de minutos. En todo caso, la selección de estos escenarios resulta muy cuidada, además de incorporar varias localizaciones que podemos considerar inéditas en el cine hecho en Madrid.

Es el caso de la localización del fotograma adjunto. La imagen corresponde a una escena de trascendencia narrativa limitada, y de escasa duración, aunque responde bien a una factura cinematográfica próxima al film noir. Después de que unos policías detengan a Rebecca, una prostituta que actúa en centros nocturnos y que es la pareja sentimental de un topo infiltrado en el Partido Comunista Español, la conducen en coche a un bar aislado, el bar Ricote; tras una llamada a sus superiores, los policías dejan libre a la mujer. En el fotograma observamos el momento en que el coche de los policías llega de noche al mencionado bar, ya desaparecido. En realidad, toda esta zona del barrio de Peñagrande ha asistido a transformaciones muy intensas. La mayor parte de las construcciones que existían al sur de la calle donde se ubicaba este establecimiento, en la calle de Joaquín Lorenzo, han desaparecido. Hoy en día, tanto la parcela del bar como las zonas adyacentes siguen siendo solares sin ocupar.



Martín (Hache)

Adolfo Aristarain, 1997



Paseo de la Castellana 255





En esta producción hispano-argentina se presenta una historia que se inicia en Buenos Aires pero que enseguida se traslada a Madrid. Martín (Juan Diego Botto), con diecinueve años, sufre una sobredosis que casi acaba con su vida; la madre, después de su recuperación, lo envía a Madrid, donde reside su padre —también llamado Martín (Federico Luppi)—, que es un director de cine en plena madurez.

En Madrid se combinan escenarios en los que se muestra una ciudad moderna —zona de oficinas de la calle del Cardenal Marcelo Spínola, calle de Oquendo, paseo de la Castellana— con lugares céntricos que escenifican la vida nocturna de la capital, como Malasaña. La primera imagen de Madrid en la película está presidida por la Puerta de Alcalá, monumento que se ha convertido en perfecto plano de situación para, sin necesidad de palabras, poner en evidencia el traslado de la acción a esta ciudad.

El fotograma que se acompaña es, en realidad, una imagen casi de relleno. Se incluye en el metraje como vista intermedia entre el momento en que Martín (hijo) y su padre llegan desde Buenos Aires al aeropuerto de Madrid-Barajas, y la escena de interior en

Columna 2:

la que se le ve acomodándose en su nuevo hogar. Se trata de un paneo de quince segundos de duración que arranca mostrando, desde el paseo de la Castellana, a la altura del número 255, el Hospital de la Paz, para girar en sentido levógiro y acabar con la imagen de las Torres KIO, en la plaza de Castilla.

Lo más interesante es la oportunidad de apreciar la gran transformación que se ha producido en las vistas desde ese lugar —a excepción del edificio de oficinas situado en el número 257, visible en el fotograma a mano izquierda—, pues la construcción, posterior al rodaje, del complejo Cuatro Torres Business Area oculta por completo el antaño hito arquitectónico del Hospital de la Paz.



Tip on a Dead Jockey (Apuesta por un jinete)

Richard Thorpe, 1957

Muerte de un ciclista

Juan Antonio Bardem, 1955



Avenida del Padre Huidobro s/n



Tip on a Dead Jockey, 1957



Muerte de un ciclista, 1955

Los Pactos de Madrid de 1953 entre el Gobierno de Franco y los Estados Unidos tuvieron, además de los acuerdos militares y económicos, implicaciones para la industria cinematográfica. Es en este contexto en el que tienen cabida determinados largometrajes urbanos —con títulos menos conocidos que las grandes producciones de películas bélicas o de época— en las que los protagonistas son miembros de las fuerzas aéreas norteamericanas, como It Started with a Kiss (Empezó con un beso) (George Marshall, 1959) y también Tip on a Dead Jockey. Esta última película relata las aventuras del expiloto Lloyd Tredman (Robert Taylor), veterano de la guerra de Corea, que pierde sus ahorros en una apuesta de caballos y se ve obligado a participar en una acción de contrabando pilotando un avión. El fotograma muestra al público antes del comienzo de la carrera en la que el jockey Alfredo perderá la vida por un accidente provocado por uno de sus rivales.

Las gradas del hipódromo ya habían sido objeto de atención por parte de Juan Antonio Bardem, dos años antes, en Muerte de un ciclista, cuyo argumento ha sido expuesto anteriormente. En este caso el fotograma corresponde a la escena en la que Juan (Alberto Closas) y María (Lucia Bosé), junto a varios componentes de su círculo de

amistades, contemplan los entrenamientos de uno de los caballos, de nombre Emperador. En ese momento, Rafael (Carlos Casaravilla), que pretende chantajear a la pareja, hojea, aparentemente desganado, el periódico, y se detiene para leer en voz alta un titular: «Sucesos... aquí es... muerte de un ciclista», lo que provoca el lógico nerviosismo en los protagonistas de la película.

En 1935 el estudio de arquitectura Arniches, Domínguez y Torroja gana el concurso para la construcción del nuevo hipódromo. El elemento más característico del diseño que proponen es la utilización de una bóveda de hormigón para las tres tribunas, conformando una marquesina sin columnas con un voladizo de trece metros. Iniciada su construcción a principios de 1936, la zona fue línea de frente durante la Guerra Civil, por lo que hubo de repararse los daños causados en el inmueble, inaugurándose el edificio en 1941. Desde 2009 las tribunas están declaradas Bien de Interés Cultural.



CASA DE CAMPO



Date stamped 1972



Per un pugno di dollari (Sergio Leone, 1964)



Chimes at Midnight (Orson Welles, 1965)



Crimen ferpecto (Álex de la Iglesia, 2004)



A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (Richard Lester, 1966)



El crack dos (José Luis Garci, 1983)



Los tramposos (Pedro Lazaga, 1959)



Los dinamiteros (Juan García Atienza, 1964)



... altrimenti ci arrabbiamo! (Marcello Fondato, 1974)



Esa pareja feliz (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1953)

Desde comienzos de los años cincuenta encontramos producciones que, con cierta frecuencia, trasladan parte del rodaje a la Casa de Campo. Este parque urbano (1.723 hectáreas), restringido al uso de la Corona hasta la Segunda República, momento en que pasa a engrosar el patrimonio del Ayuntamiento de Madrid, constituye un singular entorno para sus ciudadanos. El parque fue utilizado para el establecimiento de diferentes infraestructuras y servicios, como es el caso de la antigua Feria del Campo, que sirvió desde 1975 como recinto ferial, y también para la instalación de diversos restaurantes. En 1969 se creó un teleférico que conectaba esta zona verde con el paseo del Pintor Rosales; también ese año se instala una primera versión de parque de atracciones. Y en 1972 lo hace el nuevo parque zoológico de Madrid. Más allá de estos equipamientos, el parque sirvió —sobre todo desde 1950— como lugar de asueto para miles de madrileños —Esa pareja feliz (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1953)—, contribuyendo a popularizar el concepto de domingueros, especialmente desde los años sesenta, cuando una parte de la población madrileña contaba con vehículo propio.

Como sucede con el Retiro, la Casa de Campo cuenta con un gran estanque —de más de ocho hectáreas—, cuyo origen se retrotrae al reinado de Felipe II, y que contribuye al entretenimiento de los visitantes. De hecho, el lago es uno de los entornos que más se muestra de este parque, con escenas más o menos románticas y haciendo uso de las barcas —Los tramposos (Pedro

Lazaga, 1959)—, o con el estanque como acompañante de los diálogos de los protagonistas —Los chicos del Preu (Pedro Lazaga, 1967), Ópera prima (Fernando Trueba, 1980) o La reconquista (Jonás Trueba, 2016)—. Aparece como escenario que acompaña a personajes mientras conversan —El crack dos (José Luis Garci, 1983) o Mataharis (Icíar Bollaín, 2007)— o en situaciones que propician dramas intensos —La tua presenza nuda! (Diabólica malicia) (James Kelley y Andrea Bianchi, 1972)—. Lo encontramos, haciéndolo pasar por láminas de agua naturales, en una producción ambientada en la Inglaterra de la época de la Guerra de los Cien Años —Chimes at Midnight (Campanadas a medianoche) (Orson Welles, 1965)— y en un disparatado péplum —A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (Golfus de Roma) (Richard Lester, 1966)—, que contiene otras escenas en diferentes zonas arboladas de la propia Casa de Campo, incluida una en la que, por descuido, se puede apreciar el perfil urbano de la ciudad.

El segundo gran escenario que se incorpora a la gran pantalla es el parque de atracciones. Aunque existían algunas instalaciones desde 1969, este espacio se modernizó y amplió, primero en 1990 y luego en 1998. La mayor parte de las películas que lo muestran son, precisamente, posteriores a esta fecha: El Bola (Achero Mañas, 2000), Cachorro (Miguel Albaladejo, 2004), Crimen ferpecto (Álex de la Iglesia, 2004) o Balada triste de trompeta (Álex de la Iglesia, 2010), debiendo señalarse que no siempre la diversión es el ingrediente principal de las historias de estas producciones.

Otras películas que merecen señalarse son ...altrimenti ci arrabbiamo! (...Y si no, nos enfadamos) (Marcello Fondato, 1974), con una persecución de motocicletas por el Camino del Teleférico; o Per un pugno di dollari (Por un puñado de dólares) (Sergio Leone, 1964), western en el que se aprovecha el antiguo pabellón de Toledo de la Casa de Campo —en la actualidad, un restaurante— para hacerlo pasar por una estancia agrícola de la frontera entre Estados Unidos y México.

Por último, resulta curioso que en dos magníficas escenas de Esa pareja feliz (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1953) y Los dinamiteros (Juan García Atienza, 1964), se haya filmado en un mismo cerro, pudiendo identificarse los mismos árboles en las dos películas.



La flaqueza del bolchevique

Manuel Martín Cuenca, 2003



Parque de la Cuña Verde





Pablo (Luis Tosar) conduce por Madrid y tiene un accidente leve con otro vehículo conducido por Sonsoles. Tras dar parte al seguro, Pablo, ejecutivo de una multinacional, al recibir una reclamación por lesiones, decide vengarse y acosa telefónicamente a Sonsoles. Indirectamente Pablo conoce a María (María Valverde), la hermana menor de Sonsoles y joven estudiante, de la que se enamora. Pablo y María tienen varios encuentros por las calles de Madrid y el parque del Oeste. Sonsoles, ante el acoso, y desconocedora de la relación de su hermana con Pablo, contrata a un detective conocido, el cual decide utilizar a tres jóvenes drogadictos para amenazar y dar un escarmiento a Pablo. Cuando María y Pablo están en un parque en Aluche, los tres jóvenes les atacan; en el forcejeo, María se golpea con una piedra y fallece. Finalmente, Pablo entra en la cárcel.

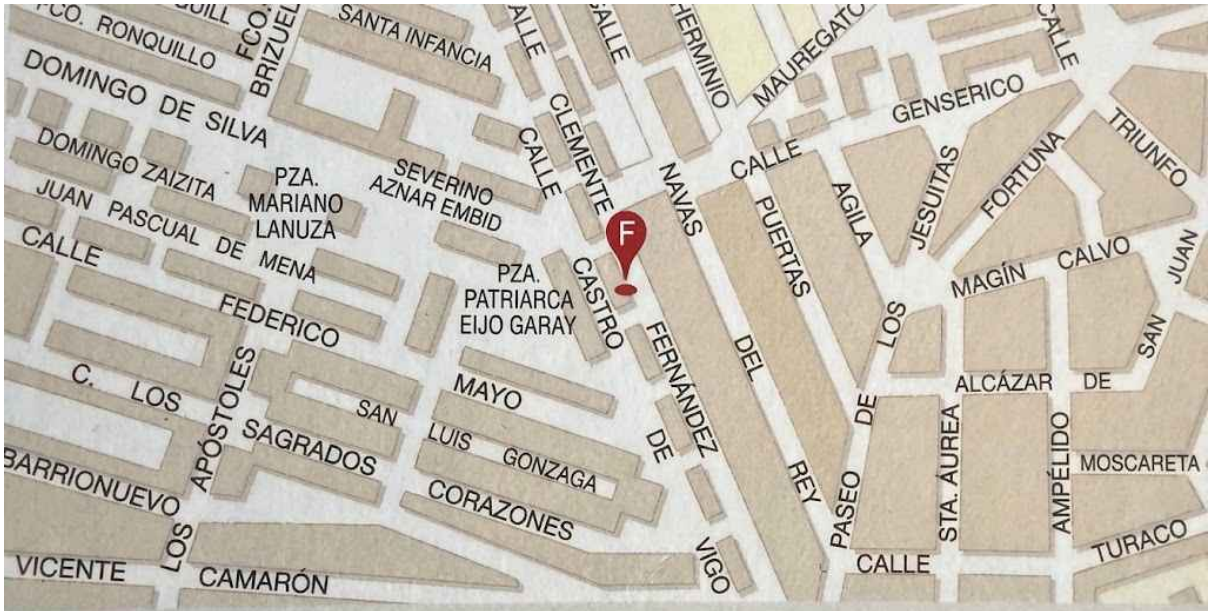
El fotograma corresponde a la escena final de la película en el parque de la Cuña Verde de Latina. Acaban de detener el coche en la zona más elevada del parque y, ante la vista de la ciudad, María exclama: «¡¡¡Qué pasada!!!», a lo que Pablo responde: «María, no te he dicho todo lo que te tenía que decir», justo cuando llegan los tres jóvenes que los van a asaltar. El parque fue desarrollado a finales de la década de los noventa del pasado siglo sobre terrenos antes ocupados por viviendas chabolistas. Su altitud, seiscientos sesenta metros, ofrece una amplia vista panorámica, desde el suroeste, del casco antiguo de la ciudad, lo que explica la frecuencia con la que Pablo, de joven, visitaba este emplazamiento. La posición del coche es hoy ocupada

por un mirador y el skyline de la ciudad ha incorporado nuevos edificios, como los inmuebles de oficinas Cuatro Torres Business Area.



Franky Banderas

José Luis García Sánchez, 2004



Calle de Clemente Fernández 40





Se trata de una comedia que narra las peripecias de Avelino (Juan Luis Galiardo), un actor ya algo mayor que se encuentra en paro y que obtiene ingresos actuando como payaso en fiestas infantiles. En un momento dado, ve la oportunidad de rehacer su vida, gracias a su encuentro con un niño, Paquito, que reúne altas dotes de cantante.

La extracción social de los protagonistas motiva la frecuentación de exteriores en barrios populares, tanto del centro (calles del entorno del Rastro) como de la periferia madrileña; así, el niño Paquito vive en el barrio de El Pilar, mientras que Avelino vive con su hijo en la calle de Clemente Fernández, en el barrio de Puerta del Angel. Desde el punto de vista de las localizaciones utilizadas en esta producción, es relevante destacar que, al hilo de la deriva de la narración, cuando se produce el éxito comercial de la infantil promesa y el subsiguiente optimismo de Avelino y su entorno, se van incorporando lugares carismáticos de la ciudad: la Gran Via, la calle de Alcalá, la Puerta del Sol, Cibeles o la plaza de España.

El fotograma que se muestra se corresponde al momento en que Avelino, después de haber conocido las dotes de Paquito, regresa con su furgoneta a su casa, situada en la calle de Clemente Fernández, en el barrio ya mencionado de Puerta del Angel. La vi vienda se ubica en una promoción de ciudad-jardin, de desarrollo complejo. Así, si el comienzo de la construcción de esta colonia, destinada a trabajadores ferroviarios de la

estación del Norte-siguiendo el modelo de ciudad lineal-, fue en los años treinta del siglo xx, el inicio de la Guerra Civil truncó su consolidación, y no fue hasta finales de los años cuarenta cuando se expandió para dar lugar a la disposición que podemos apreciar hoy en dia. En todo caso, algunas de las viviendas originales han sido sustituidas por otras modernas que han roto la homogeneidad constructiva de la colonia.

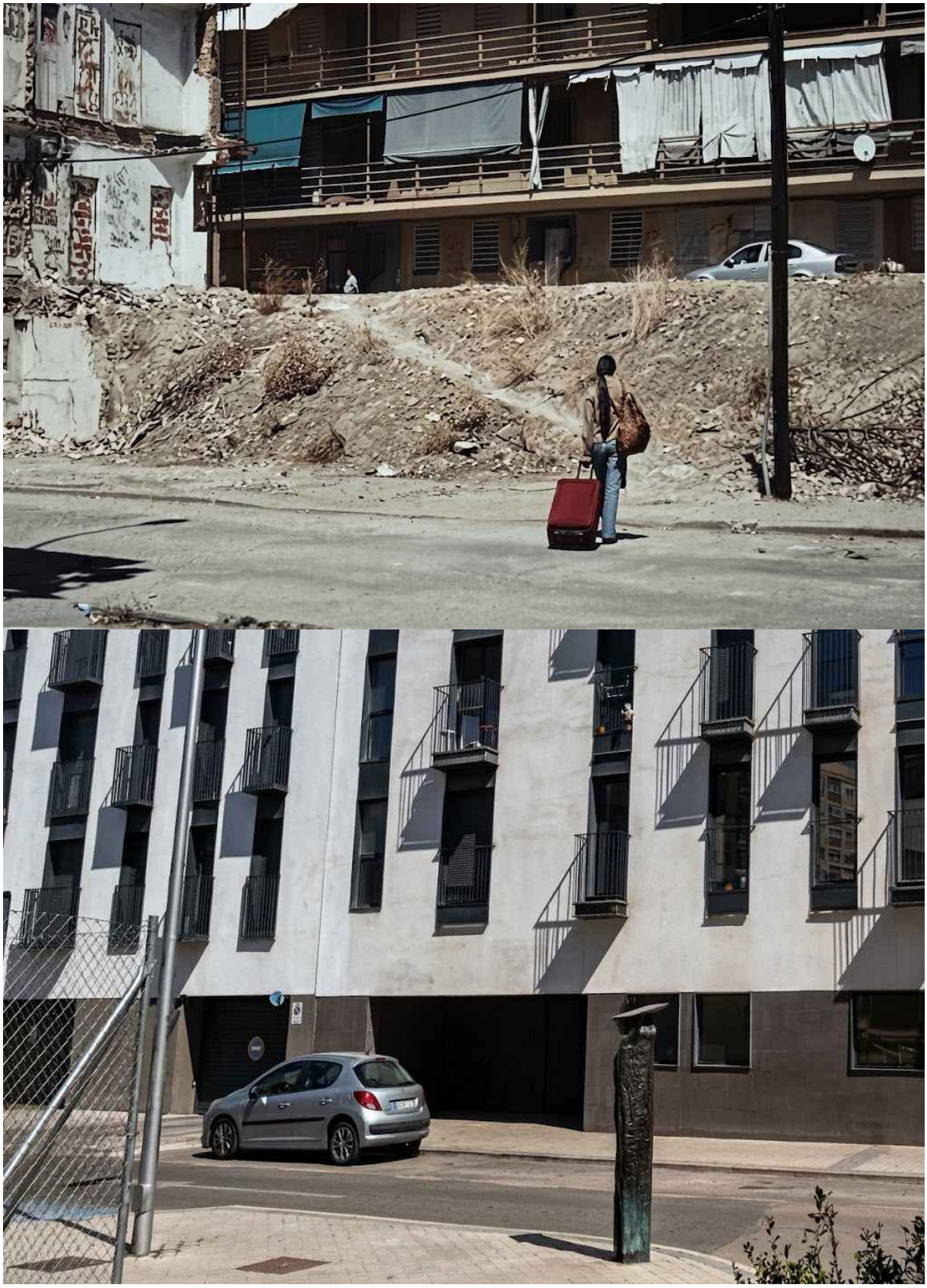


Amador

Fernando León de Aranoa, 2010



Calle de San Timoteo



Marcela es una mujer inmigrante que pasa por una situación económica difícil; su pareja, Nelson, se dedica a la venta de flores, robadas previamente entre los desechos de una gran distribuidora de flores. Al poco de constatar

que está embarazada, Marcela consigue un trabajo como cuidadora de un anciano, Amador. Con él irá entablando progresivamente una relación de proximidad y confidencias.

Como en otras películas de Fernando León de Aranoa, los escenarios de la periferia madrileña son habituales y de utilidad para complementar aspectos narrativos centrales. En el ejemplo que aquí se incluye, correspondiente a la primera parte del metraje, Marcela regresa del hospital en el que certifican su embarazo; aunque su intención inicial era abandonar su hogar, finalmente regresa, y lo hace en un trayecto a pie que permite reconocer el parque del Olivar, en el barrio de Puerta del Ángel, y la calle de San Timoteo (en la imagen).

En el fotograma se aprecia una de las fases de destrucción de los inmuebles originales de las calles de San Benigno, San Timoteo, San Canuto y San Facundo. Esas construcciones correspondían a iniciativas de viviendas sociales destinadas a la clase trabajadora —especialmente inmigrantes procedentes del sur de España— y que se erigieron en los años cincuenta del pasado siglo. En el momento del rodaje, en torno a 2010, ya se evidenciaban los cambios, que pasaban por la progresiva demolición de parte de los edificios que flanqueaban estas calles, además de la reurbanización de la zona —que ha motivado, además, la desaparición de la calle de San Canuto—. Se trata de un sector que evidencia, en el momento actual, un intenso proceso de gentrificación, favorecido por la construcción de las nuevas edificaciones; de hecho, en alguna ocasión ha sido denominado como el Brooklyn madrileño.

En la fotografía actual se aprecia la vigencia de los cambios, pues el edificio que aparece en el fotograma en primer plano —una esquina, en la parte izquierda— ya ha sido demolido.



MI TÍO JACINTO

LADISLAO VAJDA, 1956



Avenida de Carabanchel Alto 102





En el momento de mostrarnos a los dos grandes protagonistas de esta cinta -Pepote (Pablito Calvo) y su tío Jacinto (Antonio Vico)-, nos encontramos en un espacio periférico de Madrid. Aprovechando la escena en la que Pepote juega en los descampados próximos a su humilde vivienda con su tío, se pueden apreciar algunos rasgos de un paisaje inacabado, donde se mezclan de manera desorganizada, en una topografía previa a los efectos transformadores de la urbanización, algunas fábricas aisladas, viviendas de autoconstrucción sin ningún tipo de equipamiento, algunos postes de teléfono y un fondo urbano todavía sin definir. Tras esta contextualización, Jacinto recibe con desagrado una carta en la que se le comunica un encargo para participar como torero en un festejo nocturno programado para la plaza de las Ventas. Después Jacinto y Pepote se encaminan desde su vivienda hacia la parada de tranvía más próxima.

A esta escena corresponde el fotograma adjunto, en el que se puede apreciar bien un elemento entonces todavía en construcción y que actualmente se encuentra inserto en las instalaciones del Centro Juvenil Carabanchel Alto, en la calle de Alfonso Fernández. Se trata de un depósito de agua, que actualmente no presta función como tal. En realidad, la toma de esta escena está realizada desde la avenida de Carabanchel Alto, justo a la altura del Colegio Público Antonio Machado. En la imagen se pueden apreciar los andamios que rodean a ese depósito en construcción, y también

parte de la estructura, en forma de gajos, que constituyen la base del depósito elevado.

Por supuesto, las edificaciones visibles en el fotograma han desaparecido todas, aunque si tenemos ocasión de desplazarnos por la avenida de Carabanchel Alto, hasta el número 96, podremos localizar una vivienda unifamiliar que ya existía en el momento del rodaje de esta película.

Por lo demás, la transformación de la zona es absoluta, cosa comprensible dado el lapso de tiempo transcurrido desde esta producción.



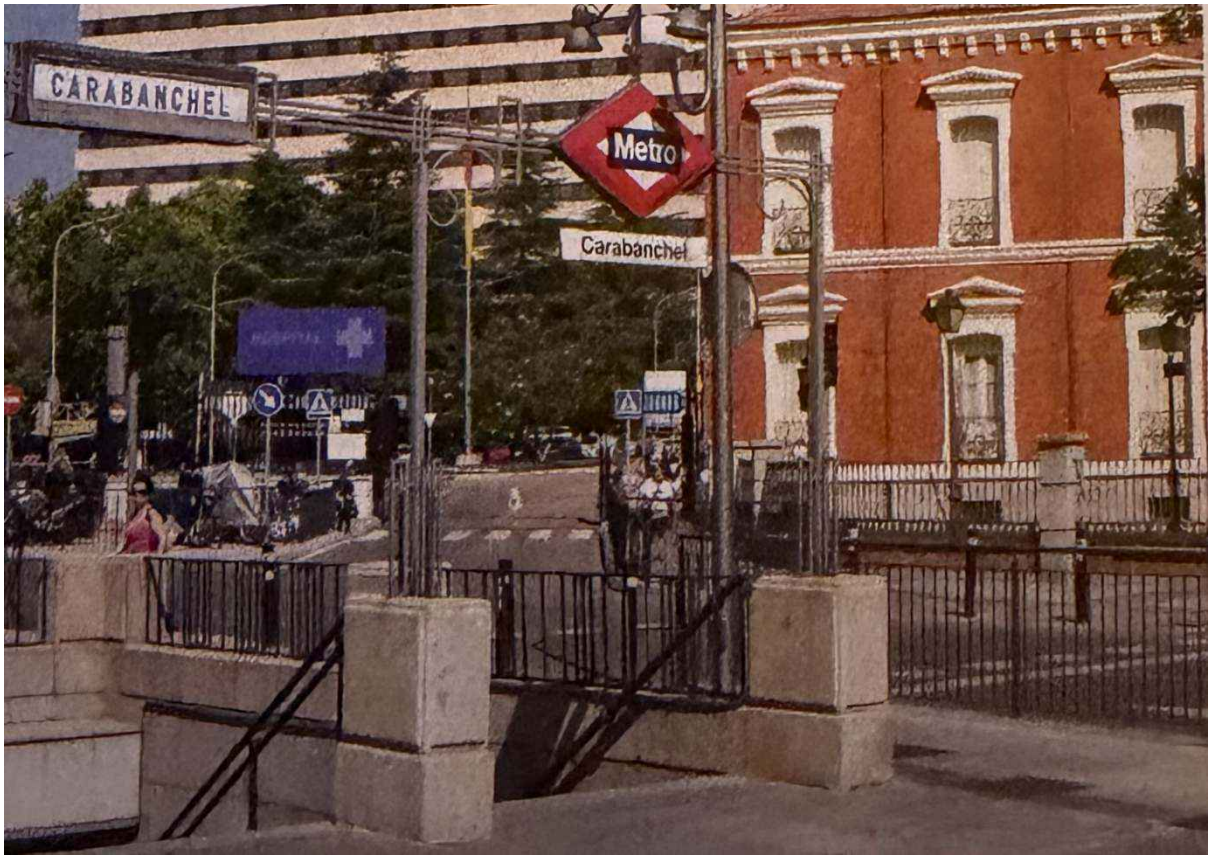
El verdugo

Luis García Berlanga, 1963



Glorieta del Ejército 1





Entre la ciudad de Madrid y Mallorca —además de una escapada como domingueros al embalse de San Juan, en la Comunidad de Madrid— se mueve esta memorable película —que ya se ha tratado con anterioridad—, en la que José Luis, de profesión enterrador, se debate entre las ventajas que se derivan de hacerse cargo del puesto de verdugo que desempeñaba hasta su jubilación el que será su suegro, y el desasosiego que le produce sólo el hecho de pensar en esa tétrica posibilidad.

La película empieza en la prisión en la que trabaja Amadeo como verdugo, justo en el momento de su jubilación.

Desde allí se traslada con José Luis, futuro novio de su hija, y con Álvarez, otro enterrador, en un camión que transporta el cadáver del último ajusticiado.

En un momento dado, Amadeo les dice que paren, y lo hacen junto a la parada de metro de Carabanchel, correspondiente a la línea 5; al bajarse del camión, Amadeo se deja olvidado su maletín de trabajo, por lo que José Luis se encargará de llevárselo a su domicilio, lo que le permitirá conocer a Carmen, la hija de Amadeo.

Si nos fijamos en las dos imágenes adjuntas, llama la atención que la estructura de la boca de metro no ha cambiado prácticamente nada desde el año de la producción y la actualidad; la única alteración tiene que ver con

los rótulos que presiden la rejería de la boca, pues los originales de «SUBURBANO» y «ENTRADA» ahora rezan «CARABANCHEL».

En cambio, el recinto del Hospital Gómez Ulla, que se aprecia al fondo, sí que ha asistido a transformaciones importantes; en los años ochenta se eliminaron varios pabellones, una vez que en 1979 se culminó la construcción de la inmensa mole del actual recinto hospitalario.



Colegas

Eloy de la Iglesia, 1982



Calle San Delfín 6

Calle San Delfín 6





Una historia de amistad entre un grupo de jóvenes sin horizontes que les hablen de un futuro de oportunidades. Como en títulos similares del mismo director, lo periférico y el mundo próximo al lumpen y la delincuencia acompañan a los protagonistas de la película: Antonio (Antonio Flores), Rosario (Rosario Flores) y José (José Luis Manzano). Eloy de la Iglesia presta atención a la importancia que juega una ciudad que, en realidad, son muchas ciudades. Las imágenes iniciales que muestran las dos orillas de la M-30 funcionan bien para escenificar la fractura entre el escenario de la marginalidad y el de la ciudad formal; por supuesto, los tres jóvenes se ubican en la primera. El lugar concreto que escoge De la Iglesia son los desmontes y descampados que existían entonces entre la calle de Salvador de Madariaga y la propia M-30.

Las primeras incursiones en las zonas centrales de la ciudad tienen que ver con la búsqueda de empleo por parte de Antonio y José, para que Rosario pueda gestionarse un aborto, o incluso para prostituirse en un local gay. A la calle de Atocha –concretamente, haciendo esquina con el Pasaje de Doré– van a comprarse las navajas que les permitirán iniciarse en el camino de la delincuencia, en un establecimiento que hoy presenta la misma imagen que en el momento del rodaje.

En este fotograma vemos a José y Antonio, precisamente, preparándose para lo que será —una vez adquiridas sendas navajas— su primer golpe,

asaltando un estanco situado en la calle de San Delfín, en el barrio de Comillas. Pero los gritos de una clienta que entra en el establecimiento justo en ese momento dan al traste con sus intenciones, por lo que salen corriendo hasta cruzar el río.

En este El entorno de la calle ha sufrido algunas modificaciones menores. El estanco sigue en su lugar; la ferretería continúa, aunque con un cambio de estilo. La droguería Mateos ahora es un centro que anuncia reformas. Recientemente se ha abierto una shishería en lo que antes era un local vacante y se percibe la aparición de aparatos de aire acondicionado en varias dependencias.



El Bola

Achero Mañas, 2000



Calle del General Ricardos 107





Pablo, "El Bola" (Juan José Ballesta), es un niño del distrito de Carabanchel que conoce a un nuevo compañero en el colegio, Alfredo (Pablo Galán). Ambos se hacen amigos y poco a poco conocen los secretos de cada uno de ellos. En el caso de Alfredo se trata de su padrino, enfermo de SIDA, al que los dos chicos van a visitar antes de su fallecimiento. En el de Pablo se trata de los malos tratos —físicos y psicológicos— que ejerce su padre, dueño de una ferretería, sobre él. Este último secreto se desvela tras una excursión a La Pedriza con la familia de Alfredo. Con la ayuda de José (Alberto Jiménez), el padre de Alfredo, y tras una paliza, Pablo decide presentar denuncia en la comisaría.

Con muchas escenas exteriores, la película se filma en las calles de los distritos de Latina y Carabanchel. Hay también rodajes en la vía de ferrocarril, donde inicialmente juegan los muchachos, junto al nudo sur, así como en el parque de atracciones. El largometraje, además de un ejemplo excelente, por su verosimilitud, de denuncia de los malos tratos, muestra el día a día en las calles de un barrio de trabajadores sin recrearse en ningún elemento emblemático o monumental del resto de la ciudad.

En el fotograma se observa a Alfredo caminando junto a la salida del metro de Urgel, correspondiente a la línea 5. Si bien la calle apenas muestra transformaciones, hay cambios relevantes en los usos de los inmuebles. La tienda de confección junto a la que camina Alfredo ha desaparecido y es hoy

un pequeño bazar; el local anexo está ocupado por una casa de empeño y la sucursal bancaria ha sido englobada en la red de otra entidad financiera.



Atraco a las tres

José María Forqué, 1962



Calle de Marcelo Usera 47





El fotograma muestra la sucursal del Banco de los Previsores del Mañana, en Usera, a donde acuden apurados para comenzar su jornada los protagonistas de Atraco a las tres, cuyo argumento ya ha sido descrito.

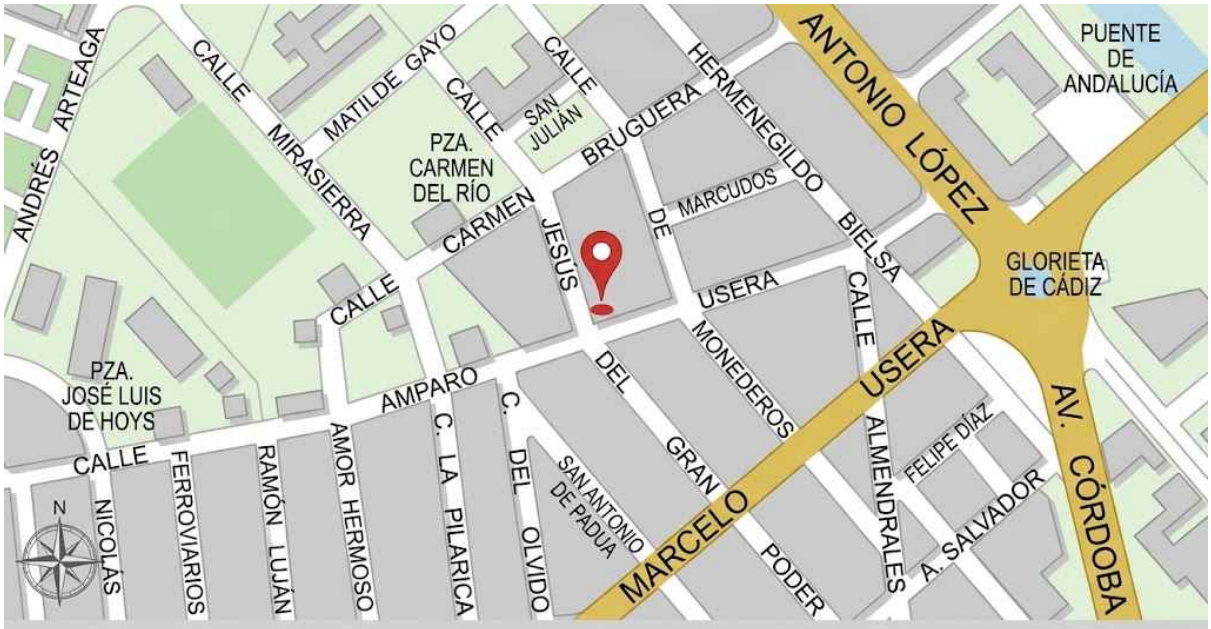
El origen de Usera y su posterior morfología coincide con el de otros arrabales: una posición segregada del resto de la ciudad, conectada con Arganzuela gracias al puente de Santa Catalina, sujeta a una reparcelación de terrenos rústicos para lotificación y posterior venta a finales de los años veinte del siglo pasado. En el viario, regular, hay inmuebles dispuestos en manzanas estrechas para asentar a la población inmigrante que procede de la España rural. La calle de Marcelo Usera está adoquinada, los rieles del tranvía indican la conexión con el resto de la urbe. Junto a estos elementos inertes, vemos dos individuos uniformados, en ambos laterales del fotograma, y un guardia urbano junto al que cruzan la calle dos monjas con hábito. El conductor del motocarro —probablemente, una Piaggio APE— acaba de realizar una maniobra brusca para no atropellar al guardia. Este vehículo era habitual en las películas de la época, compartiendo cotas de protagonismo en Plácido (Luis García Berlanga, 1961) con varios de los actores de Atraco a las tres. La modernidad en la década de los sesenta ya asoma en el cartel del piso principal, donde vemos un anuncio protagonizado por una joven conductora de Vespa.

Aunque el inmueble permanece, el contraste con la fotografía actual es llamativo. La calle aparece asfaltada y no hay rastro de los raíles del tranvía; hay más señales —también más tráfico— y un árbol. Sin embargo, destaca sobre todo la mutación del local: de oficina bancaria a salón de juegos —y no es el único en su proximidad—. Los carteles del edificio delatan otro cambio, de índole social: la población inmigrante de origen chino en Usera, distrito conocido como el Chinatown de Madrid.



Tarde para la ira

Raúl Arévalo, 2016



Calle de Jesús del Gran Poder 13



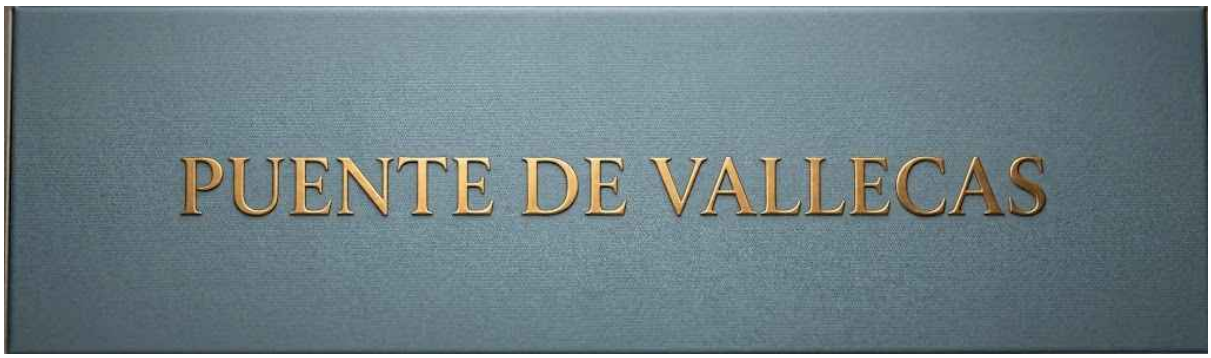


Curro (Luis Callejo) sale de prisión en 2015 tras cumplir condena por un atraco fallido a una joyería. En el bar —regentado por su mujer, Ana (Ruth Cuesta), su cuñado, Juanjo, y la mujer de este, Pilar— conoce a José (Antonio de la Torre). José —aparentemente un cliente más, un hombre de clase media-alta— en realidad busca mecum vengar la muerte de su novia en la joyería que regentaba su familia. La joyería fue objeto de un atraco violento en el que participaron varios de los dueños del bar.

En las primeras escenas del largometraje, a las que corresponde el fotograma, vemos a José y a Juanjo jugar al mus en la calle, junto a la fachada del local. Al poco tiempo José secuestra a la mujer de Curro, Ana, y al hijo de ambos y los retiene en una finca rural de la provincia de Segovia. Amenaza con matarlos si Curro no le ayuda a localizar al resto de los atracadores de la joyería: Santi, Julio y Juanjo, cuñado de Curro. Con su información, José los asesina uno a uno y, a cambio, deja con vida a Curro y su familia.

Junto con la joyería, el bar es un emplazamiento reiteradamente filmado en varias escenas de la película. Se encuentra en la calle de Jesús del Gran Poder, número 13, esquina con Amparo Usera. El inmueble forma parte de las barriadas de viviendas de protección oficial que se construyeron durante el segundo lustro de los cincuenta en el límite meridional del barrio de Moscardó. Tanto el viario como los inmuebles no han experimentado cambios, pero sí el uso del establecimiento, ya que el bar es en la actualidad

una peluquería. Con numerosas escenas en el mismo barrio, la película fue rodada también en Puerta del Ángel, el barrio de Lucero, el distrito de Villa de Vallecas y el municipio de Móstoles, donde se sitúa la joyería objeto del atraco, así como en diversas localidades de la provincia de Segovia.



Se armó el Belén

José Luis Sáenz de Heredia, 1969



Calle de Calero Pita

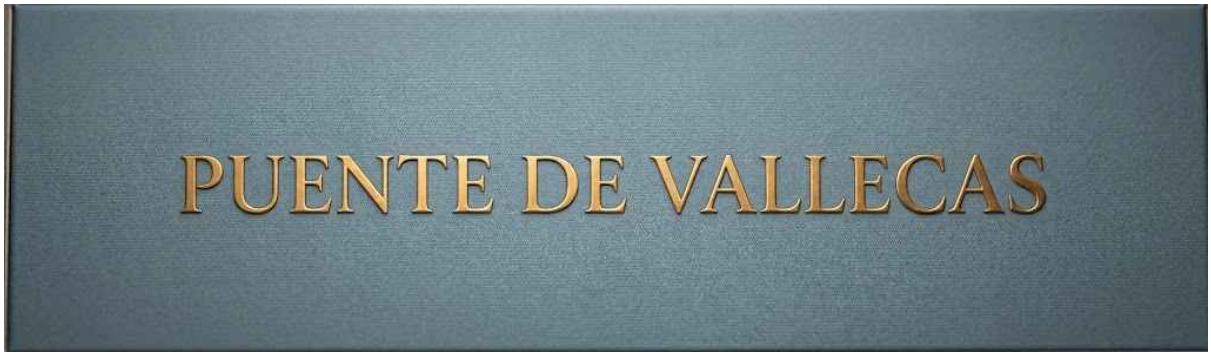




José Luis Sáenz de Heredia introduce, como comedia, el conflicto moral entre un cura tradicional y la modernidad —en la propia Iglesia—, utilizando como escenario de sus crisis la periferia madrileña, en unos años en los que las ideas revolucionarias cobraban fuerza, especialmente en barrios en los que el descontento social era notorio. Teniendo en cuenta el contexto y la trayectoria del director, no extraña que el balance en esta historia se decantara hacia la reivindicación de una ortodoxia fiel a los principios de la fe cristina.

Aunque en la película predominan las escenas que transcurren en interiores, la producción tiene el acierto de aproximarnos a barrios del Madrid periférico; concretamente, aparecen en varias ocasiones los alrededores de la parroquia de San Carlos Borromeo, situada en la calle de Peironcely, en el límite entre los barrios de Entrevías y de San Diego. En el fotograma adjunto apreciamos la iglesia y su entorno tomada desde la calle de Calero Pita. Es interesante destacar, en una singular conexión entre ficción y realidad, que precisamente desde finales de los años setenta los responsables de esta iglesia no ocultaron sus preferencias ideológicas, lo que motivó que fuera conocida como la iglesia roja de Entrevías. De hecho, estas afinidades hicieron que el cardenal Rouco Varela tomara la decisión de clausurarla como parroquia en 2007, funcionando desde entonces como centro pastoral.

La parcela en la que se encuentra la iglesia ha contado durante decenios con viviendas de autoconstrucción, aunque predominando las zonas vacantes. En el fotograma se puede apreciar precisamente la utilización de ese solar para la instalación de mercadillos y —profusamente— como tendederos de las casas inmediatas. Esas construcciones han desaparecido durante los años ochenta, pero el solar permanece, convertido ahora en zona de aparcamiento.



Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto

Agustín Díaz Yanes, 1995



Calle de Ramón Pérez de Ayala

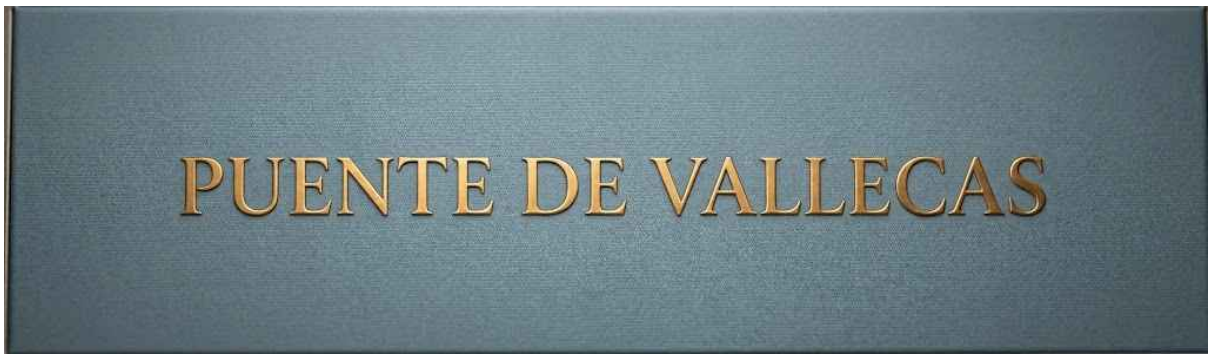




Gloria (Victoria Abril), mujer de un torero malherido, abandona España y vive en México, donde ejerce la prostitución. Allí es testigo del asesinato de dos miembros de la DEA y guarda un libro en el que los narcotraficantes anotan las direcciones de aquellos establecimientos en donde se lava su dinero, incluyendo también los localizados en España. En 1995 huye a España y se dirige a la vivienda en donde se alojan su marido —encamado e inconsciente— y su suegra, doña Julia (Pilar Bardem), una maestra jubilada. Con la información del libro, Gloria localiza uno de los establecimientos de lavado de dinero, la peletería La Americana, y se dispone a robarla mediante el procedimiento del butrón, para lo cual alquila el piso superior al local. Es un robo fallido y los propietarios alertan a los narcotraficantes, los cuales envían a España a Eduardo (Federico Luppi) y a Oswaldo. En el segundo intento, cuando Gloria se dispone a entrar en su vivienda con el dinero, Eduardo la detiene. En un ajuste interno de cuentas, Oswaldo dispara a Eduardo, pero no puede evitar que Gloria le mate en defensa propia. Gloria recupera su vida normal y Julia decide apartarse, suicidándose y matando a su propio hijo mediante un escape de gas.

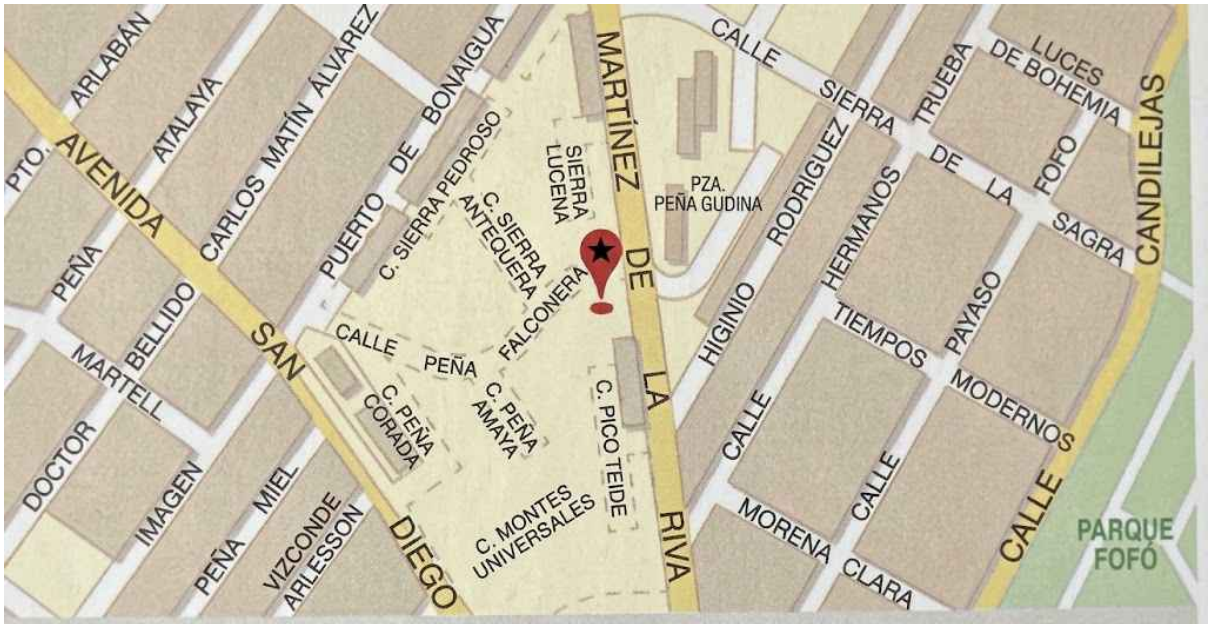
El fotograma recoge el momento en el que Gloria, procedente de México, desciende de un autobús y camina con una pesada maleta hacia la vivienda familiar en el barrio de Numancia. Varias de las escenas fueron filmadas en las proximidades de la calle de Ramón Pérez de Ayala; en cambio, el rodaje de la peletería y su aparatoso robo tuvo lugar en Alcalá de Henares.

Ganadora de ocho premios Goya en 1996, la película finaliza con un homenaje al mundo taurino, ya que en la escena final acompañan a Gloria en el funeral de su suegra y marido varios destacados toreros como Antonio Chenel, Antoñete; Curro Vázquez; Juan Antonio Alcoba, Macareno; Francisco Membrilla, Pacorro; y Agustín Díaz, Michelín, este último hijo del director.



Goal II: Living the Dream (¡Goool 2! Viviendo un sueño)

Jaume Collet-Serra, 2007



Calle de Martínez de la Riva



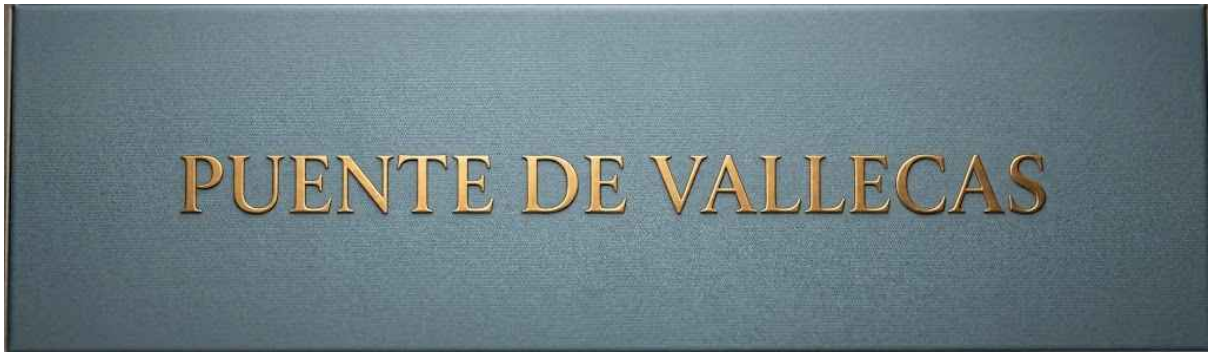


Se trata de la segunda entrega de la trilogía Goal! (2005-2009). Como las otras dos producciones, es sólo recomendable para personas amantes del fútbol. En esta producción una parte importante de la filmación se llevó a cabo en Madrid. La historia se centra en un famoso jugador del Newcastle United (Santiago Núñez), a quien el Real Madrid ofrece un contrato. Al aceptar, el éxito le lleva a enfrentarse a toda una serie de circunstancias que ponen en riesgo sus relaciones personales, e incluso su carrera deportiva. Además, en su estancia en Madrid descubre que su madre —que se encuentra residiendo también en Madrid, y con la que no tenía relación desde años atrás— había tenido un segundo hijo.

Aparte de las imágenes de los alrededores del estadio Santiago Bernabéu y de las escenas de partidos, son precisamente las figuras de la madre y el hermano las que proporcionan elementos de interés desde el punto de vista del espacio urbano representado. En ese sentido, la producción ha utilizado el contraste entre algunas zonas propias del ambiente selecto de jugadores de élite —los alrededores del estadio, urbanizaciones de lujo, el paseo de la Castellana— con varias calles de los barrios de San Diego y Palomeras Bajas, donde vive y trabaja la madre de Santiago con su hijo menor de edad. La película refuerza el contraste alternando escenas de entrenamiento de los jugadores del Real Madrid en el Bernabéu o en la Ciudad Deportiva del Real Madrid, con los partidos de fútbol del hermano de Santiago y sus

amigos en el solar existente entre las calles de Carlos Aurioles, Puerto de la Morcuera y Doctor Sánchez.

En el fotograma se muestra una zona situada entre las calles de Martínez de la Riva y la plaza de Peña Gudiña; por allí deambulaba el futbolista en su intento por localizar a su madre. Desde el rodaje de la película, la apariencia de la zona se ha transformado intensamente, tanto por la desaparición de las viviendas de autoconstrucción que todavía persistían en algunas de estas calles como por la reciente edificación de numerosos inmuebles de viviendas.



Campeones

Javier Fesser, 2018



Ronda del Sur 229





La mala racha del protagonista de esta película, Marco (Javier Gutiérrez) como entrenador profesional de baloncesto —y también en el plano personal— se ve culminada por un mal encuentro con la policía —en una escena que tiene lugar en la calle de Velázquez—, lo que motiva que sea condenado a noventa días de trabajo social en la asociación Los Amigos, dedicada a las labores de apoyo a personas con discapacidad intelectual.

El local utilizado en esta producción para situar la asociación Los Amigos se ubica en el número 229 de la ronda del Sur, en el barrio de Entrevías, en el entorno de El Pozo del Tío Raimundo; en la realidad, este local correspondió durante años al Instituto de Bachillerato García Morente. El Instituto cerró por falta de alumnos en 2001, tras treinta años de actividad en un barrio que tiempo atrás se caracterizaba por lo populoso y por la abundancia de niños y adolescentes. Posteriormente, pasó a ser un centro de la Escuela Oficial de Idiomas de Vallecas. En el momento del rodaje de Campeones (2018), todavía se mantenía el rótulo del antiguo Instituto, aunque en la actualidad ya ha sido retirado.

El local aparece en varias ocasiones en la película. La escena que contiene este fotograma se corresponde al momento en que arranca una expedición del equipo para competir en un partido fuera de Madrid, utilizando para ello una furgoneta prestada por un amigo de Sonia (Athenea Mata), la pareja de Marco. Muy cerca de este mismo lugar encontramos varias tomas correspondientes a la película Carmen y Lola (Arantxa Echevarría, 2018),

en una escena en la que se recogen imágenes del mercadillo que se instala los domingos en la ronda del Sur.



Intruders

Juan Carlos Fresnadillo, 2011

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto

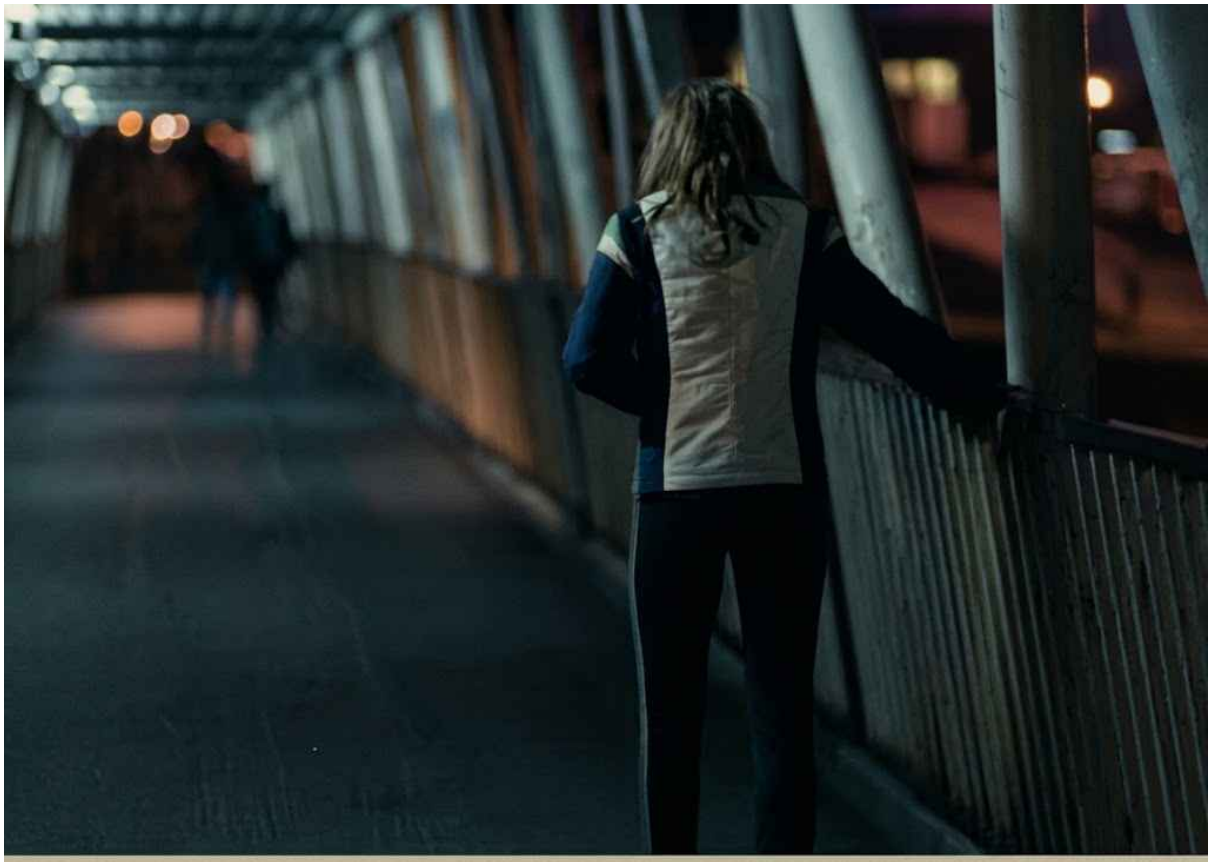
Agustín Díaz Yanes, 1995



Calle de la Hacienda de Pavones 101



Intruders, 2011



Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto, 1995

El distrito de Moratalaz, junto con el de Vicálvaro, destaca por la escasez de rodajes en sus calles. En el caso de la película de terror Intruders, las imágenes se centran en el barrio de Vinateros, en una promoción de vivienda de protección oficial construida al final de los años cincuenta; en concreto, se trata de uno de los rincones que conforman la calle de Hacienda de Pavones. Aunque la película centra su argumento en dos familias, una que vive en Madrid y otra en Inglaterra, las localizaciones resultan más atractivas en el rodaje hecho en este país que en lo concerniente a la capital española. De hecho, los exteriores en Madrid se limitan a una terna de escenas en las que se muestran las áreas comunes ajardinadas que separan los edificios de esta promoción; como suele ser habitual en películas de apariciones, la mayor parte de las escenas transcurren en el interior de la vivienda.

En Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto, cuyo argumento ya ha sido descrito en páginas anteriores, la narración bascula entre México y Madrid, aunque las localizaciones reconocibles son madrileñas —Madrid y Alcalá de Henares—. La historia desesperada de una prostituta, Gloria (Victoria Abril), se desarrolla fundamentalmente en el entorno del distrito de Puente de Vallecas, con protagonismo de la calle de Ramón Pérez de Ayala y alrededores. Gloria, en su desesperada —y contradictoria— huida para

asegurarse un futuro a costa de una banda mafiosa —de la que, al tiempo, tiene que librarse— cae a menudo en el alcoholismo. En el fotograma, precisamente, la vemos caminar borracha por la pasarela que enlaza el distrito de Puente de Vallecas con el de Moratalaz, situado en el kilómetro 4,6 de la avenida del Mediterráneo.



Cerca de la ciudad

Luis Lucia, 1952



Calle de Ricardo Ortiz





El singular arranque de Cerca de la ciudad apenas tiene que ver con el núcleo narrativo de la película y, paradójicamente, resulta lo más interesante. Un grupo de cineastas toma imágenes del amanecer madrileño, de forma casi aleatoria, mientras realizan comentarios jocosos sobre su propia labor; resalta la mención a los encuadres tipo tarjeta postal, de los que quieren escapar —las imágenes de la Puerta de Alcalá, del Palacio Real, la plaza de España, el Museo del Prado...— «para inventar una vez más el neorrealismo». Así, con la cámara escondida en una camioneta deciden acompañar los pasos de un cura (Adolfo Marsillach), que, saliendo del metro situado junto a la plaza de toros de las Ventas, se encamina por la carretera de Aragón. A partir de ahí las imágenes, y una voz en off, muestran una ciudad distinta, «desdeñada por el turismo, pero cercana y verdadera». Las escenas que siguen sorprenden por lo que se evidencia de pobreza y abandono, con el cura en busca de un destino —la parroquia de la que se tendrá que hacer cargo— situado en «ese pozo que ciñe todas las capitales del mundo». Se trata de unas imágenes muy atractivas desde el punto de vista urbano, contribuyendo a entender algunas de las características formales y sociales del Madrid de la época.

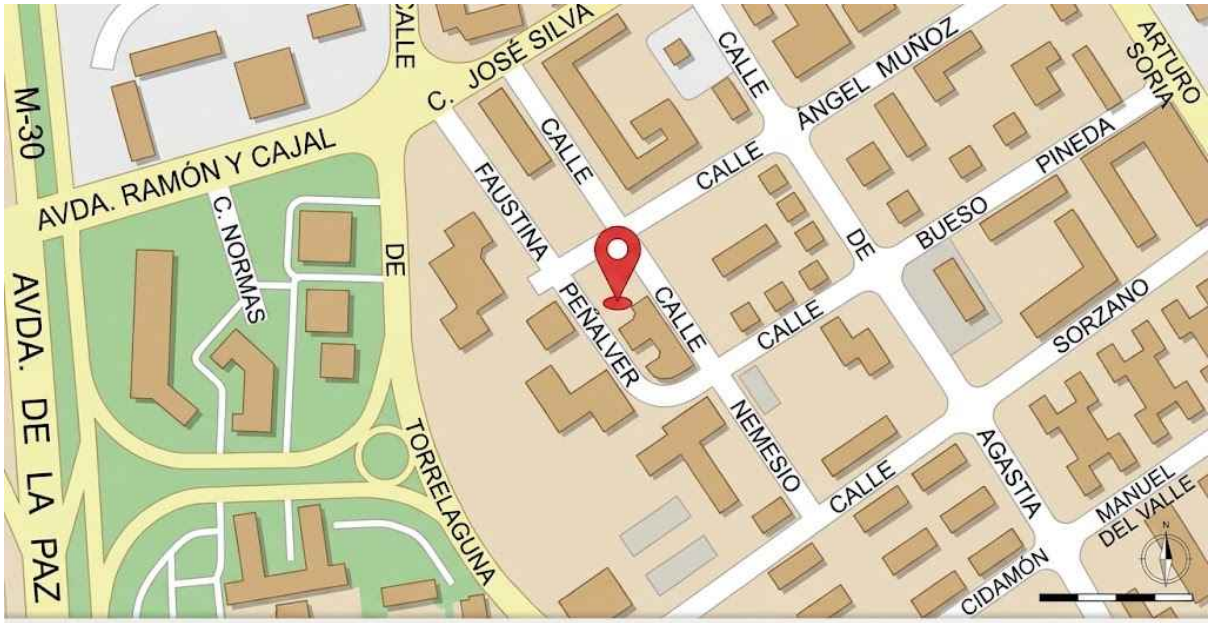
En el fotograma se aprecian los pasos del protagonista por el barrio de Ventas, en la zona situada al sur de la avenida de Daroca, en unos años en los que la urbanización todavía no había ocupado estos terrenos. Además de la plaza de toros, se reconoce la fachada del extenso edificio que

comprende los números 6 a 32 de la calle de Ricardo Ortiz, construido a mediados de los años cuarenta. La transformación operada es tan intensa que difícilmente se puede determinar en qué punto del callejero actual se encuentra el sacerdote. En todo caso, lo relevante es el escenario por el que transita, lleno de «terraplenes y desmontes», de «cuevas y chabolas del cinturón suburbano de Madrid», que muestran a un sinfín de personas que deambulan entre charcos, basuras, ropas tendidas y mucha miseria.



Operación Ogro

Gillo Pontecorvo, 1979



Calle de Faustina Peñalver 3





En lo que antes se denominaba Cerro Cabañas se sitúa la iglesia de San Juan Bautista (en el barrio homónimo), construida a finales de los años veinte del pasado siglo. La iglesia formaba parte de un proyecto de la segunda esposa del marqués de Amboage, Faustina Peñalver, que estipuló que tras su muerte se creara un barrio obrero (Nuestra Señora del Carmen), además de una iglesia de uso público, una escuela y los servicios indispensables para el buen funcionamiento de este poblado. El proyecto no cuajó por completo, construyéndose sólo veinticuatro viviendas en la calle que recibió el nombre de la fundadora. Estas viviendas se derribaron en los años ochenta para dar paso a la actual urbanización. La reactivación del legado de Peñalver se produjo en los años sesenta, cuando se creó la colonia de San Juan Bautista, situada al sur de la parroquia.

La iglesia aparece en dos producciones muy diferentes. En *Cerca de la ciudad* el edificio es protagonista de las andanzas de un cura (Adolfo Marsillach) que debe hacerse cargo —sin demasiadas expectativas de éxito— de unos parroquianos poco motivados, aunque su forma de hacer consigue el reconocimiento progresivo de los vecinos. Por su parte, en la película de finales de los setenta Operación Ogro, aporta un sentido narrativo muy diferente. La película de Gillo Pontecorvo, centrada en la reconstrucción del atentado de la banda ETA que acabó con la vida del que fue presidente de Gobierno Carrero Blanco, utiliza esta iglesia como lugar de reunión de sindicalistas que participan y promueven una convocatoria de

huelga. Es interesante que, además de la iglesia, algunas de las veinticuatro viviendas anteriormente mencionadas aparecen, levemente, en esta película.

Por otro lado, la comparación del fotograma adjunto de esta última película con la fotografía actual habla por sí sola para denotar la extraordinaria modificación del entorno original. Desde la perspectiva del observador, la iglesia apenas asoma entre las nuevas edificaciones; y la antigua explanada inmediata a la parroquia, que fue testigo de celebraciones y actividades del vecindario, ha quedado reducida a la mínima expresión.



Esa pareja feliz

Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1953



Calle de Arturo Soria 99





Juan (Fernando Fernán Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) forman un humilde matrimonio que vive en una habitación como realquilados. Juan trabaja como electricista en los estudios de la Cinematografía Española Americana en Madrid. Ambos son agraciados con un premio que ofrece una marca de jabones. El premio consiste en disfrutar de varios espectáculos durante veinticuatro horas y ser obsequiados con todo tipo de regalos procedentes de establecimientos comerciales —«Tener todo Madrid a sus pies»—. Al final de la jornada, cansados y hartos de la publicidad, provocan un altercado en una sala de fiestas y acaban en una comisaría de policía. El comisario jefe, tras una regañina de tintes paternalistas —«No es suficiente ser feliz para ir por la calle, hay obligaciones»—, los deja en libertad. Es de noche y Juan y Carmen reconocen que su suerte es tenerse el uno al otro, por lo que se disponen a regalar todos los objetos conseguidos en la jornada, repartiéndolos entre los mendigos de un bulevar. El fotograma corresponde a las primeras escenas de la película, cuando Juan sale de los estudios y se dispone a cruzar en bicicleta la actual avenida de América, sobre el que se conocerá como puente de la CEA.

La película fue realizada poco tiempo después de finalizar ambos directores sus estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Los estudios CEA y sus sets de rodaje son protagonistas de varias escenas en el largometraje. Estos, construidos a principios de la década de los treinta con un diseño estilo Bauhaus, contaban con seis platós de rodaje, laboratorios y varias instalaciones. Cerraron en 1966, siendo

derribado el inmueble pocos años después. En el segundo lustro de los setenta se construye en ese mismo solar un complejo mixto residencial y de oficinas.



¿Qué he hecho yo para merecer esto?

Pedro Almodóvar, 1984



Calle de la Virgen de la Roca





Gloria (Carmen Maura) es una ama de casa que vive en un barrio modesto con su marido Antonio, su suegra y sus dos hijos, sometida a la presión de su propio entorno y también a una vida que se le escapa de las manos; salvo excepcionales ocasiones, su mundo se limita a su casa y los alrededores. Su marido, en cambio, por su profesión de taxista, evita el encierro y no sufre los efectos del aislamiento.

Para el rodaje del barrio de Gloria, Almodóvar eligió un escenario que se ajusta a la perfección a los acontecimientos y al propio estado de ánimo de la protagonista. Su vivienda se encuentra en el número 6 de la avenida Donostiarra. En esta calle, y en las aledañas, se localizan los impresionantes edificios de las colmenas de Parque Calero, construidos entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta y que dan cobijo a ocho mil viviendas —de menos de sesenta metros cuadrados—. Si en un principio estas viviendas iban a servir para realojar a los habitantes del poblado chabolista de La Ventilla, finalmente fueron adquiridas al promotor José Banús por personas adineradas que las arrendaron a familias de escasos recursos.

Si desde el punto de vista de la dignidad de los vecinos estas viviendas no son precisamente un ejemplo, no cabe duda de que visualmente representan un escenario impactante, lo que explica que hayan aparecido en diversas películas no sólo como escenario de paso, como en Navajeros (Eloy de la Iglesia, 1980) o El Lobo (Miguel Courtois, 2004), sino como verdadero protagonista. Así sucede, además de en ¿Qué he hecho yo para

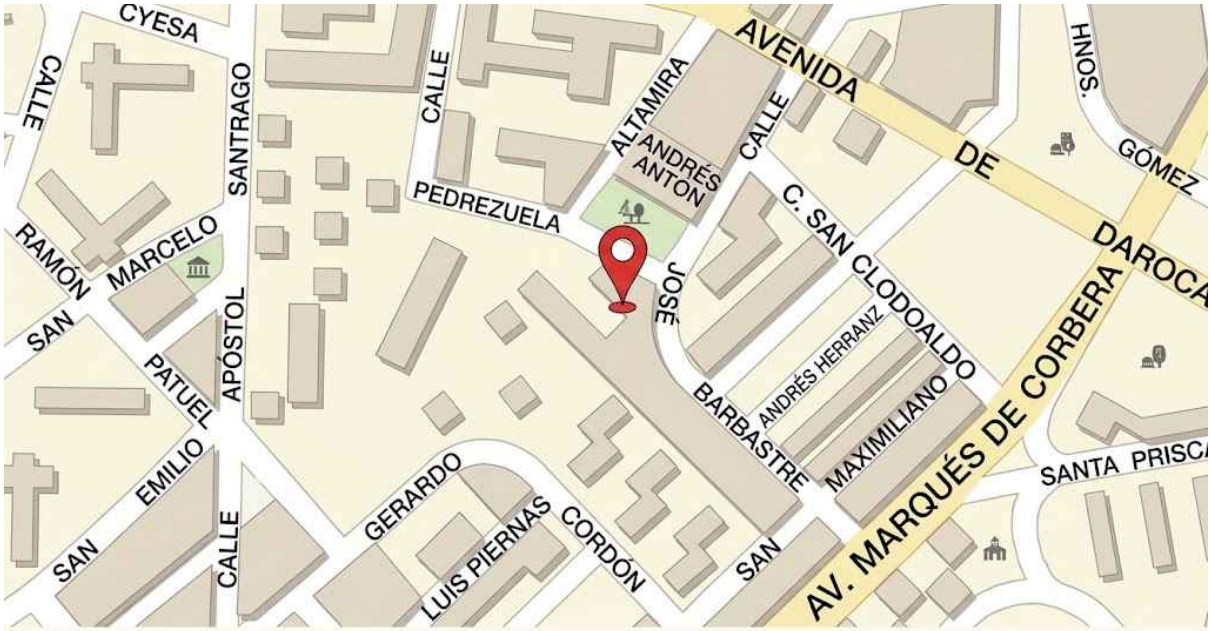
merecer esto?, en Colegas (Eloy de la Iglesia, 1982). En el fotograma escogido se aprecia bien la masividad de los edificios, que se acrecienta por su disposición dominante en el entorno.

Además de estas calles, la película utiliza otros escenarios, siempre correspondientes a la ciudad de Madrid: el aeropuerto Madrid-Barajas, la plaza del Conde de Barajas, la calle del Marqués de Urquijo, la avenida del Manzanares o la Cuesta de las Descargas, situada junto a la Ronda de Segovia.



Barrio

Fernando León de Aranoa, 1998



Calle de José Barbastre 20





La película narra el verano de tres adolescentes de un barrio de trabajadores de la periferia de cualquier ciudad española. Se trata de Javi (Timy Benito), cuyos padres acaban separándose; Manu (Eloi Yebra), con un padre deprimido y que trabaja como repartidor de pizzas sin moto; y Rai (Críspulo Cabezas), el más inquieto, que se implica en el menudeo de droga y, al final del largometraje, acaba muerto en un tiroteo con un policía. Pero, junto a la historia de estos chicos, el cuarto protagonista es el barrio. Un barrio humilde, de trabajadores, de muy mala calidad arquitectónica y carente de dotaciones y servicios. Un barrio con el que los jóvenes se identifican, pero del cual también es difícil escapar.

Sin mencionar en ningún momento las localizaciones, la película —merecedora de varios premios Goya en 1999— fue rodada en varios barrios de la periferia de la ciudad, con características muy similares, hasta el punto de que, según palabras del director, «hay conversaciones rodadas en dos barrios diferentes y no se nota». Se trata de barrios VPO construidos en el último lustro de los cincuenta y primeros años de la década de los sesenta, formados por bloques homogéneos de pocas plantas, de ladrillo visto, sin patios interiores, con aceras muy estrechas y viviendas de reducidas dimensiones y alturas.

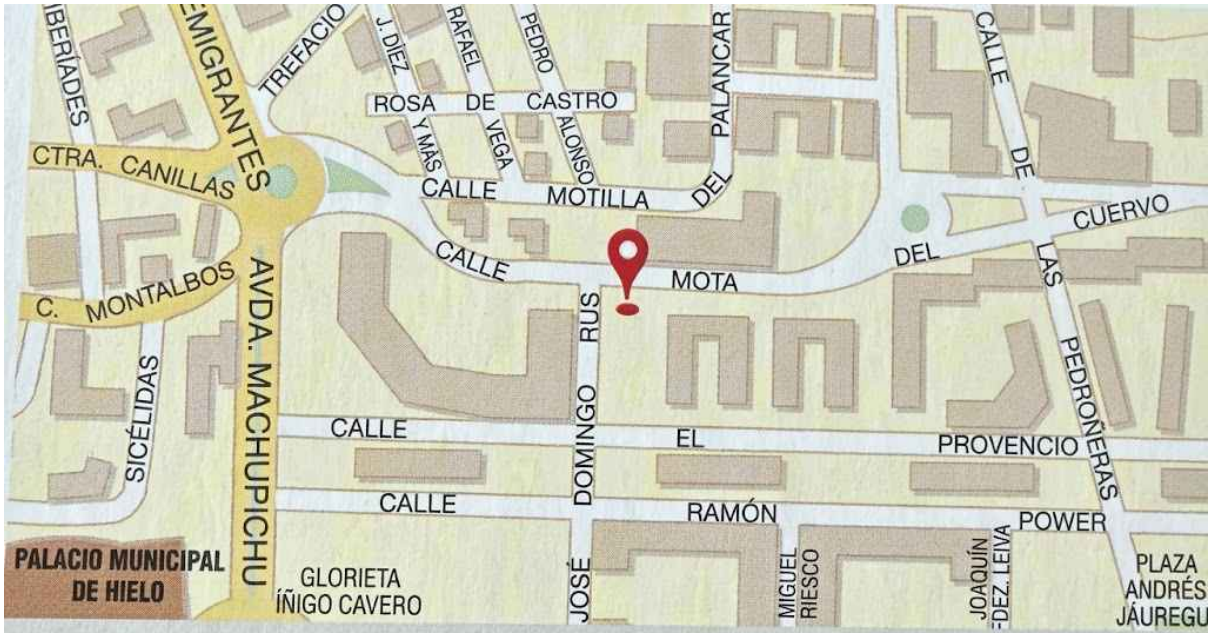
Junto a algunas escenas en los Juzgados de la plaza Castilla, en la estación de metro fantasma de Chamberí, en AZCA y en las proximidades de la

autopista M-11, la mayor parte del metraje corresponde a barrios de la periferia madrileña, destacando los de San Cristóbal (distrito de Villaverde), Simancas (distrito de San Blas) y La Elipa (distrito de Ciudad Lineal). Es en este último donde se sitúa la escena de la entrega de la moto de agua —un premio inesperado para Rai— que es encadenada a una farola frente a su vivienda. En la actualidad, las mejoras en este tipo de bloques residenciales se han limitado al arreglo de las fachadas y a la instalación exterior de ascensores —motivado por el envejecimiento de los residentes— pero, en el caso del fotograma que se muestra, la farola y el enlosado permanecen.



Mi querida señorita

Jaime de Armiñán, 1972



Calle de la Mota del Cuervo 36





Adela Castro (José Luis López Vázquez) es una mujer de cuarenta y tres años, soltera y residente en un pueblo de Galicia —los rodajes corresponden en este caso a Tuy— que tiene como criada a Isabelita (Julieta Serrano), de la cual está secretamente enamorada. Cuando un antiguo conocido de la juventud le propone matrimonio, Adela se enfrenta a su identidad de género y decide huir a Madrid —donde transcurre gran parte del largometraje—, ya con apariencia de hombre. Allí reside en una pensión regentada por Chus (Lola Gaos) y, tras varios intentos, consigue trabajo en una tienda de ropa. En una cafetería se reencuentra con Isabelita, la cual no la reconoce en su nueva identidad masculina. Ambos se enamoran y Juan (José Luis López Vázquez) le muestra a Isabelita el nuevo piso que ha comprado. En el último minuto, con una frase acertada, Isabelita desvela el conocimiento de la previa identidad de Juan y su vinculación con la antigua señorita Adela.

La película, ya analizada anteriormente, aborda un tema novedoso para la época y difícil de mostrar con la censura vigente, como es el del cambio de género. A este respecto, son numerosas las críticas que apuntan a un producto adelantado a su tiempo.

Fue un éxito de taquilla, al mostrar a José Luis López Vázquez en un registro completamente novedoso y diferente de los habituales. El largometraje concursó como candidato al premio Óscar en la modalidad de mejor película de habla no inglesa. Las imágenes del pueblo gallego y de la ciudad nos

muestran elementos característicos de los últimos años del franquismo: la pervivencia de las pensiones, en el centro, junto con el desarrollo de nuevas promociones inmobiliarias, en la periferia. Es el caso del nuevo piso que ha comprado Juan, el cual describe las virtudes de la vivienda a su novia: «La terraza. El metro también cae cerca y el aire no está contaminado...; todo eso es zona verde». El metro realmente no llegaría a Canillas hasta 1998 y el espacio señalado como «zona verde» sigue siendo un solar.



Carmen y Lola

Arantxa Echevarría, 2018



Calle de Acebedo





Carmen y Lola, cuyo argumento ya ha sido analizado previamente, es un largometraje que narra la relación de dos jóvenes gitanas: Lola (Zaira Romero), que estudia y a la vez ayuda a su familia en un puesto de frutería de un mercado; y Carmen (Rosy Rodríguez), que tiene intención de casarse en un mes con Rafa, primo de Lola. Ambas traban amistad en el mercado. Lola vive en la UVA de Hortaleza; sus padres no buscan otro futuro para ella más que el que ha seguido su madre. Poco a poco la amistad de ambas chicas se convierte en amor y el drama se desarrolla: Carmen, para escándalo de su familia, renuncia a su boda y Lola desvela ante sus padres su condición de lesbiana. Las dos consiguen refugio en casa de Paqui (Carolina Yuste), la ayudante social; desde allí, al día siguiente, Carmen y Lola viajan a Suances, Santander, a ver el mar, que no habían conocido hasta la fecha.

La escena corresponde a una de las visitas de Carmen al barrio donde vive Lola. Se trata de una de las Unidades Vecinales de Absorción (UVA), presentes en varias ciudades españolas (Madrid, Barcelona, Sevilla y Granada). En el caso de Madrid, se localizaron en antiguos terrenos chabolistas de Pan Bendito, Villaverde, Vallecas, Canillejas,

Fuencarral y Hortaleza. Esta última, construida en 1963 en apenas tres meses, ocupa un solar de doce hectáreas sobre el que se levantaron más de un millar de viviendas con una superficie media de cincuenta metros

cuadrados. Diseñadas para durar cinco años, sus materiales de construcción eran de baja calidad, pero la mayoría de las UVA permanecieron en pie varias décadas. Una de las más grandes es precisamente la de Hortaleza, cuyo desmantelamiento, transcurridos casi sesenta años, todavía no ha finalizado. En la década de los ochenta algunas de las viviendas fueron abandonadas y reutilizadas como centros de venta de drogas.

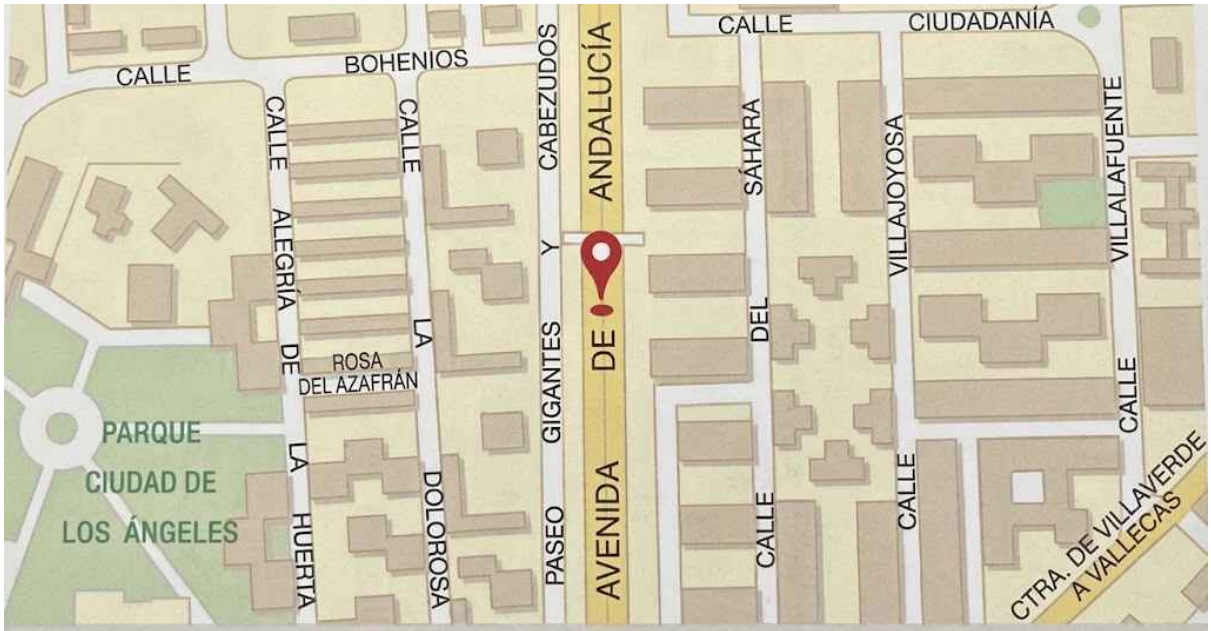


Dramma della gelosia (Tutti i particolare in cronacra) (El dominio de los celos)

Ettore Scola, 1970

El puente

Juan Antonio Bardem, 1977



Avenida de Andalucía



Dramma della gelosia (Tutti i particolare in cronacra), 1970



El puente, 1977

Adelaida (Monica Vitti), una joven florista italiana, establece un triángulo amoroso entre Orestes (Marcello Mastroianni), un albañil casado y militante del Partido Comunista Italiano, y Nello (Giancarlo Giannini), empleado de una pizzería. Tras diversos episodios que incluyen un internamiento hospitalario, Adelaida, finalmente, se decide por Nello —con el que contrae matrimonio— mientras Orestes, deprimido, deambula como vagabundo, mortificado por los celos. En un forcejeo que mantienen los tres, Orestes, involuntariamente, clava unas tijeras a Adelaida, que fallece al poco tiempo. La película se inicia con un flashback en el que Orestes reconstruye el asesinato ante los agentes de policía. El fotograma corresponde al momento en el que Orestes acude a una gitana para que le proporcione un sortilegio con el fin de recuperar a Adelaida. Filmada casi enteramente en el país alpino, la coproducción hispano-italiana incluye esta escena rodada en Villaverde. Al fondo se aprecian los primeros edificios que flanquean la actual avenida de Andalucía; en primer plano se observa la llanura con residuos y escombros que sería urbanizada en la década de los noventa y parcialmente ocupada al inicio del siglo xxi por el parque Lineal del Manzanares.

Siete años más tarde, en este mismo entorno, observamos en El puente a Juan (Alfredo Landa), un mecánico de un taller que, tras un desengaño

amoroso, decide irse de fin de semana en moto a Torremolinos. Un viaje con numerosas aventuras reflejo de la España de los primeros años del periodo democrático. Es una película de transición entre el landismo —figura del supuesto macho ibérico y turistas extranjeras, lenguaje chulesco— y la nueva realidad política y social del segundo lustro de los setenta. Durante el viaje se evidencian asuntos como el paro en Andalucía, el subsidio de desempleo, los nuevos turistas o la amnistía de presos políticos. La escena, localizada en la avenida de Andalucía a la altura de la calle del Sáhara, corresponde al momento en el que Juan guía con su moto a unas turistas que desean salir de la ciudad hacia el sur.



Navajeros

Eloy de la Iglesia, 1980



Calle de Enrique García Álvarez 1 B





Eloy de la Iglesia afronta en esta película la biografía de José Manuel Gómez Perales, el Jaro, un famoso delincuente nacido en 1962 y muerto en 1979. La película incide expresamente —como en otras del director— en el mundo de la juventud y de la falta de oportunidades como causa fundamental de la marginalidad, el robo y el crimen. En la historia se incorpora, actuando casi como narrador, el periodista Oteiza, interesado en la reconstrucción de los detalles de sus andanzas y también en analizar los motivos que conducen a esta opción de vida.

Como en otros títulos del director, el cuidado en la elección de las localizaciones es notorio. Podemos destacar, en el inicio, un paneo de un descampado que finaliza en la antigua cárcel de Carabanchel. Se muestran también escenarios fugaces que son testigos de algunos de los golpes de el Jaro y su banda —la calle de Bailén, la plaza de España, la Gran Vía, urbanizaciones de lujo—. El cementerio de la Almudena se convierte en lugar de asueto, conversaciones, discusiones y preguntas. Se incorporan algunas incursiones a la calle de Carretas —habitual lugar de chaperos en esos años—, la calle de Orense y su entorno, la calle de la

Ballesta y una escena multitudinaria en la calle de Agustín de Foxá.

Este fotograma corresponde a una escena en la que el periodista Oteiza investiga en el entorno del que procede el Jaro. Aunque José Manuel Gómez nació en una localidad de Toledo, aquí se muestra parte de la UVA (Unidad

Vecinal de Absorción) que se ubicaba en Villa de Vallecas desde 1963 como lugar de origen. En la imagen se tprecian las viviendas que ocupaban la parte sur de la UVA, delimitadas por la calle Real de Arganda y la de Enrique García Álvarez. El conjunto de la escena permite apreciar bien las características de esta zona, la calidad arquitectónica de las viviendas oficiales y también su coexistencia con chabolas y viviendas de autoconstrucción. La UVA fue demolida en la segunda mitad de los ochenta, siendo sustituida por diversas torres y bloques de tres y cuatro plantas.



Deprisa, deprisa

Carlos Saura, 1981



Calle de Felipe Álvarez 28





El fotograma escogido corresponde al exterior del inmueble donde se localiza el piso que adquieren Pablo y Ángela gracias a las ganancias que obtienen de los atracos que llevan a cabo. En compañía de sus amigos Meca y Sebas, sus objetivos les proporcionan progresivamente mayores botines, pero también un riesgo creciente.

La vivienda aparece en la película tanto desde el exterior como en su interior; por ejemplo, cuando se reparten, festejándolo, el botín resultante de un atraco a los encargados de transportar los ingresos de una cementera, la de Morata de Tajuña. El edificio donde viven (calle de Felipe Álvarez) se localiza en el extremo norte del barrio del casco histórico de Vallecas y, en el momento del rodaje, apenas llevaba tres años construido. Su ubicación inmediata a la vía del ferrocarril favoreció la incorporación de varias escenas en las que se asiste al paso del tren por delante de la vivienda —hasta en cinco ocasiones—, convirtiéndose así en metáfora sobre el sentido de las vidas de los protagonistas y, por extensión, de la sociedad en transformación a la que pertenecen. Con la elección de este edificio, además, se ubica a la perfección al grupo de jóvenes en la marginalidad, funcionando las vías como elemento de segregación y de pertenencia a un grupo social con escasas posibilidades de éxito.

La comparación del fotograma con la fotografía actual permite apreciar la construcción reciente —hacia 1995— de un edificio que se adosó al que aparece en la película, conectándolo de este modo con otro situado a la

izquierda de la imagen, hacia el este, y que llevaba construido desde el año 1970.

Muy cerca de esta localización, pero al otro lado de la vía, contamos con otra correspondiente a la película Amador (Fernando León de Aranoa, 2010), así como de escenas de un capítulo de la serie El Ministerio del Tiempo (Javier Olivares y Pablo Olivares, 2015-2020).



Amador

Fernando León de Aranoa, 2010



Entre vías del tren y Hospital Infanta Leonor



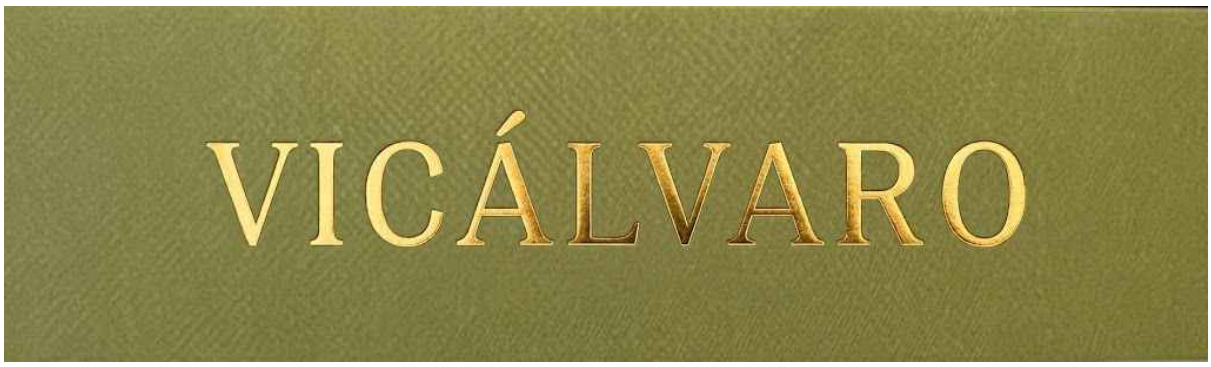


Desde que Marcela (Magaly Solier) es contratada para cuidar a un anciano postrado en la cama, su vida transcurre desde su vivienda en el distrito de Latina a la plaza de Fonsagrada, en el distrito de Fuencarral-El Pardo. Estos trayectos se ven interrumpidos, casi exclusivamente, por sus visitas al hospital, para revisar el estado de su embarazo.

El Madrid de Amador, como en otras películas de este director ambientadas en Madrid (aunque en esta de forma absoluta) los escenarios que acompañan a los protagonistas excluyen los distritos correspondientes al Madrid histórico; y, como también sucede en otras de sus producciones, la ciudad creada para Marcela es una ciudad construida con retazos de esa periferia indiferenciada, engarzados con los trayectos en autobús a los que se ve obligada a frecuentar.

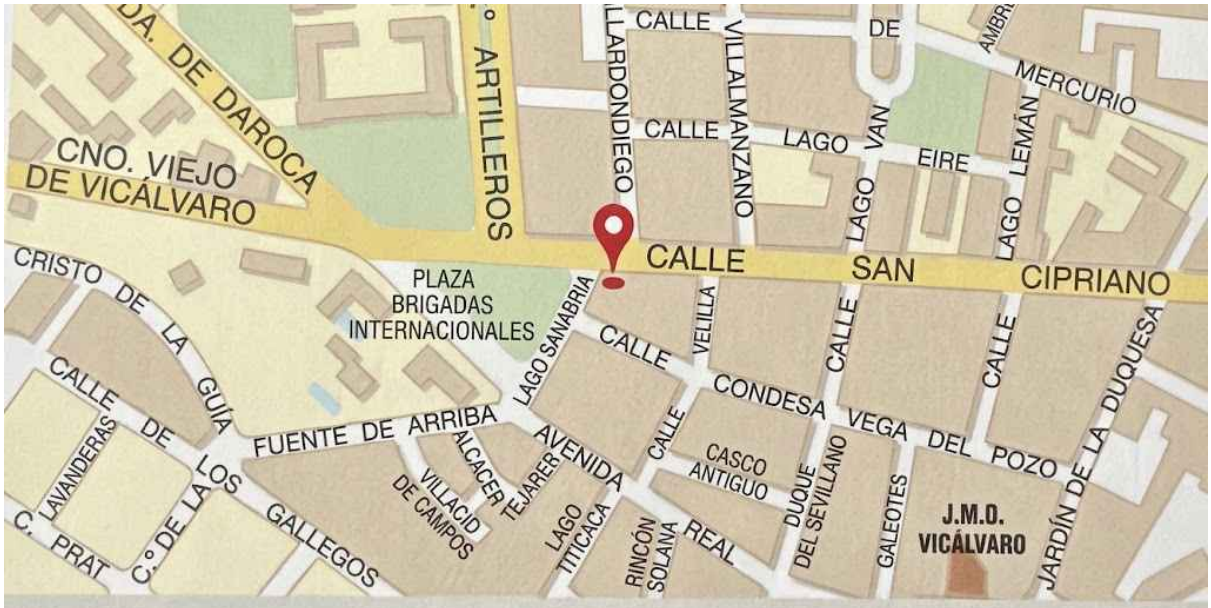
El lugar por el que transita Marcela en la escena a la que corresponde este fotograma se produce tras un momento central en la historia; la muerte de Amador (no por esperada, menos repentina) genera en ella desconcierto y dudas, que se añaden a los que ya de por sí arrostra (como su embarazo no declarado). Tras darse cuenta de que el anciano ha fallecido, la siguiente imagen nos muestra a Marcela paseando consternada, en dirección a una parada de autobús —construida para la película— situada en la avenida de la Gran Vía del Este, en el barrio de Santa Eugenia. Evidentemente, la distancia entre este punto y la residencia de Amador impide pensar en la

posibilidad de un trayecto a pie, pero sí encaja en esa forma de crear espacios urbanos propia de la cinematografía. Los descampados por los que camina, además, contribuyen a acrecentar la sensación de soledad de la protagonista.



Navajeros

Eloy de la Iglesia, 1980



Calle de San Cipriano 10



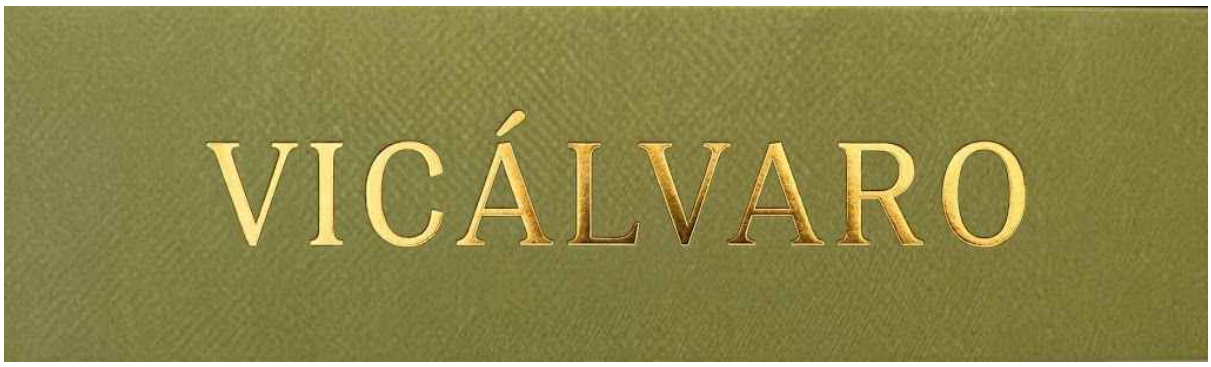


Vicálvaro es un distrito muy poco atendido en las películas de ficción. Eloy de la Iglesia lo utiliza en algunas escenas de Navajeros, protagonizada por el Jaro. Después de haber pasado por un reformatorio, de haber resultado herido en un intento de robo en una vivienda y de haber sido condenado a prisión, lo encontramos —aprovechando un permiso para visitar a su novia, que se encontraba embarazada y próxima a dar a luz— planeando un robo a una oficina de la Caja de Ahorros. El Jaro, Pastillas, Nene y Butano se encuentran dentro de un coche organizando el asalto. Por el diálogo que mantienen, se da a entender que la oficina en cuestión no está en Madrid —la banda atracó en varias ocasiones fuera de esta ciudad—; pero la imagen del fotograma corresponde a un local que estaba ubicado en el número 10 de la calle de San Cipriano, en el barrio del casco histórico de Vicálvaro, haciendo confluencia con la calle del Lago de Sanabria.

La escena completa, breve, contiene una elipsis, pues se da a entender que los cuatro componentes de la banda se encuentran dentro del coche enfrente del banco, pero cuando se ponen en marcha con la idea de dar el golpe al día siguiente, el vehículo se encuentra situado a unas cuantas manzanas de allí, en la plaza de Don Antonio de Andrés, próxima a la parroquia de Santa María la Antigua de Vicálvaro.

El inmueble en el que se localizaba la entidad bancaria sigue siendo el mismo, pero el banco cerró y en su lugar hoy existe un centro de moda.

Además del cambio de uso de este local, se aprecian leves modificaciones en el acondicionamiento de la zona.

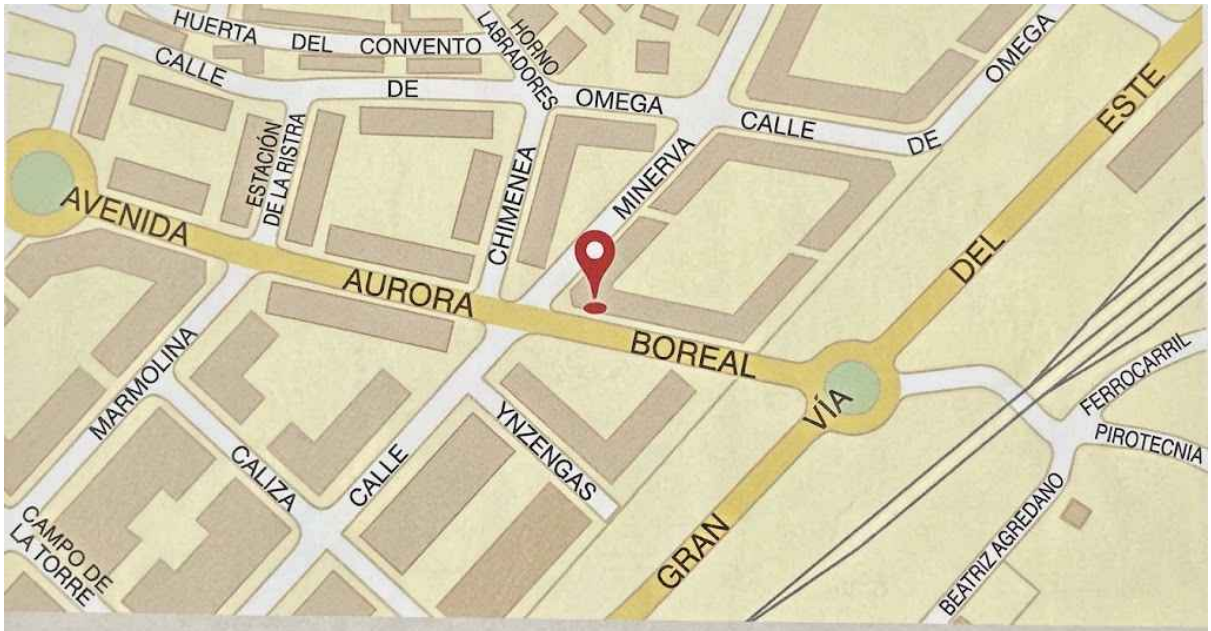


Zampo y yo

Luis Lucia, 1966

Navajeros

Eloy de la Iglesia, 1980



Calle de la Aurora Boreal s/n



Zampo y yo, 1966



Navajeros, 1980

Ana Belén (interpretada por Ana Belén) es una niña huérfana de madre a la que su padre (Carlos), absorbido por sus pujantes negocios, apenas hace caso. Esa situación de abandono se interrumpe cuando, al ir a una función de circo, entabla conversación, y luego una gran amistad, con un payaso. A partir de ahí, la niña descubre un nuevo mundo que, a la larga, motivará también un cambio en la relación del padre con la hija.

Los exteriores de la película, que suelen servir para acompañar algunos de los números musicales en los que canta Ana Belén, se rodaron en Buitrago de Lozoya, Navacerrada y, especialmente, Madrid. Además de visitar algunos puntos emblemáticos de la ciudad —plaza de España, parque del Retiro, Puerta de Alcalá, Cibeles, Plaza Mayor, plaza de toros de las Ventas...—, lo más destacado son las repetidas escenas del circo, situado en la explanada existente entonces junto a la basílica de San Francisco el Grande y, por poco habitual en el cine, la cementera que fue parte del paisaje cotidiano de Vicálvaro entre los años veinte del pasado siglo y 1998. En el primer fotograma vemos a Carlos y su hija llegando a la empresa que él dirige, en un momento en el que la relación entre ambos se va reactivando. La escena ofrece planos interesantes de las instalaciones,

especialmente teniendo en cuenta que se trata de una construcción desaparecida.

La cementera vuelve a aparecer en una producción con un sentido muy alejado de la anterior. En Navajeros se muestra, a cierta distancia (véase el fotograma), cuando varios de los colegas de el Jaro dialogan después de haber desvalijado a un pobre hombre en el cementerio de la Almudena. La cementera se presenta como un fondo que acompaña al descampado en el que repasan el botín obtenido; en la escena completa se pueden observar otras instalaciones industriales que existían en la zona y que en su mayoría siguen existiendo. En 1998 se inició el desmantelamiento de la cementera, reurbanizándose la parcela y sus alrededores y dando paso a una zona eminentemente residencial.



El pisito

Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958



Calle del Castillo de Uclés 2





En El pisito, cuyo argumento ya ha sido relatado previamente, volvemos a ver a Rodolfo (José Luis López Vázquez) y a su novia, Petrita (Mary Carrillo), paseando junto a otra pareja con un recién nacido, por lo que entonces era conocido como el extrarradio de Madrid. Buscan desesperadamente un piso para así poder casarse. En el tranvía que los acerca a la zona, Rodolfo comenta a su amigo: «Si encontráramos algo por aquí. Esto que es más sano... y tan hermoso», a lo que este responde: «Sí, muy sano y muy hermoso, pero ya verá, ni un piso libre».

Finalmente, se apean en una parada en plena periferia urbana —en lo que es hoy la calle de los Hermanos García Noblejas— rodeados por un rebaño de cabras; todo ello con el fondo musical de un organillo. Una vez cruzada la avenida, los vemos en el fotograma caminando por la calle de Castillo de Uclés. La escena aparece flanqueada por bloques residenciales de más de diez pisos, con ascensor, construidos con doble crujía y sin patio interior —la ropa se tiende al exterior aprovechando las terrazas—. El barrio conforma una arquitectura racionalista, opuesta a los postulados tradicionalistas propios de otros desarrollos urbanísticos de la inmediata posguerra, si bien los bloques culminan con cubiertas de teja. En el momento del rodaje, a escasa distancia, está a punto de levantarse el Gran San Blas auspiciado por el Plan de Urgencia Social de Madrid, con el objeto de dar respuesta a los problemas de las parejas como Rodolfo y Petrita.

Con el paso de las décadas la zona ha experimentado limitados cambios: las fachadas se han enfoscado, el borde meridional de la calle aparece ahora urbanizado, la vegetación —incipiente en el fotograma— ha crecido notablemente, amortiguando la apariencia en altura de los bloques. El entorno también ha sido urbanizado.

A escasos metros de este fotograma el director Fernando León de Aranoa rodó varias escenas de los largometrajes Barrio (1998) y Amador (2010), cuya acción se desarrolla, parcialmente, en estos espacios residenciales.

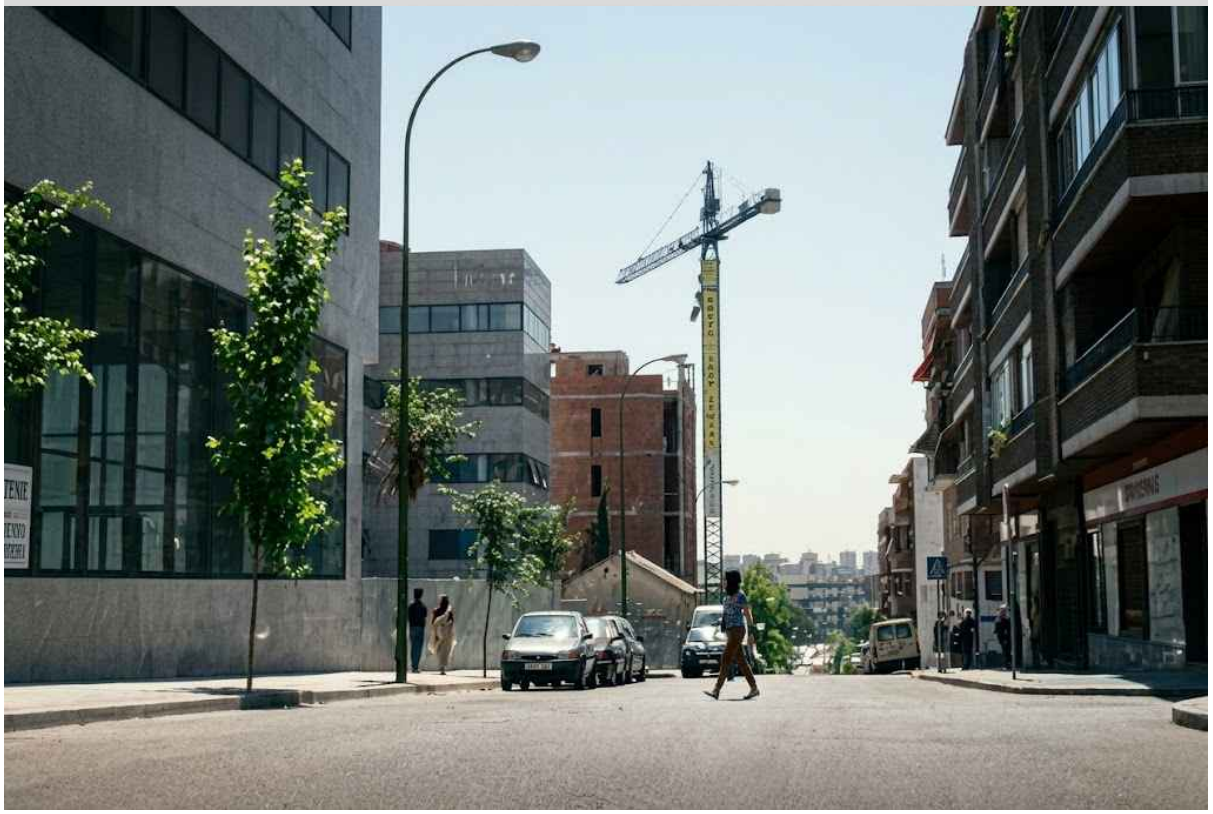


La vida mancha

Enrique Urbizu, 2003



Calle de Santa Leonor





Fito es un camionero casado con Juana, con la que tiene un hijo (Jon); su problema es su adicción al juego, que le ha acarreado un importante problema de deudas. La rutina de la pareja se verá alterada por la llegada de su hermanastro Pedro, que se instala a vivir unos días con ellos.

La película transcurre en Madrid, con escenas en Boadilla del Monte y Aranjuez —que suplanta a Burdeos—. En Madrid los lugares más relevantes son la empresa donde trabaja Fito de camionero, en el Centro de Transportes Madrid, en la calle Cincuenta y Dos (barrio del casco histórico de Vallecas), y las calles del barrio donde viven, en el entorno de la plaza de Peña Horcajo, destacando sobre todo el bar de la esquina. Cerca de su domicilio se encuentra el parque Lacoma, que es frecuentado para que juegue el pequeño Jon. Es interesante que, para dar una mayor relevancia a este entorno verde, la producción decidió fusionarlo con otro parque bastante alejado: el Lineal de Palomeras (barrio de Palomeras Sureste, en el distrito de Puente de Vallecas). En alguna ocasión se evidencia con claridad este falseamiento, como cuando Juana echa un vistazo desde una ventana de su casa al parque donde está jugando Jon con su tío Pedro y, en la escena siguiente, se les ve paseando por el parque Lineal de Palomeras.

El otro lugar relevante es la calle de Santa Leonor, en el barrio de Simancas. Allí trabaja Juana, en una oficina de empleo; el fotograma seleccionado se corresponde con este lugar. Esta zona del barrio de Simancas fue ocupada

desde 1963 por un polígono industrial. El polígono ha derivado con el tiempo, de manera que algunos inmuebles se han reorientado hacia el sector servicios, abundando las oficinas; sin embargo, en la actualidad sigue habiendo solares desocupados y abundantes talleres, que denotan la anterior actividad hegemónica.

En este mismo barrio Pedro Almodóvar filmó alguna escena de Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988) y La flor de mi secreto (1995); también Pilar Miró se aproximó a él en Gary Cooper que estás en los cielos (1990).



The Four Musketeers (Los cuatro mosqueteros)

Richard Lester, 1974

Lost Command (Comando perdido)

Mark Robson, 1966



Paseo de Alameda de Osuna 25



The Four Musketeers, 1974



Lost Command, 1966

Edificios históricos como palacios, y especialmente si cuentan con jardines, han sido requeridos en multitud de ocasiones para el rodaje de escenas, especialmente de corte histórico. En el caso del palacio de la Alameda de Osuna (parque de El Capricho), situado en el barrio de idéntica denominación, a su utilización como escenario de historias que transcurren en tiempos pasados se suma el hecho de que haya servido para representar a edificios de diferentes entornos. En realidad, prácticamente todos los rodajes que se han llevado a cabo aquí han implicado ejercicios de suplantación.

El primer fotograma que se acompaña se corresponde a la película The Four Musketeers, dirigida por Richard Lester en 1974. En esta ocasión sirve para representar un palacio inglés. La película es, prácticamente, la segunda parte de otra que, a las órdenes del mismo director, se estrenó sólo un año antes: The Three Musketeers (Los tres mosqueteros). Es de reseñar que en esta última también se acercaron las cámaras al parque de El Capricho, pero en esta ocasión sirvió para representar un palacio francés.

Otras producciones reseñables que han pasado por El Capricho son: Doctor Zhivago (David Lean, 1965), cuando sirvió para simular un palacio moscovita en tiempos próximos a la revolución soviética; Battle of the Bulge

(La batalla de las Ardenas) (Ken Annakin, 1965), haciéndose pasar por una mansión en Bélgica que acogió a destacados miembros del ejército estadounidense después del desembarco de Normandía; Lost Command (Mark Robson, 1966), convertido en un palacio parisino (segundo fotograma) en el contexto de la guerra de Argelia en los años cincuenta; Shaft in Africa (Shaft en África) (John Guillermin, 1973), de nuevo como palacio en París, en una historia contemporánea a la época de la producción, y en el contexto de una misión por parte del investigador privado John Shaft sobre una red de esclavismo en África; y también en Sangre de mayo (José Luis Garci, 2008), cuando hace las funciones —en plena invasión napoleónica— tanto de un palacio situado en Madrid como de dependencias propias del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial.



ADOLFO SUÁREZ MADRID-BARAJAS


M-110
T-4
T-4s
AEROPUERTO INTERNACIONAL
ADOLFO SUÁREZ-MADRID-BARAJAS
M-111
M-13
BARAJAS
T-3
M-11
T-2
T-1
M-14



Volver (Pedro Almodóvar, 2006)



The Limits of Control (Jim Jarmusch, 2009)



El verdugo (Luis García Berlanga, 1963)



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)



091: Policía al habla (José María Forqué, 1960)



Patrimonio Nacional (Luis García Berlanga, 1981)

Son numerosas las películas, ya sea de producción nacional como extranjera, en las que se muestra el aeropuerto. Sus instalaciones aparecen ante el espectador bien al inicio —Martín (Hache) (Adolfo Aristarain, 1997)— o al final del largometraje —Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar 1988)—, o bien en ambas ocasiones, a modo de cierre de una historia —Truman (Cesc Gay, 2015)—. En general, los protagonistas del aeropuerto son los pasajeros que llegan o abandonan la ciudad, si bien en algunas de ellas el aeropuerto es el lugar en donde transcurre parte de la trama, como sucede en 091: Policía al habla (José María Forqué, 1960), o donde trabajan algunos de los personajes, como el caso de José Luis (Nino Manfredi), maletero en El verdugo (Luis García Berlanga, 1963) o el de Raimunda (Penélope Cruz), limpiadora en Volver (Pedro Almodóvar, 2006).

En cualquier caso, del mismo modo que ocurre con el resto de la ciudad, las películas filmadas durante más de siete décadas son un claro testimonio de los cambios operados, tanto en las terminales de pasajeros como en las pistas y en los propios aviones. Los largometrajes filmados en los años cincuenta —Mr. Arkadin (Orson Welles, 1955), Tip on a Dead Jockey (Apuesta por un jinete) (Richard Thorpe, 1957), Los ángeles del volante (Ignacio F. Iquino, 1957) o The Man Inside (Conflicto íntimo) (John Gilling, 1958)— nos presentan unas instalaciones de reducidas dimensiones, con un diseño característico de los años treinta, obra del arquitecto Luis Gutiérrez Soto, en donde los pasajeros acceden andando a los aparatos, como en It Started with a Kiss (Empezó con un beso) (George Marshall, 1959).

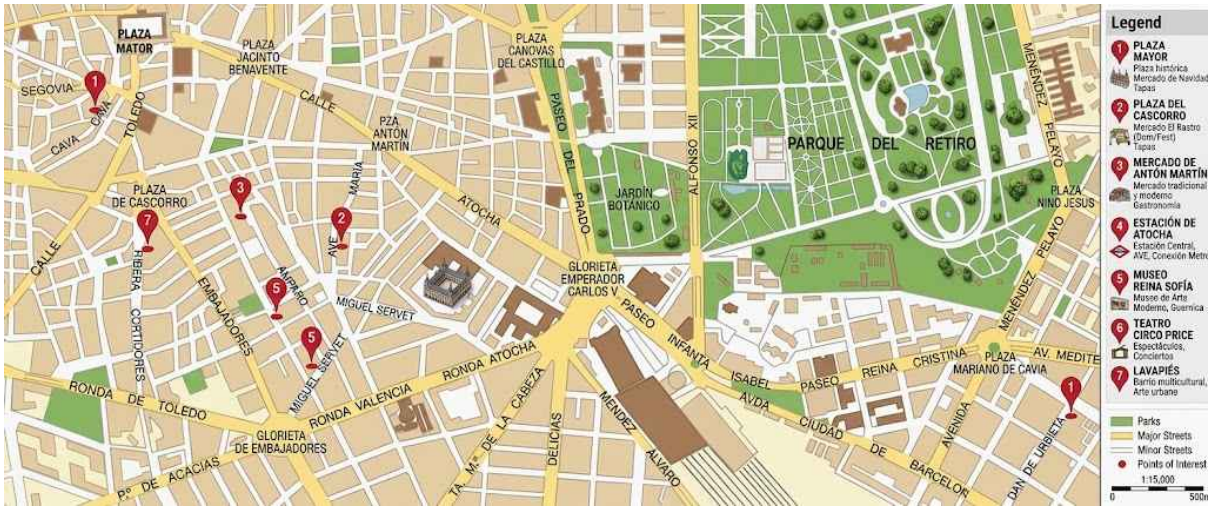
A mediados de la década de los sesenta se derriba la antigua terminal y se construye una nueva con capacidad para atender el creciente volumen de pasajeros, incluyendo turistas, aunque todavía es posible utilizar la terraza exterior para observar cómo despegan y aterrizan las aeronaves —La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)—. Durante las décadas siguientes, si bien el aeropuerto se moderniza en sus instalaciones, el verdadero cambio de imagen tendrá lugar con la inauguración en 2006 de la nueva terminal T4, cuyo diseño característico pronto se mostrará en pantalla —Volver (Pedro Almodóvar, 2006), The Limits of Control (Los límites del control) (Jim Jarmusch, 2009), Gordos (Daniel Sánchez Arévalo, 2009), Truman (Cesc Gay, 2015) o El hombre de las mil caras (Alberto Rodríguez, 2016).

Por otra parte, otros aeropuertos menores de la ciudad también han sido utilizados en determinadas filmaciones, como es el caso del aeropuerto de Cuatro Vientos en Patrimonio nacional (Luis García Berlanga, 1981).





CORRALAS





1 Don Lucio y el hermano Pío (José Antonio Nieves Conde, 1960).



2 Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951).



3 Terminator: Dark Fate (Tim Miller, 2019).



4 EL Pisito (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry 1958.



5 10:30 P.M. Summer (Jules Dassin, 1966)



6 Rojo y negro (Carlos Arévalo, 1942)



7 Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955).

Construidas entre los siglos XVII y XIX, las corralas proporcionaron una respuesta de urgencia a la llegada de población inmigrante a Madrid desde el inicio del siglo XX. Se trata de edificaciones de varias plantas con estructuras de madera y cubiertas de teja en las que un corredor comunitario exterior proporciona acceso a las viviendas, todas ellas humildes y de muy escasa dimensión. A mediados del siglo xix empieza

a utilizarse el hierro para su construcción en vez de la madera. En las corralas todos los vecinos se conocían y bastaba con preguntar a uno de sus residentes para obtener referencias de aquella persona a la que se buscaba. Las corralas, con su patio central en donde se solía localizar la fuente, el lavadero y, en ocasiones, los baños y las letrinas, proporcionaban un estilo de vida en el que destacaba la solidaridad entre los vecinos, la práctica ausencia de privacidad y el cuidado común de los niños. Todo ello son señas identitarias que se transmiten en las imágenes del cine.

De las cuatrocientas cuarenta corralas que fueron contabilizadas en el Plan General de Ordenación Urbana de 1985 la mayor parte se situaban en barrios del distrito Centro —como Malasaña y Lavapiés—, en el de Arganzuela y al sur del distrito Retiro, así como en algunos arrabales de los distritos de Puente de Vallecas o Tetuán.

Desde la película de vanguardia El sexto sentido (Eusebio Fernández Ardavín y Nemesio Manuel Sobrevila, 1929) hasta La niña del patio (Amando de Ossorio, 1967), esta última filmada en color, la corrala ha constituido el epitome del Madrid popular y castizo. Aparece en películas de la posguerra y más frecuentemente en títulos de la década de los cincuenta y primeros sesenta en los que el problema de la vivienda resultaba acuciante. Las escenas, la mayoría de ellas filmadas en blanco y negro, nos muestran un espacio denso en el que pululan niños por todas partes y en el que los vecinos entran y salen de una vivienda a otra.

Entre la docena de películas en las que la corrala adquiere protagonismo destacan varios largometrajes. En las primeras escenas de Rojo y negro (Carlos Arévalo, 1942) se observa la vivienda de uno de los protagonistas; su estructura parece corresponder a la denominada corrala de Fernández de la Hoz, en las estribaciones de la plaza de San Juan de la Cruz, pero este extremo no ha podido concretarse con certeza; en todo caso, en la película se ve a los personajes que allí habitan salir de un portal situado en la calle de la Morería. En Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951), rodada en la corrala situada en la calle de Ave María, número 41, la familia protagonista se traslada a Madrid, en donde se dispone a alojarse en casa de una conocida. La llegada no puede ser más caótica: en los bajos junto a la escalera, varios vecinos han improvisado un taller de ebanistería, en las escaleras juegan los niños y uno de ellos lanza al patio, desde un tercer piso, una de las gallinas que portaba la familia.

En *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), Juan, encarnado por Alberto Closas, se acerca a la corrala —situada en Ribera de

Curtidores, número 3— para conocer a la viuda del ciclista al que ha atropellado días antes. Bajo la falsa apariencia de un periodista, Juan entabla conversación con una vecina que, ocupando una sola habitación, le comenta: «Todos los pisos son iguales. Bueno, ella tiene máquina de coser».

Tres años más tarde, en El pisito (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958), seguimos las desventuras de Rodolfo (José Luis López Vázquez) que reside en un inmueble —hoy ya desaparecido— situado en un callejón trasero de la plaza de los Mostenses y que tiene por vecinos, entre otros, a una corista y un callista. Aunque guarda ciertas similitudes, el edificio no puede ser considerado una corrala. Pero es su novia, Petrita (Mary Carrillo), la que reside en una verdadera corrala, cuyo rodaje tuvo lugar en la calle de Juan de Urbieta, número 18, en el distrito Retiro. Allí la vemos en la habitación que sirve a la vez de cocina, comedor, dormitorio y cuarto de plancha, en una escena memorable con cinco adultos y seis niños, el más pequeño sentado en un orinal en la misma mesa del comedor.

En *Don Lucio y el hermano Pío* (José Antonio Nieves Conde, 1960) se observan dos tipos de corralas. La primera corresponde al lugar donde se aloja el hermano Pío (Pepe Isbert); se trata de La Posada del León de Oro, situada en el portal 12 de la costanilla de la Cava Baja y se corresponde con una corrala de época. El inmueble ha sido reformado en profundidad y en la actualidad alberga un hotel de cuatro estrellas con restaurante. La segunda, en la que habita Lucio (Tony Leblanc), es una construcción coetánea a la filmación carente de vigas o escaleras de madera, con viviendas y vanos de amplias dimensiones, pero con un estilo arquitectónico con una evidente intención de imitar la distribución de las viviendas propias de las corralas históricas.

En el segundo lustro de la década de los sesenta las corralas pierden interés cinematográfico, al considerarse un espacio residencial propio de un tiempo ya pasado; aun así, todavía cuentan con apariciones esporádicas, como en 10:30 P. M. Summer (Las 10:30 de una noche de verano) (Jules Dassin, 1966), rodada en la calle de Miguel Servet, número 12.

Recientemente, volvemos a verlas, representando en esta ocasión un entorno residencial característico de algunos países de América Latina. Es el caso de Terminator: Dark Fate (Terminator: destino oscuro) (Tim Miller, 2019), una historia que se desarrolla en Ciudad de México, en donde observamos la llegada de un nuevo terminator a un vecindario

mexicano. El rodaje tuvo lugar en la corrala de la calle Amparo, número 12, en el barrio de Lavapiés.

ESTACIONES DE FERROCARRIL



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)



Cet obscur objet du désir (Luis Buñuel, 1977)



Colegas (Eloy de la Iglesia, 1982)



Bajarse al moro (Fernando Colomo, 1989)



The Happy Thieves (George Marshall, 1961)



The Bourne Ultimatum [Paul Greengrass, 2007)



El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)



La vida en un hilo (Edgar Neville, 1945)



Amantes (Vicente Aranda, 1991)

Las estaciones de tren, con los movimientos de llegada y salida de convoyes, han concitado el interés de la cinematografía desde sus inicios, y Madrid no ha sido una excepción. Ya en El misterio de la Puerta del Sol (Francisco Elías Riquelme, 1930) encontramos escenas de la fachada principal de la estación de Atocha. En esta misma estación se ruedan largometrajes como Don Lucio y el hermano Pío (José Antonio Nieves

Conde, 1960) o La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966), en la que vemos a Paco Martínez Soria desciendo de un tren movido por una locomotora a vapor. Los exteriores se pueden apreciar en Cet obscur objet du désir (Ese oscuro objeto del deseo) (Luis Buñuel, 1977), Operación Ogro (Gillo Pontecorvo, 1979) o en Colegas (Eloy de la Iglesia, 1982). En Bajarse al moro (Fernando Colomo, 1989) observamos a Chusa (Verónica Forqué) caminando por el andén, cuyo espacio está actualmente ocupado por un jardín tropical.

La estación, utilizada entonces tanto por los trenes de larga distancia como por los de cercanías, experimentará apenas tres años más tarde una profunda remodelación. La ampliación de la estación para dar cobijo a la primera línea de AVE (Madrid-Sevilla) en 1992 se refleja prontamente, primero, en largometrajes de producción nacional como Kika (Pedro Almodóvar, 1993), Días contados (Imanol Uribe, 1994), Lucía y el sexo (Julio Medem, 2001) o Reinas (Manuel Gómez Pereira, 2005) y, posteriormente, en producciones internacionales como The Bourne Ultimatum (El ultimátum de Bourne) (Paul Greengrass, 2007), que incluye un plano aéreo de la estación, The Limits of Control (Los límites del control) (Jim Jarmusch, 2009) o The Cold Light of Day (La fría luz del día) (Mabrouk El Mechri, 2012), con escenas del jardín tropical.

Por lo que respecta a la estación de Príncipe Pío, durante el primer franquismo fue utilizada por aquellos pasajeros procedentes del norte de España. La observamos en La vida en un hilo (Edgar Neville, 1945), Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) o The Happy Thieves (Último chantaje) (George Marshall, 1961) y, más recientemente, en Balada triste de trompeta (Álex de la Iglesia, 2010). Incluso sus instalaciones han llegado a suplantar a la estación de Moscú de finales del siglo XIX en Nicholas and Alexandra (Nicolás y Alejandra) (Franklin J. Schaffner, 1971).

Pero desde 1967 el tráfico hacia el norte del país se canaliza desde la estación de Chamartín, remodelada posteriormente en 1972 y 1975. Sin embargo, la intensidad de su uso no se corresponde con la frecuencia de los rodajes. Su diseño, distinto del propio de la arquitectura de hierro y cristal, y la ausencia de un gran inmueble que cobije las dársenas, la hacen poco atractiva para el cine, salvo algunas excepciones como Solos en la madrugada (José Luis Garci, 1978), El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992), esta última con varias escenas del haz de vías, la estación y su entorno urbano más próximo.

No hay duda de que la estación de Delicias es la predilecta para los rodajes cinematográficos —y últimamente también para las series de

televisión—. Cerrada al tráfico en 1971 y reconvertida desde 1984 en el Museo del Ferrocarril de Madrid, han sido numerosas las películas rodadas en sus instalaciones. Figura como una estación de Moscú en Doctor Zhivago (David Lean, 1965) y otra de la Rusia revolucionaria en Reds (Rojos) (Warren Beatty, 1981); y es una estación de una ciudad estadounidense en The Wind and the Lion (El viento y el león) (John Milius, 1975). También ha permitido rodajes ambientados a finales del siglo XIX mostrando su característica fachada exterior en Holmes & Watson: Madrid Days (José Luis Garci, 2012), en los años cincuenta en Amantes (Vicente Aranda, 1991) y en los sesenta en Un franco, 14 pesetas (Carlos Iglesias, 2006).

Parte del distrito de Arganzuela estaba ocupado por el corredor ferroviario que conectaba las estaciones de Delicias y Príncipe Pío. Hasta su remodelación urbanística en la década de los noventa del pasado siglo, constituía un entorno salpicado de industrias y almacenes, incluyendo las estaciones de mercancías de Peñuelas e Imperial, cerradas al tráfico en 1987, cuyas instalaciones pueden apreciarse en Surcos.

CEMENTERIOS



Domingo de Carnaval (Edgar Neville, 1945).



La hora de los valientes (Antonio Mercero, 1998)



El cochecito (Marco Ferreri, 1960)



El Bola (Achero Mañas, 2000)



Las 13 rosas (Emilio Martínez-Lázaro, 2007)



Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997)



Navajeros (Eloy de la Iglesia, 1980)



Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998)



Torrente 4: Lethal Crisis (Santiago Segura, 2011)



Los dinamiteros (Juan García Atienza, 1964)


La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

Es inevitable que un arte dedicado a contar historias incorpore los cementerios como espacio que contribuya a intensificar ciertas emociones y a crear ambientes acordes con el sentido dramático que se presupone a espacios como estos. Los cementerios de Madrid han acogido un número nutrido de escenas, tanto de películas como de series

de ficción. Quizá la primera imagen de un cementerio madrileño sea la que se ofrece —desde el exterior— en varias escenas de Domingo de Carnaval (Edgar Neville, 1945), que corresponden al de San Isidro, en Carabanchel; aparece en los últimos minutos de la película, mientras un grupo de personas deambulan, disfrazadas, escenificando los preparativos del entierro de la sardina, cruzando por delante de la ermita de San Isidro.

En la utilización narrativa de los cementerios predomina la ambientación de escenas dramáticas, correspondientes tanto a ceremonias de enterramiento como a visitas a las tumbas o nichos de personas allegadas. Así sucede en El cochecito (Marco Ferreri, 1960), cuando Anselmo (Pepe Isbert) acompaña a su amigo Lucas en la visita a la tumba de su madre, o en La hora de los valientes (Antonio Mercero, 1998), El Bola (Achero Mañas, 2000) o Las 13 rosas (Emilio Martínez-Lázaro, 2007), esta última desarrollada en el contexto de la represión franquista tras finalizar la Guerra Civil. Varias películas de Pedro Almodóvar se alinean con este tipo de escenas: Tacones lejanos (1991), Carne trémula (1997), Hable con ella (2002), Julieta (2016) o Madres paralelas (2021). De las citadas, salvo El Bola, que se filmó en el cementerio Sur, y Hable con ella, que lo hizo en el cementerio Sacramental de San Isidro, el resto de escenas se corresponden con el de la Almudena.

En otras ocasiones la imagen del cementerio se presenta de forma muy diferente. Pedro Almodóvar introduce en Kika (1993) una escena atípica, con asesinato incluido, también en la Almudena. Por su parte, Eloy de la Iglesia explora la marginalidad en cuatro escenas diferentes de Navajeros (1980) y lo hace como escenario apropiado a la trayectoria del Jaro y sus colegas, que acuden a una zona periférica del mismo cementerio para fumar porros, escuchar música, planificar golpes e incluso para atracar a un pobre hombre que visitaba la tumba de su mujer. Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998) también acude a este lugar en una larga escena en la que los tres chicos protagonistas (Javi, Manu y Rai) roban flores, dialogan, discuten y hacen comentarios un tanto escabrosos.

Pero también el humor tiene cabida en estos espacios. La escena de uno de los protagonistas de Historias de Madrid (Ramón Comas, 1958), que, ante las dificultades de encontrar vivienda, decide pasar la noche en el cementerio Sacramental de San Isidro, entronca con esta vertiente cómica. La ya mencionada El cochecito, pese al motivo de la visita —acudir a la tumba de la madre de uno de los protagonistas—, acoge diálogos a tono con el resto de esta sensacional comedia; y también Almodóvar introduce una breve escena en Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988), en el entorno de la Almudena, que engarza bien con

el resto de situaciones —hilarantes, la mayoría— que preside el conjunto de esta película. En títulos de la saga Torrente —Torrente 4: Lethal Crisis y Torrente 5: Operación Eurovegas (Santiago Segura, 2011 y 2014)—, el despropósito llega al extremo en las visitas del comisario al cementerio de la Almudena para ver la —supuesta— tumba del Fary.

Mención aparte se debe hacer de Los dinamiteros (Juan García Atienza, 1964), dado que el germen de la historia tiene que ver con la economía del enterramiento y sus repercusiones; en este caso, sobre los costes del futuro entierro de un amigo de los protagonistas. En clave de humor, la historia recala tanto en el cementerio de la Almudena como en un establecimiento de mármoles y lápidas situado en las inmediaciones.

Parece evidente el predominio mayoritario del cementerio de la Almudena para acoger los rodajes en estos espacios; en La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966) se utiliza como imagen breve, pero impactante, que acompaña a la voz de un narrador que resalta algunos rasgos esenciales de la ciudad. En cambio, no constan rodajes de producciones mínimamente relevantes en el cementerio Civil, en el de La Florida, en el de San Justo y Pastor o en el de San Lorenzo y San José.

M-30


TETUÁN
CHAMARTÍN
M-30
CIUDAD LINEAL
A-2
MONCLOA
CHAMBERÍ
SALAMANCA
M-30
CENTRO
MORATALA
RETIRO
A-3
ARGANZUELA
M-23
PUENTE DE VALLECAS
A-42
USERA



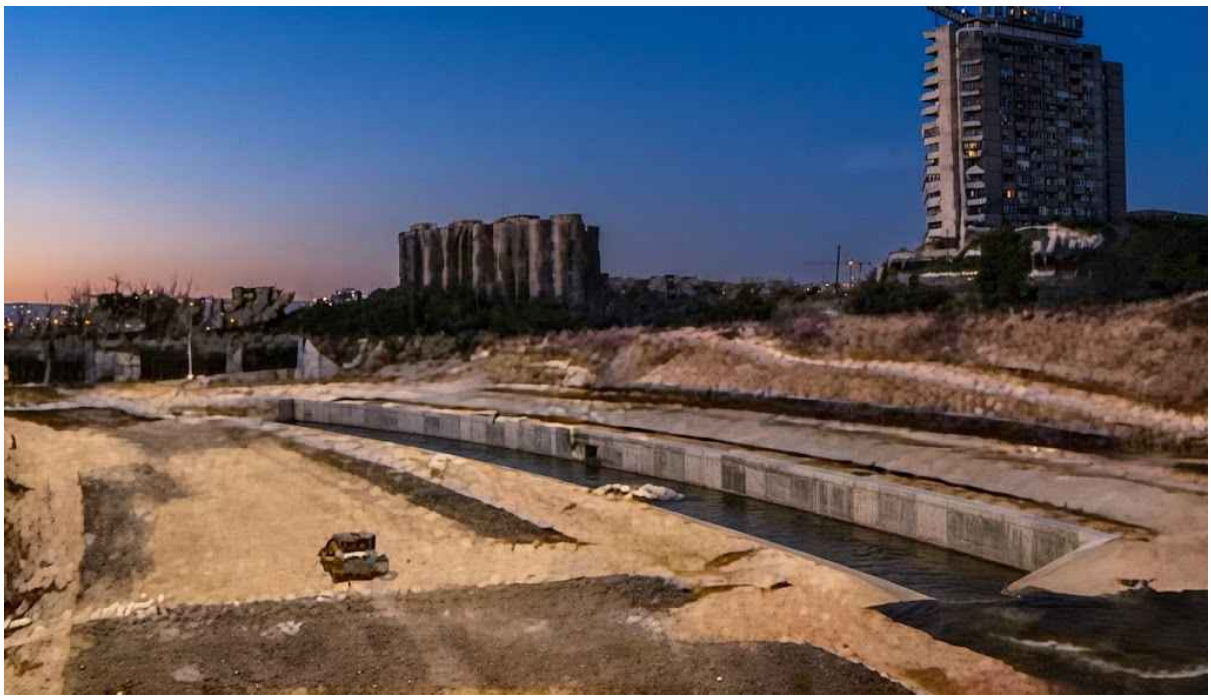
1 Deprisa, deprisa (Carlos Saura, 1981)



2 Atraco a las tres (José María Forqué, 1962)



3 ... altrimenti ci arrabbiamo! (Marcello Fondato, 1974)



4 Un verano para matar (Antonio Isasi-Isasmendi, 1972)



5 ... altrimenti ci arrabbiamo! (Marcello Fondato, 1974)



6 Colegas (Eloy de la Iglesia, 1982)

La M-30 es una autovía de circunvalación que rodea la denominada almendra central (distritos 1 al 9). Prevista en el Plan Bidagor de 1941, su construcción se retrasa hasta el primer lustro de los setenta. En una escena de Atraco a las tres (José María Forqué, 1962) observamos a Manuel Alexandre, Cassen y Alfredo Landa esperando en un vehículo el inicio del atraco y sincronizando sus relojes. El coche, que se resiste a

arrancar, se sitúa, precisamente, al abrigo del puente de la actual A-2, que permitía la conexión de la ciudad con el aeropuerto de Barajas. En la fecha del rodaje no existía la M-30, sino diversos caminos de arena que aprovechaban el cauce del arroyo Abroñigal.

La M-30 consta de tres sectores diferenciados: el oriental, desde el nudo norte al nudo sur, que discurre en trinchera aprovechando el curso del antiguo arroyo Abroñigal; el suroccidental, paralelo al río Manzanares, que fue posteriormente soterrado mediante una red de túneles construidos entre 2004 y 2007; y el septentrional, desde El Pardo hasta el nudo norte, que parcialmente se introduce en el tejido urbano por la avenida de la Ilustración. De estos tres sectores, el más frecuentemente filmado —con notable diferencia respecto a los otros dos— es el primero. Ello se debe a la existencia de numerosos puentes y pasarelas peatonales, que facilitan la colocación de las cámaras y el rodaje de escenas de vehículos en el sentido de la circulación; pero también a la presencia de inmuebles relevantes y reconocibles que bordean este sector dotando de verticalidad a las escenas como Torrespaña —Taxi (Carlos Saura, 1996) o Hermosa juventud (Jaime Rosales, 2014)— o el edificio de realojo del Ruedo —Carmen y Lola (Arantxa Echevarría, 2018)—.

Incluso antes de la terminación de este tramo oriental, las amplias explanadas en trinchera atrajeron la atención de algunos realizadores para filmar en ellas escenas de películas como Un verano para matar (Antonio Isasi-Isasmendi, 1972) o ... altrimenti ci arrabbiamo! (... Y si no, nos enfadamos) (Marcello Fondato, 1974). Una vez abierto al tráfico, este sector ha sido objeto de numerosos rodajes. En El crack (José Luis Garci, 1981) las escenas de vehículos recorriendo de noche la M-30 proporcionan a Madrid un cierto halo de compleja ciudad metropolitana que pretende diferenciarla de la de años anteriores. Pero pronto se le añade otra característica en las narraciones cinematográficas: la de límite entre el espacio urbano ordenado —también en lo social— y la periferia. Lo apreciamos en la escena del robo de un vehículo y posterior huida que abre el largometraje Deprisa, deprisa (Carlos Saura, 1981) y se refuerza en Colegas (Eloy de la Iglesia, 1982), que incluye varias escenas de la M-30 tanto en su tramo suroccidental como en el oriental. Ya desde su inicio este largometraje muestra, mediante un paneo, las características de esta frontera, finalizando la escena en los bloques residenciales de la avenida Donostiarra; el mismo espacio residencial, de borde de la M-30, que será retratado dos años más tarde por Pedro Almodóvar en ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984).

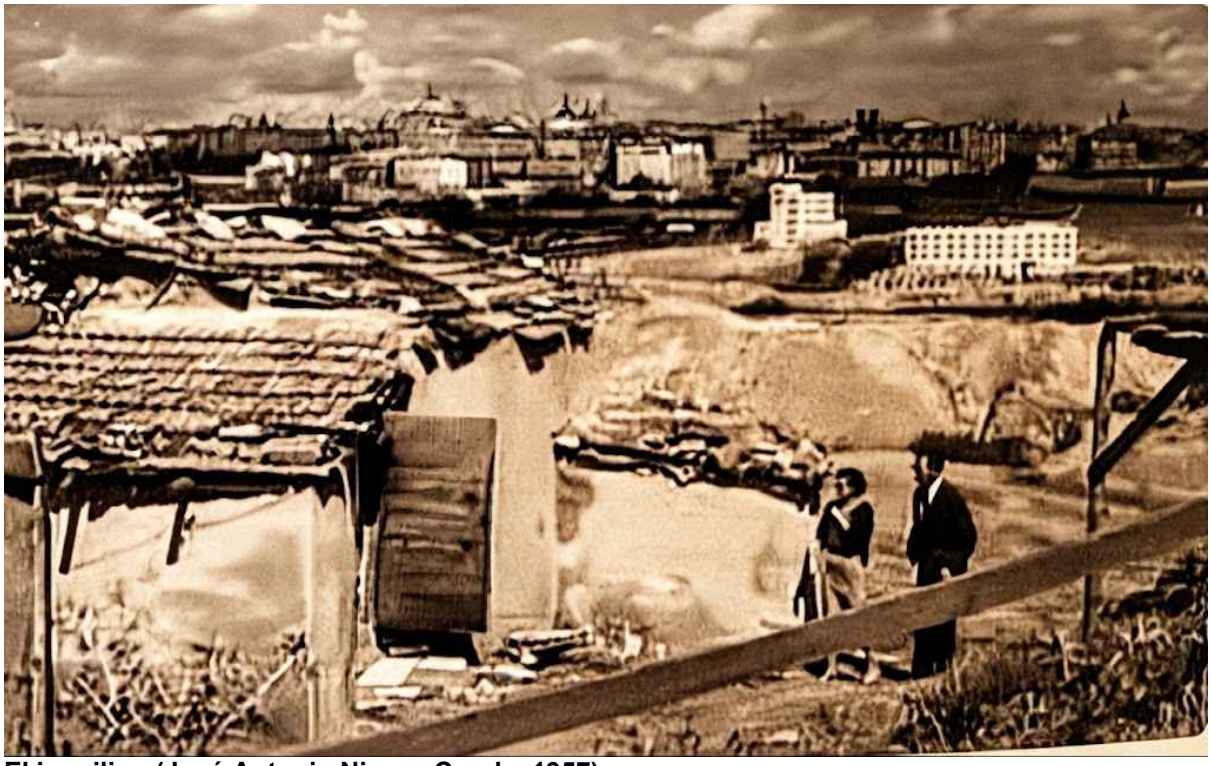
Este último director inserta en Tacones lejanos (1991) escenas ambientadas en el entorno del nudo norte. Disponemos, además, de numerosas tomas desde vehículos en marcha, correspondientes a este tramo de la M-30, en películas como Días contados (Imanol Uribe, 1994), La vida de nadie (Eduard Cortés, 2002), La flaqueza del bolchevique (Manuel Martín Cuenca, 2003) o The Limits of Control (Los límites del control) (Jim Jarmusch, 2009).

Contrasta esta profusión de películas rodadas en este sector oriental con los otros dos. En los sectores suroccidental y septentrional hay algunas escenas en localizaciones puntuales, como los aledaños del antiguo estadio Vicente Calderón, el puente de Toledo y la glorieta de las Reales Academias, junto a la avenida de la Ilustración; en este último caso, corresponden a Adão e Eva (Adán y Eva) (Joaquim Leitao, 1996).

INFRAVIVIENDA



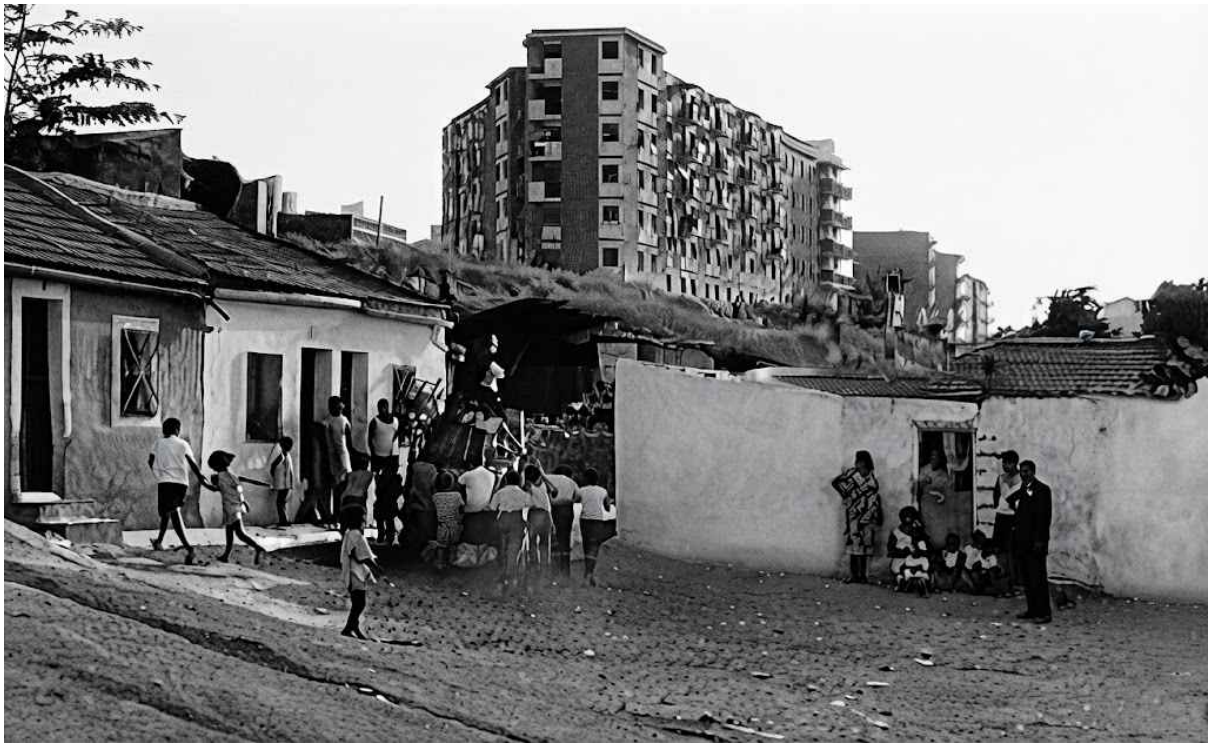
Cerca de la ciudad (Luis Lucia, 1952)



El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1957)



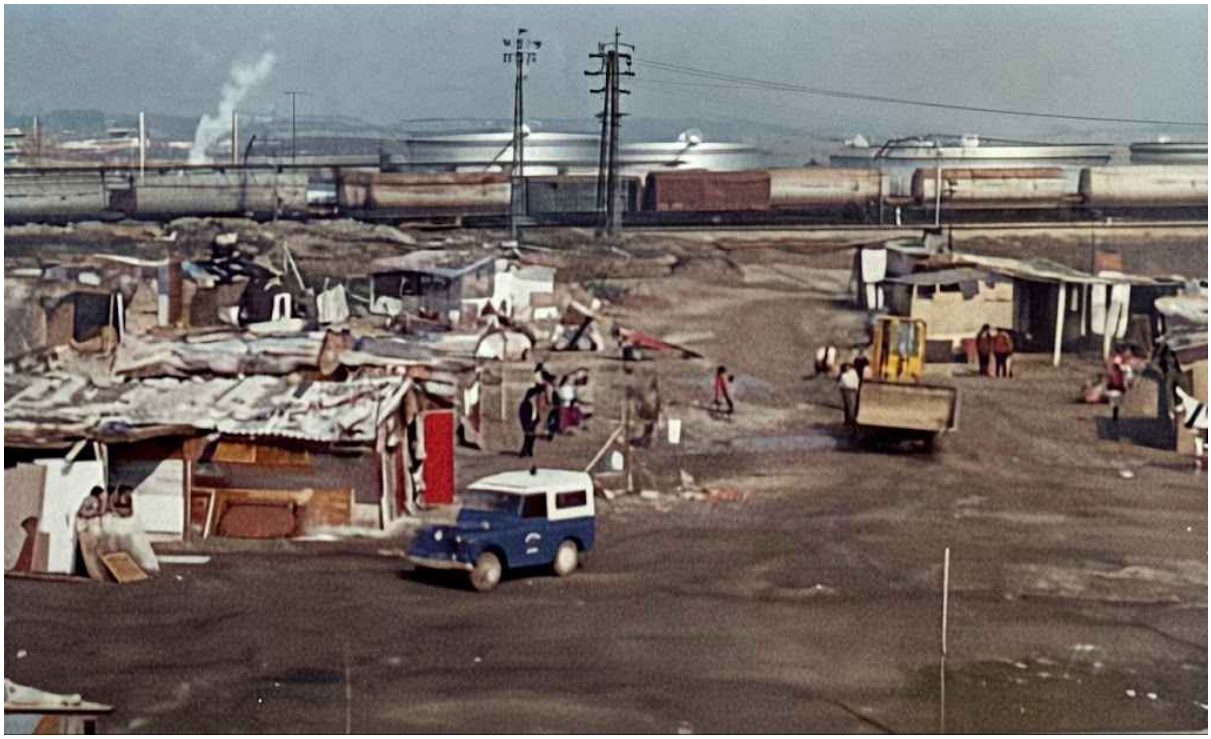
Los golfos (Carlos Saura, 1960)



Los flamencos (Jesús Yagüe, 1968)



Siempre es domingo (Fernando Palacios, 1961).



El Lute, camina o revienta (Vicente Aranda, 1987).



Tiempo de silencio Vicente Aranda, 1986).



Carmen y Lola (Arantxa Echevarría, 2018).



Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997).



Princesas (Fernando León de Aranoa, 2005)

La ciudad de Madrid, como muchas otras grandes ciudades, está indisolublemente ligada al fenómeno de la infravivienda. La gran expansión demográfica de esta ciudad, sobre todo desde finales del siglo XIX, motivó la generalización de procesos de autoconstrucción, con modalidades diversas que, salvo excepciones, demostraron la incapacidad de la administración para afrontar la gran avalancha de inmigrantes que llegaban a la capital para afrontar un nuevo horizonte vital. La mayoría de estas iniciativas constructivas, claro está, se dieron en la periferia. A veces, propietarios de suelo agrícola se convertían en promotores de nuevas barriadas, caracterizadas por unas viviendas con una fisonomía que rememoraba un paisaje más acorde a los núcleos rurales.

Desde los años cincuenta, sobre todo, se generaliza la construcción de chabolismo en suelos destinados por el planeamiento a diferentes usos; evidentemente, los habitantes de estas chabolas no contaban con títulos de propiedad, lo que los convertía en ciudadanos expuestos a la intervención de la piqueta. Pese a los logros económicos vitoreados por el franquismo, los años cincuenta, sesenta y setenta, sobre todo, evidencian la incapacidad del Ayuntamiento y del Estado para hacer frente al problema de la vivienda. Así, se llegan a contabilizar más de 50 000 chabolas hacia 1960; en 1973 todavía rondaban las 35 000.

Pese a las abundantes iniciativas públicas —Obra Sindical del Hogar, Viviendas de Protección Oficial, etc.—, el problema subsistió; en parte,

porque la propia iniciativa constructiva se caracterizaba por acometer con urgencia realojos, descuidándose hasta el extremo —Unidades Vecinales de Absorción— las características constructivas y unos requisitos mínimos de urbanización. Aunque con rasgos diferentes a los que abundaron en los decenios centrales del pasado siglo, la ciudad de Madrid sigue contando en la actualidad con áreas de infravivienda y chabolismo.

El cine ha mostrado con mucha frecuencia áreas que pueden integrarse en este concepto de infravivienda. Sorprende que lo haga, incluso, en títulos estrenados durante el franquismo, pues no dejaba de ser una forma de evidenciar las limitaciones y fracasos del Régimen. Así, en Cerca de la ciudad (Luis Lucia, 1952) se dejan ver chabolas e incluso cuevas; cierto es que la narración las aprovecha para reforzar el contraste entre el entorno de miseria —y delincuencia— con la generosidad y dedicación ejemplar del sacerdote protagonista.

Las encontramos también en títulos de esos mismos años, aunque a veces se presentan de forma casi inadvertida. Sucede en Mi tío Jacinto (Ladislao Vajda, 1956), donde se muestran viviendas de autoconstrucción en el entorno de la plaza de Castilla y de la avenida de Carabanchel como un hecho natural del mundo urbano moderno.

La intención es muy diferente en El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1957); toda la película se centra en lo que la propia oficialidad denominó el problema de la vivienda —del que también se habla en Fulano y Mengano (Joaquín Luis Romero Marchent, 1957)—. En un momento dado, en su desesperación por no encontrar un hogar, la pareja protagonista se plantea la posibilidad de ocupar una de las infraviviendas vacías situadas en el entorno de Carabanchel. El director, precisamente, planteó un final que reforzaba la incapacidad del Estado para resolver dicho problema. Pero la censura obligó a cambiar el desenlace, mostrando un futuro de esperanza para los protagonistas. De hecho, La Esperanza es el nombre de la promoción inmobiliaria a la que se dirigen antes del rótulo «FIN».

Carlos Saura, en Los golfos (1960), sitúa la trama de sus personajes en un entorno que muestra a la perfección las limitaciones constructivas y urbanísticas de la periferia marginal —en las proximidades del puente de la avenida de Daroca sobre la avenida del Marqués de Corbera—, constituyendo su película un duro alegato de denuncia social. En Los flamencos (Jesús Yagüe, 1968) se aprovecha bien el entorno de casas de autoconstrucción —en el borde entre los distritos de Latina y Carabanchel—, ocupadas por miembros de etnia gitana, como lugar de

acogida de un joven bailaor flamenco que tuvo que abandonar el baile por una enfermedad y que acude a Madrid para rehacer su vida. El contraste es, en este sentido, muy acusado con un título de fechas similares: en Siempre es domingo (Fernando Palacios, 1961) la aproximación a la autoconstrucción es breve y sirve para poner en evidencia discursos buenistas, en los que una pareja de jóvenes bien posicionados acude a un barrio marginal a repartir regalos.

En El Lute, camina o revienta (Vicente Aranda, 1987) se expone de forma muy lograda un entorno de chabolismo en una escena ambientada a finales de los años sesenta, cuando el Lute se instala en Madrid; destaca, sobre todo, el momento en que la policía procede a derribar la vivienda en la que se aloja el protagonista con su familia merchera.

La pervivencia en el tiempo de numerosos barrios de autoconstrucción hace que algunas películas recientes los hayan podido incorporar antes de que se procediera a su eliminación. Así sucede con la UVA de Vallecas o en Navajeros (Eloy de la Iglesia, 1980) o la zona de viviendas de autoconstrucción situadas en la calle de la Garganta de Aisa, en el distrito de Puente de Vallecas, en Volver (Pedro Almodóvar, 2006); las viviendas que se muestran en ellas ya han dejado de existir.

En alguna ocasión el rodaje coincide con la fase de eliminación de estas áreas, como sucede con La Ventilla, que ocupaba lo que ahora es la avenida de Asturias, aledaña a la plaza de Castilla, y que se muestra en dos películas de 1997: Carne trémula (Pedro Almodóvar) y La buena estrella (Ricardo Franco).

La UVA de Hortaleza (1963), que en principio nació —como el resto de las UVA— con la intención de dar alojamiento urgente a chabolistas y con la idea de que se tratara de un realojo transitorio, de diez años, se convirtió en vivienda para centenares de personas durante decenios. De hecho, todavía en Carmen y Lola (Arantxa Echevarría, 2018) se muestra la estructura de esta promoción.

A veces las imágenes de estos complejos de infravivienda pueden ser leídas como alegoría de la propia trayectoria vital de los protagonistas; así se percibe en Princesas (Fernando León de Aranoa, 2005), en cuyo inicio se nos muestra a Caye (Candela Peña) meditando mientras contempla un poblado chabolista desde el interior de un taxi.

VISTAS



El misterio de la Puerta del Sol (Francisco Elías Riquelme, 1930).



El hombre de las mil caras (Alberto Rodríguez, 2016).



Tip on a Dead Jockey (Richard Thorpe, 1957).

En determinadas ocasiones los largometrajes ambientados en Madrid incorporan tomas aéreas cuya función es variable. En primer lugar, sirven para que el espectador pueda establecer una conexión entre la narración y el lugar donde esta transcurre.

Se califica a El misterio de la Puerta del Sol (Francisco Elías Riquelme, 1930) como la primera película española que incorpora el sonido. Pero este largometraje posee otra interesante cualidad. Casi al final del mismo, Mr. Carawa y Lía se desplazan apurados desde Barcelona a Madrid con el objeto de evitar la ejecución de Rodolfo, el protagonista de la historia. La premura de este desplazamiento exige que se realice en un avión de la compañía CLASSA, adjudicataria del servicio entre ambas ciudades. La cinta proporciona varias imágenes —siempre con el sonido de fondo de los motores del avión— de un inestimable valor geográfico y urbanístico, si tenemos en cuenta que en el mismo año en el que se rodó, 1929, se llevó a cabo el primer vuelo fotogramétrico completo de Madrid. En varias escenas la película muestra la periferia urbana, el ensanche de Chamberí todavía a medio desarrollar, el casco antiguo, el primer y segundo tramo de la Gran Vía, con el recién construido edificio de la Compañía Telefónica. La única locución que se produce en todo el trayecto es aquella en la que Mr. Carawa identifica desde su ventanilla la Puerta del Sol y exclama a Lía: «Mira, mira, ya ha llegado, mira la Puerta del Sol», y poco después aterrizan en el aeródromo de Getafe, ya que el aeropuerto de Barajas se inaugura un año después del estreno de la

película. En otras ocasiones este procedimiento para reforzar la identificación del lugar con la imagen que ofrece la toma aérea no procede de las palabras de los personajes, sino de la sobreimposición del topónimo «Madrid» en la misma toma aérea —por ejemplo, en El hombre de las mil caras (Alberto Rodríguez, 2016)— evitando, de esta manera, cualquier asomo de duda al espectador.

En los largometrajes extranjeros la vista aérea tiene, además de la función de localización, la de su caracterización como un entorno español. Lo apreciamos en Tip on a Dead Jockey (Apuesta por un jinete) (Richard Thorpe, 1957), que muestra una toma desde el aire de la plaza de toros. Poco después, en It Started with a Kiss (Empezó con un beso) (George Marshall, 1959), el director nos regala una imagen aérea del tramo final de la Gran Vía acompañada de música española para reforzar la asociación con el lugar cuando la esposa del sargento de las fuerzas aéreas, destinado en la base aérea de Torrejón, decide desplazarse a Madrid para visitarlo.



It started with a kiss (George Marshall, 1959).



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



The Bourne Ultimatum (Paul Greengrass, 2007).



La soledad (Jaime Rosales, 2007).



Goal II: Living the Dream (Jaume Collet-Serra, 2007).



Que Dios nos perdone (Rodrigo Sorogoyen, 2016).

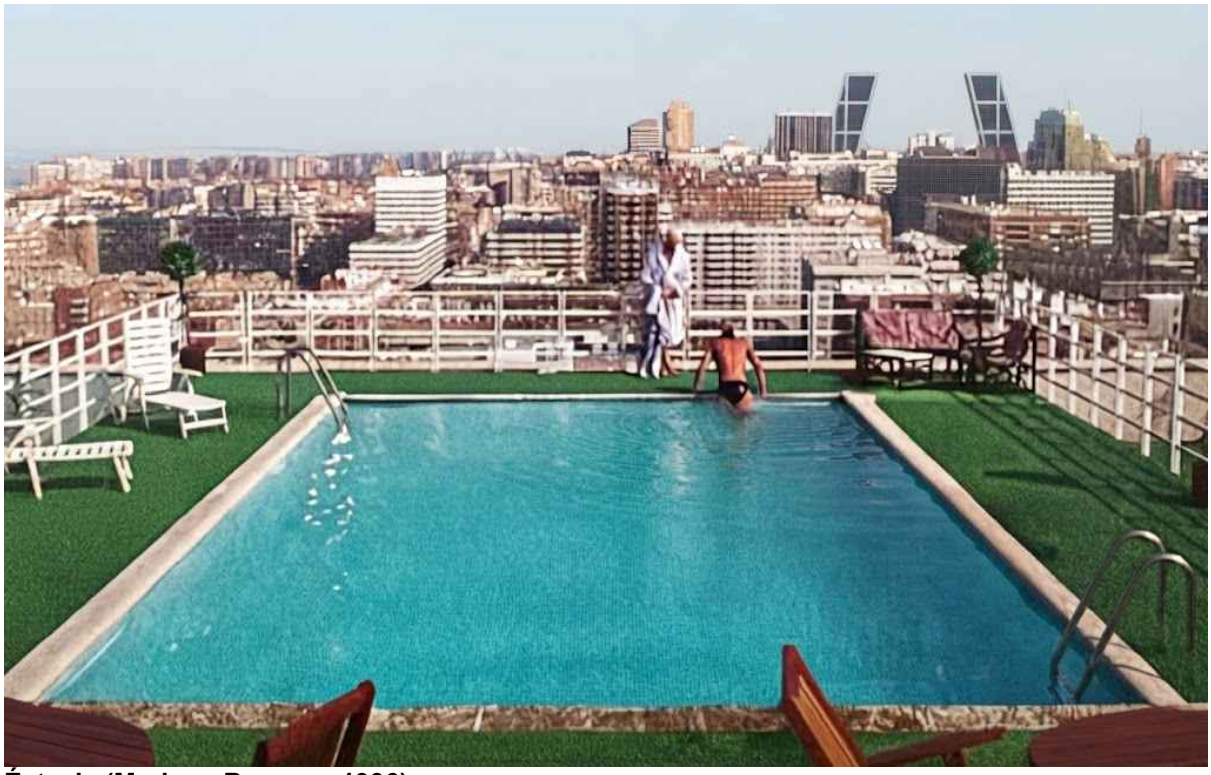
Casi un siglo después este tipo de recursos sigue empleándose en largometrajes de producción extranjera. En The Bourne Ultimatum (El ultimátum de Bourne) (Paul Greengrass, 2007) la huida de Jason Bourne desde Londres a Madrid se evidencia con planos aéreos de la plaza de Cibeles, la Puerta de Alcalá, la plaza de toros de las Ventas y la estación de AVE de Atocha, donde observamos a Jason descender del tren. Ninguno de estos cuatro elementos se mostrará más adelante en la narración, por lo que no están directamente relacionados con la historia que se cuenta, salvo para remarcar la identidad de la ciudad en donde transcurre un tercio del metraje de la película. En Goal II: Living the Dream (¡Goool 2! Viviendo el sueño) (Jaume Collet-Serra, 2007) se produce el fichaje por el Real Madrid del futbolista Santiago Núñez procedente del Newcastle United. Para evidenciar su desplazamiento a Madrid, la película incluye varios planos aéreos de la ciudad: el Palacio Real, la plaza de Cibeles, la Puerta de Alcalá, la torre de telecomunicaciones y el estadio de fútbol Santiago Bernabéu.

Con Las chicas de la Cruz Roja (Rafael J. Salvia, 1958) observamos otra finalidad de carácter más propagandístico de estas tomas aéreas, dispuestas generalmente al inicio de la cinta, que se repetirá en algunos largometrajes españoles de la década de los sesenta y primeros setenta. La película incluye casi tres minutos de tomas aéreas, probablemente realizadas en helicóptero, por la cercanía que muestra a los edificios, con múltiples finalidades. En primer lugar, reforzar el eje turístico de la ciudad:

Alcalá-Cibeles-Gran Vía-Plaza de España. A ello se le une la presentación de edificios emblemáticos con evidente carga ideológica: el Palacio Real, la catedral de la Almudena y el entonces Ministerio del Aire, inaugurado un año antes del estreno. Se complementa con la introducción de grandes y modernas dotaciones para el disfrute de la población residente: el hipódromo de la Zarzuela, el Estanque Grande del parque del Retiro y el estadio Santiago Bernabéu, en una de cuyas tomas podemos apreciar el solar que será posteriormente ocupado por el complejo AZCA.



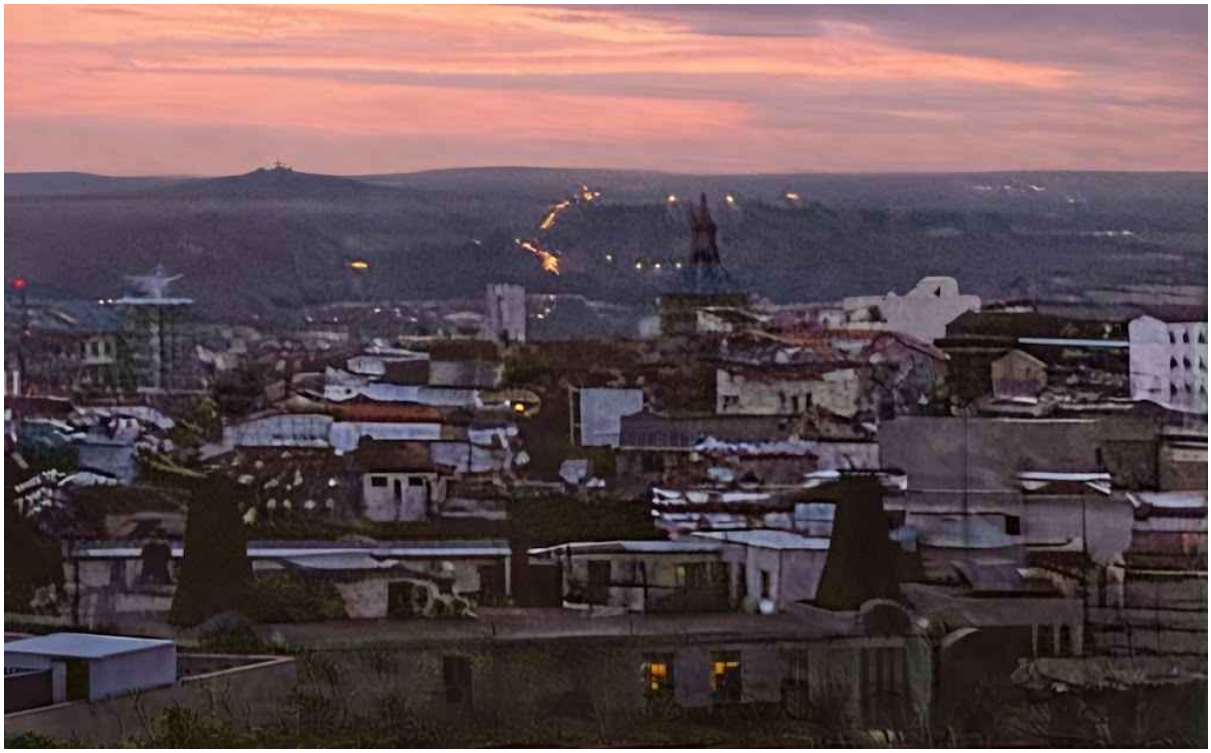
Asignatura pendiente (José Luis Garci, 1977).



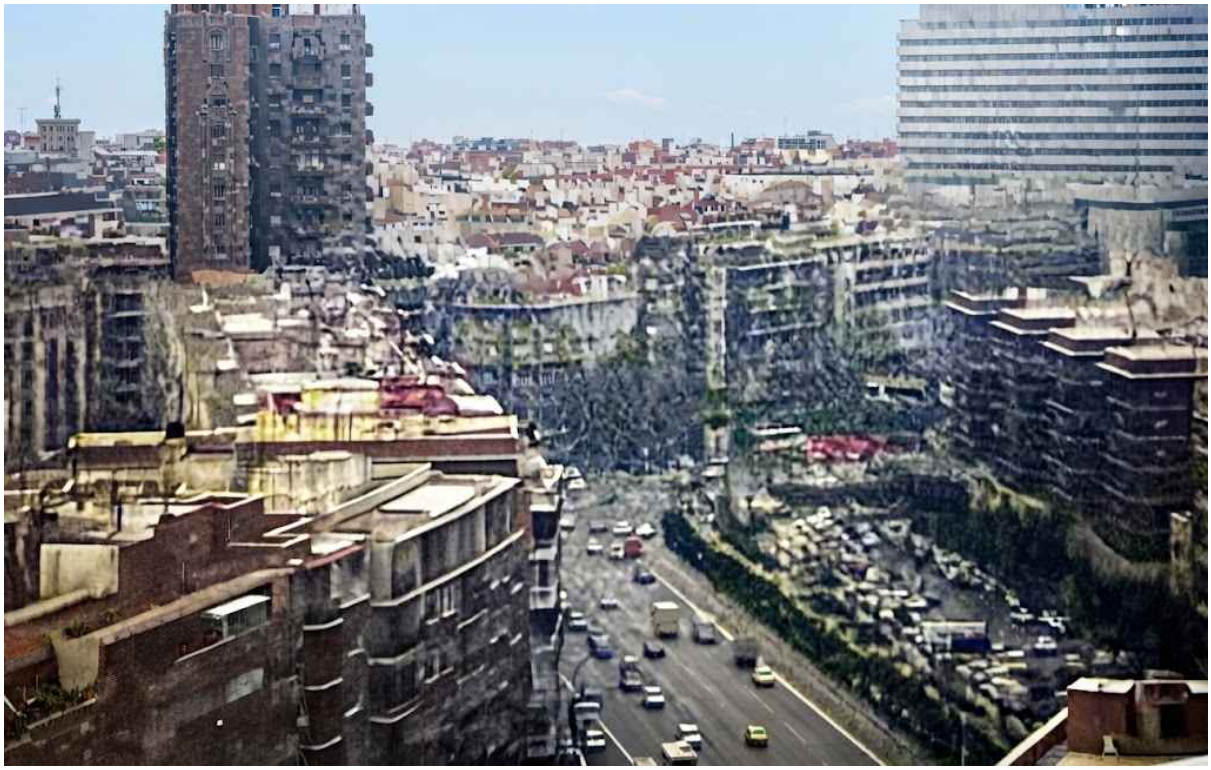
Éxtasis (Mariano Barroso, 1996).



La flaqueza del bolchevique (Manuel Martín Cuenca, 2003).



La vida de nadie (Eduard Cortés, 2002).



El crack (José Luis Garci, 1981).



Azuloscurocasinegro (Daniel Sánchez Arévalo, 2006).

Con el paso del tiempo esa finalidad propagandística cede paso a objetivos vinculados con la narrativa que se expone. Es el caso de aquellos planos que, aun siendo tomas aéreas, muestran a escasa altura solamente una parte reducida de la ciudad. Frecuentemente, la intención no es tanto identificarla o asociarla sino mostrar a grandes rasgos el tipo de caserío, el tipo de edificaciones del casco antiguo, como en 10:30 P. M. Summer (Las 10:30 de una noche de verano) (Jules Dassin, 1966), en La soledad (Jaime Rosales, 2007) o en Que Dios nos perdone (Rodrigo Sorogoyen, 2016).

En los últimos años del siglo XX, conforme los edificios de oficinas más representativos se erigen a lo largo del eje del paseo de la Castellana, y cada vez más hacia el norte del mismo, observamos una profusión de escenas aéreas con ese perfil de la ciudad, contando además con el aliciente del fondo de la sierra de Guadarrama. Si en Asignatura pendiente (José Luis Garci, 1977) todavía el foco visual se centraba en el Edificio España y la Torre de Madrid, en la década de los noventa son las Torres KIO, con su particular diseño arquitectónico a modo de puerta, el que centra la atención de este tipo de tomas. Así, en Éxtasis (Mariano Barroso, 1996) estas torres se contemplan desde la azotea de un edificio residencial de la manzana AZCA; y en La flaqueta del bolchevique (Manuel Martín Cuenca, 2003), desde el parque de la Cuña Verde de Latina.

Por último, hay también otras tomas aéreas que, aparte de las consideraciones anteriores, complementan el imaginario de la ciudad. Es el caso de algunas escenas que nos presenta José Luis Garci de la avenida de América desde el edificio Torres Blancas en El crack (1981) o el perfil del este de la ciudad desde el paseo de la Castellana en El crack dos (1983). Incluimos también en este grupo las tomas aéreas dirigidas hacia el sur de la ciudad; es el caso de La vida de nadie (Eduard Cortés, 2002), pudiéndose apreciar en una de sus escenas el Cerro de los Ángeles, en el término municipal de Getafe; también en Azuloscurocasinegro (Daniel Sánchez Arévalo, 2006), con varias escenas en las que conversan Jorge (Quim Gutiérrez) e Israel (Raúl Arévalo) mientras contemplan el sur de la ciudad desde una azotea de un inmueble próximo a la torre de telecomunicaciones.

DESCAMPADOS



El misterio de la Puerta del Sol (Francisco Elías Riquelme, 1930).



La ironía del dinero (Edgar Neville y Guy Lefranc, 1957).

Algunos de los espacios que implícitamente aluden a las transformaciones urbanas son los solares y los descampados; aunque no sean los elementos más distintivos, suelen abundar en las grandes ciudades y constituyen entornos que acogen —en la práctica y en la memoria de muchos de sus ciudadanos— vivencias variadas y a menudo intensas, aunque de signo distinto. Se trata de áreas a la espera de las cuadrillas de obreros, de las grúas de construcción y, por tanto, sujetas a inevitables cambios en su fisonomía y en el papel que desempeñan en la función urbana. En otras ocasiones forman parte del paisaje asociado a las grandes infraestructuras de acceso a la ciudad, como vías férreas o autovías.

Aunque es frecuente que los solares y los descampados representen situaciones perecederas, en otras ocasiones parecen enquis-tarse en el dibujo de la ciudad. Su relativa abundancia explica que el cine se encuentre con ellos y los aproveche para algunas escenas. En El misterio de la Puerta del Sol (Francisco Elías Riquelme, 1930) se incluye una toma aérea, al final del metraje, que presenta algunas áreas de la periferia madrileña de esos años y permite apreciar el efecto resultante de un frente urbano que va engullendo antiguas áreas agrícolas transformadas en descampados y solares a la espera del cambio de uso; así se aprecia tanto en el entorno del antiguo Hospital de Jornaleros de la calle de Maudes como en los alrededores de la

plaza de toros de las Ventas. En La ironía del dinero (Edgar Neville y Guy Lefranc, 1957), en una escena tomada desde la azotea del Edificio España, se nos muestra el descampado o solar correspondiente a la antigua Montaña de Príncipe Pío, donde se erigió el famoso cuartel en la segunda mitad del siglo xix hasta su destrucción total durante la Guerra Civil y que luego fue utilizado como campo de concentración. En el momento de la película, el terreno estaba a la espera de ser transformado en parque público, y de recibir, en 1972, al antiguo templo egipcio de Debod. Curiosamente, el cine acudió a este descampado, de la mano de Pedro Lazaga, al menos en dos ocasiones —Los económicamente débiles, 1960; y Un vampiro para dos, 1965—, revelando en ambas la función que debió tener entonces como rústico campo de fútbol.



The Hit (Stephen Frears, 1984).



Los golfos (Carlos Saura, 1960)



La flaqueza del bolchevique (Manuel Martín Cuenca, 2003).



Elisa, vida mía (Carlos Saura, 1977).

Estos espacios a la espera se pueden encontrar repartidos por toda la ciudad; se muestran, por ejemplo, en ... altrimenti ci arrabbiamo! (...Y si no, nos enfadamos) (Marcello Fondato, 1974), en el entorno del antiguo estadio de fútbol Vicente Calderón, o cerca de la plaza de Castilla en Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997).

En todo caso, solemos asociar al término descampado una disposición periférica. Los bordes urbanos se caracterizan por tratarse de áreas de gran dinamismo, cambiantes, y por acoger funciones y actuaciones —oficiales o espontáneas— muy diversas. Su potencial narrativo es notable, y eso explica las numerosas escenas que transcurren en ellos, abundando las que conllevan además diálogos o sucesos intensos. Ejemplos en este sentido, presididos por la violencia explícita, los encontramos en The Hit (La venganza) (Stephen Frears, 1984) y en La flaqueza del bolchevique (Manuel Martín Cuenca, 2003); en ambas se trata de escenas de varios minutos de duración presididos por la fuerte tensión en las imágenes y en los sucesos mostrados. En Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997) un espacio situado en los márgenes de lo urbano asiste a la escena de un accidente que transformará radicalmente el devenir de la historia. Y, aunque con un tratamiento bastante diferente, tanto en Los golfos (1960) como en Elisa, vida mía (1977), ambas de Carlos Saura, los respectivos descampados, en este

caso funcionando como vertederos o escombreras, casan bien con lo dramático de las escenas.



Domingo de Carnaval (Edgar Neville, 1945).



Navajeros (Eloy de la Iglesia, 1980).



Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998).


Los dinamiteros(Juan García Atienza, 1964).

En otras ocasiones se hace implícita una cierta carga simbólica, como sucede con las imágenes incluidas en la parte final de Domingo de Carnaval (Edgar Neville, 1945), que contienen cierta dosis de eco con el famoso cuadro La pradera de San Isidro, de Francisco de Goya; así, los personajes, inmersos en la ensoñación inherente al tiempo de Carnaval, se

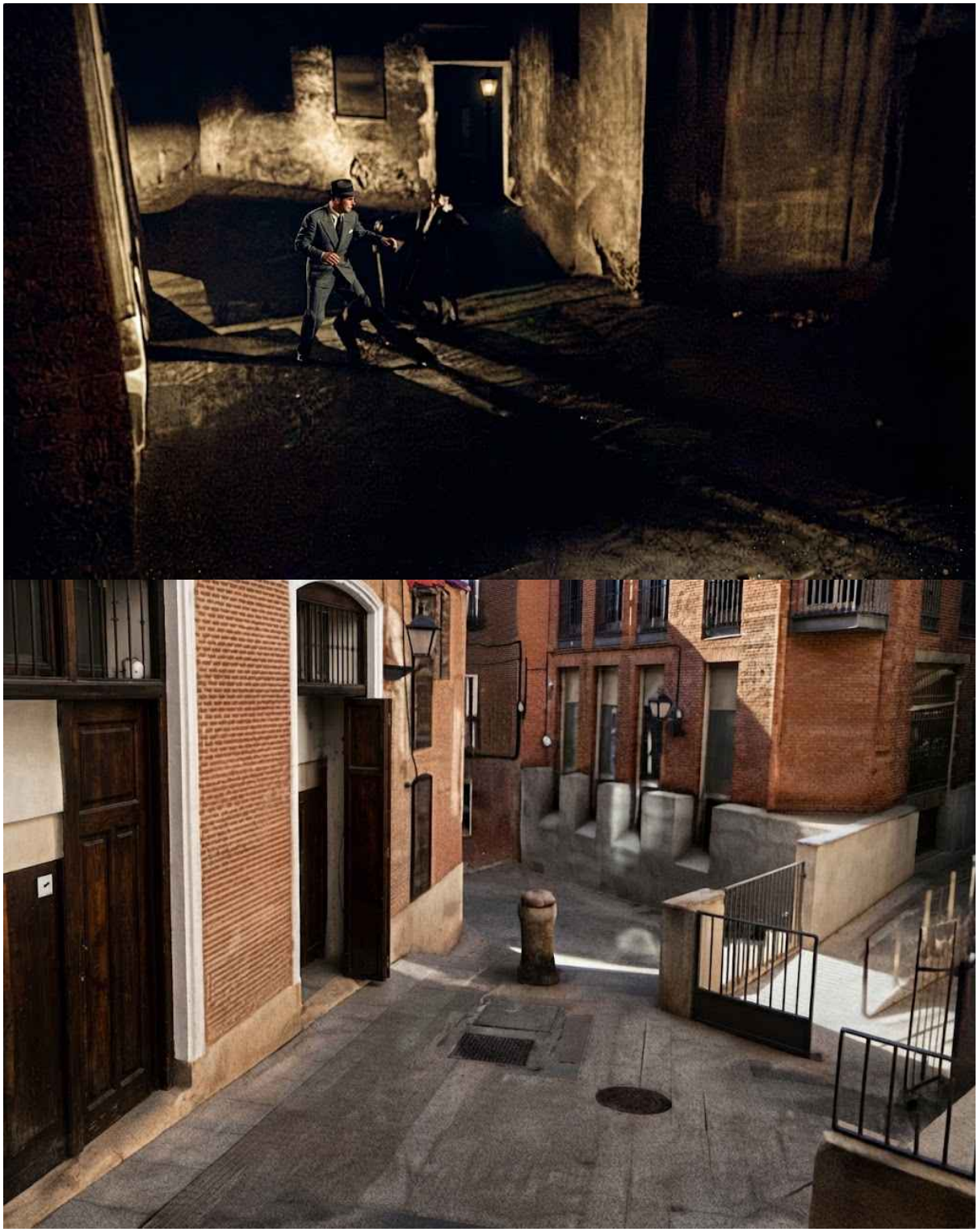
desenvuelven ajenos a la vida real que impone la ciudad, visible al fondo como algo distante, contrastando con los espacios abiertos, que parecieran ilimitados, de la periferia que la envuelve. En cierto modo, esta sensación de escapismo la encontramos también en historias en las que la marginalidad es, además, un elemento central de la trama, por lo que el concepto de estar fuera se refuerza, tanto vivencial como visualmente. Ocurre en películas dramáticas como Navajeros (Eloy de la Iglesia, 1980), Colegas (Eloy de la Iglesia, 1982), Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998), Amador (Fernando León de Aranoa, 2010) o Carmen y Lola (Arantxa Echevarría, 2018). Un sentido diferente cobra en la comedia Los dinamiteros (Juan García Atienza, 1964), en la que los protagonistas acuden a esa periferia de descampados, con el protagonismo de la vía del tren, para realizar sus ensayos pirotécnicos.

El interés de estas imágenes de frente urbano se acrecienta en el caso de películas filmadas hace decenios, pues constituyen una oportunidad de visualizar, con imágenes en movimiento —con todo lo que ello implica— una ciudad ya inexistente. De ahí que resulte innegable el papel del cine como registro de la memoria de la ciudad, como testigo de la gran capacidad de cambio de los espacios urbanos.

MADRID DESAPARECIDO



El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1957).



Los flamencos (Jesús Yagüe, 1968).

Hablar de un Madrid desaparecido implica, en realidad, hacerlo de un nuevo Madrid, de espacios reconstruidos, reformados o, simplemente, que se incorporan a la realidad urbana. Numerosas imágenes de películas nos permiten observar áreas, infraestructuras o edificios ya inexistentes. En páginas anteriores ya se han mostrado fotogramas de títulos que, con la

incorporación de la fotografía actual del mismo lugar, permiten apreciar, aunque sea estáticamente, las transformaciones operadas.

Una de las señas del dinamismo de la ciudad es la destrucción de edificios; en cierto modo, el proceso destructivo es promesa de un cambio que suele ser presentado por las administraciones públicas como una mejora en ciernes. Pero, conociendo las claves de los procesos de transformación —destrucción— que se han dado históricamente en la ciudad de Madrid, también podemos detectar intervenciones cuya intención principal era poner en marcha procesos especulativos, aun a costa de la destrucción de un patrimonio que en algunos casos no tuvo ni siquiera la oportunidad de llegar a ser protegido. Así sucedió, de forma muy notable, durante buena parte del franquismo; en todo caso, todavía en tiempos recientes es habitual asistir a procesos similares aunque más aislados.

Es verdad que no resulta muy común que el cine registre el momento físico de la demolición. Un ejemplo singular en este sentido es el de El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1957); y lo es porque la destrucción de un edificio de viviendas, destinado a convertirse en centro comercial, constituye parte central de la trama de la película. Así, la cámara nos muestra unas espectaculares imágenes que, entre otras cosas, denotan los evidentes progresos que se han llevado a cabo en la seguridad de los trabajadores. La cuestión de los desalojos se presenta, con un tono diferente, en Historias de Madrid (Ramón Comas, 1958), cuando los vecinos de un inmueble se ven obligados a abandonar sus viviendas por la situación de ruina en la que se encuentra, ante la atenta mirada del propietario, deseoso de que el derrumbe se produzca cuanto antes para poder negociar la construcción de otro edificio nuevo, con el beneficio que eso le reportaría. Años más tarde, la temática de los desahucios se recoge en ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (Fernando Colomo, 1978), con la policía megáfono en mano ordenando la salida de los vecinos de un inmueble de protección oficial para proceder también a su derribo.



Tarde para la ira (Raúl Arévalo, 2016).



Un franco, 14 pesetas (Carlos Iglesias, 2006).

En algunas películas podemos apreciar características de edificios destinados a viviendas que ya han dejado de existir.

En *Tormento* (Pedro Olea, 1974) repetidamente se nos muestra la entrada del inmueble —el domicilio de Amparo, la principal protagonista femenina— que se situaba en la esquina de las calles de San Nicolás y del Biombo, y que fue sustituido pocos años después por otro de estética incalificable. No

muy lejos de allí, en la calle del Rollo, la película Los flamencos (Jesús Yagüe, 1968) permite apreciar los relevantes cambios que se han operado en las edificaciones del espacio próximo al tramo de escalera. Como es conocido, la eliminación de edificios de viviendas es constante en una gran ciudad, y se da en cualquier barrio o sector. Un ejemplo de vivienda no céntrica se recoge en Reinas (Manuel Gómez Pereira, 2005), donde la modesta casa que ocupan algunos de los protagonistas, situada en la calle del Arzobispo Cos, ha dejado de existir recientemente, pues fue demolida en 2022.

También en distritos periféricos asistimos a una transformación reciente en la calle de la Isla de Java. En el fotograma se aprecia el inmueble de viviendas —muy modestas— que existía cuando se estrenó la película Un franco, 14 pesetas (Carlos Iglesias, 2006); el edificio fue derribado cinco años después, en relación con un proceso de reabsorción de las familias que vivían en la zona. En Navajeros (Eloy de la Iglesia, 1980) ya se mostró una imagen de la antigua Unidad 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.



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).

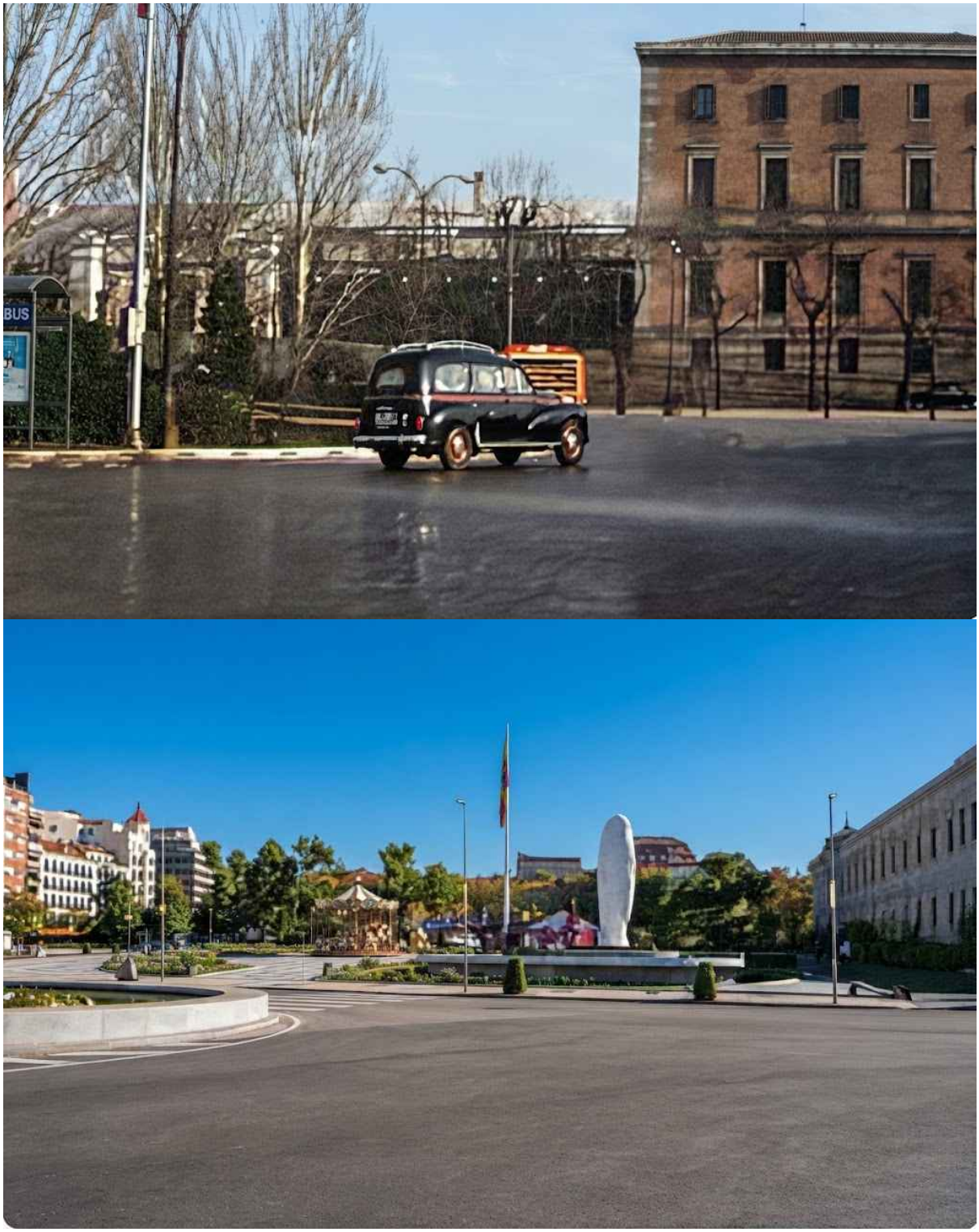
Aunque el principal proceso de demolición de edificios religiosos —como resultado de la desamortización de Mendizábal— tuvo lugar en los decenios centrales del siglo XIX, no faltan ejemplos de esa transformación durante el siglo XX. Así, en Historias de la radio (José Luis Sáenz de Heredia, 1955) se 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.

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.



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



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

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 de destrucción y, de inmediato, las obras del que le sucedió, en este caso de hormigón.

La antigua Casa de la Moneda, que ocupó la manzana en la que actualmente se encuentran los Jardines del Descubrimiento, aparece tanto en Los ángeles del volante (Ignacio F. Iquino, 1957) como en Enseñar a un sinvergüenza (Agustín Navarro, 1970); en ambas películas se aprecia bien el cuerpo meridional del edificio, que daba a la calle de la Armada Española. El edificio original fue inaugurado en 1861 y terminado de demoler en 1970, coincidiendo con el estreno de la segunda película mencionada. Sin abandonar este mismo entorno, tanto en ¿Qué hacemos con los hijos? (Pedro Lazaga, 1967) como en Los ángeles del volante se puede apreciar una parte de lo que eran los denominados Edificios Gemelos —la casa-palacio de Luis de Silva y Fernández de Córdoba—, que, tras su destrucción, fueron sustituidos por las actuales Torres de Colón, inauguradas —con bastante polémica— en 1976.

En el distrito de Salamanca, entre las calles de Goya, Claudio Coello y Lagasca, se edificó a finales del siglo XIX el palacio de Villapadierna, como residencia de los condes de Villapadierna. Desde 1940 fue sede del Instituto Beatriz Galindo; en La gran familia (Fernando Palacios y Rafael J. Salvia, 1962) aparece un plano algo cerrado de la entrada del instituto, en una escena en la que una de las hijas del prolífico matrimonio protagonista sale de clase. En 1966 el edificio fue derribado y sustituido por otro de arquitectura más funcional que continúa su actividad como instituto de enseñanzas medias.

En la plaza del Callao, se construyó en 1924, con diseño de Antonio Palacios, el antiguo hotel Florida. El edificio se puede ver como parte de las tomas aéreas contenidas en El misterio de la Puerta del Sol (Francisco Elías, 1930) y, a pie de calle, en El día de los enamorados (Fernando Palacios, 1959); el edificio perduró poco, pues en 1964 fue sustituido por otro moderno que alojó a los antiguos almacenes Galerías Preciados, siendo hoy uno de los centros de El Corte Inglés.

El antiguo edificio que alojó al mítico Diario Madrid, que hacía esquina entre las calles de Maldonado y la del General Pardiñas, aparece en una escena estática de Las chicas de la Cruz Roja (Rafael J. Salvia, 1958). Fue demolido en abril de 1973 mediante una voladura controlada —la primera que se realizó en España—, como parte de un proceso en el que las prácticas

especulativas se mezclaron con la persecución del régimen franquista a las voces disonantes. Y en Pim, pam, pum... ¡fuego! (Pedro Olea, 1975) se aprecian imágenes del antiguo teatro Martín, que se situaba entre las calles de Santa Brígida y de Santa Águeda; la historia de la película se centra en una corista, lo que encaja bien con el uso que tuvo el teatro durante años. También en un contexto de fuerte especulación, y después del derrumbe de la cubierta, el edificio fue derruido a finales de los años noventa. Tras un tiempo como solar, se edificó en su manzana un edificio de apartamentos.

Algunas infraestructuras también fueron plasmadas por las cámaras antes de su desaparición. El complejo de pasos elevados que protagonizó el paisaje de la plaza del Emperador Carlos V entre los años 1967 y 1985, y que fue conocido como el scalextric de Atocha, aparece, por ejemplo, en Enseñar a un sinvergüenza o en Operación Ogro (Gillo Pontecorvo, 1979). Es interesante señalar que de esta zona contamos con imágenes tanto previas a la construcción de esta infraestructura en Los tramposos (Pedro Lazaga, 1959) como posteriores a su demolición; por ejemplo, cuando la protagonista de Lucía y el sexo (Julio Medem, 2001) atraviesa corriendo, de noche, la plaza rumbo a la estación de Atocha.



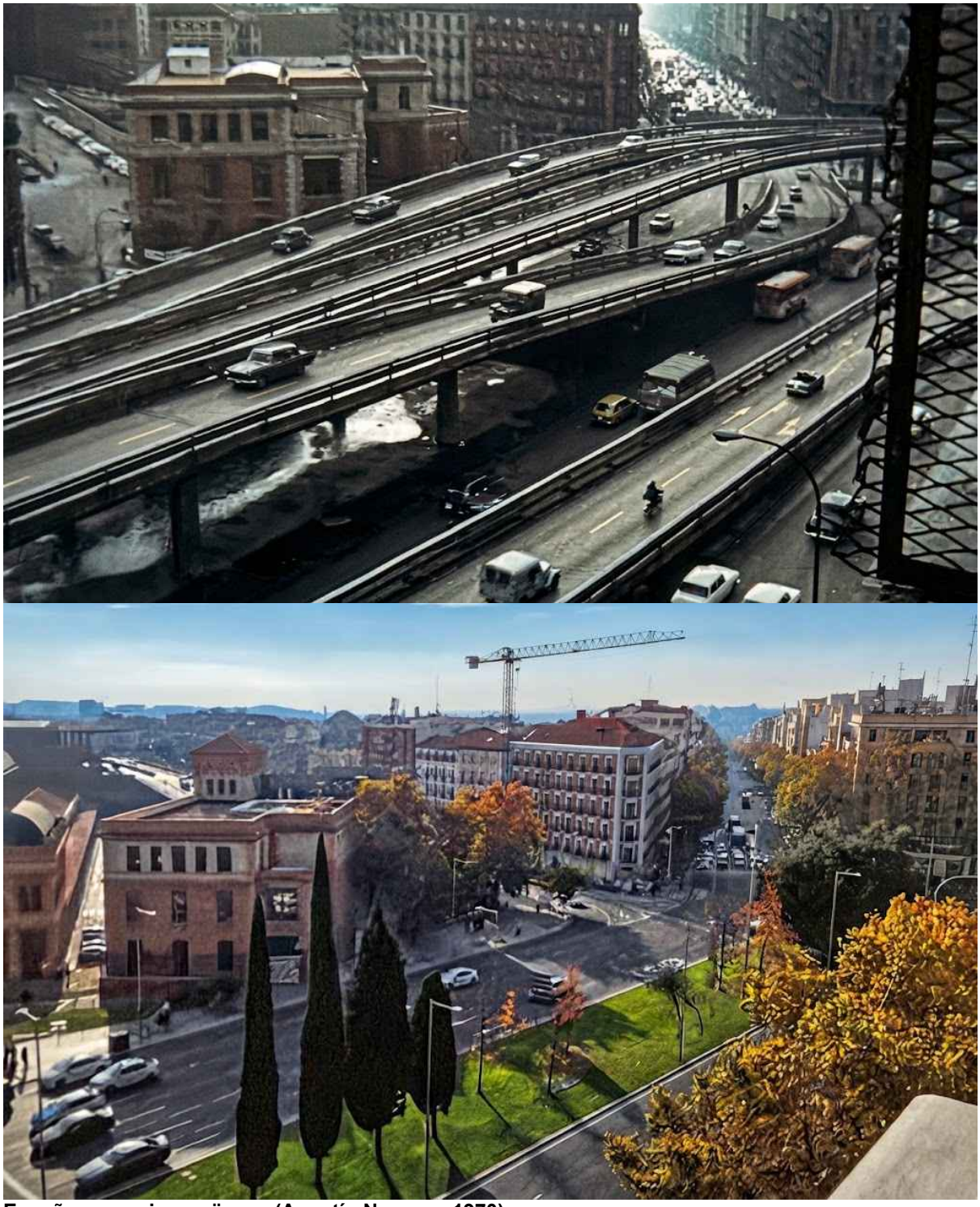
¿Qué hacemos con los hijos? (Pedro Lazaga, 1967).



La gran familia (Fernando Palacios y Rafael J. Salvia, 1962).



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

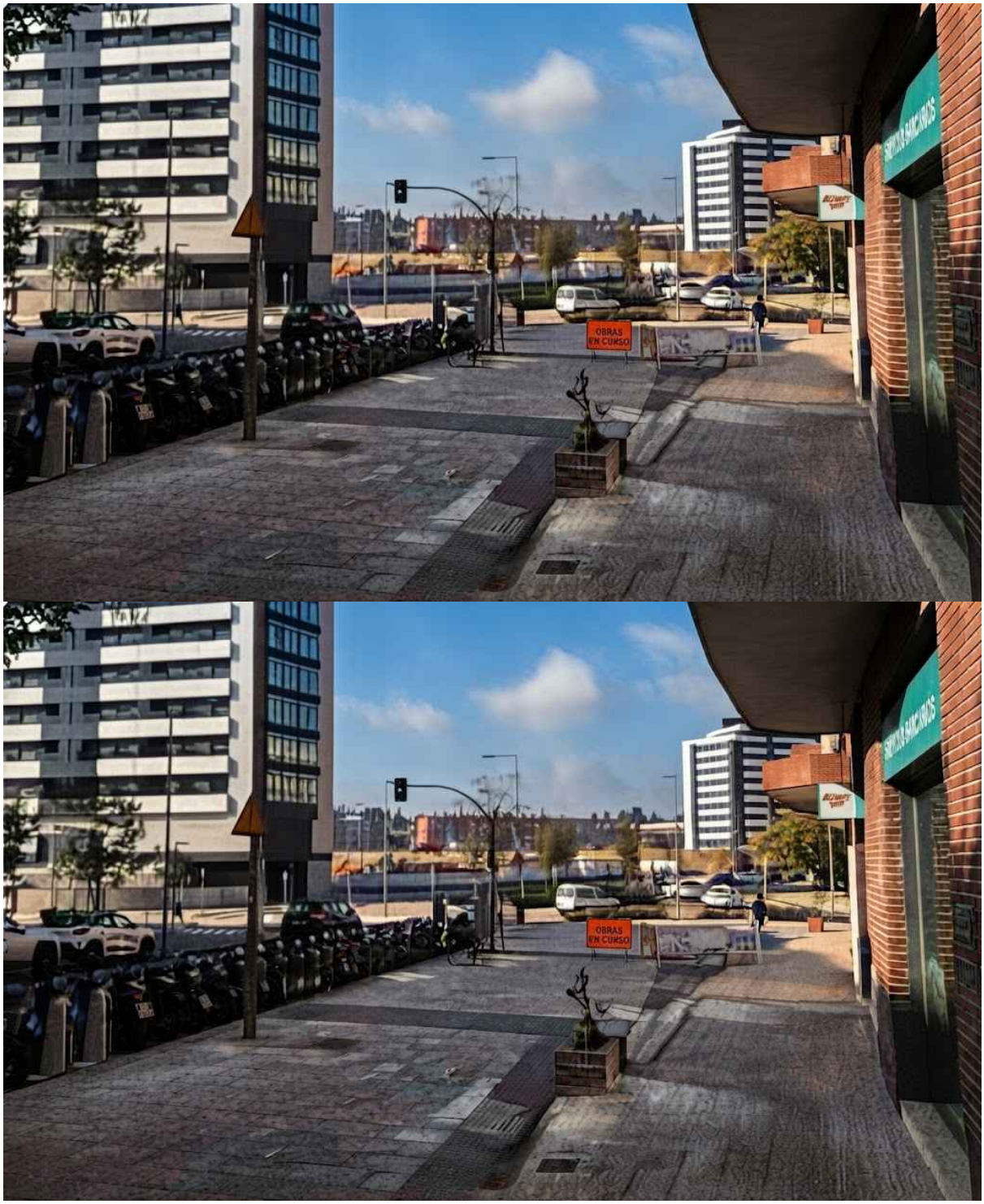


Enseñar a un sinvergüenza (Agustín Navarro, 1970).



Taxi (Carlos Saura, 1996).





... altrimenti ci arrabbiamo! (Marcello Fondato, 1974).



Asignatura pendiente (José Luis Garci, 1977).

En Taxi (Carlos Saura, 1996) hay una larga escena en la que la familia protagonista, en su taxi, se reúne bajo el puente que se situaba en la calle de Pedro Bosch, en Pacífico;

este paso elevado, de terrible efecto visual en la zona, ha sido desmantelado recientemente. En la misma película hay otro momento relevante que se

sitúa en un paso subterráneo que existía en la avenida de Menéndez Pelayo y que daba acceso al parque del Retiro. Por su parte, el estadio de fútbol Vicente Calderón, cuya demolición finalizó en 2020, aparecía en bastantes planos de la película ... altrimenti ci arrabbiamo! (... Y si no, nos enfadamos) (Marcello Fondato, 1974); una escena breve de Truman (Cesc Gay, 2015) también muestra una parte del edificio.

Y en un contexto muy diferente, la antigua cárcel de Carabanchel —oficialmente, Prisión Provincial de Madrid— se muestra en dos fantásticos paneos en Los tramposos y en Asignatura pendiente (José Luis Garci, 1977). Este establecimiento se vincula íntimamente con el franquismo, pues fue inaugurada en los primeros años cuarenta y estuvo en funcionamiento durante cincuenta y cinco años, hasta que el edificio fue demolido en 2008.

MADRID EN CONSTRUCCIÓN



Esa pareja feliz (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1953).



¿Qué hacemos con los hijos?(Pedro Lazaga 1967).



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

El cine es también instrumento —voluntario o involuntario— de la difusión de la modernidad. De manera más evidente, sucede cuando la cámara enfoca a un gran edificio que se erige como símbolo del progreso. Lo podemos apreciar en la magnífica última escena de Esa

pareja feliz (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1953), cuyos protagonistas caminan por el antiguo bulevar de María de Molina, asomando al fondo la estructura del futuro de la ciudad, la Torre Avenida de América. Transcurrida más de una década vuelve la cámara al mismo emplazamiento en ¿Qué hacemos con los hijos? (Pedro Lazaga, 1967) para mostrarnos, tras el guardia urbano Enrique (Alfredo Landa), el inmueble completamente terminado, con su correspondiente luminoso, y una gran avenida de varios carriles en el lugar que ocupaba el antiguo bulevar, flanqueada en su margen izquierda por modernos y funcionales edificios de oficinas.

Tampoco pasa desapercibida en Los ángeles del volante (Ignacio F. Iquino, 1957) la estructura del que será el segundo rascacielos de la plaza de España, la Torre de Madrid. Encajonado entre un autobús de dos pisos y los coches de la Gran Vía, destaca en el centro del fotograma la construcción de este nuevo edificio, que —tras su inauguración— podremos apreciar completamente en Las chicas de la Cruz Roja (Rafael J. Salvia, 1958). El diseño de esta nueva Torre de Madrid constituye el símbolo de la entrada del Régimen en una nueva etapa política, económica y urbanística.

Desde la segunda mitad del siglo xx la evolución de la construcción en Madrid ha mostrado periodos álgidos, en los que la ciudad se mostraba vital y dinámica, alternando junto a otros de clara atonía o crisis, con una urbe prácticamente paralizada, dormida e incluso gris.

Durante el segundo lustro de la década de los cincuenta y hasta los primeros años de los sesenta destaca la construcción de barrios de VPO en la periferia de la ciudad. Son una respuesta del Régimen —que aporta capital, proyecto y dirección de la obra— a los problemas acuciantes de habitabilidad puestos de manifiesto desesperadamente por personajes como Rodolfo y Petrita en El pisito (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958) o Evaristo en El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1957) ya transmitían al espectador desesperadamente. Se trataba de una magna operación que, por un lado, intentaba evitar un peligroso descontento social con la presencia cada vez más destacada de los arrabales y del chabolismo; y por otro, buscaba en la propiedad, frente a la alternativa del alquiler, un medio para acentuar el conservadurismo de la población. Expresado sucintamente en palabras del ministro de la Vivienda, José Luis Arrese, en un discurso ofrecido ante el Primer Congreso de Agentes de la Propiedad Inmobiliaria en 1959: «No queremos una España de proletarios sino de

propietarios». Y van a ser estos mismos barrios los que, transcurrido medio siglo, vuelven a adquirir protagonismo en películas de contenido social como Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998) o Amador (Fernando León de Aranoa, 2010).



El verdugo (Luis García Berlanga, 1963).



Venta por pisos (Mariano Ozores, 1971).

Desde el inicio de la década de los sesenta hasta el final del Régimen transcurren los años conocidos como el desarrollismo. Sentadas las bases de la apertura económica exterior con el Plan de Nacional de Estabilización Económica de 1959 y en el contexto de la llegada de remesas procedentes de los emigrantes en países europeos y de los turistas, la economía española se capitaliza. Un capital privado que ve en la construcción una

alternativa sencilla, especialmente en las grandes ciudades como Madrid y en el litoral mediterráneo, para su crecimiento.

En el caso de Madrid, la construcción en este período álgido tiene dos componentes. Por un lado, el desarrollo de promociones de constructoras privadas que se apoyan en núcleos rurales de la periferia urbana y transforman la ciudad de Madrid en una auténtica área metropolitana. Ahora vemos en

El verdugo (Luis García Berlanga, 1963) a un encargado de obra que presenta —con una dicción rítmica— a la pareja formada por José Luis (Nino Manfredi) y Carmen (Emma Penella), junto al abuelo Amancio (Pepe Isbert), las dimensiones y características de la que será su nueva vivienda con ascensor: «Tercero derecha: cocina, cuarto de aseo, living-comedor con su terraza, un dormitorio, otro dormitorio y otro dormitorio». Poco después es Carmen la que nos ofrece pistas acerca de su situación en la periferia este de la gran ciudad: «Se ve hasta Guadalajara».

A este panorama se une el reforzamiento legislativo de la propiedad horizontal. Hasta finales del siglo XIX la propiedad residencial urbana se caracterizaba por edificios de un solo dueño que alquilaba partes del mismo. El primer artículo en el Código Civil acerca de la propiedad horizontal no aparece hasta 1889 y fue modificado una vez finalizada la Guerra Civil, en 1939; pero todavía contenía aspectos propios de una economía intervencionista que no casaban con la apertura económica del Régimen. Finalmente, el 21 de julio de 1960 se promulga la Ley de Propiedad Horizontal en un contexto de claro desarrollo urbano. Esta posibilidad de vender de forma segregada partes de un inmueble la observamos en un detalle semántico en los carteles de las obras que aparecen en los largometrajes, e incluso en el mismo título de la película Venta por pisos (Mariano Ozores, 1971). Una preposición que en los anuncios inmobiliarios de años posteriores se sustituirá por «Venta de pisos».



La graduada (Mariano Ozores, 1971).



Mil millones para una rubia (Pedro Lazaga 1972).



Colegas (Eloy de la Iglesia, 1982).



El sol del membrillo (Victor Erice, 1992).

En La graduada (Mariano Ozores, 1971), Benita (Lina Morgan) viaja desde su pueblo a Madrid. Las primeras escenas nos presentan a la protagonista, maleta en mano, en la plaza de Cibeles. Tras ella, la estatua de la Cibeles, la Puerta de Alcalá y al fondo —sin ningún tipo de cuestionamiento

urbanístico acerca de la alteración de la perspectiva visual del conjunto monumental—, la Torre de Valencia, en proceso de construcción hasta 1973.

Después de un azaroso comienzo, con cambios en el diseño original y en los usos permitidos, en 1971 comienzan a erigirse las Torres de Colón. Un año más tarde en Mil millones para una rubia (Pedro Lazaga, 1972) se aprecian los dos núcleos centrales en donde van alojados los ascensores de ambas torres, antes del inicio de la construcción —desde arriba hacia abajo— de las sucesivas plantas. Las torres fueron finalmente inauguradas en 1976.

En esos mismos años se urbaniza el Área Zona Comercial A (AZCA), prevista ya en el Plan General 1963 y desarrollada en las postrimerías del franquismo —el edificio Trieste se inaugura en 1969; el Windsor, en 1975— y en el primer periodo democrático. —el edificio BBVA finaliza su construcción en 1981—. Colegas (Eloy de la Iglesia, 1982) ofrece un interesante recorrido por AZCA, mostrando edificios en construcción —como la Torre de Europa o el Centro Comercial Moda Shopping— e impresionantes solares en la escena final en la que Antonio (Antonio Flores) será perseguido y asesinado.

La transición política fue también una transición económica, con su correspondiente crisis industrial e inmobiliaria. Un contexto de clara atonía e incluso abandono de edificios, tal y como se muestra en el ambiente deprimido que transmiten películas como El crack (José Luis Garci, 1981). Una vez reajustado el aparato productivo y tras el ingreso de España en la Unión Europea, se sucede otro periodo álgido de la construcción. Este transcurre desde el primer lustro de los noventa, como evidencian las grandes grúas que darán paso a las Torres KIO en El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992) hasta el estallido de la crisis inmobiliaria de 2008.

05

TÉCNICAS CINEMATOGRÁFICAS Y ESPACIO URBANO

MADRID DECORADO

MADRID SUPLANTA A...

ELIPSIS E ITINERARIOS

MADRID DECORADO



Calle Silvano



Doctor Zhivago (David Lean 1965).

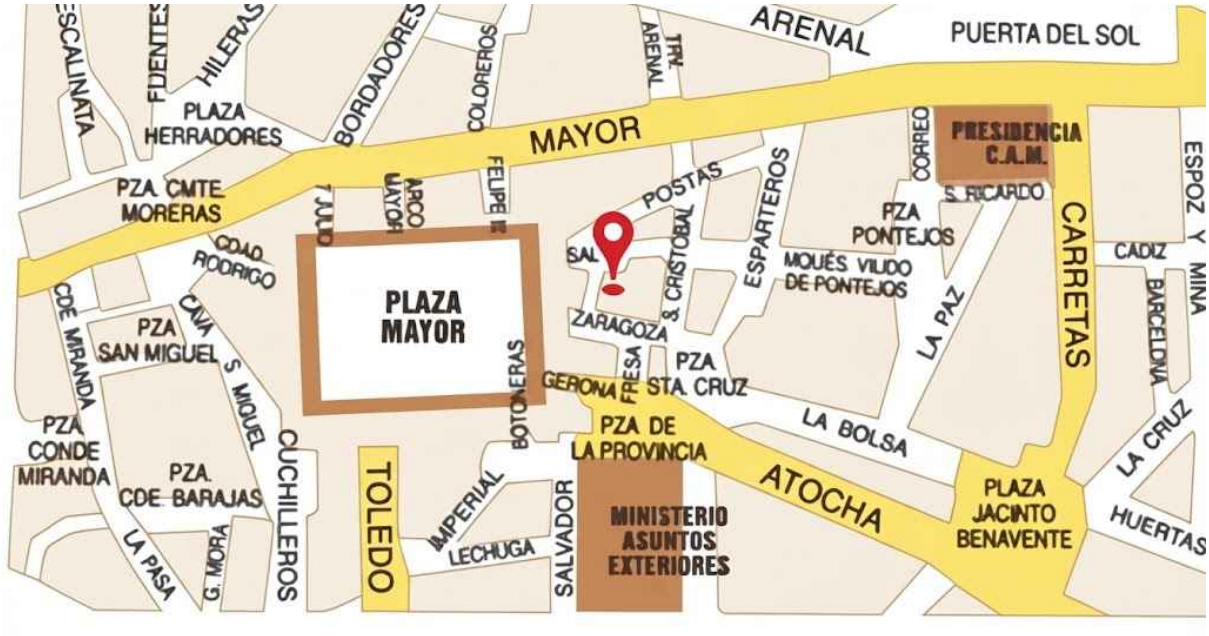
A finales de la década de los diez del pasado siglo empiezan a erigirse estudios de rodaje en Madrid y sus alrededores. Es el caso de los Estudios Atlántida (1919), en donde se ruedan escenas de La verbena de la Paloma (José Buchs, 1921); Film Española, levantados en 1923 en un solar en la actual calle Diego de León; Madrid Films, destruido por un incendio en 1950; y Omnium Cines, en la calle Bravo Murillo,

número 26, operativo únicamente entre los años 1928 y 1930 y en el que se filman varias películas de Florián Rey. En sus interiores, mediante telones pintados y decorados corpóreos, se ruedan varias escenas que simulan palacios, castillos, iglesias y calles de época.

Esta actividad continúa en décadas siguientes, como prueba la inauguración en 1934 de los Estudios CEA, en la avenida de América, aprovechando también los descampados circundantes para rodar escenas de películas como The Colossus of Rhodes (El coloso de Rodas) (Sergio Leone, 1961); o los Estudios Chamartín en 1935, adquiridos posteriormente por Samuel Bronston en 1962. También es el caso de Sevilla Films, situados en la zona septentrional del distrito de Chamartín, todavía parcialmente urbanizado en la época, cuyo solar está hoy en día ocupado por un centro comercial. En su interior se levantaron los decorados para películas como Solomon and Sheba (Salomón y la reina de Saba) (King Vidor, 1959) o aquellos que, simulando la fachada de una iglesia y las murallas de un castillo, fueron utilizados en El Cid (Anthony Mann, 1961).

En la inmediata posguerra el cine historicista español o de contenidos bíblicos precisaba, naturalmente, de estos decorados. Con cierto grado de comicidad, en una escena propia del cine dentro del cine, podemos recrearnos en el trabajo diario de Juan (Fernando Fernán Gómez), un electricista de la CEA, y sus compañeros en Esa pareja feliz (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1953).

La intervención de decoradores, escayolistas y carpinteros de rodaje fue adquiriendo cada vez más notoriedad, gestándose profesionales de relevancia internacional de la escenografía cinematográfica, como Emilio Ruiz del Río (1923-2007) o Gil Parrondo (1921-2016), contratados por las grandes productoras norteamericanas. Varios de ellos colaboraron en los decorados exteriores realizados en el municipio de Las Rozas para 55 Days at Peking (55 días en Pekín) (Nicholas Ray, Guy Green y Andrew Marton, 1963) o para The Fall of the Roman Empire (La caída del imperio romano) (Anthony Mann, 1964), aprovechando las compañías cinematográficas estadounidenses los reducidos costes de la mano de obra de la época e incluso la colaboración del ejército español.



Calle Postas





... altrimenti ci arrabbiamo! (Marcello Fondato, 1974).

Pero fue, sin duda, Doctor Zhivago (David Lean, 1965) la película —ganadora de cinco premios Óscar— cuyos decorados, por su extensión, complejidad y exotismo, dejaron una huella en el paisaje madrileño. El rodaje se desarrolló en una superficie de cuatro hectáreas flanqueando la actual calle de Silvano, donde se erigió una auténtica avenida moscovita, propia de inicios de la revolución rusa. Allí, en un entorno de fachadas de edificios representativos, incluyendo un tranvía con sus raíles y catenaria, que hubo que transportar expresamente, se desarrollan en la trama manifestaciones con revolucionarios cantando La Internacional... en un Madrid todavía inmerso en pleno franquismo. En la actualidad, un puesto informativo, colocado en ese mismo lugar, muestra fotografías del rodaje y las particularidades de la filmación.

Los motivos para recrear espacios exteriores también radican en la dificultad de filmar, en un entorno urbano muy transitado, tomas complejas que suponen un trastorno importante para la ciudad. Es el caso de la escena más icónica de El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995) —una película de cine fantástico que combina el esperpento con el humo negro—, en la que vemos a José María (Santiago Segura), el cura Ángel (Álex Angulo) y el profesor Cavan (Armando De Razza) descender del edificio Capitol, descolgándose por un anuncio luminoso

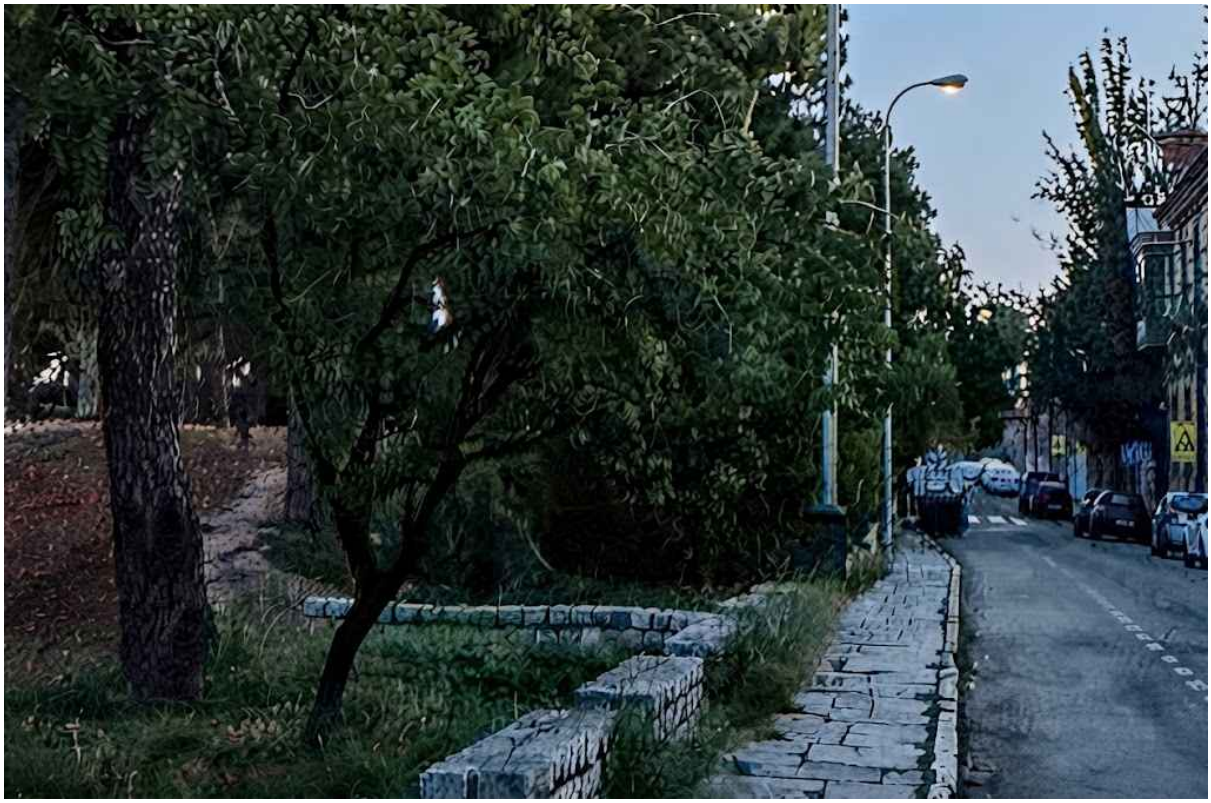
de una marca de bebidas. La escena se rodó en una gran nave en Guadalajara, en donde se construyó, a escala 1/10, parte de la fachada del inmueble, incluyendo el luminoso, que fue abonado íntegramente por Schweppes. Estas dimensiones implicaban que los actores se encontraban durante el rodaje a ocho metros de altura del suelo; un serio problema para Armando, que sufría de vértigo y gritaba repetidamente al director «Álex, Álex, tengo vértigo [sic]». Posteriormente su voz fue doblada, incluyendo el texto previsto en el guion.

De menor dimensión son aquellos decorados que, por exigencia del guion, deben aparecer en el entorno, y cuya presencia anómala únicamente se evidencia ante los conocedores del lugar. Por ejemplo, en ... altrimenti ci arrabbiamo! (... Y si no, nos enfadamos) (Marcello Fondato, 1974) aparece la gasolinera Germán, cuyo decorado oculta un establecimiento comercial, en la calle de Postas, a escasos metros de la Plaza Mayor.



Calle de los Pirineos





Beltenebros (Pilar Miró, 1991).



Calle Peña Labra



Volver (Pedro Almodóvar, 2006).

En Beltenebros (Pilar Miró, 1991), cuya trama se desarrolla en la posguerra española, Rebeça (Patsi Kensit) sube las escaleras de una falsa estación de metro (Portazgo), que se construyó, como atrezo, en la calle de los Pirineos, colindante al parque de la Dehesa de la Villa. Es de destacar que la ver...

dadera estación de Portazgo fue inaugurada en 1962, bastantes años después de lo que corresponde a la trama de la película.

Otro de los ejemplos más interesantes es el restaurante, con terraza, iluminación nocturna y césped artificial, mostrado en Volver (Pedro Almodóvar, 2006), en donde Raimunda (Penélope Cruz) y su madre (Carmen Maura) se reencuentran.

Se trata de un inmueble, construido ex novo, en un solar de la calle de Peña Labra, en el distrito de Vallecas.

Un decorado bien acogido por el barrio, hasta el punto de que el vecindario solicitó que permaneciese en el lugar, aunque finalmente fue desmontado.

MADRID SUPLANTA A



The Wind and the Lion (John Milius, 1975).



Nicholas and Alexandra (Franklin J. Schaffner, 1971).



Circus World (Charlton Heston, 1964).

En la práctica cinematográfica es muy habitual el fenómeno de la suplantación; casos en los que el rodaje se lleva a cabo en una determinada localidad o municipio, pero en la ficción dicho lugar se hace pasar por otro diferente. Incluso en ciudades se dan situaciones de suplantación intraurbana, cuando la narración identifica un

determinado entorno de la ciudad, pero el rodaje se ha efectuado en otro distinto. Un ejemplo de esto último ya se ha mencionado para Beltenebras (Pilar Miró, 1991), pues el rodaje de la falsa boca de metro de Portazgo se realizó en la calle de Pirineos, en el distrito de Moncloa-Aravaca, y no en el de Puente de Vallecas. En La voz dormida (Benito Zambrano, 2011) se incluyen varias escenas que narrativamente corresponden a la antigua Cárcel de Mujeres de Ventas, en el contexto de la posguerra civil. Dado que la cárcel fue demolida en 1969, el rodaje se reubicó, utilizando las instalaciones de los cuarteles militares de Campamento, en el paseo de Extremadura, en unas instalaciones que se encuentran desde hace varios años en proceso de desmantelamiento.

Dada su larga trayectoria como ciudad cinematográfica, no es extraño que contemos con numerosos ejemplos de suplantación en Madrid. Las producciones internacionales que aterrizan —estadounidenses, principalmente—, muy frecuentes desde finales de los años cincuenta, utilizaron la suplantación con notable frecuencia. Desde la instalación de los Estudios Samuel Bronston en Las Rozas, y aprovechando ventajas de diverso tipo —económicas, políticas, laborales—, determinadas áreas o infraestructuras madrileñas resultaron perfectas para hacerse pasar por algunos de los lugares que se mencionan en esas películas. Así, la estación de Delicias es uno de los lugares más solicitados para el rodaje, sobre todo de películas históricas, especialmente desde que dejó de funcionar como estación en 1969. Allí se desarrollan escenas de Doctor Zhivago (David Lean, 1965) y de Reds (Rojos) (Warren Beatty, 1981), haciéndose pasar por estaciones de la Rusia revolucionaria. La encontramos sustituyendo a la de Beijing en Pánico en el transiberiano (Eugenio Martín, 1972), a la de Monterrey (México) en el spaghetti western El kárate, el colt y el impostor (Antonio Margheriti, 1974) o a la de una ciudad estadounidense en The Wind and the Lion (El viento y el león) (John Milius, 1975). También los aeropuertos resultan idóneos para este tipo de multirrepresentación. Orson Welles utilizó el de Barajas en Mr. Arkadin (1955) para hacerlo pasar por el de Barcelona; mientras que en Lugares comunes (Adolfo Aristarain, 2002) se sitúa la ficción tanto en Madrid como en Buenos Aires.



El hombre de las mil caras (Alberto Rodríguez, 2016).


Terminator: Dark Fate (Tim Miller, 2019).

Las ciudades rusas aparecen en otras localizaciones madrileñas, además de las ya mencionadas: en Doctor Zhivago, en la Alameda de Osuna; en Nicholas and Alexandra (Nicolas y Alexandra) (Franklin J. Schaffner, 1971) el Palacio Real de Madrid se convierte en el de Invierno de San Petersburgo, utilizando para ello su patio de armas. Las características arquitectónicas de los recintos palaciegos se prestan a la perfección para la ambientación de

narraciones de corte histórico, con abundantes suplantaciones, como ya se mencionó anteriormente al tratar sobre la quinta de los Duques de Osuna.

Por su proximidad al centro urbano, el entorno de la Casa de Campo procuró escenarios variados para películas históricas: la antigua Roma en A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (Golfus de Roma) (Richard Lester, 1966), la Inglaterra de la Guerra de los Cien Años en Chimes at Midnight (Campanadas a medianoche) (Orson Welles, 1965) o un rancho situado entre México y Estados Unidos en Per un pugno di dollari (Por un puñado de dólares) (Sergio Leone, 1964), incorporando así a Madrid a la larga lista de municipios españoles utilizados para el rodaje de westerns. Otro gran parque, el del Retiro, también es escenario de suplantaciones: en Circus World (El maravilloso mundo del circo) (Charlton Heston, 1964) se incluye una larga escena para representar a los Campos Eliseos de París; y en la misma película el Palacio de Velázquez aparece brevemente en un contrapicado estático como plano indicativo de cambio de situación para trasladarnos a Berlín.

En El hombre de las mil caras (Alberto Rodríguez, 2016) diversos entornos de Madrid suplantan lugares situados en la historia tanto a París —el aeropuerto de París-Le Bourget en el caso de las instalaciones de la Universidad Autónoma de Madrid— como a Ginebra, aparte de representar a la propia ciudad de Madrid. En Terminator: Dark Fate (Terminator: Destino oscuro) (Tim Miller, 2019) se utilizan, convenientemente transformadas, las calles del Río Ulla, en el distrito de Ciudad Lineal, y de Santa Isabel para suplantar espacios de México.



The Man in the Brown Suit (Allan Grint, 1989).



Nicholas and Alexandra (Franklin J. Schaffner, 1971).



Antony and Cleopatra (Charlton Heston, 1972).



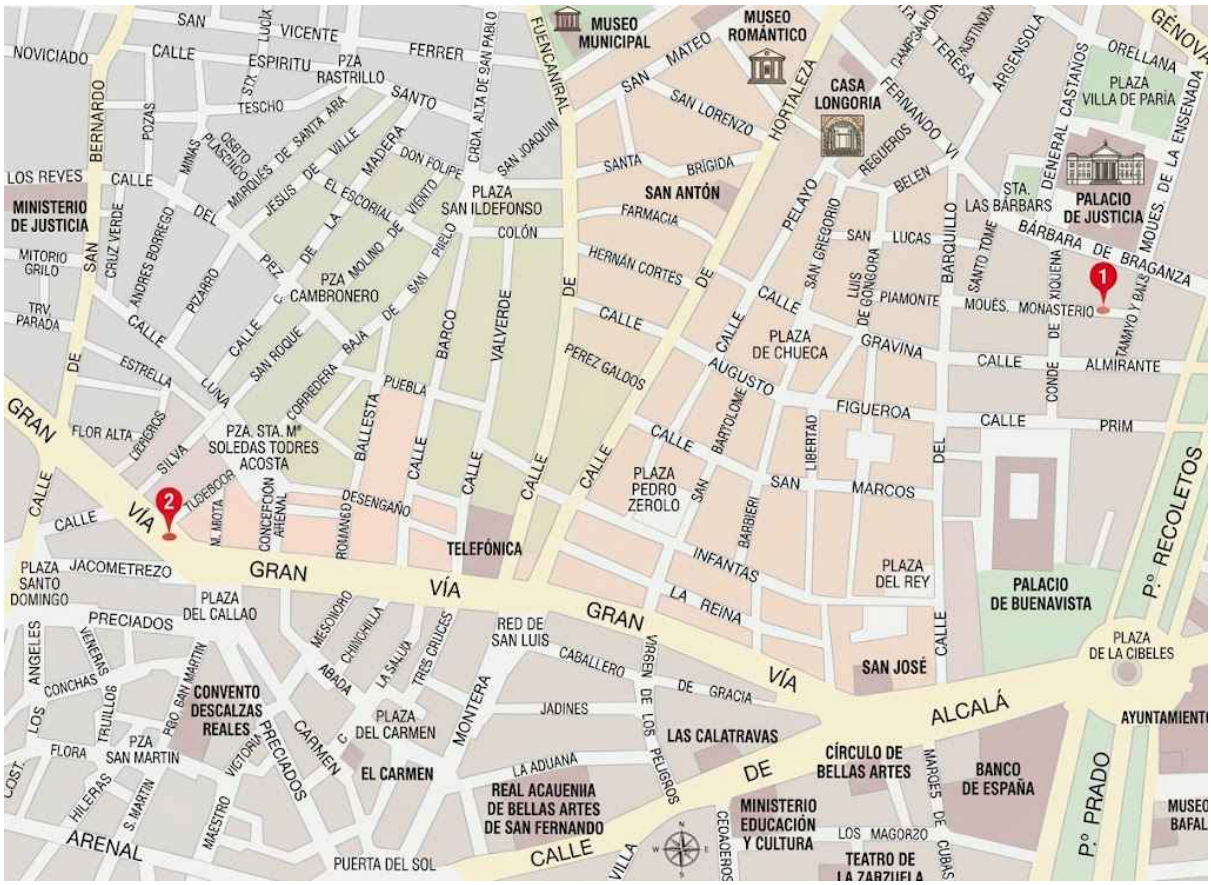
Battle of the Bulge (Ken Annakin, 1965).

Otros títulos contribuyen a esta galería de situaciones, estirando la necesidad de incorporar en una misma ciudad localizaciones variadas, exóticas o lejanas, evitándose así desplazamientos y costes innecesarios. The Man Inside (Conflicto íntimo) (John Gilling, 1958) es una demostración de versatilidad, pues Madrid se representa a sí misma, pero también a Lisboa y París. En Ein Unbekannter rechnet ab (Diez negritos, Peter Collinson, 1974) el templo de Debod representa Teherán; y el mismo templo aparece en The Man in the Brown Suit (El hombre del traje marrón) (Allan Grint, 1989) para hacer lo propio con El Cairo, incluido el dromedario; ambas películas se basan en sendas novelas de Agatha Christie. Lo exótico de estas suplantaciones es una demostración del sentido pragmático de las producciones audiovisuales, dispuestas a aprovechar características visuales del entorno —arquitecturas, edificaciones, paisajes urbanos— para dar solución a las exigencias del guión. En esta línea, en Antony and Cleopatra (Antonio y Cleopatra) (Charlton Heston, 1972) se aprovechó el edificio del CSIC en la calle de Serrano, número 117, para incluir una escena que recordara la monumentalidad arquitectónica de la Roma imperial.

Contamos también con algún ejemplo mal resuelto desde el punto de vista del paisaje. Sucede en una larga escena de combate de carros blindados en Battle of the Bulge (La batalla de las Ardenas) (Ken Annakin, 1965), ambientada en el macizo de las Ardenas (Francia-Bélgica-Luxemburgo) durante la Segunda Guerra Mundial, pero filmada en las antiguas instalaciones militares de Campamento, en el distrito de Latina. Las

imágenes ofrecen un llamativo predominio de tonos amarillentos, propios de la meseta en verano, pero no de los bosques del espacio al que suplanta.

ELIPSIS E ITINERARIOS





1 Fotograma 1: Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997). Calle del Marqués de Monasterio



2 Fotograma 2: Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997). Gran Vía 48.

Las posibilidades de alterar el tiempo en la producción audiovisual son casi infinitas, y los espectadores se han acostumbrado a que la historia que se presenta en la pantalla retroceda en el tiempo —una o varias veces— o avance súbitamente —días, años, decenios—. La estrecha conexión de estos saltos temporales con la historia narrada, con lo diegético, hace que sea común la incorporación de indicaciones que sirvan de ayuda al

espectador para que sea consciente de estos cambios; algunas son muy obvias —un rótulo que señale el año al que corresponde la nueva escena—, pero a veces se construyen con técnicas sofisticadas e imaginativas. Estas situaciones se denominan elipsis temporales; y pueden convertirse en elipsis espacio-temporales cuando, además del salto en el tiempo, se informa de un cambio de escenario narrativo. Ciñéndonos a lo espacial, las discontinuidades también son algo habitual, pero aquí lo más frecuente es que se trate de saltos que no contribuyen a la narración, sino que se trata de alteraciones del espacio transitado por los protagonistas —más bien, por los actores que les dan vida— que obedecen a algún tipo de ventaja en el proceso de producción. De hecho, la intención que hay detrás de estas alteraciones —a diferencia de las elipsis temporales y espacio-temporales— es que no sean percibidas por el espectador. Para ser conscientes

de estos saltos espaciales resulta necesario identificar con precisión la localización exacta de cada plano de una escena. Se trata de una práctica relativamente frecuente, no siendo exclusiva de las ciudades.



Fotograma 1: The Pleasure Seekers (Jean Negulesco, 1964).



Fotograma 2: The Pleasure Seekers (Jean Negulesco, 1964).



Fotograma 3: The Pleasure Seekers (Jean Negulesco, 1964).

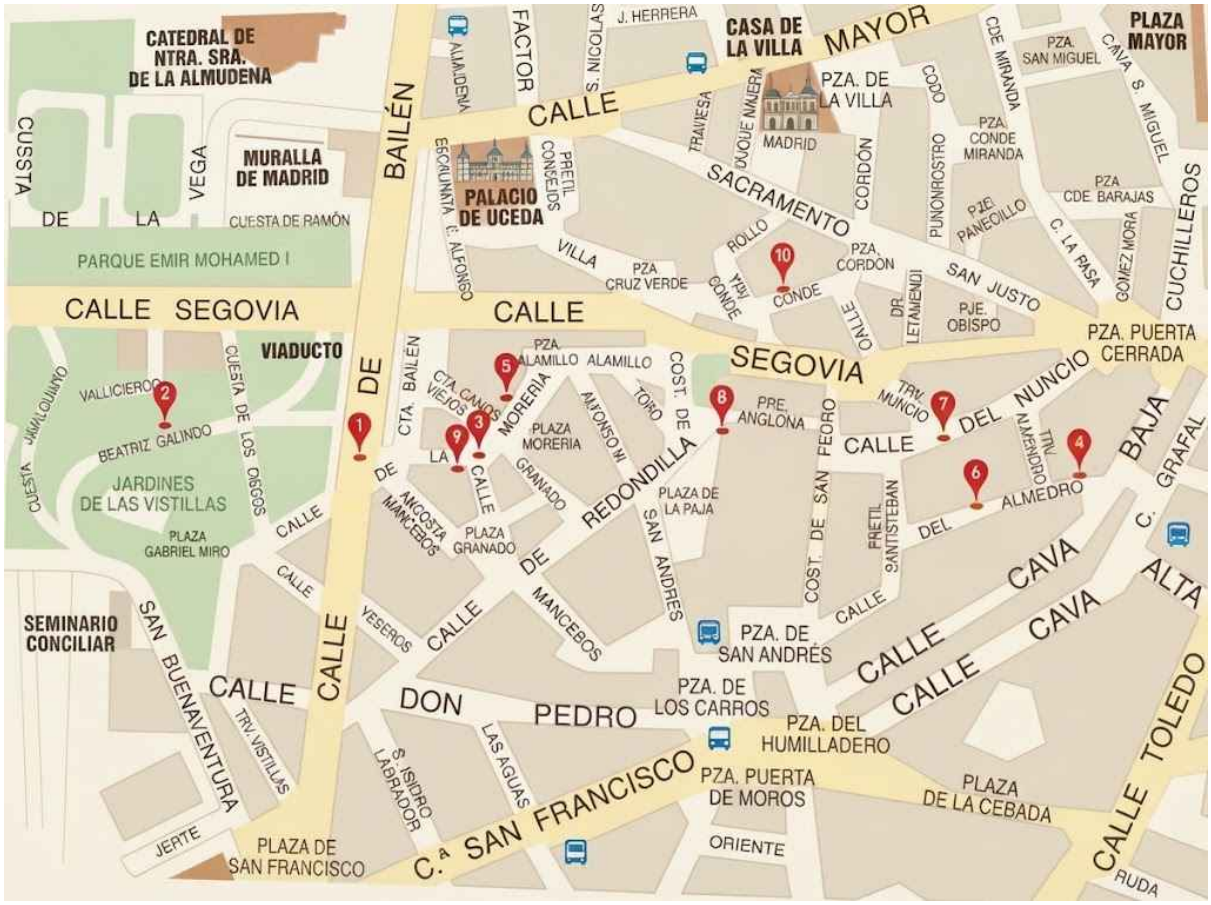
En el caso de Madrid, contamos con ejemplos relevantes; algunos forman parte de itinerarios o persecuciones —a pie o en coche—. El montaje de los diferentes planos o escenas que componen estos itinerarios y persecuciones genera una secuencia de imágenes que ofrece al espectador, con diferente grado de éxito, una sensación de continuidad y

verosimilitud. La famosa e inquietante escena de la Gran Vía vacía en Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997) cuenta con una conocida anécdota, y es el hecho de que, pese a que se solicitó a las personas alojadas en los inmuebles de la Gran Vía mostrados en la película que se abstuvieran de asomarse a balcones o ventanas, una de ellas no pudo evitar echar un vistazo en el momento del rodaje. Pero no es tan conocido que la escena constituye un destacado ejemplo de elipsis espacial. Esta escena comienza con el protagonista, César (Eduardo Noriega), despertándose; tras arreglarse, monta en su coche y comienza a circular por las calles próximas a su domicilio. En un momento dado, se percata de la ausencia de transeúntes; tanto es así que decide detener su vehículo, bajarse de él y caminar asombrado por la gran avenida desierta.

En los dos fotogramas que se acompañan se descubre el montaje espacial operado: en el primero (fotograma 1), Eduardo Noriega conduce su coche por la calle del Marqués de Monasterio, esquina con la de Tamayo y Baus; pero, sin solución continuidad, en el siguiente plano de la escena desciende del vehículo y aparece en la Gran Vía (fotograma 2), a la altura del número 48, a más de un kilómetro de distancia.

Otro ejemplo de alteración espacial lo encontramos en The Pleasure Seekers (En busca del amor) (Jean Negulesco, 1964). En un momento de la película (fotograma 1) vemos a una de las protagonistas femeninas —la actriz Carol Lynley— cruzando a todo correr la Plaza Mayor, desde su lado norte, hasta iniciar el descenso por la escalinata del Arco de Cuchilleros (fotograma 2). En la siguiente escena, la cámara se aposta junto a la entrada inferior de la misma escalinata, en la esquina entre el Arco y la calle de la Cava Baja, pero, en lugar de mostrar cómo la actriz termina de bajar la escalinata —dando así continuidad a la escena previa—, la vemos llegar a ese punto descendiendo por la calle de la Cava Baja, hasta doblar la esquina que da paso al Arco de Cuchilleros (fotograma 3).

Frecuentemente, los personajes que aparecen en las películas realizan desplazamientos —a pie, en coche, en transporte público— por las calles de la ciudad, a veces de forma calmada, otras en plena persecución. Ya sea para economizar y reducir el tiempo de exposición de ese trayecto en la pantalla, o bien debido a la dificultad de filmar en determinados lugares por diversas causas —permisos denegados, exceso de tráfico, imposibilidad de cortar la calle para la filmación, etc.—, el director procede a construir este desplazamiento mediante la adición de tomas rodadas separadamente. En ocasiones estas tomas corresponden a puntos distantes entre sí, pero con un adecuado montaje se presentan ante los ojos del espectador como un recorrido continuo y verosímil.


CATEDRAL DE NTRA. SRA. DE LA ALMUDENA
MURALLA DE MADRID
CUESTA DE RAMÓN
PARQUE EMIR MOHAMED I
CALLE SEGOVIA
VIADUCTO
JARDINES DE LAS VISTILLAS
PLAZA GABRIEL MIRO
SEMINARIO CONCILIAR
PALACIO DE UCEDA
CASA DE LA VILLA
PZA. DE LA VILLA
MADRID
PLAZA MAYOR
PZA. SAN MIGUEL
PZA. CONDE MIRANDA
PZA CDE BARAJAS
PZA. CORDON
PZA. ALAMILLO
PLAZA MORERIA
PLAZA GRANADO
PLAZA DE LA PAJA
PZA. DE SAN ANDRÉS
PZA. DE LOS CARROS
PZA. DEL HUMILLADERO
PZA. PUERTA DE MOROS
PLAZA DE LA CEBADA
PZA. PUERTA CERRADA
PLAZA DE SAN FRANCISCO
CALLE FACTOR
CALLE BAILÉN
CALLE MAYOR
CALLE SACRAMENTO
CALLE DE LA VEGA
CALLE DE SEGOVIA
CALLE DE LA REDONDILLA
CALLE DE LA CAVA BAJA
CALLE DE LA CAVA ALTA
CALLE DON PEDRO
CALLE SAN BUENAVENTURA
CALLE DE TOLEDO
C.ª SAN FRANCISCO
CALLE DEL NUNCIO
CALLE DE CUCHILLEROS
CALLE DE MANCEBOS
CALLE DE YESEROS
CALLE DE GRANADO
CALLE DE ALMEDRO
CALLE DE ALAMILLO
CALLE DE MORERIA
CALLE DE SAN ANDRES
CALLE DE SAN FEDRO
CALLE DE SAN ESTEBAN
CALLE DE ORIENTE
CALLE DE RUDA
CALLE DE SAN JUSTO
CALLE DE LA RASA
CALLE DE GOMEZ MORA
CALLE DE PUNONROSTRO
CALLE DE CORDÓN
CALLE DE TORO
CALLE DE ALMENDRO
CALLE DE GRAFAL
CALLE DE JERTE
CALLE DE LAS AGUAS
CALLE DE S. ISIDRO LABRADOR
CALLE DE TRAVIESA
CALLE DE DUQUE NAJERA
CALLE DE PRE. ANGLONA
CALLE DE ROLLO
CALLE DE VILLA
CALLE DE CONDE
CALLE DE DR. LETAMENDI
CALLE DE PJE. OBISPO
CALLE DE PJE. PANECILLO
CALLE DE TRV. CONDE
CALLE DE TRV. MUNCIO
CALLE DE TRV. VISTILLAS
CALLE DE CTA. BAILÉN
CALLE DE CTA. CANDIL
CALLE DE CTA. VIEJOS
CALLE DE ESCALINATA E. ALFONSO
CALLE DE PREFTL. CONSEJOS
CALLE DE CUESTA DE LOS DIGOS
CALLE DE CUESTA JAMÓN QUIJANO
CALLE DE VALLICIEROS
CALLE DE BEATRIZ GALINDO
CALLE DE ALMUDENA
CALLE DE S. NICOLÁS
CALLE DE J. HERRERA
CALLE DE CAVA S. MIGUEL
CALLE DE COCO
CALLE DE ALFONSO VI
CALLE DE COST. DE SAN FEDRO
CALLE DE COST. DE TORO
CALLE DE PLAZA DE LA PAJA
CALLE DE PLAZA GRANADO
CALLE DE PLAZA MORERIA
CALLE DE PLAZA DE ALAMILLO
CALLE DE PZA. PUERTA CERRADA
CALLE DE PZA. CORDON
CALLE DE PZA CDE BARAJAS
CALLE DE PZA. CONDE MIRANDA
CALLE DE PZA. SAN MIGUEL
CALLE DE PZA. DE LA VILLA
CALLE DE PZA. DE SAN ANDRÉS
CALLE DE PZA. DE LOS CARROS
CALLE DE PZA. DEL HUMILLADERO
CALLE DE PZA. PUERTA DE MOROS
CALLE DE PLAZA DE LA CEBADA
CALLE DE PLAZA DE SAN FRANCISCO
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10


GNR 478

1 57:51



2 57:57



3 58:10



4 58:15



5 58:26



6 58:35



7 58:43



8 58:49



9 58:54



10 59:11

En The Man Inside (Conflicto íntimo) (John Gilling, 1958) el itinerario es en realidad una persecución de dos vehículos por las calles llenas de recovecos del Madrid antiguo. La persecución se inicia en el Viaducto (fotograma 1), continúa en los jardines de las Vistillas (fotograma 2) y posteriormente salta a la calle de la Morería (fotograma 3). En breves segundos van y vienen varias veces desde la Morería a la calle del Almendro y a la calle del Nuncio (fotogramas 4 a 7). Luego de transitar por la plaza de la Paja (fotograma 8), vuelven al barrio de la Morería (fotograma 9), para finalizar la persecución al otro lado de la calle de Segovia, en la calle del Conde (fotograma 10). La escena, de algo más de un minuto de duración, contribuye a evidenciar la tortuosidad de las calles de una ciudad europea mediterránea —en oposición a las norteamericanas, de donde procede el protagonista— y la dificultad de conducir por ellas. Un recorrido que, analizado en detalle, carece de toda lógica, pero que, una vez contemplada la escena, resulta perfectamente creíble.


MINISTERIO DE AGRICULTURA Y VIVIENDA
MINISTERIO DE DEFENSA
MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA (ANEXO)
FORTUNATA Y JACINTA
PALACIO DE EXPOSICIONES Y CONGRESOS
ESTADIO SANTIAGO BERNABÉU
PLAZA DE LOS DIGNOS CORAZONES
TORRE CUZCO
TORRE PICASSO
PLAZA DE PICASSO
EDIFICIO BBV
TORRE TELEFÓNICA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y TRANSPORTE
ANTIGUO HOSPITAL DE JORNALEROS
MINISTERIO DE FOMENTO
MINISTERIO DE TRABAJO Y ASUNTOS SOCIALES
MINISTERIO DE MEDIO AMBIENTE
MUSEO GEOMINERO
PLAZA DE SAN JUAN DE LA CRUZ
MUSEO DE CIENCIAS NATURALES
PLAZA DEL DOCTOR MARAÑÓN
MUSEO SOROLLA
MUSEO LÁZARO GALDIANO
PLAZA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA
ARCHIVO NACIONAL
MUSEO DE LA CIUDAD
GLORIETA LÓPEZ DE HOYOS
GLORIETA EMILIO CASTELAR
PASEO DE LA CASTELLANA
AVENIDA GENERAL PERÓN
CALLE RAIMUNDO FERNÁNDEZ VILLAVERDE
CALLE DE ESPRONCEDA
CALLE DE JOSÉ ASARCAL
CALLE DIEGO DE LEÓN
CALLE MALDONADO
PASEO GENERAL MARTÍNEZ CAMPOS
AVENIDA DE AMÉRICA
AVENIDA DE CATALUÑA
AVENIDA DE LA CONCHA ESPINA
1
2
3
4
7
8
9
10



1 1:31:09



2 1:31:43



3 1:32:01



4 1:32:39



5 1:33:02



6 1:33:06



7 1:33:26



8 1:33:41

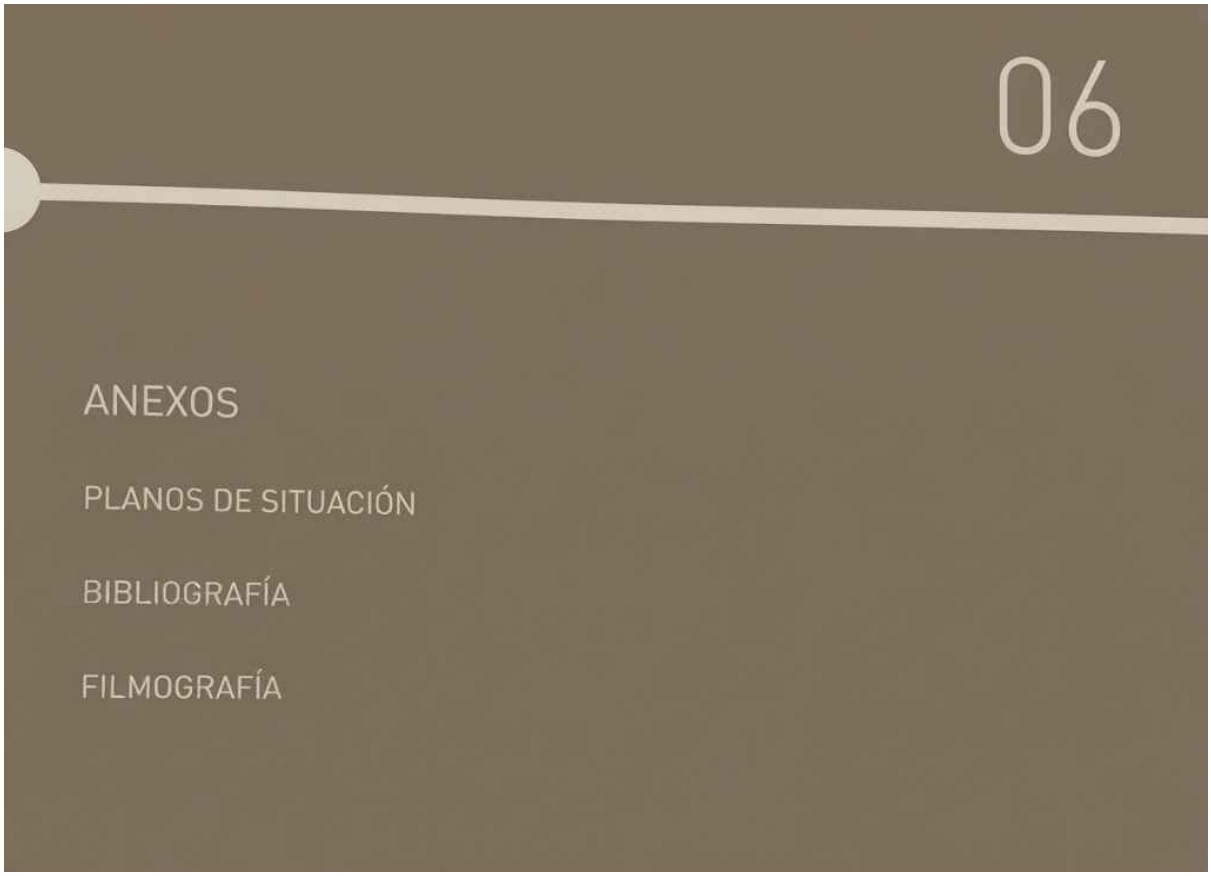


9 1:34:43

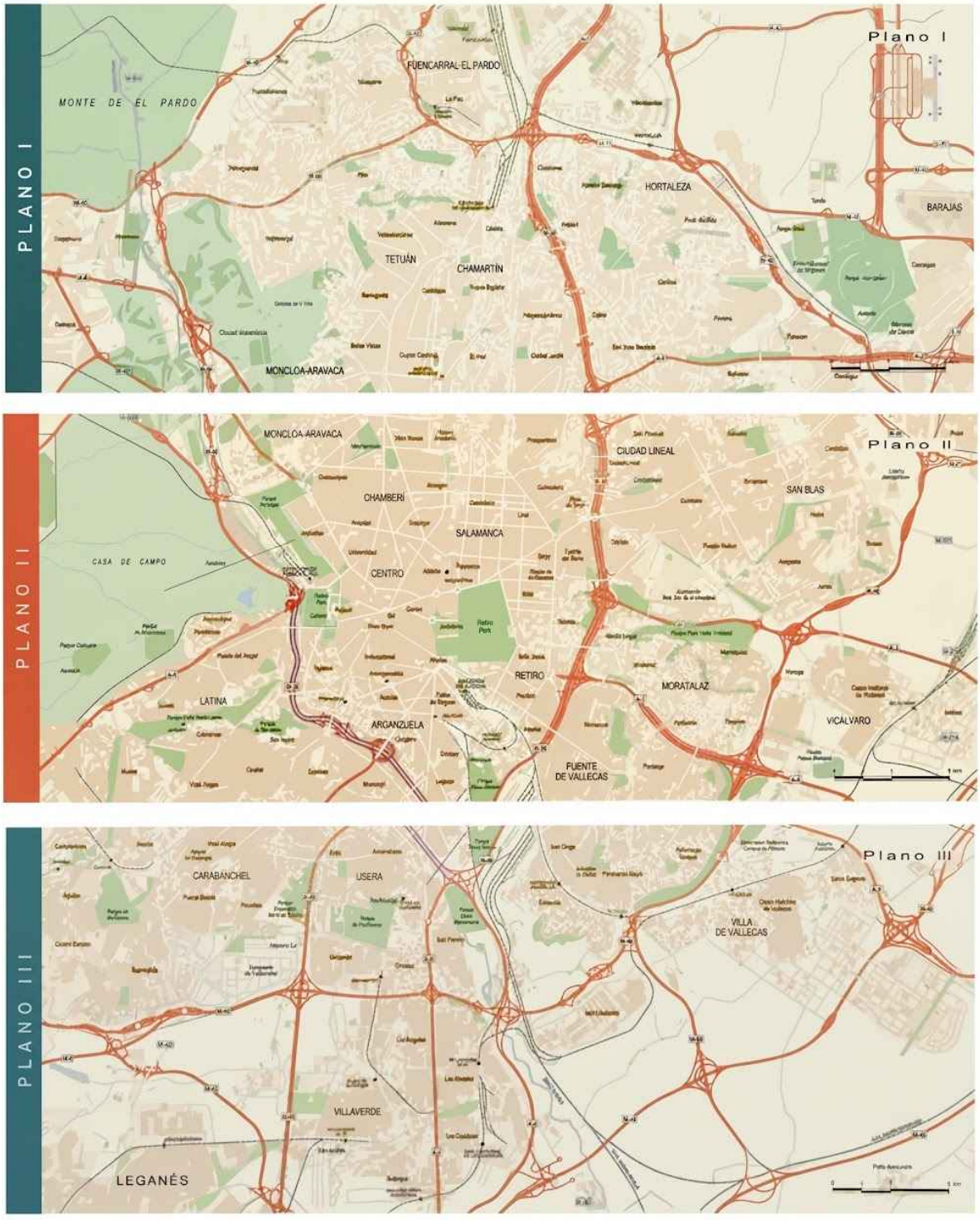


10 1:34:59

ELIPSIS



PLANOS DE SITUACIÓN

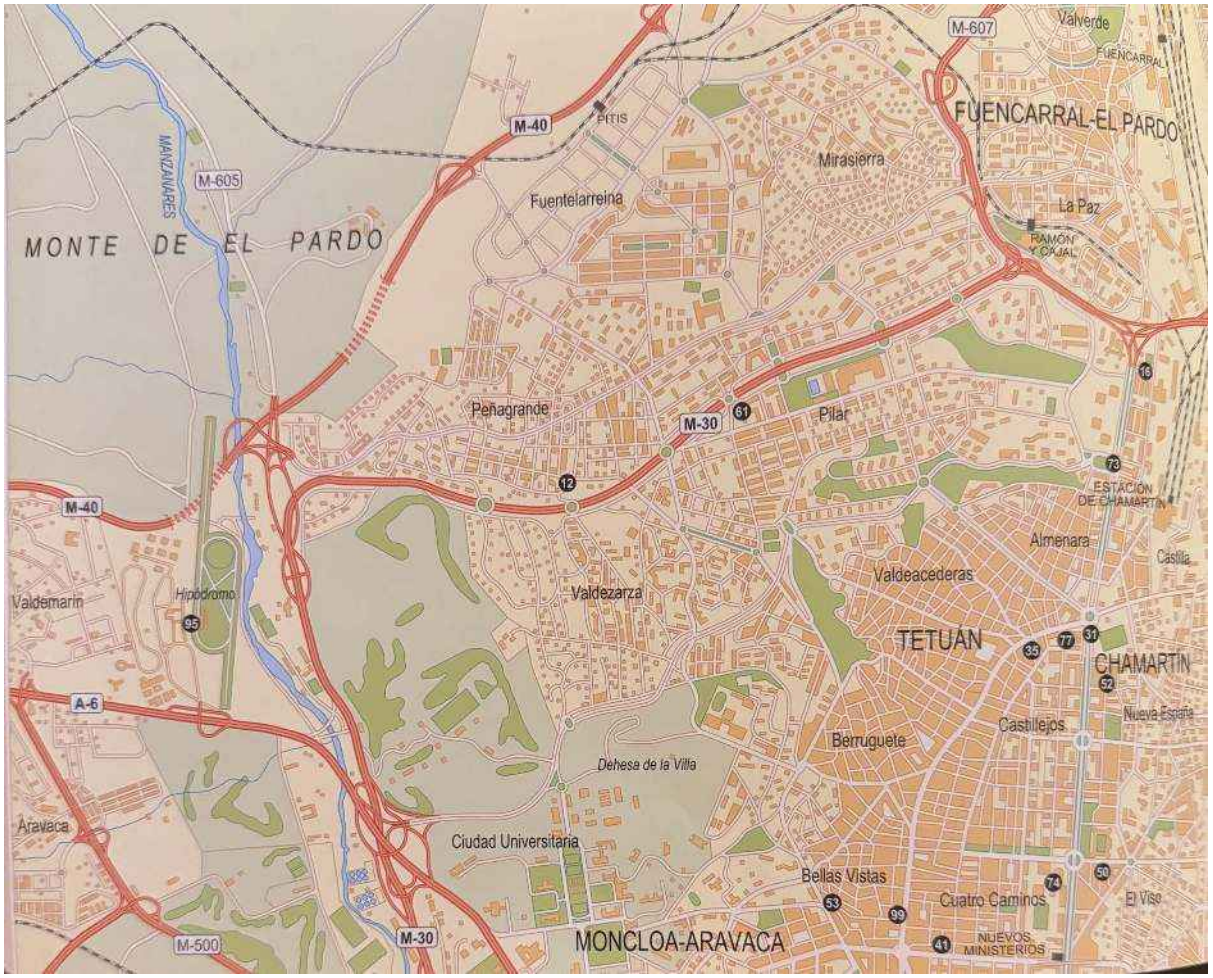


1 ¿Qué he hecho yo para merecer esto? PLANO II / pg.: 191
2 ... altrimenti ci arrabbiamo! (... Y si no, nos enfadamos) PLANO II / pg.: 124
3 10:30 P. M. Summer (Las 10:30 de una noche de verano) PLANO II / pg.: 91
4 7 años PLANO II / pg.: 117
5 Amador PLANO III / pg.: 198

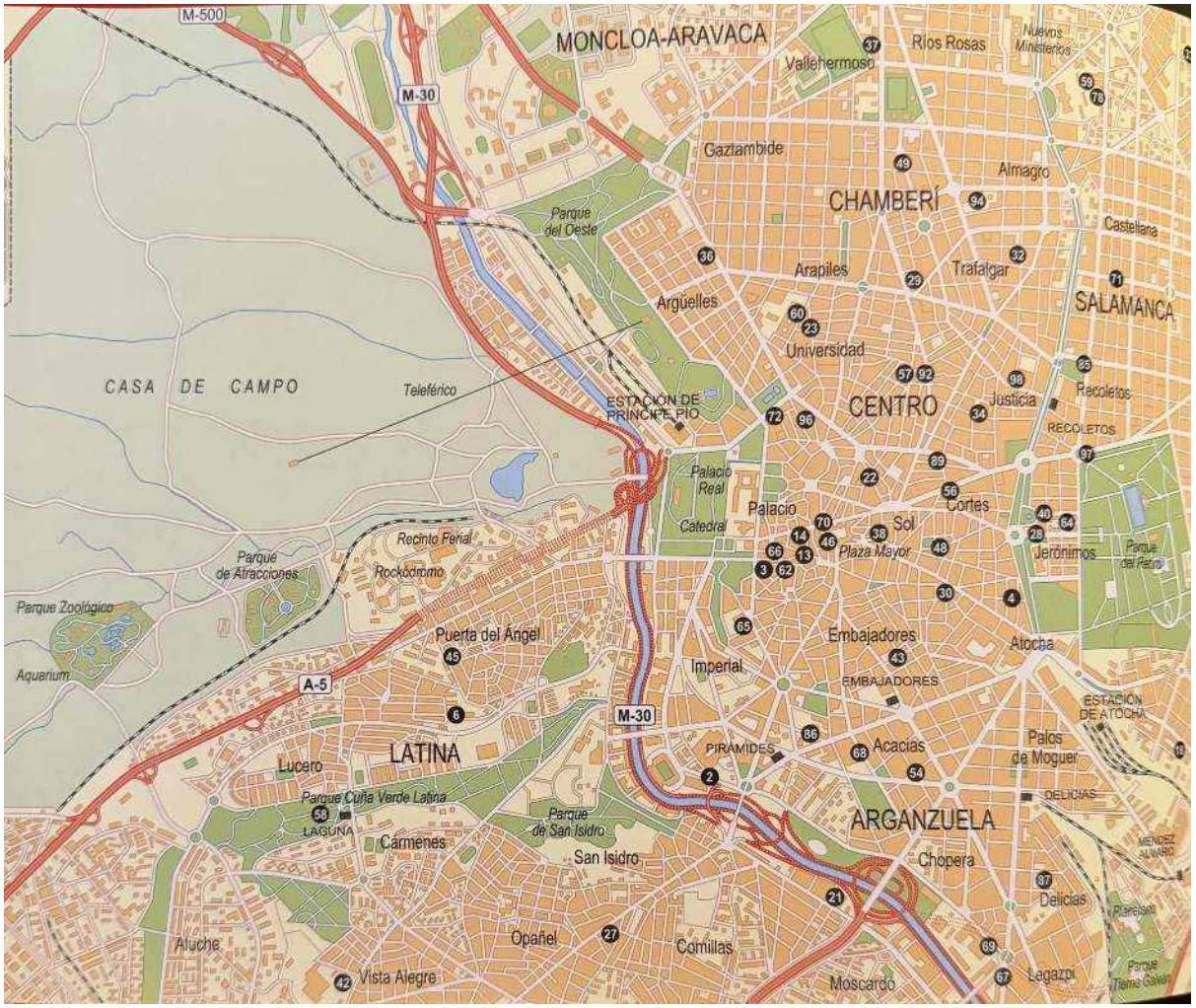
6 Amador PLANO II / pg.: 176
7 Asignatura pendiente PLANO II / pg.: 132
8 Atraco a las tres PLANO III / pg.: 181
9 Atraco a las tres al PLANO II / pg.: 128
10 Atraco a las tres PLANO I / pg.: 150
11 Barrio PLANO II / pg.: 192
12 Beltenebros PLANO I / pg.: 168
13 Bethune: The making of a Hero (Bethune: la forja de un héroe) PLANO II / pg.: 95
14 Calle Mayor PLANO II / pg.: 84
15 Campeones PLANO III / pg.: 186
16 Campeones PLANO I / pg.: 154
Carmen y Lola PLANO I / pg.: 194
18 Carne trémula PLANO II / pg.: 133
19 Cerca de la ciudad PLANO II / pg.: 188
20 Chica para todo / El mundo sigue PLANO I / pg.: 129
21 Colegas PLANO II / pg.: 179
22 Crimen ferpecto PLANO II / pg.: 109
23 Del rosa... al amarillo PLANO II / pg.: 90
24 Deprisa, deprisa PLANO III / pg.: 197
25 Deprisa, deprisa PLANO II / pg.: 140
26 Dramma della gelosia (Tutti i particolare in cronacra) (El dominio de los celos) / El puente PLANO III / pg.: 195
27 El Bola PLANO II / pg.: 180
28 El cochecito PLANO II / pg.: 127
29 El cochecito PLANO II / pg.: 164
30 El crack PLANO II / pg.: 96
31 El día de la bestia PLANO I / pg.: 159
32 El hombre de las mil caras PLANO II / pg.: 166
33 El Lobo PLANO II / pg.: 152
34 El Lute, camina o revienta PLANO II / pg.: 100
35 El Lute, camina o revienta PLANO I / pg.: 157
36 El malvado Carabel PLANO II / pg.: 170
37 El mundo sigue PLANO II / pg.: 165
38 El pisito PLANO II / pg.: 88
39 El pisito PLANO II / pg.: 201
40 El reino PLANO II / pg.: 135
41 El último caballo PLANO I / pg.: 155
42 El verdugo PLANO II / pg.: 178
43 Entre tinieblas PLANO II / pg.: 97
44 Esa pareja feliz PLANO I / pg.: 190
45 Franky Banderas PLANO II / pg.: 175
46 Fulano y Mengano / Bello recuerdo PLANO II / pg.: 85

47 Goal II: Living the Dream (¡Goool 2! Viviendo un sueño) PLANO III / pg.: 185
48 Hable con ella / Cachorro PLANO II / pg.: 108
49 Historias de la radio PLANO II / pg.: 162
50 Historias de la radio PLANO I / pg.: 147
51 Intruders / Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto PLANO II / pg.: 187
52 It Started with a Kiss (Empezó con un beso) PLANO I / pg.: 149
53 Justino, un asesino de la tercera edad PLANO I / pg.: 158
54 La buena estrella PLANO II / pg.: 126
55 La buena estrella PLANO II / pg.: 142
56 La comunidad PLANO II / pg.: 107
57 La estanquera de Vallecas PLANO II / pg.: 99
58 La flaqueza del bolchevique PLANO II / pg.: 174
59 La gran familia PLANO II / pg.: 151
60 La ley del deseo PLANO II / pg.: 101
61 La mitad del cielo PLANO I / pg.: 167
62 La torre de los siete jorobados PLANO II / pg.: 82
63 La vida mancha PLANO II / pg.: 202
64 La voz dormida / Talk of Angels (Pasiones rotas) PLANO II / pg.: 134
65 Las bicicletas son para el verano PLANO II / pg.: 98
66 Los abrazos rotos / Cielo Negro PLANO II / pg.: 114
67 Los chicos del Preu PLANO II / pg.: 123
68 Los dinamiteros PLANO II / pg.: 122
69 Los golfos PLANO II / pg.: 121
70 Los peces rojos PLANO II / pg.: 83
71 Maktub y Don Lucio / El hermano Pío PLANO II / pg.: 146
72 Maribel y la extraña familia PLANO II / pg.: 89
73 Martin (Hache) PLANO I / pg.: 169
74 Mataharis PLANO I / pg.: 161
75 Mi querida señorita PLANO I / pg.: 193
76 Mi tío Jacinto PLANO III / pg.: 177
77 Mi tío Jacinto PLANO I / pg.: 156
78 Muerte de un ciclista PLANO II / pg.: 148
79 Nacional III PLANO II / pg.: 141
80 Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto PLANO II / pg.: 184
81 Navajeros PLANO III / pg.: 196
82 Navajeros PLANO II / pg.: 199
83 Operación Ogro PLANO I / pg.: 189
84 Se armó el Belén PLANO III / pg.: 183
85 Soldados de Salamina / El día de la bestia PLANO II / pg.: 143
86 Surcos PLANO II / pg.: 120

87 Tacones lejanos / Entre Rojas PLANO II / pg.: 125
88 Tarde para la ira PLANO III / pg.: 182
89 The Bourne Ultimatum (El ultimátum de Bourne) PLANO II / pg.: 113
90 The Four Musketeers (Los cuatro mosqueteros) / Lost Command (Comando perdido) PLANO I / pg.: 203
91 The Happy Thieves (Último chantaje) PLANO II / pg.: 139
92 The Limits of Control (Los límites del control) PLANO II / pg.: 115
93 The Limits of Control (Los límites del control) / Un verano para matar PLANO II / pg.: 153
94 The Man Inside (Conflicto íntimo) PLANO II / pg.: 163
95 Tip on a Dead Jockey (Apuesta por un jinete) / Muerte de un ciclista PLANO I / pg.: 171
96 Torrente, el brazo tonto de la ley PLANO II / pg.: 106
97 Totò, Vittorio e la Dottoressa (Mi mujer es doctor) / Que Dios nos perdone PLANO II / pg.: 138
98 Truman y Julieta
PLANO II / pg.: 116
99 Volver PLANO I / pg.: 160
100 Zampo y yo / Navajeros PLANO II / pg.: 200




Plano I
A-1
R-2
Valdefuentes
HORTALEZA
M-11
M-12
M-111
M-13
Castillares
Apóstol Santiago
HORTALEZA
Timón
BARAJAS
Pinar del Rey
Atalaya
M-30
Parque Ferial
M-40
Palacio Municipal de Congresos
Parque Juan Carlos I
Corralejos
Canillas
Auditorio
Alameda de Osuna
Colina
Piovera
Palomas
San Juan Bautista
Ciudad Jardín
A-2
Salvador
Canillejas


M-500
M-30
MONCLOA-ARAVACA
Vallehermoso
Ríos Rosas
Nuevos Ministerios
Gaztambide
Almagro
CHAMBERÍ
Parque del Oeste
Castellana
Arapiles
Trafalgar
Argüelles
SALAMANCA
Universidad
CASA DE CAMPO
Teleférico
ESTACIÓN DE PRINCIPE PIO
CENTRO
Justicia
Recoletos
RECOLETOS
Palacio Real
Catedral
Palacio
Cortes
Sol
Plaza Mayor
Jerónimos
Parque del Retiro
Recinto Ferial
Parque de Atracciones
Rockódromo
Parque Zoológico
Aquarium
Puerta del Ángel
Embajadores
Atocha
Imperial
EMBAJADORES
A-5
M-30
ESTACIÓN DE ATOCHA
PIRÁMIDES
Acacias
Palos de Moguer
LATINA
Lucero
Parque Cuña Verde Latina
LAGUNA
DELICIAS
ARGANZUELA
Parque de San Isidro
Carmenes
San Isidro
Chopera
MÉNDEZ ÁLVARO
Delicias
Planetario
Atuche
Opañel
Comillas
Vista Alegre
Moscardó
Legazpi
Parque Tierno Galván


CIUDAD LINEAL
Tanatorio M-30
Concepción
Guindalera
Plaza de Toros
Ventas
Fuente del Berro
Goya
Palacio de los Deportes
Salvador
Canillejas
Plano II
Rejas
Estadio Metropolitano
Simancas
SAN BLAS
Quintana
Hellín
Pueblo Nuevo
Amposta
Rosas
Arcos
Cementerio Ntra. Sra. de la Almudena
Estrella
Media Legua
Parque Cuña Verde O'donnell
Marroquina
Vinateros
Horcajo
MORATALAZ
Casco Histórico de Vicálvaro
VICÁLVARO
Ambroz
Fontarrón
Pavones
Numancia
Faunia Parque Biológico
PUENTE DE VALLECAS
Portazgo
M-30
M-40
M-21
M-201
M-23
R-3
M-214
A-3
2 Km


Campamento
Aluche
Vista Alegre
Palacio de Vistalegre
Zofío
Almendrales
Parque Tierno Galván
M-30
FANJUL
ALUCHE
CARABANCHEL
USERA
Águilas
Puerta Bonita
Abrantes
Parque Emperatriz María de Austria
A-42
Pradolongo
DOCE DE OCTUBRE
Parque de las Cruces
Parque de Pradolongo
Parque Lineal Manzanares
San Fermín
RIO
Cuatro Vientos
Tanatorio Sur
Orcasitas
Orcasur
A-4
Cementerio de Carabanchel
Buenavista
ORCASITAS
M-40
M-425
Los Ángeles
M-421
R-5
VILLAVERDE BAJO
PUENTE ALCOCER
Los Rosales
M-45
VILLAVERDE
A-42
VILLAVERDE ALTO
ZARZAQUEMADA
San Cristobal
San Andrés
A-4
SAN CRISTOBAL DE LOS ANGELES
LEGANÉS
Butarque
SAN CRISTOBAL



LUIS DELTELL ESCOLAR

Es docente en la Universidad Complutense de Madrid y cineasta. Fue coordinador del doctorado en Comunicación Audiovisual y coordinador del grado en Comunicación Audiovisual. Codirige el grupo complutense de investigación ESCINE sobre estudios cinematográficos. Su campo de investigación es la historia de la imagen, el cine y el análisis de las nuevas tecnologías. Además, ha dirigido documentales y cortometrajes con los que ha logrado una veintena de premios internacionales. Ha sido visiting scholar en Stanford University, Berkeley, University of California y Universidade de São Paulo.

AGUSTÍN GÁMIR ORUETA

Doctor en Geografía Humana, formado en la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido profesor en esta universidad (1988-1992), así como en las de Salamanca (1992-2001) y Carlos III de Madrid (de 2001 hasta la actualidad). Si bien sus investigaciones iniciales se enmarcaron en el estudio del sector servicios y el transporte en España, en las dos últimas

décadas sus trabajos de investigación versan sobre la relación entre geografía y cine. Ha sido coordinador y participante en varios proyectos de investigación sobre esta materia. Es autor y coautor de cerca de cincuenta trabajos, de los cuales veinticinco corresponden a artículos publicados en revistas científicas, entre ellos, la monografía Geografía y cine: La representación del espacio geográfico en las películas de producción occidental.

CARLOS MANUEL VALDÉS

Es profesor de Geografía en la Universidad Carlos III de Madrid, entidad en la que desarrolla su actividad docente y ha participado en varios cargos de gestión: vicedecano del grado en Humanidades y vicedecano de Actividades Culturales y Coordinación de Proyectos. Fue secretario de la Asociación Española de Geografía (2007-2011), y recientemente, presidente del Colegio de Geógrafos de España (2019-2023). Tras desarrollar sus primeras investigaciones en el estudio de los paisajes forestales en España, en los últimos lustros ha impulsado la creación del Grupo Geocine, participando en la dirección de varios proyectos de investigación centrados en las relaciones entre las producciones audiovisuales y el espacio geográfico, tanto en el ámbito español como en el madrileño.


MADRID, SPAIN
1936

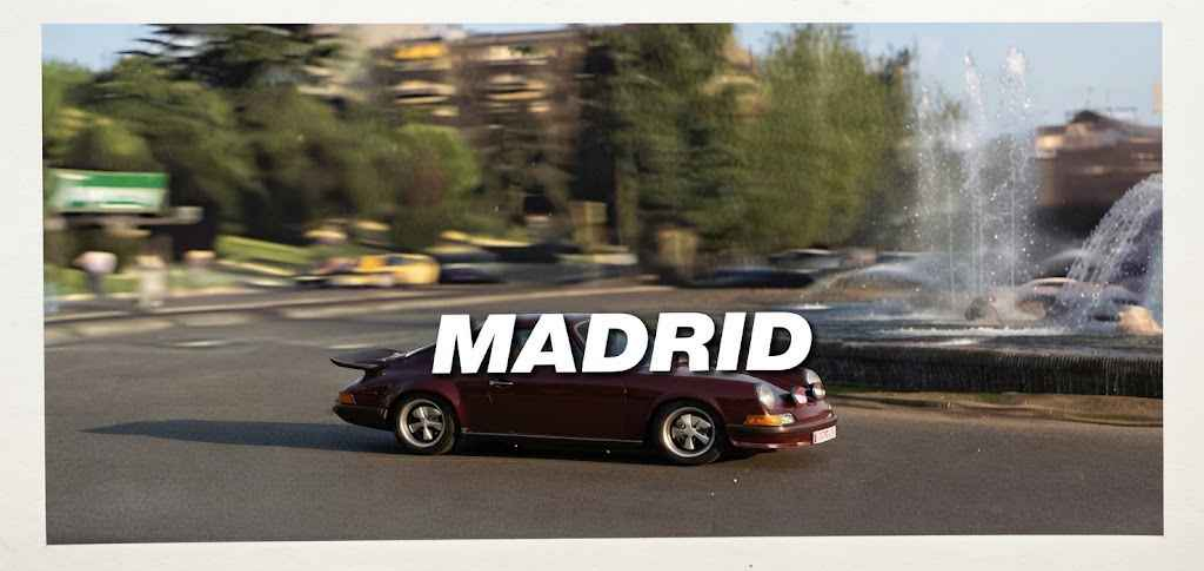

MADRID


AEROPUERTO DE MADRID

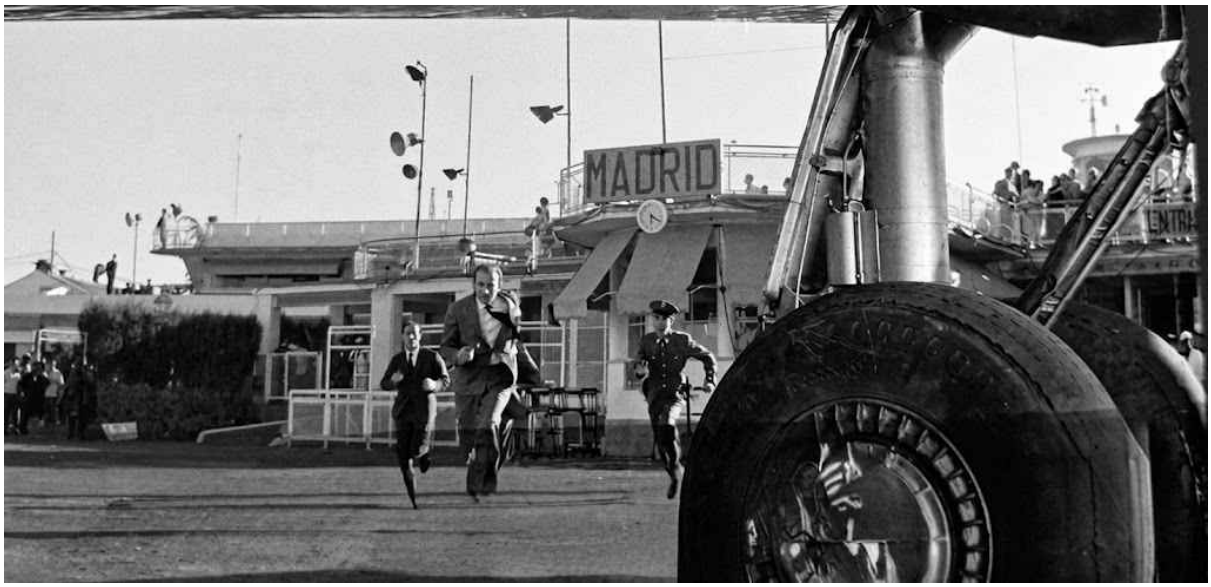

MADRID
28 OCTUBRE 1988


MADRID


MADRID, SPAIN







MADRID DESDE EL CINE

Aunque muchas veces se ha dicho que Madrid es una ciudad con vocación de capital, lo cierto es que Madrid es, sobre todo, una ciudad con vocación cinematográfica. No tanto porque sus calles sean fotogénicas o sus monumentos especialmente atractivos, sino porque es la urbe española que ha contado con más productoras y cineastas. Por supuesto, Madrid es, también, donde más películas se han ambientado, y en su territorio, donde más rodajes se han producido.

A diferencia de Londres, París, Roma, Nueva York o San Francisco, las grandes ciudades del cine mundial, Madrid no tiene un icono arquitectónico como el Coliseo o la Torre Eiffel; y tampoco ha construido un paisaje monumental como el neoyorquino. Sin embargo, a pesar de ello, o por causa de estas ausencias, tanto el cine español como el extranjero han retratado Madrid desde otra perspectiva. En esta ciudad lo más representativo son, sin duda, sus conciudadanos. Los madrileños son los principales personajes de estos largometrajes. Sus recorridos, sus andanzas, sus aventuras y desventuras por las calles de la ciudad son las que tejen el retrato fílmico de Madrid.