

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

LXVI

CICLO DE CONFERENCIAS

EL CINE EN MADRID



DAVID RIVERA GÁMEZ / PEDRO MONTOLIÚ CAMPS
JULIA LABRADOR BEN / PALOMA ORGAZ ARANDA
NICOLÁS GRIJALBA DE LA CALLE / VALERIA CAMPORESI
ALBINO ARENAS / ANTONIO CASTRO

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
C. S. I. C.

EL CINE EN MADRID

EL CINE EN MADRID

Coordinación

M^a Teresa Fernández Talaya



INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
MADRID, 2025

Créditos:
INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Centro de Ciencias Humanas y Sociales

La responsabilidad del texto y de las ilustraciones insertadas corresponde al autor de la conferencia.

Imagen de cubierta:
Montaje empleado en la publicidad del ciclo de conferencias

©2025 Instituto de Estudios Madrileños
©2025 Los autores de las conferencias

ISBN: 978-84-126613-8-5
Depósito Legal: M-2288-2026

Diseño Gráfico: Francisco Martínez Canales
Impresión: Service Point
Impreso en España

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Introducción</i>	
M ^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA.....	9
<i>Los cines aerodinámicos de Madrid</i> <i>La expresión simbólica de la velocidad en</i> <i>la primera arquitectura moderna</i>	
David RIVERA GÁMEZ.....	11
<i>El cine en Madrid en los años 50 y 60</i>	
Pedro MONTOLIÚ CAMPS.....	33
<i>Principales géneros cinematográficos</i> <i>en el cine madrileño</i>	
Julia LABRADOR BEN.....	63
<i>Estudios cinematográficos madrileños</i>	
Paloma ORGAZ ARANDA.....	93
<i>La Real Escuela Superior de Arte Dramático</i>	
Juan José DE LA FUENTE SÁNCHEZ	113
<i>La imagen de Madrid en el cine español</i>	
Nicolás GRIJALBA DE LA CALLE.....	125
<i>Recuperar, preservar, difundir el</i> <i>patrimonio cinematográfico español:</i> <i>el trabajo de Filmoteca Española</i>	
Valeria CAMPORESI.....	139
<i>Prensa cinematográfica</i>	
Albino ARENAS GÓMEZ.....	147
<i>Mesa redonda “El cine en Madrid”.</i>	
Antonio CASTRO JIMÉNEZ.....	169

INTRODUCCIÓN

Madrid no es solo el escenario de nuestra historia; es, por derecho propio, una ciudad de película. El presente volumen reúne las aportaciones del ciclo de conferencias dedicado al **Cine en Madrid**, una exploración multidisciplinar que recorre desde la arquitectura de sus salas hasta el tejido industrial y humano que ha convertido a la capital en un referente cinematográfico internacional.

El recorrido comienza con la mirada del profesor **David Rivera Gámez** (ETSAM-UPM), quien analiza los “cines aerodinámicos” de Madrid entre 1928 y 1935. Su estudio revela cómo estas salas fueron la expresión simbólica de la velocidad y la vanguardia, inspiradas en la estética expresionista de Erich Mendelsohn. Por su parte, **Pedro Montoliú Camps**, Cronista de la Villa y vicepresidente del Instituto de Estudios Madrileños, nos traslada a las décadas de los 50 y 60, un periodo en el que el cine se consolidó como el principal entretenimiento de los madrileños y vivió una transformación artística y técnica impulsada, en gran medida, por la influencia estadounidense.

La narrativa de la ciudad también se construye a través de sus géneros. **Julia María Labrador Ben** analiza los hitos del cine madrileño deteniéndose en obras fundamentales: desde el pionerismo fantástico de *La torre de los siete jorobados* hasta los títulos más representativos del último tercio del siglo XX. Pero para que esas historias cobren vida, es necesario un espacio físico; de ello se ocupa **Paloma Orgaz Aranda**, quien pone de manifiesto la “edad dorada” de los estudios cinematográficos madrileños, situando a España en aquel momento como la segunda potencia mundial en capacidad de producción.

El factor humano y formativo es abordado por **Juan José de la Fuente Sánchez**, director de la RESAD, quien destaca la labor crucial de esta institución en la preparación de actores, directores y dramaturgos frente a los retos de la industria. Esa labor se refleja en la pantalla, como bien detalla el profesor **Nicolás Grijalba de la Calle**, al examinar cómo Madrid ha sido un escenario privilegiado y recurrente para creadores y guionistas.

La memoria de todo este patrimonio está a salvo gracias a instituciones como la Filmoteca Española. Su directora, **Valeria Camporesi**, nos explica en estas páginas la compleja tarea de conservación, restauración y difusión del legado filmico nacional.

Este repaso histórico se completa con la aportación de **Albino Arenas Gómez**, quien realiza un exhaustivo recorrido por la prensa cinematográfica madrileña, desde las míticas proyecciones de los hermanos Lumière hasta la actualidad.

Finalmente, este volumen recoge la riqueza de la mesa redonda moderada con maestría por el periodista **Antonio Castro Jiménez**. En ella, voces de la talla de **Alejandro Amenábar**, **Imanol Arias**, **María Luisa Gutiérrez**, **José Manuel Lucía Megías** y **Raúl Torquemada** (Madrid Film Office), dialogan sobre el presente y el futuro del sector audiovisual en nuestra ciudad.

Mi más sincero agradecimiento a todos los ponentes por la excelencia de sus intervenciones, que hoy cristalizan en esta publicación. Asimismo, agradecemos a nuestro equipo informático, **Alejandro Soutullo** y **Ángel Córdoba**, cuya labor permitió que estas conferencias llegaran a todo el mundo a través del canal de YouTube del Instituto de Estudios Madrileños.

Y como no, nuestra mayor gratitud al Ayuntamiento de Madrid que ha concedido al Instituto de Estudios Madrileños una subvención que ha hecho posible que impartamos este ciclo de conferencias y que podamos verlas impresas para enriquecer la bibliografía madrileña.

M^a Teresa Fernández Talaya
Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños

LOS CINES AERODINÁMICOS DE MADRID
LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA DE LA VELOCIDAD EN
LA PRIMERA ARQUITECTURA MODERNA

THE STREAMLINED CINEMAS OF MADRID
THE SYMBOLIC EXPRESSION OF SPEED IN EARLY MODERN ARCHITECTURE

Por David RIVERA GÁMEZ
Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura
de la Universidad Politécnica de Madrid

Conferencia pronunciada el 7 de octubre de 2025,
en la Sala de conferencias del Patio del Registro
de la Casa de la Villa

RESUMEN

Entre 1928 y 1935 las salas cinematográficas de estética aerodinámica difundieron por Madrid una nueva imagen de la Modernidad inspirada en la obra de arquitectos expresionistas como Erich Mendelsohn. Reconocible por su abstracción formal y por una evocación simbólica de la velocidad, este estilo introdujo en la arquitectura madrileña muchas de las características de la nueva arquitectura de vanguardia.

ABSTRACT

Inspired by the work of expressionist architects like Erich Mendelsohn, the spreading of the streamlined movie theatre between 1928 and 1935 presented to Madrid a renewed image of Modernity. This new style, which featured abstract forms and a symbolic evocation of speed, was responsible for the emergence in Madrid of a number of avant-garde traits so far virtually unseen in the city's architecture.

PALABRAS CLAVE: *Aerodinamismo, Erich Mendelsohn, arquitectura moderna, salas de cine*

KEYWORDS: *Streamlining, Erich Mendelsohn, modern architecture, movie theatres*

“Y ahora a toda velocidad
Todo planos, curvas y luz
–Ondas relucen en el techo
hacia la pantalla
por medio de la música
hacia la imagen parpadeante –
en el Universo”

*Erich Mendelsohn*¹

En un artículo de 1928 titulado “Maquinaria: el nuevo mesías” el fabricante de automóviles Henry Ford opinaba que “las máquinas están logrando en el mundo lo que el hombre no ha podido hacer con los rezos, la propaganda o la palabra escrita”, es decir, unificar eficazmente la vida de todas las naciones, de modo que “pronto podríamos llegar a ver unos Estados Unidos del Mundo” (Lucic 1991: 80). El principal agente de este milagro tecnocrático era el vehículo privado a motor, que gracias a Ford se había convertido en un producto industrial accesible. Dos años antes de que apareciera el famoso modelo Ford-T, el novelista E. F. Benson, en su relato “La nube de polvo” (“The dust cloud”, 1906), que trata sobre un coche fantasma, se había explayado con deleite al describir la nueva fascinación moderna por la mecánica y por la velocidad, “pues la pasión por los motores es un gusto, casi diría un don, tan definido y tan intensamente individual como la pasión por la música y las matemáticas”. Benson se refería al placer que algunos individuos sienten por “el avance y el control del avance, y sobre todo por la conciencia sensorial del avance”, y concluía que esta conciencia de la velocidad es una marca inconfundible de la era moderna en que vivimos, y puede ser experimentada por alguien que esté “sentado frente a la máquina de un tren expreso, pero no en un carruaje acolchado y con los ventanales cerrados, donde el viento que produce el movimiento no puede sentirse” (Benson 2012: 21-2).

La pasión por la velocidad encontraba poco después un lugar prominente en el primer manifiesto del Futurismo, de 1909, donde Filippo Tommaso Marinetti afirmaba “que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad” y que “un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia”. Y la exaltación que presidía este famoso documento no era nada comparada con la inspiración que dictó a Marinetti un manifiesto posterior (1916) y mucho más poético, “La nueva religión-moral de la velocidad”, redactado por el poeta poco después de experimentar el vértigo de un vuelo en un aeroplano. “La energía humana centuplicada por la velocidad dominará el Tiempo y el Espacio”, escribía

¹ Estos versos son parte de una composición más larga publicada en el artículo de Mendelsohn “Zur Eröffnung des Universum” (*Der Montag*, 17 de septiembre de 1928), donde el arquitecto analizaba la gran sala de cine que había proyectado para su complejo residencial WOGA. Véase Sharp 1966: 126.

Marinetti; “la velocidad da finalmente a la vida humana uno de los caracteres de la divinidad: la línea recta”; “si rezar quiere decir comunicarse con la divinidad, correr a gran velocidad es una plegaria”; “la velocidad destruye la ley de la gravedad, vuelve subjetivos, y por ello esclavos, el tiempo y el espacio”; etc. “Correr, correr, correr, volar, volar”, exultaba Marinetti, “revolución militarizada de engranajes. Lirismo preciso conciso. Esplendor geométrico. Para gozar más frescor y más vida que en los ríos y en el mar debes volar en la contracorriente fresquísima del viento a toda velocidad”. Y el poeta añadía un catálogo de “lugares habitados por lo divino” que incluía las estaciones de tren, los circuitos de automóviles, “las ciudades modernas como Milán” y también “las películas cinematográficas” (véase Marinetti 1986: 17 y 52-6).

Ya en 1913, sin embargo, en su manifiesto “Las analogías plásticas del dinamismo”, el pintor Gino Severini había señalado la influencia que el moderno culto a la velocidad estaba ejerciendo sobre la evolución de las artes plásticas y la arquitectura, y afirmaba (Severini 1986: 80):

La velocidad nos ha dado una nueva noción del espacio y el tiempo y por consiguiente de la vida misma; nada es más lógico que el que nuestras obras futuristas caractericen todo el arte de nuestra época con la estilización del movimiento que es una de las manifestaciones más inmediatas de la vida. (...) Nuestras creaciones plásticas deben vivir en el aire abierto y completarse con conjuntos arquitectónicos con los cuales se repartirán la cooperación activa en el mundo exterior, del que representan la esencia específica.

La llegada de esa nueva arquitectura dinámica y futurista no se hizo esperar, pero no encontraremos su germen en las visiones de ciudades industriales fantásticas de Antonio Sant’Elia o Mario Chiattone, sino en los dibujos “utópicos” simplificados realizados por Erich Mendelsohn a partir de 1914 (muchos de ellos en las trincheras de esa Gran Guerra tan celebrada por los futuristas). Para no dilatar mucho más esta introducción a nuestro tema, estableceremos simplemente aquí que la primera expresión madura e integral de estas ideas en un edificio construido tuvo lugar con la reforma por parte del propio Mendelsohn de la sede el Berliner Tageblatt (o “Mossehaus”) en Berlín en 1921, una obra generalmente ignorada por las historias de la arquitectura moderna, pero cuya influencia sobre la arquitectura europea de los años siguientes apenas puede exagerarse. El propio arquitecto alemán describía así el impacto urbano creado por su edificio, una dramática composición en esquina curvada y tensada, por así decirlo, por una serie de franjas acristaladas dispuestas de modo horizontal (Mendelsohn 1992: 28):

2 Estas citas pertenecen a una importante conferencia que Mendelsohn pronunció en Ámsterdam en 1923, en el local de Architectura et Amiticia, es decir, en el terreno de la Escuela de Ámsterdam. En su alocución Mendelsohn abordaba el problema de la expresión del dinamismo de la vida moderna, y se refería veladamente, y de manera crítica, al expresionismo de los holandeses.

El edificio del Berliner Tageblatt está situado en la intersección de dos bulliciosas y relativamente estrechas calles del centro de Berlín. Se cierne sobre sus vecinos con sus dos extensos flancos y su altura de ocho pisos. (...) El edificio abarca en su expresión global la alta velocidad del tráfico, donde la tendencia hacia la velocidad es llevada hasta un extremo, pero al mismo tiempo el balance de sus fuerzas amansa el frenético ritmo de la calle y del paseante.



La Mossehaus de Erich Mendelsohn en una fotografía antigua

Mendelsohn concebía la imagen de la arquitectura como algo vivo y con carácter, capaz de entablar una relación emocional con el transeúnte³, y continuaba:

3 Este tipo de declaraciones ricas en metáforas y personificaciones parece provenir de la lectura de las obras de los teóricos de la *Einfühlung* (empatía) de finales del siglo XIX. Hay que decir que Mendelsohn consideraba su estilo como el resultado de una equilibrada “dinámica funcional” (Mendelsohn 2008: 113), pero su propuesta estética queda más apropiadamente situada bajo el amplio paraguas estético del estilo Streamline Moderne. Una visión sintética y contextualizada del Streamline Moderne puede encontrarse en Rivera 2017: 242-58. Dentro del estilo, Mendelsohn representa una aproximación cercana a la del Funcionalismo, pero, al menos en lo que se refiere a la etapa alemana, el paso del tiempo ha hecho cada vez más evidentes los elementos que su obra comparte con la de los otros diseñadores “aerodinámicos”. Para acceder a una visión general de las salas cinematográficas de estilo Art Déco y Streamline Moderne véase Bayer 2012: 144-56.

Al dividir y canalizar el tráfico, el edificio, a pesar de toda su tendencia hacia el movimiento, se vuelve un polo inamovible en medio de la turbulencia de la calle.

Estas mismas palabras podrían utilizarse para describir el efecto que debía producir en su época el Cine Europa de Madrid (1928), de Luis Gutiérrez Soto, una obra trascendental en la evolución de la arquitectura madrileña, pero también una de las más olvidadas⁴. Los historiadores de la arquitectura moderna española han aludido a menudo al carácter precursor de la Estación de Petróleos Porto Pí de 1927, pero el Cine Europa, tan ignorado por la historiografía como el Berliner Tageblatt⁵, era una obra de mucha mayor entidad y complejidad que la modesta gasolinera de Casto Fernández-Shaw y su importancia en el panorama arquitectónico madrileño parece fuera de discusión, sobre todo si tenemos en cuenta la cantidad de edificios mendelsohnianos que se construirían a lo largo de los años de la República.

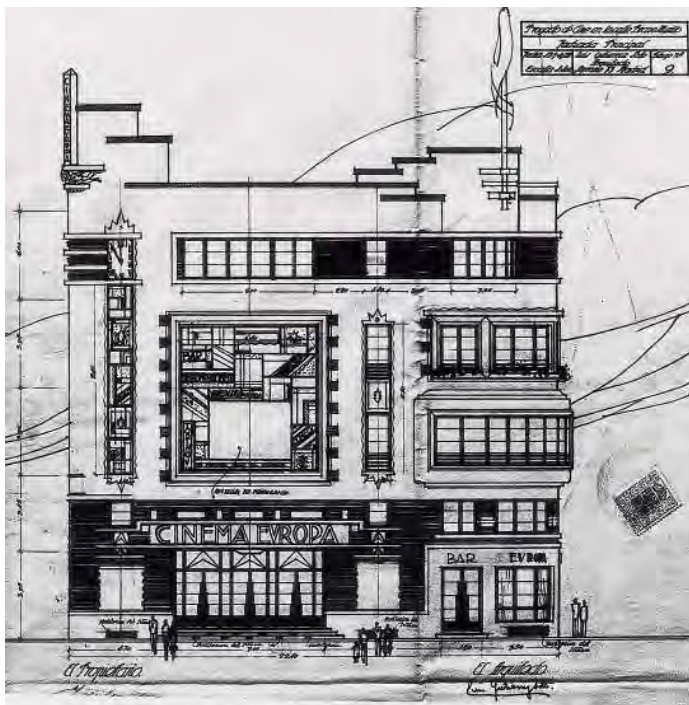


El Cine Europa en una fotografía antigua

4 Gutiérrez Soto terminó la carrera en 1923; en 1925 visitó en París la Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes; y en 1926 construyó su primera obra importante, el Cine Callao, la primera de su larga serie de salas cinematográficas. Por otro lado, es como poco llamativo que Marinetti, cuya influencia sobre el Ultraísmo español fue tan importante, recalara en Madrid precisamente en 1928, invitado a dar una conferencia por la Residencia de Estudiantes (véase Gómez Menéndez 2011).

5 El Cine Europa fue ignorado en la historiografía hasta que en 1971 Miguel Ángel Baldellou se refirió a esta obra en un artículo en *Hogar y arquitectura*. Las cosas no han mejorado desde entonces. Sobre el desprecio de los críticos de arquitectura hacia la estética aerodinámica en general véase Stamp 2025: 474-9.

También en el Cine Europa una composición deslizante y horizontal reflejaba en no menor medida que la Mossehaus el “tempo rápido de la calle”. En el edificio de Gutiérrez Soto la esquina concentraba la tensión de las líneas horizontales mediante una serie de franjas acristaladas superpuestas, cada una con una forma y altura diferentes; y en el remate superior, que ostenta la palabra “CINE”, confluían varios cuerpos curvos que parecían intersectados en el espacio. Hoy sabemos que este último efecto tiene su origen en la arquitectura de la llamada Escuela de Ámsterdam, que Erich Mendelsohn había podido admirar durante un viaje por Holanda⁶. La composición general de la amplia esquina del Cine Europa era asimétrica, predominantemente horizontal, y presentaba ya un pequeño catálogo de esas “líneas de velocidad” (Valentine 1994: 114) que indican gráficamente una abstracción convencional del movimiento. La habilidad compositiva de Gutiérrez Soto era evidente en la distribución armónica de los componentes geométricos en la fachada, en la impresión de austeridad general, en el modo aparentemente fácil y suelto con el que se ordenaban en una imagen memorable una serie de elementos diferentes cuya interacción fluente y asimétrica gravitaba hacia la esquina.



Un alzado de los planos originales del Cine Europa

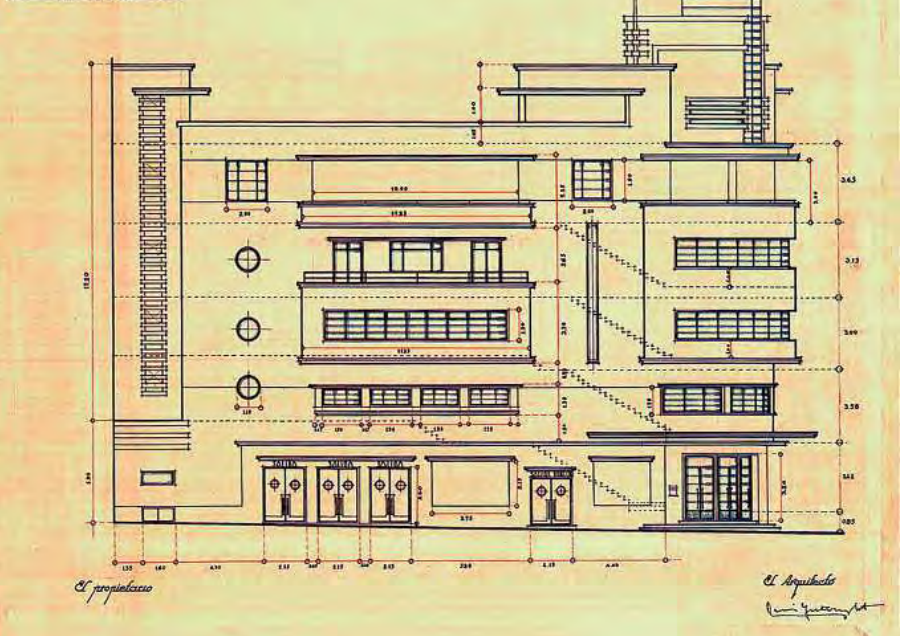
6 “Ámsterdam es dinámica”, escribía Mendelsohn a su mujer en 1923, “Ámsterdam la visionaria no comprende la objetividad fría; cierto que el elemento primordial es la función, pero una función sin contribución sensual es pura construcción” (Mendelsohn 2008: 113).

El Cine Barceló, de 1930 (inaugurado en 1931), también de Gutiérrez Soto, marcó un segundo paso importante en la definición de la arquitectura “aerodinámica” en Madrid, y constituye un segundo ejemplo notable de utilización dramática de una esquina en ángulo recto, aunque en este caso Gutiérrez Soto empleó aún menos elementos decorativos y hacía un uso marcadamente constructivista de las proyecciones y los aleros. Aquí encontramos también franjas acristaladas y volúmenes curvos, pero las “líneas de velocidad” se identifican con el canto de los aleros y marquesinas o los antepechos de los balcones, por lo que la expresión parece más limpia y exhibe un aspecto “estructural”. Por otro lado, en el Cine Barceló la composición es axial y simétrica, y culmina en una suerte de torre, y esta disposición claramente monumental, combinada con el lenguaje plano y constructivista, nos permite identificar el edificio con ese estilo que desde la década de 1960 los historiadores del arte denominan Art Déco. En el escultórico modelado de la fachada del Cine Barceló, la centralidad es realizada por la luminaria vanguardista que, en combinación con las “líneas de velocidad” del ventanal superior (las únicas que sin abiertamente decorativas) ofrece una imagen aeronáutica. Este eje vertical

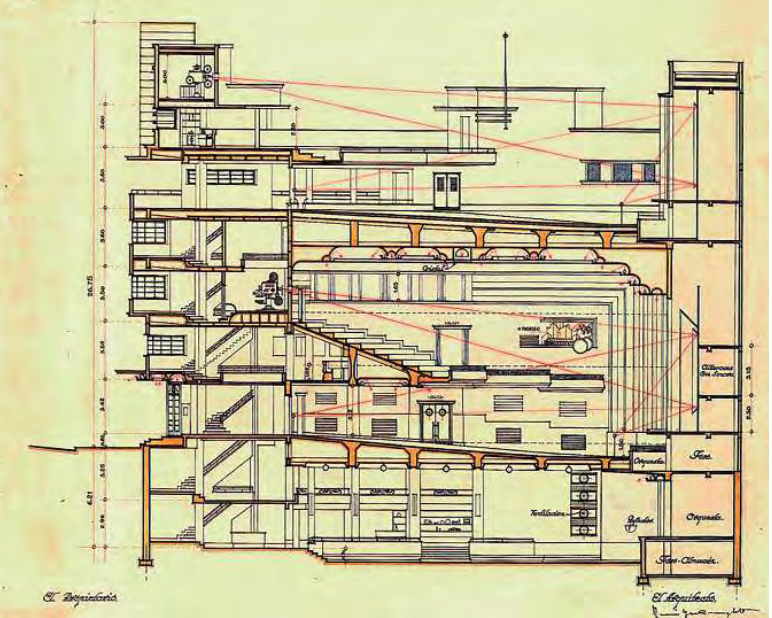


El Cine Barceló en la actualidad

PROYECTO DE CINEMATOGRAFO EN LA CALLE DE BARCELÓ PARA R. NICOLAS HERMOSILLA
 TACHADA A LA CALLE DE LABRA
 Fecha: 1895 (GUTIERREZ 1895) Dibujo nº: 11
 Estado: 1.º (CONSTRUCCION Y DISEÑO)



PROYECTO DE CINEMATOGRAFO EN LA CALLE DE BARCELÓ PARA R. NICOLAS HERMOSILLA
 Sección longitudinal
 Fecha: 1895 (GUTIERREZ 1895) Dibujo nº: 12
 Estado: 1.º (CONSTRUCCION Y DISEÑO)



Alzado y sección en los planos originales del Cine Barceló

recoge y tensa el vuelo dinámico de las franjas y voladizos horizontales que en el Cine Europa fluían más libres. En el Cine Barceló, el carácter formal de la composición realza la austeridad general de las superficies y los detalles, de modo que incluso las cubiertas planas cuyos aleros y pilotis pueden observarse desde la calle se convierten en parte de una imagen teatralmente unificada.

El discurso sobre la vitalidad y el movimiento de la calle iniciado por estos dos edificios al mismo tiempo expresionistas y funcionalistas se generalizó hasta tal punto en el Madrid de los años 30 que la estética de líneas horizontales prolongadas, voladizos audaces y cuerpos curvados se convirtió en una metonimia de la idea misma del espectáculo cinematográfico. De entre los ejemplos más notables de palacios cinematográficos aerodinámicos de la era republicana el Cine Salamanca (proyectado por Francisco Alonso Martos e inaugurado en 1935) y el Cine Proyecciones (Manuel López-Mora y Antonio Sala y Bazán, 1931, inaug. 1932) destacan por su juego de volúmenes, sus cuerpos curvos, su énfasis asimétrico y su lenguaje depurado, mientras que el Teatro-Cine Fíguro (Felipe López Delgado, 1931, inaug. 1932), que se presenta como una simple caja entre medianeras, ofrece a la calle una composición plana y asimétrica en la que las “líneas de velocidad” (marquesina, neones, el letrero geometrizable y un trío de líneas superpuestas) constituyen el único ornamento.

*El Teatro-Cine Fíguro
en una fotografía
antigua*



El cosmopolitismo y el vanguardismo visionario de estas obras jubilosamente modernas, a veces ingenuas, a veces sofisticadas, se expresaba de un modo especialmente fresco y brillante en el Cine Tetuán (Javier González de Riancho y Emilio de la Torriente, 1930, inaug. 1931), un modesto cine de barrio que ostentaba en ingenio y en brío compositivo lo que le faltaba en presupuesto y glamour.



CINE TETUÁN (MADRID)

Arqs. Riancho y Torriente.

. Un dibujo original del Cine Tetuán

En este paralelepípedo casi desnudo las “líneas de velocidad” superiores nacían en medio del muro frontal con un movimiento curvo y se disparaban hacia la izquierda, mientras las líneas inferiores (una de las cuales se proyectaba hacia fuera de forma convexa y dibuja el borde de la marquesina) volaban hacia la derecha y abrazaban un pequeño torreón cilíndrico –casi una folie– que se desprendía audazmente de la fachada (la parte superior de este cilindro aparecía atravesada por otras dos “líneas de velocidad”, una de las cuales “provenía” de la cinta que remata el edificio). La compensación de la marcada asimetría de este edificio, que gravitaba hacia la derecha, venía dada por el alabeo de la esquina de la izquierda, donde un gran marco identificaba el espacio en el que se colocarían los carteles anunciadores. En este diseño conscientemente constructivista, en el que las letras tipo Bauhaus aparecían contenidas entre las dos “líneas de velocidad” superiores, el dramatismo de la composición se confiaba a la sugerencia de volúmenes interpenetrados y deslizantes, como en los clubs soviéticos vanguardistas que se construían en la época.

Estos cines modernísticos y expresivos fueron diseñados para llamar la atención y ofrecer una imagen de novedad, transformación y progreso. En general, los teatros anteriores (cinematográficos o no) se diseñaban como



*“Líneas de velocidad”
en las fachadas del
Cine Barceló
(fotografía actual), el
Edificio Carrión
(fotografía actual) y el
Teatro-Cine Figaro
(fotografía antigua).*



palacios o templos clásicos, con fachadas graves y ordenadas. Los nuevos cines se presentaban como vehículos en movimiento. En lugar de la contención y el decoro que presiden la imagen, de, por ejemplo, el Palacio de la Música, construido por Secundino Zuazo en 1926, el exterior de los cines aerodinámicos estaba animado por neones, por grandes anuncios, por letreros que cruzaban la fachada. No había columnas o pilastras en ellos, sino superficies planas y volúmenes en voladizo; las fachadas se componían a partir de ventanales y balcones horizontales en un juego asimétrico, en un equilibrio dinámico en el que cada pieza se justificaba exclusivamente por su posición en relación a las otras.

Como es natural, y aunque la estética aerodinámica no se circunscribía al mundo de las salas de cine, algunas de las novedades estilísticas aportadas por

estos teatros cinematográficos tenían una estrecha relación con la naturaleza del espectáculo que presentaban. Mientras que el edificio teatral tradicional era entonces una expresión arquitectónica de la alta cultura y del elitismo social, el cine era un medio de comunicación de masas en constante evolución, de acceso casi universal y orientado al gusto popular. El cine sonoro nació en 1927 con el estreno de El cantor de jazz (*The jazz singer*), y el color se introdujo definitivamente del cine a lo largo de los años 30; estas importantes transformaciones culturales tenían lugar mientras se construían los cines aerodinámicos, que se significaban a sí mismos cómo máquinas en proceso de creación, como anuncios de una nueva era.

En un artículo de 1924 sobre “Los cines”, el arquitecto vanguardista Robert Mallet-Stevens explicaba de modo ejemplar las diferencias de concepto que existían entre los nuevos locales cinematográficos y las salas de espectáculos anteriores (Lacloche 1981: 140):

De todas las construcciones que se levantan en nuestros días, una sala de cine se encuentra entre las que deben presentar un carácter más moderno. (...) Una sala de cine no se construye como un teatro una sala de conciertos. (...) Las primeras filas no son las mejores (...); la sala está oscura, se mira la pantalla y no al público. El emplazamiento de la cabina modifica igualmente de golpe el trazado de las galerías; el rayo luminoso no debe ser atravesado por ningún obstáculo, columna, cortina o espectador; se debe situar la pantalla del modo más normal, lo más perpendicularmente posible, so pena de deformar las imágenes. (...) En el cine no hay bambalinas, habitaciones para artistas (...). Un cine es un hangar negro juiciosamente dispuesto en el cual se ofrece un espectáculo nuevo. Un cine es forzosamente moderno.

Mecanismos, rayos luminosos, vistas directas, hangares: hay en esta descripción algo de la cualidad lisa, abstracta, nítida y luminosa de la arquitectura del propio Mallet-Stevens, tal como puede ser observada en los decorados que él mismo diseñó para la película *L'inhumaine*, de Marcel L'Herbier, estrenada ese mismo año⁷. El concepto de la sala de cine como una caja de luz desprovista de detalles (pues los detalles distraen al público e interfieren con la proyección, mientras que en la propia pantalla, según Mallet-Stevens, “hay decorados, multitudes, animales, monumentos, ciudades enteras”) debía desembocar de modo natural en un diseño interior ascético, al menos en el caso de las salas de cine más programáticamente modernísticas. En el Cine Europa las amplias y bien calculadas balconadas descendían en forma de olas que se remansan, con ondulaciones laterales en los palcos; la visión era limpia desde cualquier asiento (las líneas de visión aparecen indicadas en los planos originales, como

⁷ El interés de Mallet-Stevens por el cine le llevó a publicar en 1928 *Le décor moderna au cinéma*, un libro sobre escenografía cinematográfica modernística que adoptaba el formato combativo de los libros de arquitectura de la vanguardia; véase Albrecht 2000: 44.

en el caso del Cine Barceló) y la decoración se reducía a una serie escueta de “líneas de velocidad” que recorrían todo el largo de los balcones y rodeaban las luminarias de los muros. En el Cine Barceló la composición era aún más náutica; las “líneas de velocidad” se concentraban en el borde inferior de unos balcones blancos y lisos, y delimitaban con airoas curvas los muros de la sala y el marco de la pantalla. Salvo por un par de elegantes luminarias circulares de estilo Bauhaus, los paramentos eran lisos y desnudos, y la creación de una atmósfera solemne se confiaba sobre todo al uso de iluminación indirecta; ya hemos visto que el grafismo luminoso es una parte importante del diseño aerodinámico, y esto se refleja de modo aún más efectivo en el diseño de los espacios interiores. En el Cine Barceló las bandas de luz dibujaban la curva “dinámica” de las galerías y una serie de círculos concéntricos en el techo, un motivo habitual en esta época que aludía tanto a las ruedas y a la velocidad como a las ondas de la radio o a la irradiación luminosa, que hace literalmente posible la proyección cinematográfica. En el interior creado por López Delgado para el Teatro-Cine Fíguro la iluminación indirecta dibujaba series de “líneas de velocidad” en cada una de las paredes laterales y también a lo largo del patio de butacas y en el techo; el resto de la decoración de esta sala de colores oscuros se confiaba al empleo de brillantes planchas metálicas, otra alusión a la industria, las máquinas y los automóviles habitual en el diseño de la época.

Estos recursos crecían en importancia en aquellas salas cinematográficas que, al hallarse insertas en un edificio comercial o de viviendas, carecían de un exterior que pudiera tratarse escultórica o iconográficamente. Las “líneas de velocidad” dibujadas mediante neones ocultos aparecían en el Cine Calatravas (Manuel de Cabanyes y Francisco Ferrer, 1935), cuyo vestíbulo alargado y bajo, desnudo y funcionalista, estaba dotado de líneas luminosas que dibujaban y aceleraban la perspectiva; en el Cine Actualidades (Saturnino Ulargui, 1931), donde la misteriosa luz difusa y pálida de los neones bordeaba la pantalla perfectamente plana y rectangular y dibujaba franjas en el techo y las paredes; y en el Cine Capitol (Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced, 1933), donde el uso de los neones y la luz indirecta adquiría una dimensión tan monumental que requiere un comentario aparte.

Puesto que el Capitol constituye únicamente una parte de un diseño mayor, el del edificio Carrión que lo contiene, y puesto que fue proyectado por los mismos arquitectos del edificio, uno se ve tentado a considerar el conjunto del edificio como parte de la expresión de la sala de cine; y, en efecto, el edificio de Martínez-Feduchi y Eced y Eced, que ocupa la esquina más dramática de la Gran Vía, que a su vez era la calle más cosmopolita y moderna de Madrid, está pensado como un gran transatlántico cuya proa aguda sobresale hacia arriba entre el oleaje de la calle (en este tramo la Gran Vía emprende una acusada pendiente). Una vez más, la imagen dinámica que ofrece el Carrión se halla en deuda con la Mossehaus y con los edificios para grandes almacenes proyectados por Erich Mendelsohn, aunque a estas alturas las composiciones “dinámicas”

en esquina se habían multiplicado por toda Europa hasta convertirse en un estereotipo. Como la mayoría de las salas inscritas en edificios mayores, el Capitol se presenta como un gran hueco rectangular sobremontado por una marquesina. Sólo que en este caso el hueco era tan grande que fue necesario rematarlo con una viga Vierendeel de 14 metros de luz (las cuatro vigas Vierendeel utilizadas en el auditorio eran aún mayores, de 31 metros de luz). En el Capitol, el espectáculo comenzaba literalmente en la acera⁸, pues el enorme vestíbulo del cine se halla al aire libre y se presenta como una plaza elevada sobre la calle. Ante el muro cóncavo aerodinámicamente curvado unas “líneas de velocidad” de mármol negro recorren las taquillas de forma cilíndrica sugiriendo un movimiento horizontal, mientras verdaderos haces de neones paralelos llevan verticalmente la energía visual hacia la marquesina, cuyo borde aparece recorrido también por una serie de líneas luminosas.

La sala principal del Capitol continúa siendo sin duda el auditorio más imponente creado nunca para un cine de Madrid, un ejemplo que podría parangonarse con otros grandes interiores cinematográficos modernísticos como el Odeon de Leicester Square (destruido en la reforma de 1967), el del Cinema Liberty de Bombay o el del Normandie de París (destruido en la reforma de 1969), por citar algunos de esos grandes clásicos del diseño de los años 30, en su mayoría hoy perdidos. En la memoria constructiva del Edificio Carrión de Madrid, en la parte dedicada a “la sala de espectáculos”, los arquitectos explicaban que “la decoración es sencilla, y, en principio, racionalista, es decir, responde a su construcción y a su función. (...) La combinación de colores es beige, rojo y marfil. Los fondos del techo y molduraciones son en pan de oro fino” (el texto aparece recogido en Fullaondo 1971). Pero esta descripción no decía nada acerca del fulgurante simbolismo que recorría y unificaba el espacio. En el Capitol, las galerías de paramentos lisos se curvan hacia atrás en un arco amplio y continuo, acelerando su curvatura bruscamente en los extremos, que parecen intersectar el muro; las “líneas de velocidad” recorren la base de las galerías y enmarcan la pantalla, efectuando diversos cambios de dirección; y se prolongan y diversifican a lo largo del techo, siempre subrayadas por la iluminación oculta, como si un veloz torrente de energía irradiara por todo el local en un movimiento alternativamente acelerado y contenido, ondeante, abstracto, que en última instancia no hace más que celebrar el enorme rectángulo de la pantalla y anunciar la cadena de sucesos dramáticos que se sucederán sin descanso en el plano de proyección, cuando las luces estén apagadas.

Las inflexiones onduladas, las líneas luminosas, el ritmo sincopado e incluso el color de esta gran pieza escenográfica (las paredes están forradas de un rojo grave; las “líneas de velocidad” subrayadas en dorado) pueden ser clasificados desde nuestra perspectiva actual como pertenecientes al estilo Art Déco, pero la esencia de estos recursos gráficos puede remontarse de nuevo hasta una obra de

8 Este era el *motto* estético del gran diseñador de cines norteamericano S. Charles Lee.

Erich Mendelsohn, el Cine Universum de Berlín (de 1928; el interior se perdió en la guerra): en este ejemplo superlativo de vanguardismo aerodinámico, el auditorio de paredes curvas se veía inmerso en una atmósfera expectante gracias a la iluminación indirecta y a las “líneas de velocidad” (en este caso disciplinadamente rectilíneas) que animaban el techo y los cuerpos curvos situados a los costados de la pantalla.



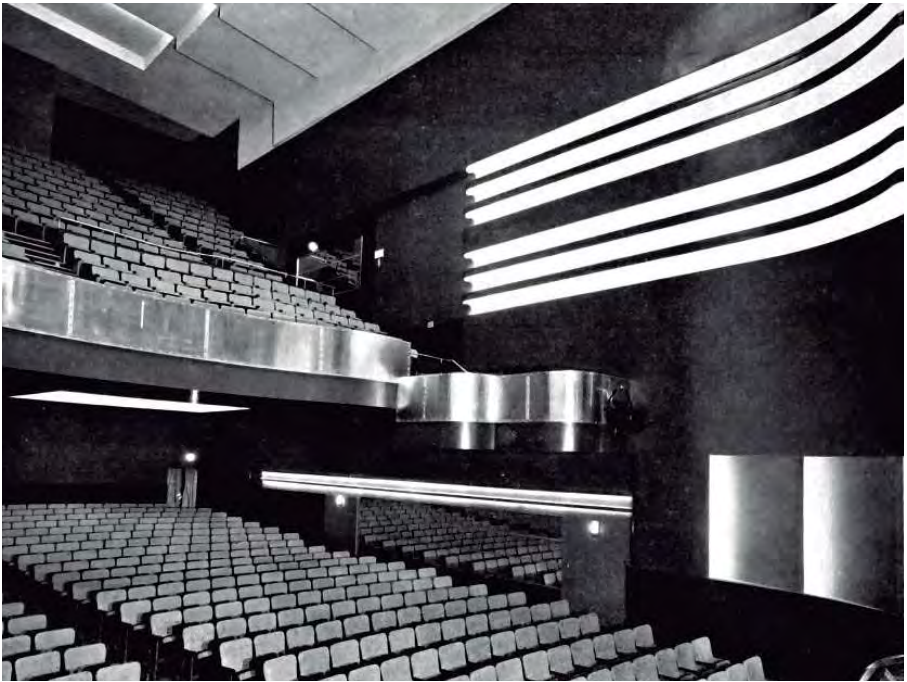
El Cine Universum de Erich Mendelsohn en una fotografía antigua

Un siglo después de la construcción de los cines aerodinámicos de Madrid, estas inflexiones estéticas pueden resultarnos exóticas e incluso ingenuas en su visión edénica del progreso, que por momentos podría entenderse como la descendencia abstracta y cubista de una quadratura del Barroco. Pero el nuevo lenguaje de líneas quebradas de neón, ondas repetidas y marquesinas lobuladas tenía un significado muy concreto para el público del período de Entreguerras. Ya en un texto de 1926 sobre “Las razones de la arquitectura moderna”, Mallet-Stevens destacaba la presencia de la horizontal aerodinámica en la obra de los arquitectos más famosos de la época, entre ellos Frank Lloyd Wright (“lo que impresiona enseguida [en sus casas de la pradera] es la voluntad de líneas horizontales”) y naturalmente Erich Mendelsohn (“de nuevo la dominante es la horizontal, subrayada por relieves nerviosos”) (Mallet-Stevens 2005: 220). Y el propio Mendelsohn había apuntado en 1923 que “las aspiraciones verticales de la Edad Media han evolucionado hacia las líneas horizontales del ascenso súbito de un avión” (Mendelsohn 1992: 28). Refiriéndose a la creciente importancia que los “rasgos horizontales” estaban adquiriendo en el diseño arquitectónico de los años 20, la historiadora Rosemarie Haag Bletter propone que “se adaptaron en parte del Estilo Internacional, y en parte sugerían la imagen fulgurante de los vehículos



*Fotografías antiguas
de las salas de los
cines Europa, Capitol
y Fígaro (en la página
siguiente).*





pasando como una flecha”; durante esta época, según Bletter, “la decoración de terracota dio paso a superficies lisamente articuladas con una esquina aerodinámica ocasional, revestida en metal brillante; tales efectos aerodinámicos se consideran influidos por métodos similares en el diseño de los coches” (Bletter 1975: 69). Más aún; como recuerda Maggie Valentine, experta en la obra de S. Charles Lee, el más inspirado de los creadores del cine aerodinámico, “el Chrysler Airflow, el primer coche aerodinámico, tuvo menos éxito que el teatro aerodinámico, que no hacía uso alguno de la velocidad” (Valentine 1994: 114).

Los méritos del diseño aerodinámico en la arquitectura y las artes aplicadas fueron objeto de un animado debate a lo largo de los años 30. En su libro *Art and the machine*, de 1936, por ejemplo, los críticos de arte Sheldon y Martha Cheney atribuían a los diseñadores industriales contemporáneos, cuyo paradigma era Norman Bel Geddes, el mérito de “haber convertido el aerodinamismo en un valor visual [appearance value] y en un símbolo de la era de la máquina en objetos bien lejos del campo legítimo de su aplicación científica”. Pero esta paradoja funcional exasperaba a críticos como Nikolaus Pevsner, o como Alfred Bahr, el director de MoMA y auténtico inspirador de la exposición sobre “The International Style” (y del libro ad-hoc publicado por Hitchcock y Johnson), quien consideraba ridículo que las formas aerodinámicas se aplicaran al diseño de objetos que no estaban pensados para moverse a gran velocidad o para moverse en absoluto, un punto de vista que, curiosamente, Geddes defendió también en su famoso artículo “Streamlining” de 1934, donde parecía renegar

de la expresividad puramente estética que caracterizaba muchos de sus diseños (sobre estos debates véase Maffei 2012: 61).

Hemos comenzado este artículo citando a Erich Mendelsohn y lo terminaremos de la misma manera. Poco después de construir la sede del Berliner Tageblatt que tanta influencia tendría sobre la arquitectura de los cines madrileños, Mendelsohn señalaba que era “una completa incomprensión de la naturaleza de la arquitectura” intentar aplicarle “las leyes del movimiento”, ya que “la arquitectura es sólo la expresión de poderes cuyo efecto es obtenido a través de la gravedad estática de su construcción”. Mientras que “la apariencia exterior de un barco moderno, en principio, sigue las mismas leyes de movimiento que se aplican a los animales acuáticos”, la arquitectura “sólo es la expresión espacial del juego de unas fuerzas que anulan sus efectos mutuos”. Pero esta no era la última palabra del gran arquitecto expresionista; poco después reconocía que “a una fotografía de una fila de ventanas [del Berliner Tageblatt] que hay en mi estudio la llamamos burlescamente *la entrada del Mauritania en el Puerto Occidental de Berlín*”, y añadía: “me parece que esta observación expresa tanta ironía como verdad” (Mendelsohn 1992: 26 y 28). Porque, por mucho que un vehículo y el Berliner Tageblatt fueran cosas constitucionalmente diferentes,

Aún así, el edificio no es un espectador desinteresado de los coches apresurados y del flujo del tráfico que avanza y se detiene; más bien se ha convertido en un elemento que absorbe e impulsa el movimiento.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

ALBRECHT, Donald (2000): *Designing dreams. Modern architecture in the movies*, Hennessey+Ingalls, Santa Monica.

AREAN FERNÁNDEZ, Antonio / VAQUERO GÓMEZ, José Ángel / CASARIEGO CÓRDOBA, Juan (1995): *Madrid. Arquitecturas perdidas 1927-1986*, Pronaos, Madrid.

BALDELLOU, Miguel Ángel (1997), *Luis Gutiérrez Soto*, Fundación Cultural COAM/Electa España, Madrid.

BENSON, Edward Frederic (2012): *Night terrors. The ghost stories of E.F. Benson*, Wordsworth Editions, Ware, Hertfordshire.

BLETTER, Rosemarie (1975): “The Art Deco style”, en Cervin Robinson y Rosemarie Bletter, *Skyscraper Style. Art Deco New York*, Oxford University Press, New York.

BAYER, Patricia (2012): *Art Deco architecture. Design, decoration and detail from the Twenties and Thirties*, Thames & Hudson, Londres.

CHRISTIE, Ian (2008): “Mass-market Modernism”, en Christopher Wilk, ed., *Modernism 1914-1939. Designing a new world*, Victoria & Albert Museum, Londres.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1988): *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, El Avapiés, Madrid.

FULLAONDO, Juan Daniel (1971): “El Capitol, expresionismo y comunicación”, *Nueva Forma*, nº 66-67.

GÓMEZ MENÉNDEZ, Llanos (2011): “Espejo e identidad: Marinetti, Ultraísmo y *Spagna veloce e toro futurista*”, en *Diacronie. Studi di storia contemporanea*, nº 5.

LACLOCHE, Francis (1981): *Architectures de cinémas*, Éditions du Moniteur, París.

LUCIC, Karen (1991): *Charles Sheeler and the cult of the machine*, Reaktion Books, Londres.

MAFFEI, Nicolas Paolo (2003): “The search for an american design aesthetic: form Art Deco to Streamlining”, en Charlotte Benton, Tim Benton and Ghislaine Wood, eds., *Art Deco 1910-1939*, V&A Publishing.

- (2012): “Practical vision and the business of design: Norman Bel Geddes Incorporated”, en Donald Albrecht, ed., *Norman Bel Geddes designs America*, Abrams, Nueva York.

MALLET-STEVENSON, Rob (2005): “Les raisons de l’architecture moderne”, en Jean Pierre Lyonnet, ed., *Robert Mallet-Stevens architecte*, Éditions 15, Square de Vergennes, París.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1986): “La nuova religione-morale della velocità”, en Maria Druidi Gambillo y Teresa Fiori, eds., *Archivi del Futurismo*, De Luca-Arnaldo Mondadori, Roma/Milán.

MENDELSON, Erich (1992): “The international consensus on the new architectural concept, or dynamics and function”, en *Erich Mendelsohn. Complete works of the architect. Sketches. Designs. Buildings*, Triangle Architectural Publishing, Londres.

- (2008): *Lettres d’un architecte*, Éditions du Linteau, París.

RIVERA, David (2017): *La otra arquitectura moderna. Expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950*, Reverté, Barcelona.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Miguel (2012): *Los cines de Madrid*, La Librería, Madrid.

SCHRENK, Lisa D. (2007): *Building a century of progress. The architecture of Chicago’s 1933-34 World’s Fair*, University of Minnesota Press, Minneapolis/Londres.

SEVERINI, Gino (1986): “Le analogie plastiche del dinamismo. Manifiesto futurista”, en Maria Druidi Gambillo y Teresa Fiori, eds., *Archivi del Futurismo*, De Luca-Arnaldo Mondadori, Roma/Milán.

SHARP, Dennis (1966): *Modern architecture and Expressionism*, George Braziller, Nueva York.

STAMP, Gavin (2025): *Interwar. British architecture 1919-39*, Profile Books, Londres.

VALENTINE, Maggie (1994): *The show starts on the sidewalk: an architectural history of the movie theatre, starring S. Charles Lee*, Yale University.

Una nota sobre la conservación de los locales madrileños aludidos en este artículo

Madrid no ha sido nunca una ciudad respetuosa con su patrimonio arquitectónico. De todos los cines mencionados más arriba el único que se halla en buen estado de conservación, es decir, fielmente mantenido hasta la actualidad, es el Capitol; si nos atreviéramos a incluir entre los cines aerodinámicos el Cine Coliseum (Casto Fernández-Shaw y Pedro Muguruza, inaugurado en 1932) podríamos decir que éste también se conserva, aunque el interior ha sido modificado (de todos modos, este local estaba planeado más bien como una sala de espectáculos polivalente). Ahora mismo, la sala de cine del Capitol ya no se utiliza para proyectar películas, sino como auditorio para representaciones de espectáculos en vivo, casi todos ellos (a juzgar por los últimos años) de un gusto discutible. Como asistir a estos espectáculos es caro, y no del gusto de todos, el papel de esta antigua sala de cine en la vida de los madrileños se ha visto drásticamente limitado. El Capitol proyecta películas aún, pero no en la sala principal, sino en un par de pequeñas salas anodinas de nueva construcción. En los años 50 el Cine Europa fue objeto de una reforma catastrófica que lo desfiguró por completo. Es verdad que en 1995 una restauración bien intencionada, pero insuficiente, intentó devolverle al menos sus formas básicas originales, pero el resultado de esta intervención apresurada dista mucho de ser satisfactorio. Para colmo de males actualmente esta obra preclara de la vanguardia madrileña se desempeña como tienda de inodoros, lo que hace deprimente una visita a sus ahora degradados interiores; y los zafios letreros que se han añadido en el exterior desafían toda descripción. El Cine Barceló ha tenido mejor suerte, y, después de diversos vaivenes, las fachadas han recuperado su forma y detalles originales; pero desde hace muchos años es una discoteca francamente vulgar; el auditorio se ha perdido, y en todo caso necesitaría una ambiciosa restauración interior que no parece que se corresponda con el actual “modelo de negocio”. El Cine Salamanca es un gran almacén, aunque la fachada se conserva; el Proyecciones sigue siendo un cine, pero los interiores han desaparecido, y el encanto de la fachada constructivista fue seriamente menoscabado por una reforma realizada en 2004. El exterior del Cine Fíguro se ha restaurado, pero la sala original se ha perdido. El Cine Tetuán, el Calatravas y el Actualidades (este último tenía una de las más imaginativas y ricas entradas aerodinámicas de Madrid) fueron demolidos, como el Madrid-París, el Real Cinema (ambos de Anasagasti), algunos de los cines de Gutiérrez Soto y tantos otros palacios cinematográficos que embellecían la ciudad y convertían la asistencia al cine en una experiencia significativa.

EL CINE EN MADRID EN LOS AÑOS 50 Y 60

CINEMA IN MADRID IN THE 50S AND 60S

*Por Pedro MONTOLIÚ CAMPS
Cronista de la Villa de Madrid
y Vicepresidente del Instituto de Estudios Madrileños*

Conferencia pronunciada el 14 de octubre de 2025
en la sala de actos del Registro
de la Casa de la Villa

RESUMEN

El cine, en estas dos décadas, fue el principal entretenimiento de los madrileños. Acorde con los cambios sociales que se produjeron en estos veinte años la censura oficial fue más permisiva, al contrario de la eclesiástica, la industria cinematográfica experimentó un enorme desarrollo técnico y sobre todo en el cine nacional se produjo una revolución artística con la incorporación de nuevos directores deseosos de plasmar la realidad en sus cintas. No obstante, el auge del cine, puesto de manifiesto en el aumento espectacular de salas, se debió en gran parte a la preponderancia que tuvo el cine extranjero, especialmente el estadounidense.

ABSTRACT

Cinema, in these two decades, was the main entertainment of the people of Madrid. In accordance with the social changes that took place in these twenty years, official censorship was more permissive, unlike ecclesiastical censorship, the film industry experienced an enormous technical development and especially in national cinema there was an artistic revolution with the incorporation of new directors eager to capture reality in their films. However, the rise of cinema, evidenced by the spectacular increase in theaters, was largely due to the preponderance of foreign cinema, especially American cinema.

PALABRAS CLAVE: Cine, censura, salas, películas, géneros, producciones, crítica social.

KEYWORDS: Cinema, censorship, theaters, films, genres, productions, social criticism.

EVOLUCIÓN DE LA CENSURA

Habían pasado solo 54 años desde que el 13 de mayo de 1896 en el hotel Rusia, situado en el número 34 de la carrera de San Jerónimo, se había proyectado por primera vez en Madrid, una decena de cortometrajes, como *La llegada de un tren a la estación*, *Un paseo por el mar*, *La avenida de los Campos Elíseos*, *Un concurso hípico en Lyon* o *La demolición de un muro*, pero era innegable que en 1950 el cine era ya el principal entretenimiento público de los madrileños.

El cine había desbancado tanto al teatro como al fútbol o los toros. La televisión aún estaba en desarrollo pues las primeras pruebas habían comenzado en agosto de 1947 con el intento de transmisión de una corrida de toros desde la plaza de Vista Alegre, que ese año había sido comprada por la familia de Luis Miguel Dominguín. La prueba fue un fracaso pues los diecisiete receptores y la pantalla que se pusieron en el Círculo de Bellas Artes no pudieron ofrecer imágenes a causa de un fallo del voltaje de forma que los espectadores solo escucharon la voz de los locutores. Hay que decir que, ante la falta de técnicos en este nuevo invento, se encargó de la transmisión una empresa cinematográfica Rey Soria Film, filial de Radio Corporation of América (RCA), que llevó dos cámaras a la plaza e instaló un puesto de control en un palco.

Los 70 cines que abrían sus puertas en Madrid en 1950 congregaban a una multitud heterogénea, deseosa de escapar de sus problemas cotidianos en unos años que aún estaban lastrados por lo ocurrido en España catorce años antes. El número de salas crecía cada año, de la mano principalmente de las producciones estadounidenses que ofrecían mundos totalmente diferentes al que cada día los espectadores encontraban en sus calles que era, precisamente, del que querían hablar los nuevos directores españoles.

El problema era que la inmigración, la pobreza o la falta de vivienda no eran temas del gusto de los responsables de la censura que si bien no podían oponerse a que estos temas fueran tratados sí podían limitar sus efectos. Para ello lo que hicieron fue rebajar la clasificación de las películas lo que conllevaba una distribución muy limitada o su eliminación del circuito comercial. Era una nueva forma de hacer censura sin parecer que la hacían.

Y es que la censura lo abarcaba todo y se hacía desde dos ámbitos diferentes: el oficial y el de la Iglesia. La censura oficial llevaba actuando

desde 1937 cuando por orden de Franco se creó en Salamanca la Junta Superior de Censura que, tras varios cambios, se transformó en 1946 en la Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

Los criterios de este departamento en el que, siempre hubo un representante eclesiástico, fueron variando en función a la marcha de la Segunda Guerra Mundial, de forma que cuando esta acabó comenzó un lento pero decidido acercamiento a los aliados y en especial a Estados Unidos, aunque para ello se tuvieron que alterar los diálogos de películas como *Casablanca*, estrenada en las navidades de 1946, en la que Bogart en vez de decir que había combatido contra Franco, decía que lo había hecho contra Hitler.

Precisamente en 1951 el control de la censura sufrió un cambio profundo. Ese año el Gobierno decidió que las competencias sobre medios de comunicación y espectáculos debían quedar bajo la supervisión del Ministerio de Información y Turismo que había sido creado ese mismo año. Al año siguiente el ministerio creó para el cine el Instituto de Orientación Cinematográfica y la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas que, además del representante eclesiástico, estaba formado por diecinueve miembros de organismos relacionados con el cine, lo que dio a la Junta un carácter muy técnico. Esta composición permitió que la Junta fuera a partir de 1962 algo más aperturista, criterio que mantuvo cuando tres años después pasó a denominarse Junta de Censura y Apreciación de Películas.

Por su parte, la censura eclesiástica fue más inmovilista y mantuvo los principios ya reflejados en la encíclica *Vigilanti cura* dada por el papa Pío XI en 1936. Tras la guerra, la organización católica CEFI (Contra el Film Inmoral) comenzó a aplicar a las películas un sistema de calificación por colores en función de su moralidad: blanca, para todos los públicos; azul, para jóvenes y mayores; rosa, sólo para mayores; y grana, para las películas peligrosas. La CEFI fue posteriormente sustituida por el Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos.

El problema fue que los espectadores católicos encontraban contradicciones a la hora de ir al cine, pues las Asociaciones de Padres de Familia y el Secretariado Central de Espectáculo de la Junta Técnica de Acción Católica crearon otras clasificaciones. Precisamente en 1950 las autoridades eclesiásticas, conscientes del desconcierto que estaban creando esta multiplicidad de listas se decidieron unificar criterios. Para ello crearon la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos y aprobaron el establecimiento de cinco categorías: 1, para todos los públicos; 2, para espectadores de 14 a 21 años; 3: adultos, a partir de 21 ; 3R: adultos, a partir de 21 años, pero con reservas por motivos morales; y 4, gravemente peligrosa. Esta clasificación que se mantuvo hasta 1975 era publicitada en carteles que se ponían en las puertas de las iglesias, en los vestíbulos de los cines, se incluían en las hojas parroquiales y en los periódicos y se emitían a

través de la radio. La censura eclesiástica, al contrario de lo que pasó con la censura oficial, se fue endureciendo como demuestra el hecho de que frente a las 185 películas que entre 1951 y 1961 fueron calificadas como 3R y 4, entre 1962 y 1969 la cifra subió hasta los 344.



La diferencia de criterios entre organismos eclesiásticos y civiles ya se había hecho patente a finales de los años 40, por ejemplo, cuando en las navidades de 1947 se estrenó *Gilda* en el Palacio de la Música. La censura consideró que no había que cortar la escena en la que Rita Hayworth se quita el guante, ya que no se veía nada explícito, ni era preciso cambiar los diálogos en los que se criticaba a los nazis. Sin embargo, la Iglesia la calificó con un 4 por ser gravemente peligrosa por su sensualidad. Ante esta falta de coincidencia, las organizaciones religiosas decidieron pasar a la acción y las muchachas de Acción Católica comenzaron a concentrarse para rezar el rosario ante las puertas de los cines donde se proyectaba mientras los miembros del Frente de Juventudes cantaban el *Cara al sol* y arrancaban o embadurnaban con tinta los carteles, lo que hizo que se le diera a la película una gran publicidad.



Algo parecido pasó en 1951 cuando se estrenó *Surcos*, dirigida por José Antonio Nieves Conde, que reflejaba la situación de miseria y corrupción por la que pasaba Madrid tras la Guerra Civil. El hecho de que ese año se creara el Ministerio de Información y Turismo, del que fue nombrado titular Arias Salgado, permitió que José María García Escudero fuera designado director general de Cinematografía y Teatro.

Este nombramiento iba a facilitar que la película *Surcos* fuera declarada de interés nacional, en detrimento de *Alba de América*, dirigida ese mismo año por Juan de Orduña, con Amparo Rivelles y Antonio Vilar de protagonistas, lo que provocó importantes pérdidas económicas a Cifesa, pues la productora había invertido mucho en ella y esperaba esa calificación para recuperar el 50 por ciento del coste de producción.

Por su parte, la Iglesia, a pesar de que logró cambiar el final del argumento de *Surcos*, la declaró inmoral y consiguió que terminara siendo retirada de las carteleras, que García Escudero dimitiera a los seis meses de su nombramiento, que Nieves Conde dejara de recibir encargos y que dos semanas después de la destitución del director general *Alba de América* recibiera también la calificación de interés nacional.

Esto no significaba que la censura oficial fuera permisiva, al menos con las películas rodadas en España, lo que tenía un impacto directo en las productoras, ya que obtener una buena calificación les aseguraba créditos y unas ayudas oficiales que se pagaban a cuenta de los permisos de importación de cintas extranjeras. De esta forma las calificadas de interés nacional recibían el 50 por ciento del coste de producción; las de primera categoría A obtenían un 40; las de primera categoría B, el 35; las de segunda categoría A, el 30; las de segunda categoría B, el 25 por ciento y las de tercera categoría se quedaban sin ayuda. Ya lo había advertido Franco en su mensaje del 31 de diciembre de

1956: «Tengo que preveniros de un peligro: con la facilidad de los medios de comunicación y el poder de las ondas, el cine y la televisión se han dilatado las ventanas de nuestra fortaleza. El libertinaje de las ondas y de la letra impresa vuela por los espacios».

Los directores se encontraban así presionados por los productores, interesados en recuperar parte de su dinero de forma directa, y por los censores del Gobierno y de la Iglesia que podía meter en un cajón la cinta que estaban filmando. De esta forma, se autocensuraban, cambiaban el guion o los diálogos o buscaban fórmulas imaginativas para contar de la mejor manera sus historias. Así había películas en las que no se daban demasiados antecedentes de los personajes para que el público adivinara por qué actuaban como lo hacían o se situaban las acciones en ciudades con puerto para poder achacar la maldad a los venidos de fuera o si la película era policíaca se contrataba a un extranjero para que hiciera el papel del asesino. A pesar de estas salvaguardas solo el 25 por ciento de los proyectos que se presentaban recibían créditos oficiales.

Si el control del cine español estaba garantizado, no ocurría lo mismo con el extranjero. La censura trataba de eliminar planos, reducía el tiempo de los besos y en determinados casos cambiaba los diálogos, pero cada vez era mayor el número de películas, sobre todo estadounidenses, que entraban en el circuito de distribución sin mutilar, porque, aunque transmitían otro concepto de vida, servían para conseguir un mayor acercamiento político entre ambos países, fundamental para el mantenimiento del Régimen. Por no hablar de que, para entonces, el cine norteamericano ya era el principal dueño del negocio, a pesar de que el Gobierno había decretado una cuota de pantalla que obligaba a los cines a programar una semana de cine español por cada seis semanas de cine extranjero.

PULSO AL GOBIERNO

La industria de Hollywood decidió en 1955 echar un pulso al Gobierno español. La principal organización de distribuidoras de películas en Estados Unidos, la Motion Pictures Association of America, exigió un cambio de la legislación para poder aumentar el número de películas exhibidas en el territorio nacional. El Gobierno, para preservar la industria nacional, se opuso y esta organización estadounidense prohibió a sus asociados la entrada de películas estadounidenses en España, lo que hizo que se tambaleara todo el sistema, pues el ministerio pagaba las ayudas a las cintas españolas que obtenían una buena calificación con los derechos de importación y doblaje de cintas extranjeras, en especial estadounidenses. El efecto de este boicot que duró tres años fue demoledor. El número de películas estadounidenses en los cines madrileños pasó de las 117 que se estrenaron en 1955, a 66 en 1956 y a 43 en 1957. Ello hizo que en el período 1955-1960 la suma de títulos estadounidenses bajara a 365, si bien aún superaron a las 274 películas españolas estrenadas en el mismo periodo.



Las productoras de otros países aprovecharon la ocasión para vender en España sus títulos y en esos seis años se estrenaron nada menos que 782 películas, el doble que las estadounidenses. En especial destacaron las 144 producidas en Inglaterra con películas como *El puente sobre el río Kwai*, *Un rey en Nueva York*, *No hay tiempo para morir* o *El pequeño gigante*.

A continuación, por número, le siguieron las italianas ya que produjeron 127 títulos, entre ellos *La strada*; *Pan, amor y fantasía* o *Noches de Cabiria*; México, con 95 títulos, entre los que destacaron *La escondida*, con María Félix, y las películas protagonizadas por Mario Moreno *Cantinflas* como *Abajo el telón* o *El bolero de Raquel* y Francia, con 85 películas, entre ellas *Notre Dame de Paris*, *Las aventuras de Arsenio Lupin*, *Rififi*, *Los cuatrocientos golpes* o *Hiroshima, mon amour*.

Finalmente, las negociaciones mantenidas entre los Gobiernos de España y Estados Unidos y la presión de los productores y exhibidores españoles hicieron que en 1958 se eliminara el tope de títulos lo que permitió que el número de películas estadounidenses fuera creciendo en los años posteriores.

NUEVAS PRODUCTORAS

Con estas condiciones leoninas el número de productoras nacionales estaba muy limitado. Las más importantes eran Suevia Films y la Compañía Industrial Films Española Sociedad Anónima (Cifesa). Suevia había sido creada por Cesáreo González en 1941 y a lo largo de la década de los cuarenta había terminado por hacerse con el mercado, arrebatando el primer puesto a Cifesa, que había sido creada en 1932.

A estas se sumó en 1950 Aspa Producciones Cinematográficas, una empresa al servicio de la Iglesia, que tenía como consejero delegado a Vicente Escrivá, guionista a su vez de numerosas cintas. El Gobierno lógicamente apoyó la iniciativa de crear esta productora hasta el punto de que en sus primeros cinco años de existencia ocho de las películas realizadas por Aspa PC fueron declaradas de interés nacional y obtuvieron varios premios del Sindicato Nacional de Espectáculos, lo que las hizo muy rentables, ya que recibieron ayudas y fueron estrenadas en los mejores cines.

Este apoyo a la producción de películas por parte de la Iglesia se debía a que los responsables eclesiásticos habían descubierto la importancia del cine como medio evangelizador hasta el punto de que comenzaron a abrirse cine clubs parroquiales y a exhibir películas en aquellos colegios que tenían salón de actos.



A pesar de estas dificultades la industria del cine vivió esos años un momento muy especial. Desde el punto de vista técnico se produjeron novedades, pues en 1952 se presentó un nuevo sistema llamado Cinerama que se rodaba con tres cámaras sincronizadas y que obligaba a proyectar la película con tres proyectores sobre una enorme pantalla curvada, pero a pesar de su espectacularidad era caro y muy complicado desde el punto de vista técnico por lo que solo se rodaron nueve películas. La más importante fue *La conquista del Oeste* que se proyectó en Madrid en el teatro Albeniz en 1962. El cinerama sería sustituido por el Cinemascope que exigía menos equipos y que sorprendió a los espectadores que acudieron a ver *La túnica sagrada*, primera película que se rodó con este sistema en 1953.

En España fue también una década de gran creatividad artística, ya que a directores ya históricos como Juan de Orduña, Luis Lucia, José Luis Sáenz de

Heredia, Edgar Neville o Rafael Gil, se les estaban uniendo otros como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Nieves Conde, Carlos Saura, Ladislao Vajda, José María Forqué, Pedro Lazaga, Ana Mariscal, Rovira Beleta, Manuel Mur Oti o Marco Ferreri, que llevaban a la pantalla argumentos cargados de crítica social, escritos por guionistas de la talla de Rafael Azcona.

GÉNEROS PARA UNA DÉCADA

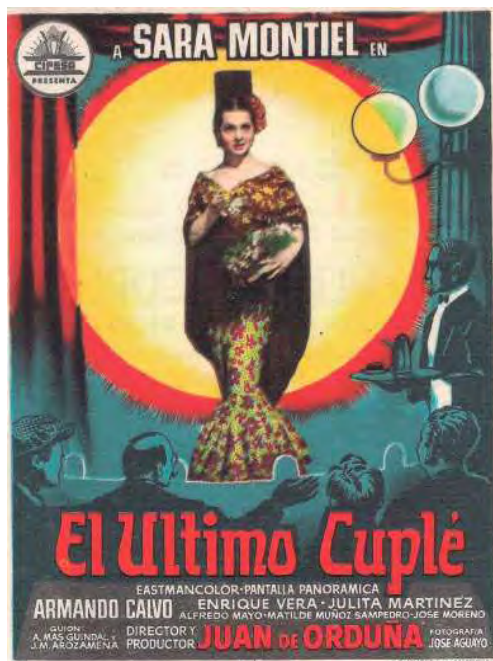
La mayor parte de las películas realizadas en España en la década de los cincuenta se encuadraron en estos seis géneros: histórico, religioso, negro, comedia, musical y realista.



En el género histórico, que tuvo su esplendor en estos diez años, destacó Juan de Orduña que dirigió en 1950 películas como *Agustina de Aragón*, que fue el éxito de la temporada al recaudar en su estreno 192 000 pesetas, y *Pequeñeces* que fue la película más cara de ese año ya que Cifesa invirtió más de 4 millones de pesetas, de los que 400 000 se gastaron en los veintisiete vestidos que llevaba Aurora Bautista diseñados por Pedro Rodríguez y otra buena parte en reproducir palacios y calles del barrio de Lavapiés y del Madrid de los Austrias. Al año siguiente Orduña dirigió *Alba de América* y *La leona de Castilla* en la que esta vez Amparo Rivelles compartía pantalla con Alfredo Mayo.

Otras películas de género históricos fueron *Violetas imperiales* (1952) con Luis Mariano y Carmen Sevilla; *Jeromín* (1953) de Luis Lucia, con Adolfo Marsillach y Ana Mariscal o *¿Dónde vas, Alfonso XII?* de Luis César Amadori, con Paquita Rico y Vicente Parra, estrenada en 1957 cuando este género estaba

ya en decadencia, a pesar de lo cual fue la tercera película española más vista de la década, pues estuvo 210 días en cartel. Por delante figuraron *La violetera* (1958) dirigida también por Amadori que estuvo 217 días en cartel y, en primer lugar, *El último cuplé* (1957) dirigida por el prolífico Juan de Orduña y protagonizada por Sara Montiel, que permaneció 325 días en el cine Rialto, de la Gran Vía e hizo ganar a Cifesa 150 millones de pesetas.



El cine religioso tuvo también sus películas icónicas a pesar de que a veces sus ejemplarizantes argumentos eran exagerados: por ejemplo, *Balarrasa* (1951), de José Antonio Nieves Conde, contaba la historia de un teniente del Ejército Nacional, interpretado por Fernando Fernán Gómez, que, tras salvarse



milagrosamente, se convierte al cristianismo, se ordena sacerdote y se dedica a evangelizar a su familia, que vive en Madrid, antes de partir para Alaska, donde estará a punto de morir congelado.

Más creíble era *Cerca de la ciudad* (1952), dirigida por Luis Lucia cuyo guion, escrito por Luis Colina, fue censurado, pues trataba de un párroco joven, interpretado por Adolfo Marsillach, que se trasladaba a una barriada de los suburbios de Madrid. En principio, esta película en la que José Isbert hacía el papel de sacristán, se iba a llamar *Suburbio*, pero la censura pidió que no se incidiera tanto en la pobreza y sustituyó a los obreros ateos por gente ociosa y maleante y dulcificó la historia con la inclusión de más niños.



Otra película religiosa fue *Sor Intrépida* (1952), producida por Aspa PC y dirigida por Rafael Gil e interpretada por Dominique Blanchar y Francisco Rabal, que obtuvo la categoría de interés nacional, en la que Blanchar interpreta a una famosa cantante que un día siente la llamada e ingresa en un convento y se dedica a cuidar enfermos antes de terminar como misionera en la India.

El género religioso contó en esta década con muchas más películas. Solo destacaré, *La hermana Alegría* (1954) de Luis Lucia, con Lola Flores, Susana Canales y Elvira Quintillá, que narra cómo una monja que trabaja en un reformatorio de mujeres logra que estas olviden su pasado; *El Judas* de Ignacio Iquino. y las tres cintas que rodó Rafael Gil: *La señora de Fátima*, *La guerra de Dios* y *El beso de Judá* que, protagonizada por Paco Rabal, Gerard Tichy y Rafael Rivelles, fue rodada en el verano de 1953 nada menos que en Tierra Santa.

Pero de entre todas ellas, quizás la más recordada fue *Marcelino, pan y vino* estrenada en 1954. Dos años antes el escritor José María Sánchez Silva había publicado la novela del mismo título. La gran aceptación que tuvo el libro hizo que se rodara la película que fue dirigida por Ladislao Vajda con guion del



mismo Sánchez-Silva. La película contó con un gran reparto pues, además del niño Pablito Calvo, que fue doblado por Matilde Conesa, participaron Juan Calvo en el papel de fray Papilla, Rafael Rivelles, Antonio Vico, Juan José Menéndez, Isabel de Pomés, Mariano Azaña y Carmen Carbonell. La música fue compuesta por Pablo Sorozábal.

La película se estrenó el 24 de febrero de 1954 en el cine Coliseum y el éxito en taquilla fue absoluto, por lo que inmediatamente numerosas salas llevaron una copia a sus pantallas, lo que le permitió conseguir la recaudación de cien millones de pesetas. El Círculo de Escritores Cinematográficos premió al director, al guionista, a Pablito Calvo como protagonista y a Juan Calvo como actor de reparto y el Sindicato Nacional de Espectáculos le concedió el primer premio con su correspondiente dotación económica de medio millón de pesetas. La película no solo tuvo un éxito arrollador en España ya que se vendió a varios países de Sudamérica y llegó hasta Japón y la Organización Católica Internacional de Cine le concedió el premio a la mejor producción. No obstante, no consiguió hacerse con el primer premio del Festival de Cannes, ya que competía con *Al este del edén* de Elia Kazan, pero Pablito Calvo, que competía con Spencer Tracy, por *Conspiración de silencio*, y Ernest Borgnine, por *Marty*, consiguió del jurado una mención especial. La película también obtuvo en 1955 el Oso de Plata en el festival de cine de Berlín.

Completaría este breve repaso por el cine religioso de esta década *Molokai, la isla maldita* (1959) de Luis Lucia, con Javier Escrivá en el papel del padre Damián de Veuster, a quien acompañaban Gerard Tichy y Roberto Camardiel. La película fue proyectada durante años en numerosos colegios religiosos cuyos alumnos, al igual que la mayoría de los espectadores, se verían impactados por el final del padre Damián en la leprosería de esta isla hawaiana.



También el género negro tuvo un papel importante en esta década pues se llegarían a proyectar más de ochenta películas, principalmente rodadas en Barcelona y Madrid. A título de ejemplo citaré cuatro: *Apartado de correos 1001*, dirigida en 1950 por Julio Salvador e interpretada por Conrado San Martín, Elena Blanco y José Espejo, estaba a caballo del cine negro norteamericano y el neorrealismo italiano. Fue rodada en las calles de Barcelona y su guion se basó en una estafa que hubo en la Ciudad Condal.



Ese mismo año se proyectó *Brigada criminal*, dirigida por Ignacio Farrés Iquino e interpretada por José Suárez, Alfonso Estela y Manuel Gas. La historia se desarrollaba en el centro de Madrid y para que los censores no pusieran trabas se convirtió a los delincuentes en miembros de una organización internacional.

En 1954 se proyectó *El presidio*, dirigida por Antonio Santillán, con Barta Barri y Carlos Otero. La película narraba la historia de una banda de atracadores que intenta ser engañada por una pareja para hacerse con el botín.

Mucho más famosa fue *El cebo*, estrenada en 1958. Dirigida por Ladislao Vajda esta cinta, hispano-germana-suiza y protagonizada por actores extranjeros, trata de la investigación que el inspector Matthai, interpretado por



Heinz Rühmann, realiza en un pueblo de Suiza tras el asesinato de una niña del que se culpa indebidamente a un vendedor ambulante que tras ser detenido se suicida. La película se proyectó en muchos colegios con el objetivo de que los niños desconfiaran de los extraños. Y lo consiguieron.

En el género de la comedia encontramos películas de carácter urbano, muchas de ellas rodadas en Madrid como *De Madrid al cielo* (1952), *Así es Madrid* (1952), *Manolo guardia urbano* (1956), *Historias de Madrid* (1956) o *Historias de la radio* (1955), aunque el mayor exponente fue una comedia rodada en un ambiente rural:



Bienvenido, Mister Marshall, dirigida por Berlanga cuyo guion había sido escrito por él mismo junto a Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura. Se estrenó en abril de 1953 en el cine Callao y, aunque tuvo críticas negativas, fue un auténtico éxito de público, pues estuvo cincuenta y un días en cartel. Con un reparto formado por José Isbert, Lolita Sevilla, Manolo Morán, Alberto Romea, Elvira Quintillá y 450 vecinos de Guadalix de la Sierra, convertida para la

película en la localidad de Villar del Río, la cinta, a pesar de su acerva crítica, logró pasar la censura que tan solo pidió que se dignificara el papel del cura y se eliminara el sueño erótico de Eloísa. En el Festival de Cannes consiguió el premio a la mejor comedia y el segundo premio de la crítica internacional, a pesar de que a Edward G. Robinson, presidente del jurado internacional, la película le pareció injuriosa para los norteamericanos. Ese verano fue estrenada en París, donde en siete semanas recaudó ocho millones de francos.

Hacia el final de la década los directores vieron que la comedia era el mejor medio para mostrar la evolución de la sociedad y así surgieron películas como *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) de Rafael J. Salvia; *El día de los enamorados* (1959) de Fernando Palacios o *Los tramposos* (1959) de Pedro Lazaga, en la que se repetía la presencia de actores como Tony Leblanc, Concha Velasco, Antonio Ozores o Katia Loritz.



También la comedia sirvió como el medio más eficaz para hacer críticas veladas a la situación social y así se rodaron películas como *El pisito* (1958), con José Luis López Vázquez, o *El cochecito* de Marco Ferreri, con guion de Rafael Azcona, que se estrenó en 1960. Esta cinta consiguió, en la sección informativa de la Mostra de Venecia, el premio del jurado de la crítica *ex aequo* con *Rocco y sus hermanos*, de Visconti. Ferreri, consciente de que la censura no lo aceptaría, rodó dos finales, uno, en el que el anciano obsesionado por conseguir un coche de invalido motorizado mata a su familia, que fue el que se proyectó en Italia, donde quedó guardada una copia, y el que por orden de la censura se puso en España donde la familia se daba cuenta de que iba a ser envenenada y a pesar de ello le perdonaba.

Por su parte el género musical tuvo en esta década el subtítulo de folclórico. De las 703 películas que se produjeron en España entre 1951 y 1961, nada menos que ochenta correspondieron a este género. Entre ellas se podían encontrar *Lola la piconera* (1951) con Juanita Reina; *Un caballero andaluz* (1954) con Carmen Sevilla y Jorge Mistral; *Morena Clara* (1954) con Lola Flores y Miguel Ligeró;

María de la O (1958) de Ramón Torrado, con Lola Flores y Antonio González, el Pescailla; o *Carmen de Ronda* (1959) con Sara Montiel y Jorge Mistral.



En este capítulo se podría meter también *El pequeño ruiseñor* (1957) que supuso el lanzamiento de Joselito a caballo con el subgénero de cine con niños que tanto se iba a explotar en la década de los sesenta. La película fue vista en cines de estreno por 182 000 espectadores y permitió a Joselito alcanzar una gran popularidad que mantuvo con los rodajes dirigidos por Ladislao Vajda de *Mi tío Jacinto* (1956), cinta en la que los protagonistas vivían en chabolas y trabajaban recogiendo colillas y cigarrillos, y *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957), en la que un administrador de fincas, interpretado por Pêter Ustinov, es condenado a vivir como un perro hasta que consiga el cariño de alguien.

El género neorrealista español arrancó en 1950 con *El último caballo* de Edgar Neville, aunque algunos críticos consideran que esta película estaba entre el sainete y el neorrealismo italiano. Interpretada por Fernando Fernán Gómez, Conchita Montes, José Luis Ozores y Julia Caba Alba cuenta las andanzas de un joven que decide adquirir el caballo con el que ha realizado el servicio militar en Caballería y traerlo a Madrid donde encuentra numerosas dificultades para tener al animal.

Este género tuvo muchos problemas para arrancar pues las autoridades no estaban de acuerdo en que el cine mostrara las condiciones de vida que sufrían muchos españoles. Por ello en 1951 la película *Esa pareja feliz*, dirigida por Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, a pesar de contar con la participación de Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintillá y José Luis Ozores, solo se pudo proyectar en una sesión privada en el cine Pompeya ya que la Junta Censora la catalogó de segunda B, lo que impidió su proyección en el circuito comercial hasta que pudo ser recuperada dos años después a raíz del éxito de *Bienvenido Mr. Marshall*. La causa fueron las denuncias, en clave de humor, que la cinta hacía de la miseria, la falta de trabajo y vivienda, la escasez de materiales y el estraperlo que sufrían los madrileños.

Para realizar este tipo de cine, los directores prefirieron utilizar el drama urbano. En 1951 se proyectaron dos películas que no contaron con el apoyo oficial: *Cielo negro*, dirigida por Manuel Mur Oti e interpretada por Susana Canales, Fernando Rey y Luis Prendes que, ambientada en los barrios bajos de Madrid, contaba la historia de una modista que para ir a la verbena se lleva un vestido de la tienda en la que trabaja, y *Día tras día*, dirigida por Antonio del Amo en la que narran las andanzas de un sacerdote de la parroquia de San Cayetano, en el Rastro.

En 1955 se proyectó *Muerte de un ciclista*, dirigida por Juan Antonio Bardem e interpretada por Alberto Closas y Lucia Bosé. La cinta ganaría el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes, en el que no pudo concursar al ser su director miembro de jurado. Por primera vez los espectadores vieron en una cinta española un drama que mezclaba adulterio, abuso de poder y corrupción de la burguesía en pleno Régimen.



Otra película con un alto contenido de crítica social fue *Calle Mayor*, de Juan Antonio Bardem, que, tras obtener una buena acogida en Venecia, fue estrenada en enero de 1956, aunque para ello sus productores tuvieron que incluir un cartel al final de la película en el que advertían de que lo ocurrido podía suceder en cualquier país. La película estuvo a



punto de ser secuestrada, si bien Cesáreo González, con el argumento de que era una coproducción hispanofrancesa, envió una copia a Francia nada más terminar su montaje lo que permitió que Bardem recibiera el Gran Premio de la Crítica Internacional. Interpretada por Betsy Blair y José Suárez *Calle Mayor* narra la historia de una broma de unos amigos en una localidad provinciana consistente en que uno de ellos enamore a una mujer y le pida en matrimonio para luego abandonarla y reírse de ella.

También de tinte social fue *Amanecer en Puerta Oscura* (1957) de José María Forqué, que, interpretada por Francisco Rabal, Luis Peña y Alberto Farnese, obtuvo el Oso de Plata en el Festival Internacional de Berlín con una historia de bandoleros en la Andalucía del siglo XIX perseguidos por la Guardia Civil. Tres años después Carlos Saura, con *Los golfos*, iba a darle un giro a la forma de hacer cine social. El realismo de la película, que salvo por Manuel Zarzo no contó con actores profesionales, hizo que, a pesar de ser presentada en el Festival de Cannes y ser nominada a la Palma de Oro, en España fuera mal clasificada para frenar su distribución. La historia narra las peripecias de seis jóvenes que viven en un poblado chabolista de La Elipa y deciden ayudar como sea a que uno de ellos triunfe como torero.

En este rápido repaso por el cine español se podrían incluir otras muchas películas de géneros muy diversos como *Cuentos de la Alhambra* de Florián Rey; *De mujer a mujer* de Luis Lucia; *Don Juan* de José Luis Sáenz de Heredia; *La noche del sábado* de Rafael Gil; *Sangre en Castilla* de Perojo, o *Séptima página* de Vajda, por citar algunas más, que contaron con la participación de actores emblemáticos como José Isbert, María Asquerino, Fernando Fernán Gómez, Sara Montiel, Conchita Montes, José Luis Ozores, Tony Leblanc, Elvira Quintillá, Jorge Mistral, Jorge Negrete o Carmen Sevilla.



Pero a pesar de haber entre ellas grandes películas, las cifras de recaudación en la taquilla indicaban claramente que el público prefería las cintas estadounidenses ya que, además, no ofrecían ninguna dificultad de comprensión, salvo que los censores hubieran alterado los diálogos como pasó con *Mogambo* (1953) que para evitar un adulterio convirtieron la relación de la pareja Grace Kelly y Donald Sinden en un incesto. Y no había problemas para entenderlas porque a diferencia de otros países, aquí estaban todas ellas dobladas al español en aplicación de la orden del 23 de abril de 1941, que obligaba a doblar al castellano todas las películas extranjeras. Esta orden, que seis años después se intentó derogar al ver que era muy perjudicial para el cine español, tuvo que

mantenerse ante las protestas de un público que se había acostumbrado y que ni sabía inglés para verlas en versión original ni de forma generalizada, a causa de los niveles de analfabetismo, podía leer los subtítulos.



Como resultado de ello cada año más del cuarenta por ciento de las trescientas películas que se proyectaban de media eran estadounidenses, el doble de las producidas en España, y muchas de ellas, además, obtenían taquillas millonarias como ocurrió con *Lo que el viento se llevó*, que aunque había sido rodada en 1939, solo fue vista por Franco en la sala de proyecciones que tenía en El Pardo y fue proyectada en 1943 en un pase privado para unos cuantos invitados, entre los que estaba el obispo de la diócesis. Por fin, en noviembre de 1950 la película pudo ser estrenada para el público en el Palacio de la Música. Aunque hubo críticos que la tacharon de magistral, la Iglesia calificó la película protagonizada por Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard y Olivia de Havilland como gravemente peligrosa al igual que hizo con la película *Anna* a causa del bayón que bailaba Silvana Mangano.

La potencia cinematográfica de Hollywood en los años cincuenta estaba clara. Me gustaría poder elegir las diez o las veinte mejores películas estadounidenses de la década, pero tengo que rendirme ante la avalancha de títulos que han quedado grabadas con letras mayúsculas en la historia del cine. Basta repasar esta lista para darse cuenta de que el empeño es imposible:

<i>Al este del edén</i>	<i>La costilla de Adán</i>
<i>Candilejas</i>	<i>La jungla de asfalto</i>
<i>Cantando bajo la lluvia</i>	<i>La ley del silencio</i>
<i>Cómo casarse con un millonario</i>	<i>La reina de África</i>
<i>Con la muerte en los talones</i>	<i>La ventana indiscreta</i>
<i>Crimen perfecto</i>	<i>Las minas del rey Salomón</i>
<i>De aquí a la eternidad</i>	<i>Las nieves del Kilimanjaro</i>
<i>Doce hombres sin piedad</i>	<i>Los diez mandamientos</i>
<i>El árbol del ahorcado</i>	<i>Los últimos días de Pompeya</i>
<i>El crepúsculo de los dioses</i>	<i>Mujercitas</i>
<i>El hombre tranquilo</i>	<i>Niágara</i>
<i>El manantial</i>	<i>Odio entre hermanos</i>
<i>El motín del Caine</i>	<i>Quo Vadis</i>
<i>El mundo en sus manos</i>	<i>Río Bravo</i>
<i>Eva al desnudo</i>	<i>Sabrina</i>
<i>Gigante</i>	<i>Solo ante el peligro</i>
<i>Horizontes lejanos</i>	<i>Testigo de cargo</i>
<i>La Cenicienta</i>	<i>Un americano en París</i>
<i>La condesa descalza</i>	<i>Un tranvía llamado deseo</i>

INCREMENTO DE SALAS

A más películas más salas de exhibición. Si en 1950 había 70, diez años después ya eran 99 – cuarenta y cuatro de ellos de estreno y el resto de sesión continua–, incluido un motocine, al estilo americano, que había sido abierto en la rotonda de la autopista de Barajas. Entre los construidos en esta década destacaron el Benlliure, obra de Manuel Muñoz Monasterio; el Príncipe Pío, en la Cuesta de San Vicente; el Lido, en la calle Bravo Murillo; el Richmond, en la plaza de la República Argentina, obra de Luis Gutiérrez Soto; el Cartago, en la calle Bravo Murillo; o el Torre de Madrid, proyectado por Joaquín y Julián Otamendi con capacidad para quinientas personas.

A las salas comerciales se unieron los cineclubes tanto parroquiales como privados. En estos últimos había más libertad y solía ir un público ya universitario de forma que los nuevos directores podían dialogar con el público al final de la proyección de sus películas. Fue tanta la importancia que llegaron a tener que ya en 1952 el Ateneo de Madrid celebró el Primer Congreso Nacional de Cineclubs, al que asistieron los responsables de veintiséis locales en la capital.

Los cines estaban totalmente integrados en la geografía madrileña y no sólo servían para proyectar películas, pues permitían celebrar actos como ocurrió en 1950 cuando José Ortega y Gasset tuvo que trasladar al cine Barceló su ciclo de conferencias sobre *El hombre y la gente*, ya que se habían apuntado 1200 personas para oírle; conciertos, como el ofrecido en 1951 por el director Leopold Stokowski al frente de la Orquesta Sinfónica en el Monumental Cinema, o incluso para que un jurado eligiera a la Maja de Madrid como ocurrió en 1957 cuando la asistencia de numerosos vecinos hizo que se utilizara el cine Chueca, en la plaza de Chamberí.

La popularidad alcanzada por los artistas que participaban en estas películas era enorme. Se podía ver en las colecciones de cromos que hacían los niños con escenas de películas o fotos de los actores que las interpretaban. También podía verse en las revistas de cine como *Primer plano* (1940-1963); *Fotogramas*, que comenzó a editarse en 1946; *Objetivo* (1953-54), en cuyo consejo de redacción estaban Juan Antonio Bardem y Ricardo Muñoz Suay; *Cinema Universitario* (1955-1963), dirigido por Basilio Martín Patino; *Nuestro cine* (1961-71), e incluso otras publicaciones vinculadas al sector católico como *Film Ideal* (1956-70) o *Documentos Cinematográficos* (1960-63) .



Y qué decir de los carteles con que nos invitaban los cines a entrar. Tengo que agradecer a la familia de Carlos y Luis Brihuega esta foto y hacer una referencia a la labor de estos artistas que tras trabajar al final de la guerra en los talleres de publicidad de la Metro Goldwing Mayer montaron su propio taller, del que Carlos se hizo cargo a partir de 1949, cuando su hermano marchó a Argentina, y del que salieron los grandes carteles que durante treinta años exhibieron los cines de la Gran Vía.

No es extraño que la llegada a España de Margarita Carmen Cansino, conocida internacionalmente como Rita Hayworth, junto a su marido el heredero del Aga Khan, fuera seguida minuto a minuto por la prensa madrileña que se hizo eco de su recorrido nocturno en coche por la Gran Vía, su cena en el restaurante Aroca o sus bailes en la *boîte* del Rex, al igual que la prensa del corazón siguió el romance entre Ava Gardner y el torero, actor y poeta Mario Cabré, a quien conoció en el bar de Perico Chicote cuando vino a España a rodar *Pandora y el holandés errante* o informó de la visita que el actor Edward G. Robinson hizo al Museo del Prado tras la cual quiso que un *limpia* le lustrara los zapatos, servicio que costaba tres pesetas y por el que el actor entregó un billete de cien pesetas indicando al operario que se quedara con la vuelta; este, muy ofendido, cambió el billete y le devolvió 97 pesetas al tiempo que le decía: «A mí, a chulería, no me achanta nadie».

MADRID, PLATÓ INTERNACIONAL

A lo largo de la década pasaron por Madrid numerosos artistas internacionales como Orson Welles, Glen Ford, Joan Fontaine, Dolores del Río, Sofía Loren y Cary Grant, Richard Burton, Claudette Colbert, Gregory Peck, John Huston, Ava Gardner, Audrey Hepburn, Robert Mitchum, Vittorio Gassman o Mario Moreno *Cantinflas*. Entre los que vinieron para rodar bajo la dirección de King Vidor *Salomón y la reina de Saba* (1959) en los estudios Sevilla Films y en los pueblos de Colmenar Viejo, La Pedriza y Manzanares el Real figuraron Gina Lollobrigida, Tyrone Power y George Sanders. Power a quien se veía mucho en Madrid tomando copas en Chicote y acudiendo a fiestas, sufrió un infarto cuando ensayaba un duelo de espada con George Sanders. Trasladado urgentemente a la clínica Ruber, de Madrid, los médicos solo pudieron certificar su muerte. Fue sustituido en la película por Yul Brynner.



Para entonces era muy habitual cruzarse con estas estrellas en la Gran Vía o en el museo del Prado, pues la Comunidad de Madrid se estaba convirtiendo en un gran plató de cine. Uno de los causantes de esta opción fue el productor Samuel Bronston que había llegado a España en 1957 y que consiguió del Gobierno que se le dieran todas las facilidades posibles para rodar *El capitán Jones*, dirigida por John Farrow y protagonizada por Robert Stack, Susana Canales, Charles Coburn o Bette Davis. Los alcaldes de los pueblos de la sierra donde se rodó se pusieron a disposición del productor, los extras cobraron poco y hasta Patrimonio Nacional dejó que se filmara en el Palacio Real una cena de gala.



La experiencia fue tan fructífera que Bronston produciría hasta 1970 otras ocho películas en España: *Rey de reyes* y *El Cid*, en 1961; *55 días en Pekín*, en 1963; *El fabuloso mundo del circo* y *La caída del imperio romano*, en 1964; *Pampa salvaje* y *El fantástico mundo del doctor Coppelius*, en 1966 y *Los monstruos del terror*, en 1970, ambientadas tanto en una quincena de localidades madrileñas como Aldea del Fresno, donde se ubicó el río Jordán que aparece en *Rey de Reyes*, como Aranjuez, Ciempozuelos, La Cabrera, Manzanares, Chinchón o Las Rozas, así como en espacios de la capital como la Casa de Campo, el parque del Retiro, cuyo estanque fue desecado para instalar unas carpas circenses, el cuartel de Conde Duque, el circo Price, Vicálvaro o los estudios Chamartín, CEA y Sevilla Film.

Estos rodajes no solo trajeron a Madrid a Sofia Loren, James Mason, Christopher Plummer Alec Guinness, Stephen Boyd, Charlton Heston, Raf Vallone, John Wayne, Rita Hayworth o Claudia Cardinale, sino que permitieron, por ejemplo, que la gran cabalgata de Reyes que los niños pudieron presenciar

en 1964 fuera memorable gracias a todos los animales contratados para *El fabuloso mundo del circo*. El Gobierno español condecoraría a Bronston con la Gran Orden de Isabel la Católica en reconocimiento de los servicios prestados, pero este productor terminaría arruinado y sin poder hacer la película que había prometido sobre Isabel la Católica.

La década de los sesenta fue continuación de la anterior. Aparentemente se dio una imagen de apertura, en un país que veía crecer el turismo internacional y mejoraba su situación económica, aunque el producto interior bruto por habitante fuera la tercera parte del que tenían Francia o Alemania. Pero fue más un ejercicio de maquillaje que real. De entrada, se volvió a nombrar a García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro y este logró que se aprobaran unas normas tan flexibles que sus efectos dependían de quien las aplicara. También se intentó acabar con el sistema de las subvenciones mediante licencias y para ello se acordó eliminar las categorías y que el Estado aportara a las productoras de todas las películas un 15 por ciento de la recaudación bruta que obtuvieran en la taquilla durante los primeros cinco años de exhibición. Ello obligaba a controlar los ingresos por taquilla lo que motivó que los exhibidores recurrieran porque no querían ser auditados. Otro efecto negativo que tuvieron las nuevas normas fue la proliferación de coproducciones en las que la productora española era minoritaria lo que hizo que de las 994 películas españolas producidas entre 1962 y 1969 la mitad fueran coproducciones.

García Escudero, que potenció los cineclubes y transformó el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en la Escuela Oficial de Cinematografía, intentó impulsar a los nuevos directores y para ello creó la calificación de interés especial para aquellas películas que ganaran premios o se dirigieran al público infantil, en ese momento dominado absolutamente por las producciones de Walt Disney, de forma que pudieran recibir hasta un 30 por ciento de la recaudación por taquilla.

EVOLUCIÓN DEL CINE NACIONAL

Ello animó a numerosos directores como Basilio Martín Patino, Manuel Summer, José Luis Borau, Antonio Mercero, Víctor Erice o Pedro Olea a dirigir unas películas que tuvieron bastantes problemas con la censura. La película *Los que no fuimos a la guerra*, de Julio Diamante, fue metida en un cajón durante tres años; Bardem permaneció tres años sin dirigir tras los problemas que tuvieron las películas *Nunca pasa nada* (1963) y *Los pianos mecánicos* (1965); Fernando Fernán Gómez tuvo que centrarse en su faceta de actor ante el poco éxito de *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964) que había dirigido; Buñuel que había obtenido en 1961 la Palma de Oro en el festival de Cannes por *Viridiana*, rodada en la localidad de Alcobendas e interpretada por Silvia Pinal, Fernando Rey y Francisco Rabal, vio como la película era prohibida en España a raíz de que *L'Osservatore Romano* la calificara de

blasfema y obscena; Josep María Forn, que dirigió *La piel quemada* (1967), una historia neorrealista sobre la migración del desarrollismo, vio como la siguiente, *La respuesta*, filmada en 1969, no pudo exhibirse hasta 1976, una vez muerto Franco; y José Antonio Nieves Conde, en su película *El inquilino*, con guion de Rafael Azcona y protagonizada por Fernán Gómez, tuvo que cambiar varias escenas y darle otro final. La película, que criticaba la situación de las familias que eran desahuciadas de sus casas por encontrarse en ruinas, estaba rodada en una corrala de Lavapiés. Según el guion original, la familia, al no encontrar casa, terminaba durmiendo en la calle. La censura pensó que el tema era disparatado que lo autorizó, pero un funcionario del recién creado Ministerio de la Vivienda dio la voz de alerta ante la crítica que ello suponía para el Gobierno. Finalmente, Nieves Conde tuvo que terminar la película con la llegada de un funcionario del Ministerio de la Vivienda para informar a la familia que se les había concedido un piso nuevo.

Todavía en esta década se rodaron algunas películas de corte histórico como *¿Dónde vas triste de ti?* (1960) de Balcázar, secuela de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, protagonizadas ambas por Vicente Parra; *Franco ese hombre* (1964) de José Luis Sáenz de Heredia, para celebrar los veinticinco años de paz; o *Morir en España* de Mariano Ozores, con guion de José María Sánchez-Silva y Rafael García Serrano, con la que se respondía a *Morir en Madrid* (1963) de Frederic Rosiff, prohibida en España, y en la que el Gobierno francés aceptó censurar seis escenas, de las veinticinco que solicitó el Gobierno español.

Otro género que experimentó un enorme auge fue el *espaguetti western* pues entre 1962 y 1969 se rodaron en España nada menos que 158 películas gracias al éxito que tuvo *Por un puñado de dólares* (1964) de Sergio Leone .



También algunos directores intentaron hacer un cine más social y de mayor calidad como Basilio Martín Patino que dirigió en 1965 *Nueve cartas a Berta*, con Emilio Gutiérrez Caba y Elsa Baeza de protagonistas, o Carlos Saura que dirigió en 1966 *La caza*, con Alfredo Mayo, Emilio Gutiérrez Caba, Ismael Merlo y José María Prada, que conseguiría el Oso de Plata en el Festival de Berlín.



No obstante, los directores prefirieron volcarse en la comedia con el aplauso del público, pues *La ciudad no es para mí* (1965) de Pedro Lazaga, con Paco Martínez Soria de protagonista, fue la película más taquillera de la década. Dentro de este género hubo dos tendencias: la comedia familiar que mostraba una sociedad conservadora y la comedia crítica.

En la primera estarían *La gran familia* (1962) de Fernando Palacios, que contaba la historia de una familia numerosa con quince hijos en la que Alberto Closas y Amparo Soler Leal eran los padres, Pepe Isbert, el abuelo, y José Luis López Vázquez, el tío y padrino, y en la que la escena en la que el pequeño de la familia, Chenko, se pierde entre los compradores del mercadillo navideño de la plaza Mayor quedaría en la memoria popular; *La familia y uno más* (1965), también dirigida por Palacios; *Del rosa al amarillo* de Summers; o *Los chicos del Preu* de Pedro Lazaga, con Emilio Gutiérrez Caba y María José Goyanes.



Los productores de cine vieron un filón a explotar en una nueva clase de curas y monjas más acordes con la sociedad de entonces y así surgieron películas como *El padre Manolo* (1966) de Ramón Torrado con Manolo Escobar; *Sor Citroën* (1967) de Pedro Lazaga con Gracita Morales; o *Sor Yeyé* (1967) de Ramón Fernández.



Y explotaron hasta el exceso el cine protagonizado por niños, pues, además de Pablito Calvo y Joselito, estaban Carlitos Larrañaga; Jaime Blanch; Rocío Dúrcal, que en 1962 estrenó *Canción de juventud*, dirigida por Luis Lucia; las gemelas Pili y Mili, que interpretaron *Como dos gotas de agua* de Amadori en 1963, y, sobre todo, Pepa Flores, una niña malagueña de doce años, más conocida por su nombre artístico de Marisol cuya primera película, *Un rayo de luz*, dirigida por Luis Lucia, se había convertido en 1960 en un acontecimiento. En la década de los sesenta Marisol sería la estrella infantil, pues actuaría en



otras doce películas, entre ellas *Ha llegado un ángel* (1961), *Tómbola* (1962), *Marisol rumbo a Río* (1963), *Búsqieme a esa chica* (1964) o *Cabriola* (1965).



Entre las comedias críticas estarían *El verdugo* (1963), dirigida por Berlanga, con Nino Manfredi y Pepe Isbert de protagonistas, que vio como la censura cortaba casi cinco minutos de escenas; *Atraco a las tres* (1962) de José María Forqué, con Gracita Morales, López Vázquez, Cassen y Manuel Alexandre; y *Plácido* (1961), también de Berlanga, que participó igualmente en el guion junto a Rafael Azcona, José Luis Colina y José Luis Font, y que se basó en la campaña publicitaria *Siente a un pobre a su mesa*. Afortunadamente los censores no supieron ver la enorme crítica que la película planteaba lo que permitió que llegara a ser candidata al Oscar como mejor película extranjera.



HOLLYWOOD TRIUNFA EN LAS SALAS

Para quienes aseguraban que la televisión estaba comiendo terreno al cine basten unos datos: de los 99 salas que había en Madrid en 1960 se pasó en 1968 a 142: veintisiete de estreno, ciento diez de sesión continua, dos salas especiales y tres salas de arte y ensayo, cuya creación había sido autorizada en enero de 1967 para películas en versión original con subtítulos en castellano. Muchas de estas nuevas salas fueron abiertas en barrios como los cines La Elipa, Lux o Niza.

Y de nuevo fue el cine extranjero, especialmente el estadounidense, el impulsor de este aumento de salas, pues las películas españolas representaban menos del 30 por ciento del total de las cintas proyectadas. La retirada de la limitación al cine procedente de Hollywood, tras el pulso perdido por el Gobierno español, hizo que las películas de Estados Unidos fueran escalando posiciones en la taquilla hasta dominar la cartelera tanto en títulos como en recaudación.

Eso no significa que las producciones inglesas, italianas o francesas hubieran retrocedido. Inglaterra produjo, entre otras, *El desafío de las águilas*, *Chitty, Chitty, Bang, Bang*, *Aquellos chalados en sus locos cacharros*, *Becket*, *Casino Royale*, *La batalla de Inglaterra*, *La mujer indomable*, *La noche de los generales*, *Lejos del mundanal ruido* o *Un hombre para la eternidad*; de Italia procedieron cintas como *Galileo*, *Matrimonio a la italiana*, *El gatopardo* o

Rocco y sus hermanos y en Francia se realizaron películas como *Los paraguas de Cherburgo*, *La gran juerga*, *Un hombre y una mujer* o *Jules et Jim*.

En cuanto a las películas producidas en Estados Unidos la relación es impresionante. El listado adjunto recoge muchos de esos títulos que los amantes del cine vieron en su día en un cine de estreno o en otro de sesión continua o pudieron disfrutar después en una cadena de televisión o más recientemente en una de las muchas plataformas. Son, sin duda, el testimonio más visible de una década en la que, al igual que la anterior, el cine fue la vía de escape para una sociedad que estaba tratando de normalizar su existencia.

55 días en Pekín
Adivina quién viene esta noche
Barrabás
Ben-Hur
Bonnie and Clyde
Charada
Cleopatra
Cómo robar un millón y..
Con él llegó el escándalo
Con faldas y a lo loco
Desayuno con diamantes
Días de vino y rosas
Doce del patíbulo
Doctor Zhivago
Dulce pájaro de juventud
El Álamo
El apartamento
El Cid
El día más largo
El espía que surgió del frío
El fabuloso mundo del circo
El graduado
El guateque
El león en invierno
El maravilloso mundo de los hermanos Grimm
El milagro de Ana Sullivan
El mundo está loco, loco, loco
El tormento y el éxtasis
Esplendor en la hierba
James Bond contra Golfinger

Krakatoa, al este de Java
La Biblia
La bella durmiente
La caída del imperio romano
La carrera del siglo
La conquista del oeste
La gran evasión
La historia más grande jamás contada
La jauría humana
La noche de la iguana
La noche de los muertos vivientes
La taberna del irlandés
Las sandalias del pescador
Lawrence de Arabia
Los hijos del capitán Grant
Los pájaros
Los sietes magníficos
Marnie, la ladrona
Mary Poppins
Matar a un ruiñeñor
My Fair Lady
Psicosis
Rebelión a bordo
Rey de reyes
Rio salvaje
Sonrisas y lágrimas
Taras Bulba
Un grito en la niebla
Vidas borrascosas
West Side Story

**PRINCIPALES GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS
EN EL CINE MADRILEÑO**

MAIN FILM GENRES IN MADRID CINEMA

Por Julia María LABRADOR BEN
Licenciada en Filología Hispánica
Miembro Numerario del Instituto de Estudios Madrileños

Conferencia pronunciada el 21 de octubre de 2025
en el Patio del Registro de
la Casa de la Villa

RESUMEN:

Se realiza un panorama general de los principales géneros cinematográficos que predominan en el cine madrileño y se analizan una o dos películas representativas de cada uno de ellos. Debido a la imposibilidad de abarcar el análisis de todas las épocas, se elige una única película antigua, *La torre de los siete jorobados*, por ser pionera del género fantástico en España y se seleccionan diversos films del último tercio del siglo XX que han plasmado o aquel Madrid contemporáneo que con el devenir de los años se ha convertido en un inesperado y perfecto testimonio histórico de una época, o un Madrid insólito y ficticio que se convierte en escenario de historias de terror.

ABSTRACT:

A general overview is presented of the main film genres prevalent in Madrid cinema, and one or two representative films from each are analyzed. Due to the impossibility of covering all periods, a single, early film, *La torre de los siete jorobados*, is chosen for being a pioneer of the fantasy genre in Spain. Following this, several films from the last third of the 20th century are selected that have depicted either a contemporary Madrid that, over the years, has become an unexpected and perfect historical testimony of an era, or an unusual and fictional Madrid that becomes the setting for horror stories.

PALABRAS CLAVE: Cine, Madrid, Costumbrismo, Comedia, Fantástico, Terror, Infantil, Javier Aguirre, Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, José Luis Garcí, Eloy de la Iglesia, Umberto Lenzi, Edgard Neville, Enrique y Ana.

KEY WORDS: Cinema, Madrid, Customs, Comedy, Fantastic, Horror, Childish, Javier Aguirre, Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, José Luis Garci, Eloy de la Iglesia, Umberto Lenzi, Edgard Neville, Enrique y Ana.

INTRODUCCIÓN

En nuestro estudio no pretendemos realizar un panorama exhaustivo de todos géneros cinematográficos en el cine madrileño, ya que ello requeriría una extensión de la que no disponemos, de ahí que optemos por realizar una introducción y tras la misma acotemos el análisis a varias películas de una época concreta y homogénea, el último tercio del siglo XX, seleccionando aquellos films en los que Madrid es importante, pero que también son importantes como ejemplo de referencia de un género cinematográfico concreto.

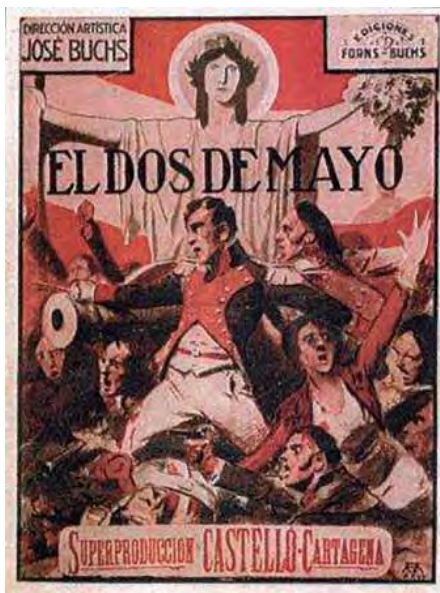
En primer lugar tenemos que plantearnos cuáles son los géneros cinematográficos que existen, para seleccionar a continuación los más frecuentes en el cine madrileño y poder elegir films representativos. Una lista general bastante completa, enumerada por orden alfabético, podría ser esta:

- Acción
- Aventuras
- Bélico
- Biográfico (Biopic)
- Ciencia ficción
- Comedia
- Documental
- Drama
- Erótico
- Experimental
- Fantástico / Fantasía
- Histórico
- Infantil
- Melodrama
- Musical
- Negro (Noir) / Policiaco / Detectivesco
- Parodia
- Político
- Religioso
- Romántico
- Social
- Suspense
- Taurino
- Terror
- Thriller
- Western

En bastantes ocasiones las películas se pueden incluir a la vez en varios géneros, con mayor o menor predominio de uno o varios de ellos, pero en el caso del cine madrileño hemos de añadir un enfoque específico que tiene tal entidad que se ha convertido en un género extra que planea en paralelo con los demás para darles un enfoque único: el costumbrismo. A veces esa característica es la que aporta auténtica calidad e interés a algunos films madrileños, ya que sin ese costumbrismo serían películas carentes de originalidad y valía y no se verían en el futuro ni como testimonios imprescindibles e históricos de una vida cotidiana pasada, ni como retazos de una época que ha quedado capturada para la posteridad.

Un ejemplo temprano de ese costumbrismo lo encontramos en *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), la única película fuera del periodo acotado del último tercio del XX que vamos a analizar en profundidad, excepción debida a lo representativa que resulta tanto dentro del costumbrismo, como del género principal al que pertenece, el cine fantástico.

Si nos retrotraemos al cine mudo, comprobamos que Madrid aparecía en diversos géneros cinematográficos: histórico, drama y taurino. Por ejemplo, en películas históricas como la brevísima *Asesinato y entierro de don José de Canalejas* (Adelardo Fernández Arias y Enrique Blanco, 1912), de tan sólo 7 minutos de duración, en la que el asesino anarquista estaba interpretado por Pepe Isbert en su primer papel cinematográfico, y *El dos de mayo* (José Busch, 1927)¹, que combina una historia de ficción (el amor de una modistilla por un pintor discípulo de Goya que la abandona por una aristócrata), con hechos históricos del comienzo de la Guerra de la Independencia en Madrid. Otras películas madrileñas de aquellos años fueron el drama costumbrista *Rosa de Madrid* (Eusebio Fernández Ardavín, 1927), en el que encontramos una descripción amable de la vida madrileña, con escenas cotidianas domésticas, un taller de costura y una verbena con modistillas y estudiantes; la taurina *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (Fernando Delgado, 1928), protagonizada y coescrita por el matador Marcial Lalanda, sobre la rivalidad amorosa de dos



El dos de mayo
(José Busch, 1927), cartel.



Rosa de Madrid (Eusebio Fernández Ardavín, 1927), cartel.

¹ Véase LABRADOR BEN, Julia María, “El 2 de mayo y el cine”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), nº 48, 2008, pp. 587-606.

toreros; y ya a comienzos del sonoro, la segunda película sonora española, el drama *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1930), la historia de dos linotipistas del *Heraldo de Madrid* que quieren ser estrellas de Hollywood y al no lograr fama, planifican un asesinato falso por el que casi es condenado a muerte uno de ellos.



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

Los géneros más frecuentes han variado a lo largo del tiempo, pero en general predomina la comedia, quizá por su enorme unión con el costumbrismo, o quizá también por su gran capacidad de hibridación con otros géneros. De hecho, hasta hubo un subgénero dentro de esta denominado específicamente “comedia madrileña”, representado por películas urbanas y progresistas de finales de los 70 y sobre todo de los 80 como *Tigres de papel* (1977) y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978) de Fernando Colomo, *Ópera prima* (1980) de Fernando Trueba, *Pares y nones* (1982) de José Luis Cuerda, etc. También se podría incluir aquí una película de la movida madrileña, *Pepi, Lucy, Bom* (1980) de Pedro Almodóvar, aunque realmente la movida madrileña fue otro subgénero aparte con suficiente entidad propia y diferenciada que reflejaba ese movimiento contracultural alternativo, transgresor y posmodernista

caracterizado por drogas, sexualidad con sexo muy explícito y prácticas insólitas hasta entonces, homosexualidad, transexualidad, prostitución, desenfreno, frenesí y mundo de la noche. Precisamente será Pedro Almodóvar su director más representativo con películas como la ya citada *Pepi, Lucy, Bom* (1980),



Tigres de papel (Fernando Colomo, 1977), cartel.



¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (Fernando Colomo, 1978), cartel.

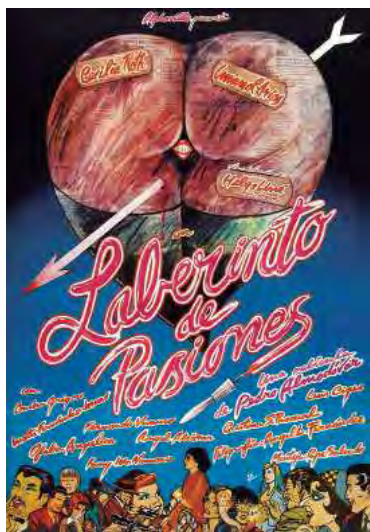


Ópera prima (Fernando Trueba, 1980), cartel.



Pepi, Lucy, Bom (Pedro Almodóvar, 1980), cartel.

Laberinto de pasiones (1982) o *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984); otras películas de la movida fueron *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta, *La vida alegre* (1987) de Fernando Colomo y *Cain* (1987) de Manuel Iborra. La movida también tuvo una prolongación televisiva en programas como *La Edad de Oro* y *La Bola de Cristal*.



Laberinto de pasiones (Pedro Almodóvar, 1982), cartel.



¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Pedro Almodóvar, 1984), cartel.

FANTÁSTICO

Veamos un ejemplo temprano de ese costumbrismo del que hablábamos en la introducción hibridado con el género fantástico: *La torre de los siete jorobados*, película dirigida en 1944 por Edgar Neville, adaptación de la novela homónima de Emilio Carrere de 1920², destila costumbrismo a lo largo de todo su metraje, pero si tuviéramos que encuadrarla en un género de los anteriores éste debería ser fantástico y terror, puesto que está considerada como la primera

² Sobre por qué la datación correcta de *La torre de los siete jorobados* es 1920 y no 1924 véanse los siguientes textos: LABRADOR BEN, Julia María y SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, “Génesis y Autoría de *La torre de los siete jorobados* de Emilio Carrère”, en *Revista de Literatura* (Madrid), tomo LXIV, n° 128 (diciembre 2002), pp. 475-503; LABRADOR BEN, Julia María y SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, “Nuevas pruebas documentales acerca de la autoría de *La torre de los siete jorobados* de Emilio Carrère”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), n° 44 (2004), pp. 929-934; y LABRADOR BEN, Julia María y SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, Reseña de “CARRÈRE, Emilio, *La calavera de Atahualpa* y otros relatos. El Club Diógenes, 212. Madrid, Valdemar, 2004”, *Revista de Literatura* (Madrid), tomo LXVI, n° 132 (diciembre 2004), pp. 642-645.

película española (no sólo madrileña) de género fantástico³. Su costumbrismo castizo repleto de muchos rasgos de humor le aporta también la pertenencia a la comedia, al convertir en irrisorias numerosas escenas del protagonista, Basilio Beltrán, interpretado a la perfección por Antonio Casal, un hombre temeroso, supersticioso, maniático, cobarde al comienzo y poco a poco envalentonado conforme avanza el metraje, aunque manteniendo siempre una torpeza derivada de sus miedos iniciales que le lleva a oscilar en su incipiente valentía. Precisamente Ben Slama centra su estudio en los géneros a que pertenecen tanto la novela como la película, humor y terror, que difieren en el enfoque y en cuál es el predominante en cada una; además, recoge la opinión de otros estudiosos sobre cuál es el género principal al que hay que adscribir la película de Neville⁴:

En esta línea se encuentra la novela *La torre de los siete jorobados*, del escritor madrileño Emilio Carrere (1881-1941), en la que encontramos rasgos del género fantástico deudor de Poe, Hoffmann o Maupassant, al crear una atmósfera de miedo y de crispación envuelta en unos tintes de humor castizo y madrileñista. Encontramos también elementos de la novela gótica. De hecho, hay que decir que las similitudes y la cercanía entre Carrere y el director de cine Edgar Neville (1899-1967) —ambos son madrileños y ambos se caracterizan por un sentido de humor castizo— ayudaron a que la novela se llevara a la gran pantalla. (p. 247)

La película, que lleva el mismo nombre de la novela, se estrenó el 23 de noviembre de 1944 y “gozó de una cálida acogida por parte de la crítica, intrigada por esta incursión del cine español en el género fantástico” (Franco Torre, 2015: 199). Es considerada, por la mayoría de los críticos, “como la primera película fantástica del cine español” (Roig, 2017: 133). Aunque Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa (2002: 500) consideran que la novela fue muy superior a la película, que “obtuvo un muy mediano éxito y la clasificación de segunda categoría”, López (s.d.) afirma que es “una de las principales obras de culto del cine español y probablemente la mejor película de corte fantástico que se haya hecho nunca en este país”. Por su parte, Llopis (2013: 94) la ve como “la mejor película de terror del cine español hasta, quizá, *Los otros*”. Igual que en la novela, en el filme asistimos a una combinación entre lo terrorífico y lo humorístico, aunque a través de un enfoque diferente, que tiene que ver con las influencias cinematográficas del director. Asistimos, pues, a “una película fantástica, con toques de humor y estética expresionista” (Franco Torre, 2015: 541). Esta combinación cinematográfica creada por el cineasta madrileño tiene su origen en “esta confluencia entre elementos vanguardistas y castizos, ese humor liberal y cargado de ironía, esa sumisión a las estructuras propias del cine de Hollywood” (id.). (p. 256)

3 ROIG, Pau, “Cine 1900-1965”, en David ROAS (dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2017, pp. 121-142.

4 BEN SLAMA, Mohamed, “Del texto literario a la imagen cinematográfica: humor y terror en *La torre de los siete jorobados*”, en *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* (Túnez), 2286-5977, nº 4 (2017), pp. 245-267.



La torre de los siete jorobados
(Edgar Neville, 1944), cartel.

En *La torre de los siete jorobados* encontramos un mundo subterráneo sorprendente de varias plantas, a las que se desciende por un impresionante entramado de escaleras circulares pegadas a la pared, que es en realidad la extraña torre mencionada en el título, con jorobados, quienes resultan ser malhechores y ladrones, un malvado de libro (Doctor Sabatino), un profesor chiflado secuestrado (Don Zacarías) y hasta el fantasma de un arqueólogo asesinado precisamente por esos jorobados, llamado Robinsón de Mantua, que entra y sale del mundo de los vivos a través de los espejos. En realidad no será el único fantasma, poco antes del final de la película aparece de forma un tanto anecdótica el fantasma de Napoleón. También habrá una historia de amor entre Inés, sobrina de Robinsón de Mantua, y Basilio, tras desenamorarse este de la cupletista la Bella Medusa. Ese Madrid subterráneo expresionista es muy distinto del Madrid realista de la superficie, el contemporáneo al momento en que se rodó la película, algunos de cuyos lugares apenas han cambiado con el paso del tiempo, como el exterior del edificio de la Plaza de la Paja desde el que se accede al misterioso subterráneo.



Escenas de la película *La torre de los siete jorobados*. De arriba a abajo: Subterráneo; Basilio y Robinsón de Mantua; Doctor Sabatino, Inés y Basilio Beltrán; Robinsón de Mantua y el fantasma de Napoleón.

CIENCIA FICCIÓN

La ciencia ficción es el género menos cultivado, a pesar de que ya en el cine mudo se rodó alguna película perteneciente al mismo, *Madrid en el año 2000*, dirigida por Manuel Noriega en 1925, segunda película de director español de ese género (la primera fue *El hotel eléctrico* dirigida por Segundo de Chomón en 1908). Por desgracia no se conserva y lo que sabemos sobre ella procede de informaciones de aquella época: imagina a Madrid como un gran centro de

negocios internacional, la urbe se ha convertido en una ciudad fluvial porque su río Manzanares se ha vuelto navegable tras transformarse en un canal similar al de Suez; por él navegan trasatlánticos e incluso tiene playas, ya que dentro del canal existen numerosas islas.

Un acercamiento muy peculiar al género es *El astronauta* (1970) de Javier Aguirre porque mezcla ciencia ficción con tanta comedia que acaba predominando este género: tras comenzar de forma documental con un rápido panorama en que se enumeran los primeros vuelos aeroespaciales internacionales de los años inmediatos⁵, comienza la historia. En el film encontraremos casi más rudimentos de ciencia mecánica que conocimientos de ciencia aeronáutica y espacial y todo ello siempre salpicado de humor, “choteo”⁶, sainete, parodia, en resumen, mucha comicidad constante de principio a fin de la película. La acción va a tener lugar en la tierra, en un terreno en Barajas sobre el que construyen una improvisada base aeroespacial de lanzamiento, como Houston, Baikonur o Cabo Kennedy, pero a la española: Minglanillas, así denominada por el apellido del personaje que la financia, don Gregorio Minglanillas (interpretado por Antonio Ferrándiz), que cuando comprueba que el proyecto no progresa como debería la define como “disparate astronómico”. Allí la S.A.N.A., Sociedad Anónima de Naves Espaciales (clara parodia de la NASA), construirá un cohete, Cibeles I, con un módulo de mando, Garrapata, todo ello a imitación en menor escala del que envió la NASA a la Luna. Ese tamaño inferior les parece más lógico para que la misión pueda llevarse a cabo y sea un éxito, sobre todo por cuestiones económicas.

Enseguida la prensa se hará eco de este proyecto dedicándole las siguientes frases de choteo: “Un futuro astronauta que por su entusiasmo y amor a España un día conquistará la luna de sus sueños. Ya se sabe que la Luna está un poco lejos, pero para Pepe Fernández, el mecánico astronauta, no hay distancias.” Que ni siquiera los periodistas se lo tomen en serio confirma el carácter cómico de la misión y de la película.

Quienes construyen el cohete son en realidad un grupo de profesionales de la reparación, totalmente arquetípicos, como también lo es Don Anselmo, el científico jubilado experto en matemáticas y física que les da instrucciones (interpretado por José Luis López Vázquez), tío lejano de un cuñado de Valeriano, el profesional menos útil del grupo: Matías, artista en fuegos artificiales (Antonio Ozores), Saturnino, fontanero de primera (José Sazatornil), Faustino, un carpintero “como hay pocos” (Paquito Cano), Vicenta, “La Quisquilla”, “una mujer muy aprovechable que lo mismo le pinta la casa que le fríe un par de huevos” (Laly Soldevila), Hilario, un electricista especializado en traída de

5 La llegada del hombre a la Luna el año anterior (1969) es la fuente de inspiración más inmediata de esta película. El personaje interpretado por Tony Leblanc menciona una novela de Ray Bradbury *El visitante del Supercosmos*, en la que el protagonista viaja al planeta Ursus, como similitud con lo que va a hacer él.

6 La palabra “choteo” es utilizada por los propios protagonistas en numerosas escenas.

corrientes (Rafael Alonso), Valeriano, lechero y especie de ayudante de todo (José Luis Coll), y Pepe Fernández, mecánico, ajustador, chapista y muchas cosas más, y el cerebro de la S.A.N.A., “el promotor de todo este tinglado y el futuro astronauta de Minglanillas que un día se paseará por la Luna como perico por su casa” (Tony Leblanc) para el que no hay distancias.

Para completar cuestiones técnicas incompletas en el proceso de construcción viajan a Fresnedillas⁷, el lugar ideal para aprender, ya que allí hay instalado un complejo de comunicaciones de la NASA para comunicarse con la Luna y ellos necesitan una conexión de otra estación de seguimiento. Tras cortar un cable con un resultado inesperado e inútil (de él dependía un despertador de la base), regresan de nuevo a la S.A.N.A., donde logran que Fresnedillas, Houston y Minglanillas acaben conectados en circuito a través de un televisor.

Efectivamente logran enviar al espacio a Pepe con un botijo en ese cohete, pero no llega a la Luna, sino que tras volar un rato aterriza de nuevo en la tierra, en concreto en el desierto de Almería en una zona en la que están rodando un western del Séptimo de Caballería. Si con esos medios tan rudimentarios han logrado que el cohete volara al espacio, es normal que se les rinda un homenaje



El astronauta (Javier Aguirre, 1970), cartel. Al lado, dos escenas de la película: el cohete y una antena de comunicaciones de Fresnedillas.

7 Fresnedillas de la Oliva es un municipio madrileño situado al oeste de la comunidad. La Instalación de Fresnedillas para Vuelos Espaciales se instaló en 1967 para colaborar con la NASA en las comunicaciones aeroespaciales del Programa Apolo. Fue clausurada en 1985. Su antena parabólica de gran tamaño (26 metros) fue trasladada al complejo de Robledo de Chavela, donde permaneció en uso hasta 2008.



Otra escena de *El astronauta*: Aterrizaje en el desierto de Almería en medio del rodaje de un western.

público, así que a causa de ese éxito desfilarán por las calles de Madrid, sobre todo se muestran imágenes en la Gran Vía en las que aparecen como héroes saludando desde un coche descapotable modelo americano.

Nos parece importante mencionar que algunas escenas de la película recuerdan a otras de films clásicos que nada tienen que ver con la ciencia ficción salvo uno: *Cortina rasgada* (Alfred Hitchcock, 1966) (el profesor explicando sus teorías en la pizarra), *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957) (el andamiaje de madera junto al cohete), *Bodas reales* (Stanley Donen, 1951) (Tony Leblanc camina de pie por las paredes como Fred Astaire) y *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (Tay Garnett, 1949) (el astronauta con neumáticos alrededor de su torso y extremidades, similar al caballero venido del futuro que se cae al ponerle la armadura).

También tenemos un Superman en Madrid: algunas escenas sueltas de *Supersonic Man* (1979) de Juan Piquer Simon se rodaron en la sierra.

Abre los ojos (1997) de Alejandro Amenábar es una película tan difícil de clasificar como de interpretar. Nos encontramos ante una mezcla de suspense, thriller, ciencia ficción y hasta unos toques de terror, todo ello alrededor de la criogenización, tan en novedosa en aquel momento. Al comienzo nos muestra un plano insólito de la Gran Vía madrileña, pues está completamente vacía de coches y gente, tan sólo está en ella el protagonista, César, interpretado por Eduardo Noriega, que de repente despierta en su habitación como si regresara de una pesadilla inquietante⁸. Otros lugares de Madrid que vemos en la película

⁸ En ese mismo año se estrenó de forma simultánea una película norteamericana, *Pactar con el diablo*, de Taylor Hackford, en la que se incluía una escena similar en la que Keanu Reeves estaba en una calle principal de Nueva York completamente vacía. Una casualidad auténtica y sorprendente que fue noticia de prensa en su momento, puesto que ninguno de los directores conocía el rodaje de la otra película.



Supersonic Man
(J. P. Simon, 1977), cartel.



Abre los ojos
(Alejandro Amenábar, 1997), cartel.



La Gran Vía desierta en una escena de *Abre los ojos*.

son calles del centro, el parque del Retiro y la Torre Picasso, incluidas las vistas de la ciudad que hay desde su azotea (en concreto, destacan las Torres Kio).

Fue tal su repercusión que en 2001 se realizó una versión en EE.UU. titulada *Vanilla Sky*, dirigida por Cameron Crowe, con Penélope Cruz de nuevo en el

papel de Sofía. Times Square en Nueva York es el lugar vacío que equivale a Gran Vía. Además, algunas de sus escenas fueron parodiadas en *Spanish Movie* (2009) de Javier Ruiz Caldera: combina *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), *No es país para viejos* (Los Coen, 2007), *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998) y el momento histórico en que a Carlos Sainz y Luis Moya se les paró el coche a escasa distancia de la meta⁹ para reversionar de forma insólita la escena de la Gran Vía desierta con un desenlace muy distinto, pues el protagonista acaba atropellado precisamente por ese coche.

INFANTIL

A pesar del auge de películas protagonizadas por niños prodigio en los 60, como Joselito, Marisol o Rocío Dúrcal, hasta la propia Ana Belén comenzó en el cine siendo una niña en *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1965), sorprende que exista poco cine infantil madrileño. Tras las películas de Parchís, habrá que esperar casi al siglo XXI para encontrar un gran éxito: *Manolito Gafotas* (1999) de Miguel Albaladejo. Recientemente se ha revitalizado ese género con las cinco películas de la saga cómica *Padre no hay más que uno*, dirigidas y protagonizadas por Santiago Segura en 2019, 2020, 2022, 2024 y 2025.

Antes nos referíamos a la confluencia de géneros en una misma película. Citemos un ejemplo de película infantil madrileña que además es cine musical, cine fantástico, cine de ciencia ficción, cine de aventuras, comedia y hasta en parte biopic: *Las aventuras de Enrique y Ana* (1981)¹⁰ dirigida por Tito Fernández. Enrique y Ana fueron un dúo musical de gran éxito entre 1977 y 1983¹¹. En este film interpretan a dos hermanos que abandonan el colegio en el que Enrique trabajaba como profesor de gimnasia y Ana era alumna: a él lo

9 En el Rally de Gran Bretaña de 1995 el Toyota Corolla que conducían se paró a 700 metros de la meta. Quedaron cuartos y perdieron ser campeones del mundo. Se hizo famosa la frase: “Trata de arrancarlo, Carlos”.

10 Si se me permite un inciso personal, esta película fue la primera que vi en el cine en mi infancia. Mi recuerdo de las reacciones del resto de niños que estaban en la sala es muy bueno: nos resultó muy divertida, sentíamos ferviente admiración por los protagonistas, cuyas canciones nos sabíamos de memoria hasta el punto de poder tararearlas a la vez, y nos quedamos con ganas de más. En cambio, a los padres no parecía entusiasmarles tanto, quizá porque no hace concesiones ocasionales al público adulto, una característica fundamental en el cine del siglo XXI, pero de la que adolece el cine de aquellos años 70 y 80 del siglo XX.

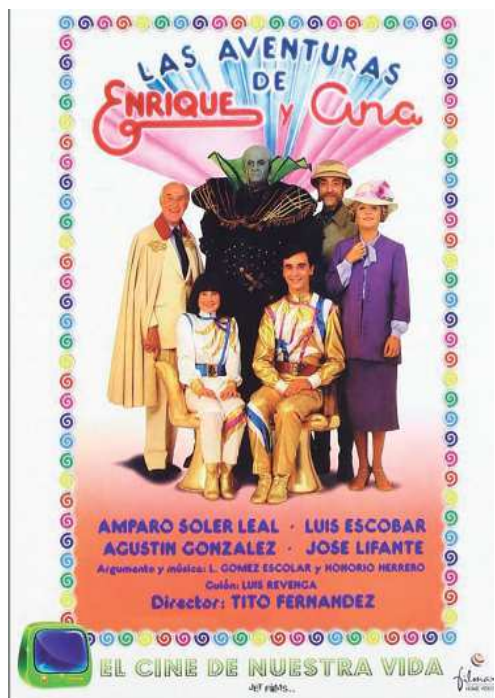
11 Los madrileños Enrique del Pozo Parrado, de veinte años, y Ana Anguita Shivers, de ocho, formaron un dúo musical infantil en 1977 llamado “Enrique y Ana”. Publicaron siete álbumes musicales (en el primero cantaba casi en exclusiva Enrique), cuatro sencillos y dos recopilatorios. Sólo rodaron juntos una película, *Las aventuras de Enrique y Ana* (Tito Fernández, 1981). Disolvieron el dúo a finales de 1983 cuando tenían veintiséis y catorce años respectivamente. Ana se retiró por completo de la música y acabó dedicándose a la carrera que estudió, Ingeniería Informática. Enrique intentó continuar con su carrera musical en solitario pero apenas tuvo éxito; siguió actuando ocasionalmente en teatro, cine y televisión. Véase: MOLERO, Julián, “Enrique y Ana. La extraña pareja”, en *La Fonoteca*. URL: <https://lafonoteca.net/grupo/enrique-y-ana/>; y PARRA, Mari Carmen, “¿Qué fue de Enrique y Ana?”, en *Diario Sur* (25-IV- 2019). URL: <https://www.diariosur.es/gente-estilo/201504/23/enrique-20150423205442.html>.

despiden por revolucionar a los alumnos con unas clases demasiado modernas, que resultan amenas y divertidas en vez de sólo disciplinadas como ordenaba el director, quien le exige que sólo imparta tablas de gimnasia cuando hay chicas y deje las clases de entrenamiento exclusivamente para los chicos; Ana se fuga porque no quiere estar lejos de su hermano. Ambos se van a vivir con su abuelo, el profesor Osborne (interpretado por Luis Escobar), un científico sabio que vive en un castillo y que considera muy adecuado el abandono de ese colegio, tanto que va a contratar a la profesora Castañeta (interpretada por Amparo Soler Leal) para que enseñe música a sus nietos y a los cinco amigos que llegan con ellos, el grupo musical juvenil Coconuts¹² (uno de los chicos es el futuro director de cine Acheró Mañas).

El castillo del abuelo es en realidad el Castillo de Viñuelas, ubicado dentro del espacio natural protegido del Soto de Viñuelas, dentro del Parque Regional de la Cuenca Alta del Manzanares, en el noroeste de la comunidad de Madrid. Sorprende descubrir que el interior de esa construcción del siglo XVII, caracterizada por unas unas llamativas torres cilíndricas almenadas, alberga un laboratorio con la última tecnología robótica del momento. El profesor Osborne tiene un robot computadora parlante llamado Ómicron, que a ratos muestra una personalidad más humana que robótica; cuando los espías llegan al tejado del castillo y lo descubren a través de la cámara que introducen por una de las almenas lo definen con una expresión cómica tan curiosa como certera: “robot rodante no identificado”. Decimos que Ómicron resulta humano porque, tras recomendar intervenir ante la presencia de los espías invasores en el tejado y en una de las torres, siente placer y orgullo ante su eficacia al provocar la huida de los espías con dos sistemas disuasorios sucesivos, primero explosivos y después animales, suelta a unos perros (pastores alemanes), y hasta emite carcajadas ante las escenas cómicas de dicha huida que le divierten sobremanera. El resto del equipo del laboratorio es moderno y muy completo y allí trabajan unos técnicos uniformados de blanco, altamente competentes y responsables. Entre los aparatos tecnológicos futuristas destacan un televisor que permite realizar videollamadas y una máquina cilíndrica con la que están creando a un robot humanoide perfecto, muy bello y atlético, de cuerpo dorado, dotado con diversos superpoderes como fuerza descomunal y emisión de rayos.

El malvado enemigo del abuelo es el barón Von Nekruch (interpretado por Agustín González), un extraterrestre de color verde y exagerada vestimenta negra con adornos dorados y un cuello gigantesco del mismo tono verde que la piel de su cabeza prominente y calva. Sus esbirros son también de cabeza verde pero con forma distinta a la del barón. Además, tiene dos secuaces, los espías

12 Acheró, uno de los chicos del grupo Coconuts, es el futuro director de cine Acheró Mañas, que abandonaría su carrera como actor para dedicarse en exclusiva a escribir y dirigir. Su primer largometraje, *El Bola* (2000), recibió una gran acogida de crítica y público y fue galardonado con numerosos premios, entre ellos cuatro Goyas (Mejor Guion Original, Mejor Actor Novel, Mejor Dirección Novel y Mejor Película).



Las aventuras de Enrique y Ana (Tito Fernández, 1981), cartel.
Escenas de la película.
Arriba: Los Coconuts y Videollamada del barón Von Nekruch.
Izquierda, Castillo de Viñuelas.

Valdemar y Otto, de aspecto humano, que hablan con pronunciación extranjera como si procedieran de algún país de Europa del Este. Se trata de dos personajes desastrosos completamente planos y tópicos al que el adjetivo “inútiles”, con que les insulta Von Nekruch en reiteradas ocasiones, los define a la perfección porque todo les sale mal.

Al castillo llega un explorador en dromedario, el tío Stanley (interpretado por José Lifante), que será quien explique la historia de la piedra Mandarina que busca con tanto ahínco el barón: si se coloca en la cabeza de la diosa Bisna, ésta adquiere cuatro poderes sucesivos, conversión en oro, invisibilidad, materialización y la destrucción absoluta. Para evitar que se haga con ella, Stanley ha encargado una réplica.

Los esbirros verdes secuestran a la profesora y los espías capturan mediante un engaño a Enrique, Ana y los Coconuts. Von Nekruch videollama al profesor para ofrecerle un intercambio, los rehenes a cambio de la piedra, pero si no lo acepta rápidamente, los matará con gas letal. Mientras Stanley y Osborne distraen al barón con la entrega de la piedra falsa, el equipo del profesor consigue llegar con el humanoide perfecto (utiliza sus rayos en un par de ocasiones) y entre ambos bandos se entabla una batalla campal que ganará el profesor gracias a utilizar la auténtica piedra Mandarina y también a que los rehenes habían logrado escapar del sótano por sus propios medios. La acumulación de acciones tópicas en la fuga y pelea provocan una gran comicidad que sin duda sacó muchas carcajadas entre los espectadores infantiles.

Al verse derrotado el barón se refugia en su nave con Valdemar y Otto y huyen a su planeta. Su cohete blanco y rojo recuerda bastante al que aparecía en el cómic de Tintín *Objetivo: la Luna*.

Las canciones que Enrique y Ana interpretaron en esta película fueron: “Las aventuras de Enrique y Ana”, “Coconut”, “Super disco chino”, “Amigo Félix” “La gallina Co-co-ua”, “Haz ruido”, “Baile olímpico”, “Superdivertido” y “Abuelito”.

NOIR / POLICÍACO / DETECTIVESCO

Un género muy abundante es el Noir, denominación con que se engloba más que el noir en sentido estricto, ya que ahora se tiende a incluir con la denominación “cine negro” una mezcla de géneros paralelos y subgéneros: policíaco, detectivesco, de crímenes, de robos, etc. También se podría incluir aquí un subgénero español de los 70 y 80, el cine quinquí, películas sobre delinquentes marginales, siempre chicos muy jóvenes, de clase muy baja, que se hicieron famosos precisamente por los delitos que cometían; en estos films repletos de acción abunda la drogadicción, el sexo explícito, las armas (navajas sobre todo) y las persecuciones de coches, casi siempre robados. Sus principales directores fueron José Antonio de la Loma¹³ en Barcelona y Eloy de la Iglesia¹⁴ en Madrid. A finales del siglo XX reaparece con un enfoque todavía más social y crítico en películas madrileñas como *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa y *El Bola* (2000) de Achero Mañas.

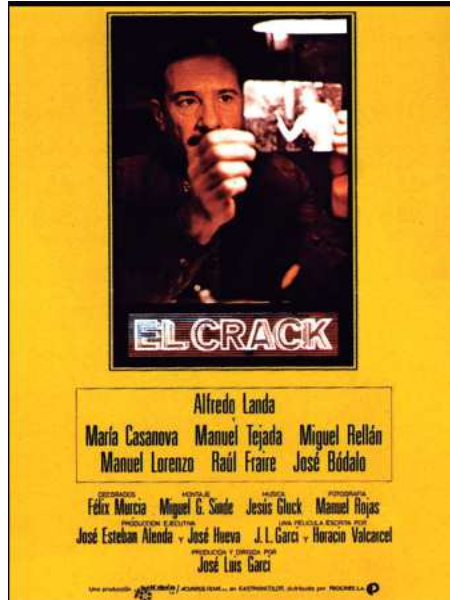
La mejor película española de género negro es madrileña, *El crack* (1984) de José Luis Garcí. Antes mencionábamos que el costumbrismo aporta valores

13 Da inicio al género en 1977 con *Perros callejeros*, ambientada en Barcelona. En sus películas relata la historia de delincuentes como “El Torete” y “El Vaquilla”. Incluso rueda un film protagonizado por mujeres delincuentes, *Perras callejeras* (1985).

14 Comenzó en el género quinquí con dos películas ambientadas en Madrid, *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982); después dirigió *El pico* (1983) y *El Pico 2* (1984), ambientadas en Bilbao. *La estanquera de Vallecas* (1987), netamente madrileña, también incluye el quinquí entre los varios géneros a los que se adscribe.



Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998), cartel.



El Crack (José Luis Garci, 1981), cartel.



Fotogramas de *El Crack* en los que vemos edificios emblemáticos de la Plaza de Callao: el edificio Capitol, con sus anuncios luminosos, los dos edificios de Galerías Preciados y el Cine Callao.



Fotogramas de *El Crack* en los que vemos edificios con los letreros de lugares hoy desaparecidos: Cine Imperial, SEPU, Frontón Madrid; y dos instantes del bullicio de la Gran Vía, uno de ellos con la iluminación de Navidad, cines y la sala Pasapoga.



extra con el paso de los años porque las películas se convierten en retazos de la historia cotidiana de una época. Eso sucede precisamente con esta película: es un testimonio perfecto de cómo era la Gran Vía (aledaños incluidos) en los años 80, sus cines, sus comercios, sus tiendas, sus locales de espectáculos, sus anuncios, sus edificios, etc. Parece una mirada nostálgica a aquella época, como si hubiera sido hecha desde el futuro, pero realmente fue rodada como un paisaje contemporáneo habitual: ahí reside lo maravilloso del panorama que ha quedado inmortalizado para siempre. También contemplamos otros lugares de Madrid en los recorridos en coche que realiza el protagonista, el detective privado Germán Areta, interpretado por Alfredo Landa¹⁵: los túneles de Azca, la M-30, la propia Gran Vía, tanto de día como de noche, con su bullicio de gente, coches, letreros luminosos, autobuses, taxis e incluso iluminación navideña.



Fotograma de *El Crack* en el que vemos la zona norte de la M-30.

La estanquera de Vallecas (1987) de Eloy de la Iglesia es una película íntegramente rodada en Madrid. Comienza con una canción de Patxi Andion titulada “Vallekas” en la que se resume la compleja y peligrosa situación de ese barrio en aquellos años (“Calles de cristal, / con gente de verdad / pública y plural, / donde pervivir es ganar, / la vieja dicotomía: / la gente y la policía. / Eso es Vallecas”). Mientras la escuchamos vemos como dos delincuentes llegan en metro a la estación de Puente de Vallecas, Leandro (interpretado por José Luis Gómez) y Tocho (José Luis Manzano); atraviesan con decisión una plaza¹⁶ para atracar un estanco regentado por Doña Justa (Enma Penella) que vive allí con su sobrina Ángeles (Maribel Verdú). Van a ocurrir peripecias insólitas tanto dentro del estanco como en el exterior entre los vecinos y los policías (el número de personajes secundarios es muy elevado). El sargento (Antonio Gamero)

15 El propio Germán se autodefine así: “Soy detective privado. Sí, como en las películas, ya sabes, un tipo duro y solitario que trata de sobrevivir en una sociedad podrida gracias a un trabajo sucio. ¿A que te ha gustado?” A lo Humphrey Bogart, cuya actitud impertérrita imita en numerosas escenas.

16 En realidad se rodó en la plaza de San Ildefonso, en el barrio de Malasaña, en lugar de en Vallecas.

mantiene una actitud de calma, no así el teniente, ni el comisario (Jesús Puente). El policía infiltrado que se hace pasar por médico, Maldonado (Fernando Guillén), no va a experimentar el síndrome de Estocolmo que sí tendrán ambas mujeres, que acaban enamoradas de sus secuestradores y llorarán cuando ellos se entregan a la policía. Pese a la violencia de muchas escenas y a la aparente situación sin salida en que se encontraban los atracadores convertidos en secuestradores, la historia no acaba en tragedia, sino con un final esperanzador: son detenidos sin disparos e introducidos en un furgón policial para alejarlos de vecinos y periodistas.

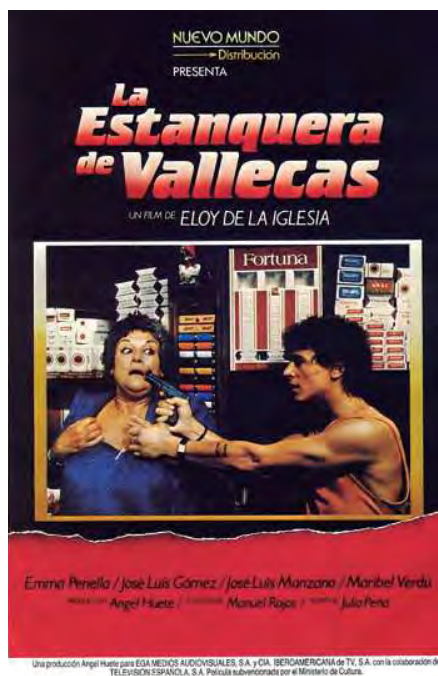
Resulta imposible clasificar esta película en un único género porque engloba muchos: drama, comedia, policíaco, cine de atracos y robos, cine quinquí, cine social, cine político. Esto se debe a que, además de la trama principal y dada la gran cantidad de personajes que aparecen, hay aspectos secundarios que primero se relacionan con la historia del atraco pero de repente adquieren protagonismo momentáneo paralelo durante unos minutos de metraje. Por ejemplo, los vecinos del barrio, hartos de la inseguridad, se amotinan contra la policía y realizan una protesta digna de figurar en cualquier película de trasfondo social. Ese tono crítico planea durante todo el metraje: se cuestiona a la policía, a los políticos, a los delincuentes que atemorizan el barrio (el día anterior habían asesinado a un tendero), a los atracadores, sobre todo a Tocho, el más joven, al que la estanquera llama “golfo” y “niñato”, a los habitantes del barrio (rencillas entre vecinos), a los jóvenes drogadictos, etc. Una secuencia entre el farmacéutico espectador desde su terraza y el sargento de policía en la plaza resume con pesimismo ese conflicto social de Vallecas:

FARMACÉUTICO: Para ustedes nada es peligroso, pero nosotros nos jugamos nuestras casas y nuestros negocios. Unos asesinos que tienen atemorizado al barrio y la policía es incapaz de hacer nada en todo el día. [...] A estas horas y con este bochorno cada uno está a lo suyo: las mujeres haciendo la cena, los hombres emborrachándose en el bar, leyendo las ofertas de trabajo, los jóvenes metiéndose mano en el interior de los portales y en el peor con la jeringuilla destrozándose las venas.

SARGENTO: Hombre, también hay otros chicos en el barrio que saben hacer otras cosas.

FARMACÉUTICO: En eso tiene usted razón, están planeando el atraco de esta noche.

La película transcurre en dos escenarios: la plaza y el interior del estanco, algo que parecería impedir un rasgo del cine quinquí: la abundancia de coches. Pues será justo al contrario: durante toda la película veremos un despliegue inmenso de vehículos que llegan, van y vienen, y de los que no paran de salir o entrar policías: coches patrulla, furgonetas, coches normales con sirena y hasta el helicóptero de la operación Trueno Azul.



La estanquera de Vallecas (Eloy de la Iglesia, 1987), cartel. Escenas de la película. Arriba: los dos atracadores atraviesan la plaza camino del estanco. Abajo: Emma Penella y Maribel Verdú entran en su estanco.

PEDRO ALMODÓVAR

Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988), a la vez comedia y drama, es la película más representativa de Madrid de todas las de su director, Pedro Almodóvar, que por su cine tan personal merece ser incluido como género en sí mismo. Es una de las pocas películas en que vemos una persecución desenfrenada, en concreto por los túneles de Azca. En el taxi viaja Carmen Maura y en la moto su oponente sentimental, Julieta Serrano, empuñando un arma. Al comienzo de la película pasa de largo un taxi negro con la banda roja y a continuación llega un segundo taxi moderno de color blanco con banda roja: en cierta manera resulta simbólico que la protagonista se vea obligada a subir en el segundo. A lo largo del film iremos a varios lugares de Madrid con dirección exacta: Montalbán, 7, Almagro, 38 y Castellana, 31. Veremos lugares exteriores, pero también interiores de domicilios (áticos) que desde sus azoteas tienen vistas espectaculares sobre Madrid.

leyenda anormal, a demonio enemigo del planeta, de los nuevos seres y de la nueva religión. Se podría definir como una narrativa posthumana que repiensa la regeneración planetaria desde la mitocrítica: toma el mito del vampiro y lo modifica evolucionándolo hacia un ser con características de zombie. Resulta sorprendente que una práctica de un alumno que estudiaba cine y que después apenas se dedicó a ese oficio continúe siendo la adaptación cinematográfica más fiel de las cinco que se han realizado entre 1964 y 2007¹⁷. La clave reside en mantener su esencia de distopía apocalíptica de muerte de la humanidad y triunfo de una nueva normalidad social que convierte a quienes son reales en leyenda y viceversa.

En este mediometraje contemplamos un Madrid en construcción en la zona norte que resulta el decorado perfecto para recrear un mundo destruido y vacío de vida humana. Y sorprendentemente aparece una iglesia que ha sobrevivido intacta y que va a generar una nueva religión en el futuro. Esa iglesia es en realidad la Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe (C/ Puerto Rico, 1) en Chamartín, conocida también como la Iglesia de los Mexicanos.



Fotograma
con el título
sobreimpresionado.

La Parroquia de Nuestra
Señora de Guadalupe
en los años 60.



Existen dos mitos diferentes: el humano, que ya no es el ser normal que era hasta hace tres años, sino que por su unicidad y diferencia se ha convertido en el monstruo, es decir, en el demonio, y el vampiro (o zombie) que es el nuevo ser que surge como consecuencia de la plaga, bacteria o virus incurable, y que deja de ser monstruo por ser la nueva normalidad que habita el planeta. Lo destacable es la aparición alrededor del mito del vampiro de otros mitos colaterales

¹⁷ Véase nuestro análisis en LABRADOR BEN, Julia María, “*Soy leyenda*: el último hombre vivo como enemigo de la nueva humanidad”, en LÓPEZ MÚJICA, Montserrat, *Ecoficciones: los mitos del fin del mundo*, Madrid, Sial Pigmalion, 2023, pp. 165-178.



Fotogramas de *Soy Leyenda*.

Interior de la iglesia.

Neville soportando los gritos de los zombies.



Neville con máscara anti-gas junto a su furgoneta.

fundamentales para su creación: el demonio, el Mesías y el Apocalipsis. Por ello tiene sentido una nueva religión.

En 1980 el director italiano Umberto Lenzi dirigió la coproducción hispano-italo-mexicana *La invasión de los zombies atómicos* (*Incubo sulla città contaminata*), rodada en Madrid. Los títulos de créditos aparecen sobreimpresionados sobre vistas espectaculares del norte de la ciudad: contemplamos edificios como Los Cubos o la antigua Phillips junto a la M-30 y también la estación de Chamartín. Otro lugar de la zona norte que vamos a ver, aunque ya durante la película, es la plaza de Azca, con el edificio del BBVA y el

Windsor al fondo, pero quizá lo más llamativo sean la huida y el enfrentamiento de la pareja protagonista con los zombies en el Parque de Atracciones de Madrid: la noria, el barco, los caballitos del tiovivo, el lago, el pulpo y alguna atracción más, hasta acabar en la montaña rusa 7 picos. Y ahí termina bruscamente la pesadilla del título en italiano o simplemente se va a hacer realidad de manera idéntica poco después.



La invasión de los zombis atómicos
(Umberto Lenzi, 1981), cartel.
Escenas de la película. Arriba:
Protagonista en la Plaza de Azca.
Abajo: Tres tomas rodadas en el
Parque de Atracciones de Madrid.

El día de la bestia (1995) de Álex de la Iglesia, galardonada con seis de los catorce Goyas a que optaba, es una comedia de terror, una comedia satánica, una comedia apocalíptica por el fin del milenio, que traerá el nacimiento del Anticristo en Madrid, en concreto en las Torres Kio el día de Navidad de 1995. Narra el intento desenfrenado del cura Ángel Berriatúa (interpretado por Álex Angulo) de impedir ese nacimiento, y para ello contará con la ayuda de un fan del heavy metal de Carabanchel, José María (interpretado por Santiago Segura) y del televisivo profesor Cavan (interpretado por Armando de Razza).

Berriatúa, catedrático de teología por la universidad de Deusto, lleva veinticinco años estudiando el *Apocalipsis* de San Juan y ha descubierto que no es más que un criptograma: “Un mensaje en clave, un mensaje secreto oculto tras las palabras. La solución se basa en la transcripción numérica del *Apocalipsis*.” De la *Esteganografía* de Tritemio saca la idea de “concebir el *Apocalipsis* no como una alegoría, sino como una ecuación, a cada letra le corresponde un número”. En conclusión, “el mensaje es una cifra, una fecha, el día exacto del fin del mundo, hoy concretamente, esta noche”, es decir, el 25 de diciembre de 1995. Nadie lo había descubierto antes porque “Todos los cabalistas cristianos intentaban encontrar un mensaje, una palabra detrás del *Apocalipsis*, palabra de Dios. Y ese es el error, porque el mensaje no es una palabra, es un número, un número: la suma del valor de todas las palabras del texto, exactamente 2.126.410. Esta cifra es una fecha. 2.126.410 días del calendario judío de la época. Una fecha, un día concreto del calendario. El día de la bestia.”

El cura conoce la fecha, pero no el lugar exacto. Puesto que el demonio siempre intenta imitar a Dios para burlarse de él, el nacimiento de su hijo imitará el nacimiento de Jesús, será como un secreto pero a la vista de todo el mundo, como en Belén. También sabe que será en Madrid porque ha habido señales durante un año: cincuenta casos de niños recién nacidos desaparecidos, cien de profanaciones de tumbas, y una ola de vandalismo del grupo “Limpia Madrid” que se dedica a quemar mendigos. Como el padre Ángel está convencido de que la única forma de descubrir el lugar es invocar al demonio y que este crea que se ha convertido en su siervo, recurre al profesor Cavan, autor del libro *El mundo mágico del profesor Cavan* y presentador del programa de Tele 3 *La zona oscura*: “el investigador de lo oculto, el mago del misterio, el investigador de lo sobrenatural, el hombre que conoce el presente, el pasado y el futuro”, en realidad el astrólogo Ennio Lombardi.

Y también habrá “Reyes Magos” que llegan tras un viaje: aunque no serán reyes, sino sólo Magos, unos magos demasiado peculiares que ni siquiera iniciaron el viaje juntos: Berriatúa, José María y Cavan. Además habrá otra imitación: si el símbolo de Jesús es la cruz y los cristianos se reúnen en iglesias que imitan la cruz en el suelo, el anticristo nacerá en un edificio que imite el símbolo de Satán: dos trazos inclinados en su firma que tienen el mismo aspecto que las torres Kío. Y allí se encaminan los protagonistas y son testigos

de cómo efectivamente acababa de nacer un bebé, pero éste es asesinado a tiros junto con sus padres por los integrantes del grupo “Limpia Madrid”. Tras un enfrentamiento con ellos, descubren que uno es de sus integrantes es el demonio: éste despeña a José María, ellos intentan quemar a Cavan, pero Berriatúa logra salvarlo y mata al demonio de un tiro.

La película comienza en la Plaza de Castilla y finaliza en el Retiro, junto a la estatua del Ángel Caído: un final especialmente simbólico del triunfo de los protagonistas frente al demonio. La Pensión García, que regenta Rosario, la madre de José María, se encuentra en la calle Mártires, nº 20, 3º C. Otros lugares madrileños que aparecen son: la Plaza de Colón, Carabanchel, Callao, la calle Preciados, Gran Vía, el edificio Capitol (sobre todo el anuncio de Schweppes), la Sala Infierno (Herrera Oria, 66), donde se celebra el concierto de Satanika, y las tiendas Todo Discos, Casa del Libro, FNAC y Galerías Preciados.



El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1996), cartel. Escenas de la película, de arriba a abajo: Padre Ángel Berriatúa en la tienda de discos; Berriatúa contemplando las Torres Kío; Kavan y Berriatúa sujetando a José María en el letrero luminoso de Schweppes en el edificio Capitol.

CONCLUSIÓN

Queremos finalizar con una reflexión sobre los biopics madrileños. Además de las películas sobre una persona, real o ficticia, por ejemplo *San Isidro Labrador* (1964) de Rafael J. Salvia, o un grupo musical, como las varias películas protagonizadas por los Hombres G, en el cine madrileño encontramos biopics, si es que se les puede llamar así, de lugares: *Teatro Apolo* (1950) de Rafael Gil, *Parque de Madrid* (1959) de Enrique Cahen Salaberry, sobre el Retiro. Esos films sí son auténticas películas protagonizadas por Madrid.



Parque de Madrid (Enrique Cahen Salaberry, 1959), cartel.

ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS MADRILEÑOS

MADRID FILM STUDIOS

*Por Paloma ORGAZ ARANDA
Ministerio de Cultura*

Conferencia pronunciada el 28 de octubre de 2025
en el Patio del Registro de
la Casa de la Villa

RESUMEN

Las décadas centrales del siglo XX constituyeron una edad dorada de la industria cinematográfica madrileña, con una serie de grandes estudios que dinamizaron todo el tejido nacional. Los estudios de la C.E.A., Estudios Sevilla Films, Ballesteros Tona Film, Roptence o los estudios de Chamartín de la Rosa fueron solo algunos de los muchos espacios dedicados a la realización de unas películas que situaron a España como segunda potencia a nivel mundial. Junto a ellos, una red de distribuidoras, productoras, y una plantilla de actrices, actores, directores y otros muchos profesionales que situaron a la capital con la capacidad de mirar como iguales a centros como Hollywood o la Cinecittà italiana.

ABSTRACT

The middle decades of the 20th century were a golden age for the film industry in Madrid, with a series of studios that revitalised the entire national production. The C.E.A studios, Sevilla Films, Ballesteros Tona Film, Roptence and the Chamartín de la Rosa studios were just some of the many that made Spain the second largest film-producing country worldwide. Alongside them was a network of distribution and production companies, and a staff of actresses, actors, directors and other professionals who enabled the city to look as an equal to Hollywood and the italian Cinecittà.

PALABRAS CLAVE: Estudios cinematográficos, CEA, Roptence, Ballesteros Tona Film, urbanismo madrileño

KEY WORDS: Film studios, CEA, Roptence, Ballesteros Tona Film, urbanism

La práctica cinematográfica española resulta tan antigua como el propio arte. Las experiencias sobre las posibilidades comunicativas de la imagen en movimiento se venían produciendo desde el siglo XIX, auspiciadas por el desarrollo de distintos inventos ópticos como los zootropos, las linternas mágicas o el praxinoscopio. Ensayos que se vieron favorecidos por las novedosas técnicas de reproductibilidad técnica de la imagen surgidas a partir de la fotografía, y que cristalizaron en unos primeros filmes para fines de la centuria.

Aquellas tentativas pioneras consistieron en rodajes de documentales y adaptaciones de obras teatrales, con singular predilección por el género de la zarzuela. Y se localizaron en el interior de teatros, y de patios y solares adaptados a las escenografías. Era, para principios del siglo XX, un cine centrado en la expresividad de la imagen como único vehículo conductor de la narración, carente aún de técnicas que posibilitaran la captación del habla. Una estampa en movimiento, apoyada en la palabra escrita, pero privada aún de la expresión oral.

No tardaron en aparecer numerosas iniciativas individuales que permitieron una evolución en este sentido. Pioneros conocedores de cuanto se hacía en otras partes del mundo, que tomaron de unos y otros y articularon redes de representación que facilitaron su difusión geográfica con una velocidad inusitada para la época. Un ejemplo lo encontramos en la llegada a Madrid del cine sincronizado, que aún no sonoro de manera plena, aquel en que el sonido es acoplado a la imagen. Y se produjo de la mano del zaragozano Ignacio Coyne y su Cine Parlante Coyne, consistente en la sincronización del proyector con un gramófono mediante el sistema de “cronófono” de León Gaumont. Fallecido Coyne, su representante Antonio de Padua Tramullas, fue llamado por Luis Garrido Jauregui, gerente del Cinema Nacional y que fue alcalde de Madrid, quien había contemplado este espectáculo en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño. Durante los dos primeros meses de 1907 los cortos filmes del Cine Parlante Coyne fueron mostrados con gran concurrencia en el cine Petit Palais del número 24 de la calle del Barquillo, actual Teatro Infanta Isabel¹.

Otro ejemplo lo encontramos en la llegada del Kinetófono de Edison, combinación del Kinescopio y el Fonógrafo, y que se exhibió en 1913 en el palacio madrileño de los condes de Romanones. Eran, en su práctica totalidad,

¹ *Arte y Cinematografía*, nº 400, 1935.

filmaciones de obras musicales, más sencillas de registrar y proyectar. Pero la sonorización plena de la película llegó con el Fonofilm desarrollado por Lee de Forest a partir de experiencias previas de los alemanes Hans Vogt, Josef Engi y Joseph Massole. Con esta tecnología, que permitía la inscripción del sonido en la propia cinta cinematográfica, se grabó el considerado como primer film sonoro como tal, *El cantor de jazz* de 1927².

A pesar de que la mayoría de estos sistemas fueron abandonados a los pocos meses por sus deficiencias, rápida obsolescencia o necesidades excesivas de capital, determinaron la plena incorporación de la expresión hablada a la imagen. Con ello, una profunda crisis en la naciente industria cinematográfica, hasta entonces protagonizada por una pléyade de actrices y actores que gozaron de gran fama con aquellos primeros filmes silentes. La adecuación a las novedosas técnicas de captación del sonido entre los últimos años de la década de 1920 y los comienzos del siguiente decenio supuso una transformación de las condiciones laborales. Ya no solo se exigía a los y las artistas condiciones fotogénicas, sino que ahora se incorporaban requerimientos fonogénicos. Un buen número de aquellas estrellas no pudieron adaptarse a las nuevas necesidades de la dicción. La prensa de la época revela las fuertes tensiones que sacudieron la industria entre los partidarios de una fotogenia pura y los innovadores de la palabra. Se debatía la naturaleza misma de la cinematografía, inmersa en un profundo proceso de metamorfosis. De un lado, quienes consideraban su finalidad exclusivamente documental, de registro visual, autosuficiente en sus cualidades expresivas, y denostaban lo que denominaban “música en conserva”. Del otro, cuantos abogaban por las posibilidades narrativas del lenguaje hablado. Preocupaciones similares, aunque menor impacto, se generarían no mucho después en torno a la reproductibilidad técnica del color, acerca de las posibilidades de la materia (que no la luz) coloreada, la expresión y ritmo del color.

Reflexiones identitarias aparte, la desaparición del cine mudo de vio determinada, de manera principal, por la necesidad de justificar la enorme inversión de capital destinado a la materialización de las instalaciones necesarias para la captación del sonido. Poco importaban hasta entonces las cualidades técnicas de la arquitectura, o ausencia de ella, en que se llevase a cabo la filmación. Pero, por paradójico que resulte, la llegada del sonido trajo consigo que en los estudios se hiciese el silencio. La grabación cinematográfica hubo de someterse a las nuevas necesidades acústicas, de manera que nada perturbase la perfecta captación del sonido. La más ligera interferencia sonora podría llevar al traste la verosimilitud de la escena, abocando al fracaso el trabajo del equipo actoral, de vestuario, caracterización y de escenografía. Por ello, empresarios y arquitectos unieron esfuerzos en el desarrollo y ensayo de nuevos materiales

2 López Gómez, L (2018). La llegada de los primeros sistemas cinematográficos sonoros a España (1895-1929), *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*, 1, 27-41.

y técnicas de aislamiento acústico que permitieran la correcta insonorización de los estudios. Estos espacios constituyeron terreno abonado para la práctica de la primigenia ingeniería del sonido. Locales configurados en su mayoría de nueva planta a partir de la década de 1930, pues, como se comentó con anterioridad, carecía aún la producción cinematográfica española de lugares destinados de manera específica a la grabación.

Junto a la profunda modificación en el rumbo de la cinematografía y de sus requerimientos laborales que supuso la entrada en escena de la palabra hablada, la antesala de los años 30 del pasado siglo experimentó una oscilación a nivel mundial del centro neurálgico de los rodajes y producciones. Hasta entonces el epicentro se repartía en el binomio formado entre los estudios de Paramount en la localidad francesa de Joinville, a las afueras de París, y los establecidos en torno al barrio californiano de Hollywood en Los Ángeles, Estados Unidos. Tras la Primera Guerra Mundial ambos centros habían experimentado una suerte de periodo dorado, capitalizando una gran mayoría de los títulos rodados y atrayendo a miles de trabajadores de la industria cinematográfica de muy distintas disciplinas. La práctica, a tenor de la pérdida de la universalidad del silencio, consistía en la realización mecanizada de versiones en distintos idiomas. Las tramas y las ambientaciones eran siempre idénticas, a menudo recicladas del cine mudo, rotando solo quienes debían poner voz en la lengua correspondiente.

Pero todo cambió con el fin de la década de los años 20. A las circunstancias técnicas comentadas se sumó la grave crisis económica surgida tras la caída del mercado de valores de la bolsa en Estados Unidos, el conocido como “crack del 29”, que obligó a profundos cambios en la industria de este país. Hollywood, como tantos otros, se vio obligado a acometer profundos recortes. Y aunque continuó atrayendo a artistas, redujo durante varios años tanto su actividad como sus plantillas. Joinville, por su parte, vio cómo el desarrollo del doblaje hizo que la cinematografía de versiones dejara de tener sentido.

En este escenario la producción cinematográfica española adolecía de una fuerte dependencia de las importaciones del extranjero. Las voces más críticas denunciaban un éxodo del talento que era tratado, por otro lado, como simple mano de obra para la producción de objetos de consumo, sin rastro de sensibilidad artística. La prensa de la época refleja el clamor de la opinión pública, que reclamaba mayores inversiones y apoyo a un Gobierno ciertamente inestable. Una de las pocas iniciativas, la creación en 1933 del Consejo Nacional de Cinematografía, contó con un simple papel burocrático que anuló su efectividad y redundó las críticas. Pero la década de los años 30 trajo una nueva realidad para el cine español. Durante el verano de 1931 una intensa campaña publicitaria, impulsada por cineastas y otros intelectuales españoles, recorrieron el país propugnando la consigna “*¡Españoles: nuestra cinematografía está en manos extranjeras!*”.



*Fuente: El cine de la república. Instituto Cervantes de Manila.
Carlos Valmaseda*

Los cambios vinieron determinados por el capital privado, que impulsó la constitución de sociedades dedicadas a la realización, producción y distribución de películas, así como entidades profesionales como la Cámara Sindical Cinematográfica Española, la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos o la Agrupación de empresarios de Espectáculos de España, entre otros. En su consolidación se articularon una serie de focos en distintos puntos de la geografía peninsular que determinaron la polarización de las producciones. Madrid y Barcelona comenzaron a pugnar por constituirse en capital española del cine, tanto por el gran número de estudios y otros establecimientos especializados como por la fuerte inversión económica realizada. Con ello, y

ante el declive de los centros estadounidense y francés, un buen número de españoles decidieron retornar a un país cuyo tejido cinematográfico avanzaba a ritmo acelerado, y que llegó a situarse en segundo lugar a nivel comercial mundial ante el alto número de consumidores hispanohablantes.

LA GRAN VÍA COMO CENTRO CINEMATOGRAFICO

Mientras todo esto sucedía, la ciudad de Madrid experimentaba un profundo proceso de reconfiguración urbana. Desde los primeros años del siglo XX se venían acometiendo las actuaciones que permitieron la construcción de la Gran Vía como nuevo eje de comunicación y a fin de higienizar la zona situada entre los barrios de Salamanca y Argüelles, uniendo la Puerta de Alcalá con la plaza de España. La finalización de las obras vino a coincidir con este nuevo impulso de la cinematografía española, y con ese pulso determinado a ganar por la industria madrileña. Así, buena parte de las nacientes distribuidoras se situaron entre el bulevar de Pi y Margall, segundo tramo situado entre la Red de San Luis y la plaza del Callao, y la avenida de Eduardo Dato, finalizada en 1931 y que desembocaba en la plaza de España. Conectando ambas vías, la plaza del Callao albergó tres de los edificios que de manera singular representaron las ansias de un Hollywood madrileño: el Palacio de la Prensa, el cine Callao y el edificio Carrión, también conocido como edificio Capitol por el célebre cine situado en sus bajos. A su alrededor, las nacientes empresas decididas a favorecer la distribución de cuanto se rodase en España más allá de nuestras fronteras: Enrique Viñals Vicent, Renacimiento Films y Filmófono³ en Eduardo Dato⁴ número 27, Monogram Pictures unos metros más abajo, en el 31, la sede madrileña de la catalana Febrer y Bray entre medias, en el 29, e Ibérica Films en el propio Palacio de la Prensa. Todos ellos, sumado a los más de una decena de cines y teatros que se instalaron en los bajos de estos edificios, como Avenida, Actualidades, Rialto o el Imperial, constituyeron el tejido que sustentó a la industria cinematográfica madrileña.

Cabe, llegado a este punto, realizar la pregunta de cuales fueron los espacios que favorecieron la creación y consolidación de un verdadero cine español y madrileño, de cuño propio e independiente de las importaciones realizadas del extranjero.

Toda esta red económica y empresarial se vio complementada con la rápida constitución de un conjunto de estudios surgidos todos entre 1932 y 1935. Se dejaba atrás una infraestructura de pequeños locales y se daba la bienvenida a la superproducción en grandes espacios diseñados de manera específica para garantizar la calidad del rodaje.

3 Productora y distribuidora que llegó a convertirse en una de las principales durante la Segunda República, y que debió su nombre al sistema de sonorización inventado por Ricardo Uroigiti y Luis Buñuel.

4 Recordemos su correspondencia con la actual Gran Vía, y no así con la actual avenida de Eduardo Dato, situada en el barrio de Chamberí.

Aquellos primeros títulos eran aún adaptaciones con desigual fortuna de obras literarias y teatrales, que generaron una fuerte crítica entre una audiencia sedienta de guiones originales. Una demanda que fue pronto contestada con el dominio de los directores Benito Perojo, Florian Rey, Eusebio Fernández Ardavín o José Luis Sáenz de Heredia, que capitalizaron buena parte de los rodajes del periodo inmediato anterior al estallido de la Guerra Civil española. Sus filmes fueron protagonizados por algunos de aquellos retornados del extranjero, como Carmen Rodríguez, Julio Peña o Imperio Argentina. Y pronto se unieron nuevos rostros procedentes del teatro o de los abarrotados castings que desde estudios y productoras se convocaban. Nuevas estrellas como Valeriano León, Antonio Vico, Miguel Ligeró, Isabelita Prada, Ana María Custodio, Milagros Leal, Mary del Carmen, Vilma Vidal, entre otros muchos, pasaron a poblar las páginas de las nacientes publicaciones especializadas, revistas técnicas de la cinematografía como *Cinema Sparta*, *Arte y cinematografía*, *Cinegramas*, o las secciones dedicadas en noticieros como *El Heraldo*, *Mundo gráfico*, *La época*, *La voz*, *La Nación* o *El diario de Madrid*.

Actrices, actores, directores y tejido destinado a la producción y distribución confluyeron en un puñado de estudios repartidos por toda la geografía madrileña y que posibilitaron un periodo de esplendor que se extendió hasta el estallido de la Guerra Civil.

Una de las primeras tentativas, favorecida por la celebración del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en Madrid en 1931⁵, la constituyeron los **Estudios Cinematográficos Españoles Sociedad Anónima**, conocido por sus siglas E.C.E.S.A, en Aranjuez. Situados a las orillas del río Tajo, y muy cerca del Palacio Real de esta localidad, el proyecto se materializó de manera parcial a través de la obra del arquitecto Casto Fernández-Shaw. Inaugurado con solo algunos de sus edificios construidos en el año 1934, el pronto estallido de la Guerra Civil y la situación de posguerra dio al traste con este intento de polo cinematográfico que nunca llegó a cumplir las expectativas.

Allí se rodaron títulos como la comedia *El novio de mamá*, primer film rodado en estos estudios, dirigido por Florian Rey y protagonizado por Imperio Argentina y Manuel Ligeró; *La hermana San Sulpicio*, realizada a partir de la novela de Armando Palacio Valdés y con mismo director y protagonistas; o *Nuestra Natacha*, adaptación por Benito Perojo de la obra teatral homónima de Alejandro Casona.

Pese a que continuó operando durante la contienda, dedicado a la propaganda bélica, la rápida irrupción en los mismos años de otros estudios con una situación más cercana a Madrid determinó el abandono de este proyecto. En

5 Sánchez Salas, D. (2001). A diez mil kilómetros de Hollywood (La historia de E.C.E.S.A./Estudios de Aranjuez S.A.). En García de Dueñas, J. y Gorostiza, J. Cuadernos de la Academia: Los estudios cinematográficos españoles. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. 81-118.

1951 sus instalaciones fueron vendidas a una fábrica de material fotográfico, siendo urbanizado a fines de la centuria dando paso a la actual calle de los Estudios Cinematográficos.

En buena medida, el declive y cierre de los estudios E.C.E.S.A. se vio precipitado por el desarrollo experimentado por los estudios establecidos por **la Cinematografía Española Americana**, más conocidos por sus siglas C.E.A., en la Ciudad Lineal de Arturo Soria. Su fundación se remonta hasta el 17 de marzo de 1932, cuando un grupo de intelectuales, entre ellos Jacinto Benavente o los hermanos Álvarez Quintero (que ostentaron la presidencia honoraria y vicepresidencia de la sociedad) determinaron su constitución tras una reunión en el madrileño restaurante Lhardy.

Para su edificación se destinaron los terrenos del antiguo Parque de Diversiones de la Ciudad Lineal, que existió entre 1904 y 1932⁶. Este espacio de ocio y divertimento de la sociedad madrileña contó con atracciones como un tiiovivo, una pista de patinaje o la “maquina voladora”⁷, restaurantes y cafeterías, una plaza de toros, billares, jardines, bolos americanos, títeres, juegos de tiro al blanco, un tobogán, un frontón, una biblioteca, y un teatro en clave modernista, el más grande de que dispuso en su tiempo la ciudad, obra de los arquitectos Ricardo Marcos Bausá y Emilio Vargas.



Vista de los estudios CEA

Fuente: Biblioteca Digital Memoriademadrid

⁶ La revista *Nuevo Mundo*, en su número del 24 de febrero de 1933, relataba cómo la Sociedad Cinematográfica Española Americana había adquirido el solar del parque, así como terrenos contiguos y que había comenzado ya la construcción de los estudios.

⁷ Atracción similar a las actuales sillas voladoras.

Ambos fueron comisionados para la construcción de los nuevos estudios cinematográficos, cuyas obras se iniciaron de inmediato. Apenas unos meses después, en marzo de 1933, varios cines de la capital proyectaron un film informativo sobre el avanzado estado de las labores de edificación. Y las instalaciones abrieron sus puertas el 28 de octubre con la presencia del presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora y numerosas personalidades políticas y culturales. El recinto contaba con seis plató, laboratorios, talleres de decorados, jardines, camerinos y hasta una piscina, y fueron las más importantes de Madrid. Situado en lo que entonces eran las afueras de la ciudad⁸, contó con oficinas más céntricas en el número 10 de la calle Barquillo.

Algunos de los primeros títulos allí rodados fueron *Doña Francisquita* (1934) del alemán Hans Behrendt, con Raquel Rodrigo, Matilde Vázquez, Manuel Vico o Fernando Cortés; *La traviesa molinera* (1934), de Harry d'Abbadie d'Arrast con Alberto Romea, Eleonor Bouarman, Santiago Ontañón o Hilda Moreno; *La Dolorosa* (1934) de Jean Grémillon con Rosita Díaz, quien marchó poco después contratada a un recuperado Hollywood; *Una semana de felicidad* (1934) de Max Nosseck con Raquel Rodrigo y Tony D'Algy; o *La verbena de la Paloma* (1935) de Benito Perojo con Miguel Ligeró, Raquel Rodrigo, y vestuario de Santiago Ontañón. También *El agua en el suelo* (1934), galardonada a mejor producción nacional tras un concurso público celebrado por el diario valenciano *Las Provincias*, dirigida por el mismo cineasta Eusebio Fernández Ardavín. Del mismo director se rodarían en los estudios C.E.A. *Saeta* (1933), *Vidas rotas* o *La bien pagada* (1935), adaptación de la novela de José María Carretero "El Caballero Audaz", con Lina Yegros, Antonio Portazgo y José Isbert. La revista *Sparta* en su número del 15 de febrero de 1935 informa sobre este rodaje, aportando interesantes datos para el conocimiento de los operarios que posibilitaron el gran esplendor de estas instalaciones, como el ingeniero León Lucas de la Peña, que se ocupó del sonido de este film, o el operador José María Beltrán, a cargo de la fotografía. Además, destacaba los decorados realizados por José María Torres, Luis Santamaría y Luis Feduchi⁹. Autores de un buen número de los mejores decorados del momento, suyos son también los realizados para *El bailarín y el trabajador*, comedia de Jacinto Benavente adaptada al cine por Luis Marquina, quien comenzó trabajando como ingeniero de sonido en la C.E.A. O la colosal réplica del castillo de Manzanares el Real, realizado por Torres para su voladura en una de las escenas de *La hija del penal* (1935).

Todos los títulos referidos vieron la luz entre los años de 1933 y 1935, reflejo de la ingente actividad que albergaron estos estudios, con varias decenas de rodajes anuales. De manera complementaria, en la C.E.A. se realizaron doblajes

8 "A cuatro kilómetros de Madrid", anunciaba la revista *Sparta* en su tercera edición.

9 Muñoz Fernández, F. J. (2021). Muebles y decorados de cine: Luis M. Feduchi, Luis Santamaría y su contribución a la película "El bailarín y el trabajador" (1936). *Res Mobilis*, 10(13-1), 355-381. <https://doi.org/10.17811/rm.10.13-1.2021.355-381>.

y se rodaron documentales, cortos animados, filmes propagandísticos y más de una decena de superproducciones internacionales, como como *El Coloso de Rodas* (1960) o *Por un puñado de dólares* (1964) de Sergio Leone, o *Doctor Zhivago* (1965) de David Lean. Y también grandes títulos nacionales, acogiendo la grabación de varias escenas de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) de Luis García Berlanga.

Como otros muchos estudios, fue incautado durante la Guerra Civil, aunque continuó operando en los años de la posguerra recuperando cierto pulso. Uno de los estudios con una trayectoria más longeva, las nuevas transformaciones sucedidas en los años 60, con la evolución desde el cine de estudio al cine de localización, dieron al traste con este espacio. Las películas pasaron a rodarse en ubicaciones reales, en las calles, abandonando la práctica del decorado por nuevas ansias de verosimilitud. Los estudios de la C.E.A. cerraron el 11 de noviembre de 1966, disolviéndose su sociedad once años después. En la actualidad en el que fuera su solar se levanta un bloque de edificios de uso residencial y comercial entre las calles de Condesa de Venadito, de Rodríguez de Arellano, de Agastia y de Arturo Soria. Hoy, solo el conocido como puente de la C.E.A., viaducto situado sobre la Avenida de América en el kilómetro 5,5 de la autovía del Nordeste (A-2), recuerda el que fue uno de los mayores centros del cine en nuestro país.

El voraz crecimiento de la red de estudios dedicados a los rodajes de cine se vio incrementado en 1934 con la apertura de los **estudios Cinearte**, situados en pleno centro de Madrid, en el número 5 de la plaza del Conde de Barajas. Aunque su producción es más conocida en tanto que pioneros del mundo del sonido y del doblaje, contó con un plató de 400 metros² que acogió varios rodajes hasta 1936. La empresa había comenzado su andadura el año anterior bajo las denominaciones de Estudios Iberofilm y Estudios Linnartz por el nombre de uno de sus impulsores, el ingeniero alemán Luis Linnartz. A tenor de las declaraciones de su director, el productor Fernando Méndez-Leite, las instalaciones debieron abrir sus puertas en el último trimestre de dicho año¹⁰.

Entre sus producciones encontramos títulos como *Doce hombres y una mujer* (1933) de Fernando Delgado con Irene López Heredia, Ana María Custodio o José Baviera; *Una morena y una rubia* de Jerónimo Mihura (1934) o *Se ha fugado otro preso* (1935) de Benito Perojo. Tras la guerra su actividad se enfocó como laboratorio de sonido y doblaje, con títulos como *Casablanca*, *Lo que el viento se llevó*, o partes de *Ben-Hur* y *Doctor Zhivago*, así como canciones en el recuerdo de todos como “Piensa en mí” de Luz Casal. No obstante, siguió albergando rodajes hasta 1989, siendo el último título *El vuelo de la paloma*, con Ana Belén como protagonista. Su cierre definitivo se produjo en 2010, pasando a gestionar sus espacios otra empresa dedicada a la producción musical, que abandonó poco después el edificio, rehabilitado y convertido en apartamentos de lujo.

10 Revista *Sparta*, nº.1, 1934. Y revista *Crónica*, 29-4-1934.

En el mismo año de 1934 se puede considerar el inicio de la andadura de los estudios **Ballesteros Tona Film**, si bien el Boletín de la Propiedad Industrial recoge la solicitud de registro de la marca un año antes, así como una segunda en 1941. Iniciativa del cámara Serafín Ballesteros, contó con la colaboración de, entre otros, el decorador Alfonso de Lucas, el ingeniero de sonido y director técnico de los estudios Federico Gomis o el director José Luis Sáenz de Heredia. Y abrió sus primeras instalaciones en un antiguo almacén de patatas del número uno de la calle de Vargas con más de 2.000m², complementado con las oficinas del número 6 del Paseo del Prado. La primera película allí rodada fue la ópera prima de Sáenz de Heredia *Patricio miró a una estrella*, con un debutante Antonio Vico y con Rosita Lacasa. Un film en el que, cosa insólita hasta entonces, el director fue también autor del guión, en un movimiento que perseguía la renovación de las



Cinegramas 18-11-1934

tramas narradas a un público que criticaba la excesiva repetición de adaptaciones teatrales y literarias. Allí se filmaron títulos como *Diez días millonaria*, dirigida por José Buchs a partir de la novela de Concha Linares Becerra, y con un reparto integrado por Milagros Leal, Vilma Vidal, Amalia Sánchez Ariño o Luis Peña. *El Heraldo de Madrid* en su edición del 29 de junio confirma que el último rodaje en estos estudios correspondió con la comedia de José Buchs *Madre Alegría*, con Raquel Rodrigo, Ana Leyva o Gaspar Campos.

Aquel primer espacio pronto resultó insuficiente, y el 31 de octubre de 1935 se inauguraron unos nuevos estudios en el número 53 de la calle García de Paredes. La revista *Cinema Sparta*, en su número 25 de 1935, relatava dicha inauguración y aportaba interesantes datos, como la colaboración del periodista Antonio Guzmán con Ballesteros y Gomis, que los estudios contaban con la primera “Truca” en España, máquina para la realización de trucos adquirida a la casa André Debrie de París, de las que solo existían nueve ejemplares en el mundo, y que había costado 30.000 duros de la época. Un acto celebrado con una fiesta, que fue filmada para la posteridad, y a la que acudieron productores, empresarios, artistas y periodistas, que pudieron disfrutar de un lunch servido por Chicote, considerado “el barman del cine español”¹¹. Su crónica nos permite conocer a todas estas estrellas de hace casi un siglo y de las que hoy poco se sabe, muchas de ellas ya mencionadas, y otras caso de Catalina Bárcena, María Gámez, María Luisa Moneró o La Romerito.

Según la prensa de la época, ya para entonces se había terminado de rodar *Una mujer en peligro*, de José Santugini con Enrique del Campo, Antoñita Colomé o Alberto Romea. Era la primera de una serie producida por Atlantic Films, al que sucedería *La señorita de Trévez* (1936) adaptación de Carlos Arniches dirigida por Edgar Neville, en lo que se presentaba como una clara apuesta de la productora por abrir camino al cine español en el contexto internacional. Junto a estos títulos, *Crisis Mundial* (1937) de Benito Perojo con Miguel Ligeró y Antoñita Colomé, uno de los grandes éxitos de la pantalla del momento, celebrado como uno de los grandes pasos hacia una industria de exportación. La prensa nos permite conocer también la dedicación de la moda del momento, cortos que se emitían como complemento a las películas más largas, caso de *Romanza Rusa*, de nuevo de Florian Rey con Imperio Argentina. Allí trabajó, además, la primera mujer montadora de cine en España, Sara Ontañón.

Como tantos otros espacios industriales, durante la Guerra Civil sus instalaciones fueron incautadas por trabajadores. Ballesteros recuperó el control de la empresa en 1939, a la que cambió la denominación a Distribuidora Cinematográfica Ballesteros en 1944. Diez años más tarde, las instalaciones sufrieron un pavoroso incendio, en la noche del 13 de julio de 1949. La

11 Primera coctelería de España, el Bar Chicote abrió sus puertas en 1931 en el primer tramo de la Gran Vía, entonces avenida del Conde de Peñalver. En sus mesas compartieron confidencias las mayores estrellas del cine nacional e internacional, con clientes de la talla de Audrey Hepburn, Ava Gardner o Frank Sinatra.

utilización de paja como aislamiento acústico actuó de acelerante, y aunque en declaraciones en prensa afirmaba que los daños habían sido mínimos (la cifra de cinco bomberos gravemente heridos apuntaba a lo contrario), nunca llegó a recuperarse de los gastos de la reconstrucción. Su producción decayó a partir de entonces, con unas instalaciones demasiado pequeñas para competir con CEA, Chamartín y Sevilla Films, dejando de producir en 1958 hasta el cierre definitivo en 1974. El gran número de incidentes acontecidos en los estudios cinematográficos determinó la aparición de aseguradoras especializadas, dispositivos de prevención de incendios¹², y de una Real Orden que ya en fecha tan temprana como 1927 obligaba a la instalación de cortafuegos en las cabinas, dado el carácter inflamable de las cintas, realizadas en nitrato.

EL CINE A LAS PUERTAS DE LA CONTIENDA

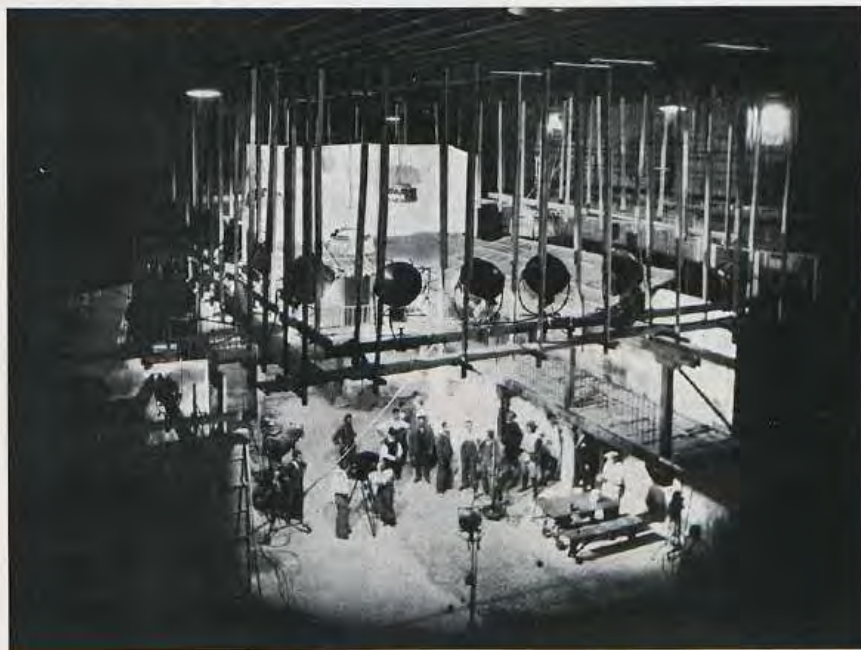
El año de 1935 fue uno de los más prolíficos en cuanto a inicio de actividad de instalaciones. Los **estudios Roptence** aparecían ya recogidos en el *Anuario industrial y artístico de España* correspondiente a los años 1933 y 1934 como unos estudios de “Roces Lapuente” situados en el número 69 de la calle del Cardenal Cisneros. Un año después la relación publicada por la revista *Arte y cinematografía*, así como el Boletín Oficial de la Propiedad Industrial de ese mismo año, los ubicaban en el número 16 de la calle de Francos Rodríguez. Pero su verdadero impulso llegó tras la mudanza a los números 84 y 86 de la calle Príncipe de Vergara. La revista *Sparta*, en su número de febrero de 1935, nos ilustra sobre su historia: cómo ante la pequeñez de estos espacios sus dueños, los hermanos Antonio y Octavio Rocés, en colaboración con Rafael Escriñá¹³, decidieron el traslado a unas instalaciones más grandes. A partir de ese momento los Estudios Roptence tomaron como base de operaciones el palacete que fue del cirujano José Goyanes, edificado en 1919 por Antonio Vázquez Figueroa. A fin de dar respuesta a las necesidades técnicas, difíciles de suplir en un edificio construido con distinta finalidad, se le añadieron nuevos espacios de claro corte racionalista, obra de los arquitectos José Sanz de Bergue y José Fonseca Llamedo. Entre las innovaciones de que dispuso, estos estudios suplieron una de las grandes carencias del cine español de aquel entonces, relativa a la cartelización de las películas. Hasta entonces, muchos positivos eran enviados al extranjero para la disposición de textos, lo que resultaba en faltas ortográficas y sintácticas. Entre sus reivindicaciones, la revista *Cinegramas* en su número del 31 de marzo de 1935 criticaba este gran problema, los numerosos extranjerismos y errores presentes, haciendo un llamamiento a la corrección gramatical y ortográfica.

12 En 1935 la *Revista de Arte y Cinematografía* anunciaba el dispositivo “Atento” de los talleres Dickson, que permitía la iluminación inmediata de la sala de espectáculos en caso de incendio, a fin de facilitar la evacuación.

13 Heinink, J. B. (1999). *Cronología del cine español: 1931-1940*, pag 96, 2021.

El número 7 de 1935 de la Revista *Arquitectura* del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid aporta interesantes datos técnicos sobre su edificación, en especial en torno a su principal problema: el aislamiento del ruido exterior, al estar en pleno centro de Madrid. Una cuestión de singular relevancia en unos estudios que fueron sobre todo de carácter técnico, como indica su nombre, que remitía a su sistema sonoro. En sus orígenes, Roptence se había especializado en la realización de equipos de captación del sonido homónimos y en el doblaje de películas. En dicho reportaje se relataba cómo en el palacio se instalaron las oficinas, salas de prueba y doblado, los archivos y las cocinas; en los garajes y en el quirófano que para su uso privado disponía el doctor Goyanes se dispusieron los laboratorios; y en el solar contiguo se construyó una nave cubierta con armadura metálica, de 30 x 18 x 10 metros, para estudio de impresión, camerinos, talleres e instalaciones eléctricas. El principal reto que presentaba esta construcción no era de carácter arquitectónico, con una estructura sencilla similar a otros espacios de uso industrial, como técnico en cuanto a acústica.

El estudio mostrando en detalle la suspensión extensible de las baterías de reflectores del peine. Decorado montado de "La Musa y el Fénix", alegoría lopesca.



*Vista del interior de los estudios
Roptence. Arquitectura.*

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. N°7 1935

El nivel medio de ruido admisible en un estudio era muy limitado, pues cualquier perturbación podía alterar el registro sonoro. Los vanos debían ser mínimos, a fin de reducir la transición directa de ruido exterior transmitido por el aire. Por ello en este espacio, que contó con tres muros medianeros, se dispusieron como únicos huecos la puerta de entrada decorada, de cuatro metros de luz; otra para el acceso del personal; huecos de inspección con doble vidriera y, por tanto, no practicables; y cinco ojos de buey para ventilación.

Las medidas necesarias no acababan ahí, pues las vibraciones podían ser transmitidas de igual manera a través de los muros. En este sentido, se señalaba la construcción tradicional española en ladrillo como mucho más conveniente que la recurrencia a la madera, pues el nivel de aislamiento obtenido era mucho mayor. Y se debía atender a que los materiales de revestimiento permitieran el nivel óptimo de absorción de los sonidos, de manera que la reverberación fuera la adecuada. Los requerimientos que el sonido introdujo en el cine favorecieron la experimentación con nuevos materiales en aras de una mejora de las condiciones acústicas.

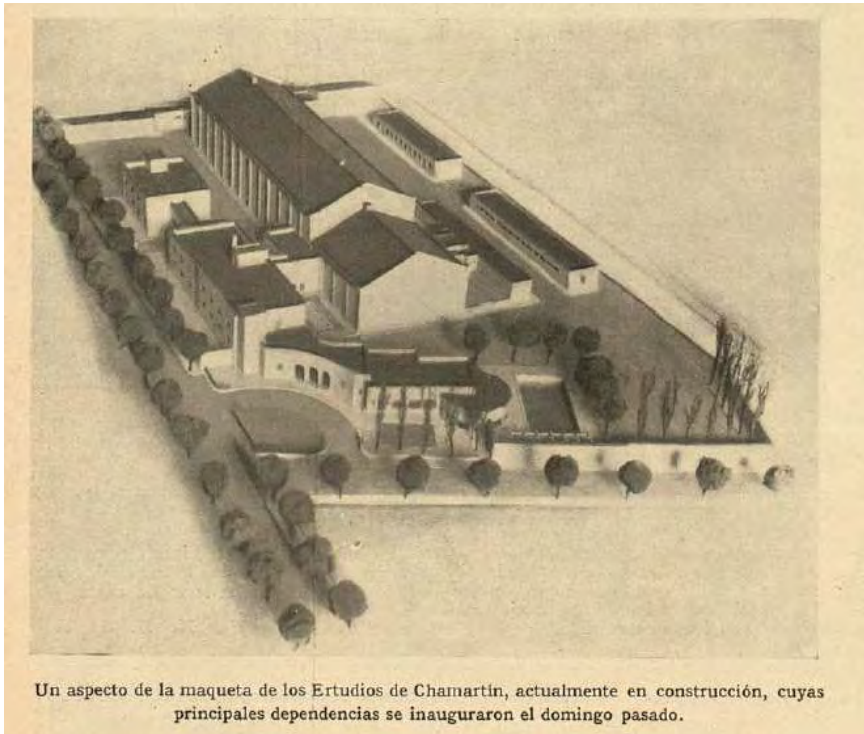
El 27 de julio de 1935 tuvo lugar en sus jardines una comida celebrando el rodaje de la primera película en los nuevos estudios, “*¡Es mi hombre!*”, de Benito Perojo con Valeriano León. Y ese mismo año se rodó *La hija de Juan Simón* (1935) de José Luis Sáenz de Heredia y Luis Buñuel, con los cantores Carmen Amaya y Angelillo (Ángel Sampedro Montero). Aunque los estudios volvieron a operar con normalidad tras la Guerra Civil, llegando a ser ampliados en 1941, las dificultades económicas sobrevenidas a partir de 1950 dieron con su fin. Una demanda por impago de una treintena de artistas y la frustrada filmación del film *Wolfram* generó una deuda de casi un millón de pesetas que resultó insalvable. Tras varias subastas extrajudiciales, la última referencia existente en el Boletín Oficial de la Propiedad Industrial es una renovación de nombre comercial en 1956, si bien cesó su actividad poco tiempo después. En la actualidad sigue en pie el edificio principal, que, tras pasar por varios usos es hoy sede de una congregación religiosa.

Durante la Guerra Civil muchos de los estudios transformaron su actividad al servicio de la propaganda bélica, y fueron requisados o colectivizados, como sucedió con otros muchos espacios industriales. Y aunque muchos continuaron durante la posguerra, experimentaron las lógicas transformaciones de la nueva realidad social, económica y política, con el exilio de muchos profesionales republicanos y la adaptación de las temáticas a los fines del régimen, que estableció un modelo proteccionista de subvenciones y cupos de pantalla al cine nacional. Continuó, así, una tendencia ascendente en el cine madrileño que situó a la industria cinematográfica de esta ciudad al nivel de los mejores centros europeos, y que atrajo a un gran número de rodajes internacionales. Y aunque el número de grandes estudios no fue tan ingente como hemos visto en el periodo previo a la Guerra Civil, se produjo una internacionalización de las productoras.

Tras la posguerra y durante la dictadura se articuló un importante eje cinematográfico en torno al barrio de Chamartín de la Rosa. Entre las décadas de los años 30 y 70 esta zona de la capital acogió un buen número de rodajes urbanos, espacios como la sede de Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NODO), y dos de los más importantes estudios madrileños del siglo XX, los **Estudios de Chamartín de la Rosa** y los **Estudios Sevilla Films**.

Los primeros comenzaron su construcción en el número 5 de la Avenida de Burgos en el mismo año de 1935 que tan prolífico para la industria resultó, con proyecto de Rafael Bergamín construido por Juan Arozamena¹⁴. Aunque el estallido de la Guerra Civil retrasó su inauguración hasta el 17 de abril de 1941, en noviembre de 1935 se había realizado una visita para la prensa con un coctel ofrecido, una vez más, por Chicote.

En esta primera fase de los estudios se rodaron títulos como *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem, o *El Cid* de Anthony Mann. Precisamente este interesante productor americano adquirió en 1962 la titularidad de los estudios, que pasaron a conocerse con su apellido, **Estudios Bronston**.



Un aspecto de la maqueta de los Estudios de Chamartín, actualmente en construcción, cuyas principales dependencias se inauguraron el domingo pasado.

Fuente Cinema Sparta

¹⁴ Revista *Labor*, n.º. 93, 1935.

Pero la quiebra de estos estudios en 1972 puso en peligro sus instalaciones, que a punto estuvieron de ser demolidas. Sin embargo, la colaboración entre el Ministerio de Cultura, Radio Televisión Española, el Banco Exterior de España (propietario del inmueble) y el impulso otorgado por Pilar Miró en calidad de Directora General de Cinematografía permitieron un acuerdo por el que los estudios pasaron a manos de la televisión pública. Unos años más tarde, en 1988, comenzaba el tercer episodio de su historia, ya como **Estudios Buñuel**, dedicado a rodajes televisivos de programas tan reconocidos como *Qué apostamos*, *Un dos tres*, *El precio justo*, *Cine de barrio* o *Versión española*. Pero el impulso que permitió la salvaguarda de este edificio, que llegó a ser el mayor plató de televisión de Europa, se vio frustrado en el año 2014 con la venta de los terrenos por parte de Radio Televisión Española, su demolición y la conversión en apartamentos de lujo.

No muy lejos de allí, en el actual número 4 de la calle de Pio XII, la sede madrileña de **Sevilla Films** comenzó a funcionar en 1941 tras su reconocible fachada articulada a modo de cortijo andaluz. Segundo gran estudio madrileño en cuanto a volumen de producción, solo por detrás de los estudios de la C.E.A., entre los grandes títulos que allí se rodaron se cuenta *Rey de Reyes*, o *Salomón y la Reina de Saba*. Escenas de este film estaban siendo rodadas por Gina Lollobrigida y Tyrone Power cuando este último comenzó a sentirse indispuerto, falleciendo apenas unas horas después.

En la década de los 60 Radio Televisión Española alquiló varios de sus estudios, y desde allí se realizaron los programas de Estudio Uno. Los estudios fueron demolidos en 1974, y en la actualidad se levanta un supermercado.

Todo este rico tejido de estudios, disperso y no corporativizado, por otro lado, propició que Madrid experimentase una auténtica edad de oro del cine durante la posguerra. Desde la segunda mitad de los años cincuenta, y a lo largo de los 60, la ciudad se convirtió en una suerte de Hollywood castizo desde el que se rodaron algunos de los títulos más míticos del cine internacional, y por donde se paseaban las mayores estrellas nacionales y extranjeras, como Ava Gardner, Bette Davis o Charlton Heston.

SEGUNDA PARTE DE LA CENTURIA. HACIA LA ESPECIALIZACIÓN.

Con una industria con un alto grado de mutabilidad, determinada por los criterios de gusto del público, y viéndose abocados al cierre la práctica totalidad de los grandes pioneros, el panorama para la segunda mitad del siglo XX estuvo determinado por un cambio en la concepción de los estudios. Comenzó la especialización en aspectos concretos, como el sonido, la postproducción o la animación. Es el caso de **Estudios Moro**, fundados en 1955 por los hermanos Jose Luis y Santiago Moro Escalona.

Estos estudios vinieron a dar respuesta a una demanda numerosas veces reiterada en la prensa especializada: la ausencia de contenidos infantiles, la

reducción del género de la animación. País siempre a la vanguardia en este tipo de producciones desde las experiencias pioneras de Segundo de Chomón, a partir de los años 30 sus títulos denotaron un descenso, focalizados los esfuerzos en el cine “de acción real”. Y si bien en Barcelona vieron la luz durante los años cincuenta los Estudios Animados Chamartín, dependientes de la productora madrileña homónima, en Madrid hubo que esperar hasta la llegada de estos dos hermanos, procedentes del ámbito de la publicidad, terreno en que fueron pioneros.

En 1964 dieron vida a unos de sus personajes más recordados y más queridos por varias generaciones: *La familia Telerín*. Apenas un año más tarde se establecieron en la avenida de América con la calle Torrelaguna, muy cerca de los estudios de la C.E.A., en un edificio del arquitecto Manolo Jaén situado frente de las oficinas de Movierecord, sus grandes socios en esta eclosión de la animación y de la publicidad españolas. Suyos fueron también otros míticos personajes como la calabaza Ruperta y el resto de personajes del *Un, dos, tres*, o títulos como *Marcelino, Pan y Vino*. Y de allí salieron películas como *Los chicos con las chicas* de Los Bravos, así como multitud de spots publicitarios. Juntos, los hermanos Moro configuraron una segunda edad de oro de la animación española, ganando numerosos premios internacionales. Sin embargo, los estudios tuvieron una corta vida, cerrando sus puertas en 1970 por desacuerdos económicos con sus socios. En la actualidad el edificio alberga el Centro de Seguridad e Higiene en el Trabajo.

Las trayectorias de la gran mayoría de estos espacios fueron breves, como si emularan la suerte de muchas de las estrellas que por ellos pasaron. No podemos olvidar a otros muchos, caso de **Augustus Films**, inaugurados en 1944 por el productor Augusto Boué en el número 24 de la calle Libertad. Poco más de una década después, en 1955, sus instalaciones fueron adquiridas por Columbia S.A. para su transformación en oficinas y estudios de grabación musical. Los **Estudios Roma**, en la carretera de Fuencarral a Alcobendas, transformados con fines televisivos en los años 80 y en la actualidad estudios de Telecinco. Allí se rodaron interiores de, entre otros *Se armó el belén*. O los **Estudios Verona** en la carretera de Colmenar Viejo, surgidos como espacio auxiliar de Estudios Roma para rodajes en una población con una potente historia cinematográfica por la multitud de filmes allí rodados y donde surgieron otros espacios como Estudios Tablada. Operaron en los años 60, con títulos como *El viaje fantástico de Simbad* (63). Su historia fue igualmente breve, transformado en espacio cultural a fines de los años 80, y demolido en 1991, dando lugar a una zona residencial.

Ubicados en el número 59 de la calle homónima, los **estudios Vallehermoso** se fundaron en 1962 por los productores Arturo Marcos y Eduardo Manzanos. Este pequeño estudio contó con un solo plató y salas de montaje, doblaje, proyección y decorados. Se rodaron filmes como *Crimen de doble filo* (1964) o *El séptimo de caballería* (1965), pero apenas duraron cuatro años, cerrando en

1966 por problemas económicos que llevaron a vender los estudios. Adquiridos por Pedro Couret y Salvador Arias, allí se instalaron hasta 1996 los estudios Arcofón, en los que se dobló *El bueno, el feo y el malo*.

Sin embargo, todo este esplendor comenzó un lento declive. En la década de los 70 existieron aún estudios, como **Estudios Piquer** de Juan Piquer Simón, primero en la calle Pradillo, posteriormente ampliados en Daganzo de Arriba, destinados principalmente al género publicitario, fantástico, y a la serie B.

HACIA UN NUEVO MODELO DE NEGOCIO INTERNACIONAL

Comenzaba todo un nuevo episodio para los estudios cinematográficos madrileños. Los pocos supervivientes se reconvirtieron con fines televisivos, pero el enfoque era ya radicalmente distinto, y el esplendor cinematográfico bajaba sus focos. A partir de los años 90 el sector experimentó una revitalización al calor de las nuevas infraestructuras audiovisuales constituidas en la Ciudad de la Imagen y Mediapro/Globomedia en Pozuelo de Alarcón y Fuencarral, y Secuoya Studios en Tres Cantos/Boadilla. Y ya de manera más reciente, los estudios de Netflix en Tres Cantos, bajo la configuración de *hub* estadounidense. Pero, de nuevo, hablamos ya de estudios orientados a la producción televisiva en la mayor parte de su actividad, y de modelos de negocio y gestión muy distintos de aquellos pioneros.

El cine, que comenzó como simple barraca de feria, entretenimiento denostado por aquellos firmes seguidores de los espectáculos teatrales, mal considerado por instituciones y autoridades, permitió con su fuerza expresiva la recreación del imaginario con inédita veracidad. El incremento en el número de productoras a partir de 1930 favoreció el terreno abonado para que, desde los numerosos estudios madrileños, se atendiera a la ingente demanda de un público voraz por nuevos títulos e historias. El trabajo conjunto de ambos sectores de la industria cinematográfica favoreció un periodo de esplendor sin igual, con una sucesión imparable de títulos. Sin embargo, existieron voces críticas que llamaban a la mesura ante este vertiginoso desarrollo, temerosos de una sobreexplotación de la cartelera que superara la demanda popular.

Poco queda ya de estos espacios, absorbidos la mayoría por el tejido urbano y el mercado inmobiliario. Edificios que fueron testimonio del momento más esplendoroso de la industria cinematográfica española y madrileña, que nos hablan de la ciudad que fue. En ocasiones, ni siquiera quedan sus frutos. Pese a que ya en los años 30 se reclamaba la creación de una Cineteca que conservase estos materiales, conscientes de su fragilidad y de su peligrosidad, esta tardó en llegar. En la actualidad, la Filmoteca Nacional realiza estos esfuerzos, constituyendo el último refugio para la conservación, recuperación y difusión de estos primeros títulos del cine español.

LA RESAD Y EL CINE EN MADRID

THE RESAD AND CINEMA IN MADRID

Por Juan José DE LA FUENTE SANCHEZ

Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)

Conferencia pronunciada el 4 de noviembre de 2025
en la Sala de Conferencias del Patio del Registro de
la Casa de la Villa de Madrid

RESUMEN:

La RESAD, fundada en 1831, es hoy un referente en formación e investigación teatral en España, ofreciendo estudios superiores en interpretación, dirección, dramaturgia y escenografía. Aunque nació como escuela de arte dramático, ha nutrido de actores y actrices al cine y actualmente incorpora en sus estudios contenidos orientados al audiovisual y nuevas tecnologías. Teatro y cine comparten bases actorales, pero difieren en técnica y naturaleza, lo que exige preparación adaptada para cada medio. La evolución tecnológica plantea retos a la formación actoral como el trabajo captura de movimiento, animación e IA. En la RESAD trabajamos para seguir preparar actores ante estos retos de futuro con la intención de seguir nutriendo y caminando de la mano del cine.

ABSTRACT

The RESAD, founded in 1831, is today a reference in theatrical training and research in Spain, offering higher studies in acting, directing, playwriting, and scenography. Although it was born as a school of dramatic art, it has nourished the cinema with actors and actresses and currently incorporates in its studies contents oriented to the audiovisual and new technologies. Theater and cinema share acting bases, but differ in technique and nature, which demands preparation adapted for each medium. Technological evolution poses challenges to acting training such as motion capture work, animation, and AI. In the RESAD we work to continue preparing actors for these challenges of the future with the intention of continuing to nourish and walking hand in hand with the cinema.

PALABRAS CLAVE: RESAD, historia, artes escénicas, cine, audiovisual, formación, preparación actoral, investigación teatral, estudios superiores, interpretación, dirección, dramaturgia, escenografía, tecnología.

KEYWORDS: *history, performing arts, cinema, audiovisual, training, acting preparation, theatrical research, higher studies, acting, directing, playwriting, scenography, technology.*

En primer lugar, quiero agradecer al Instituto de Estudios Madrileños y en especial a su presidenta, M^a Teresa Fernández Talaya, por la oportunidad que nos brindan, a nuestra institución, La RESAD, y a mi persona como su director actualmente, de participar en este ciclo de conferencias sobre “el cine en Madrid”, para contarnos y explicar quiénes somos, a que nos dedicamos y que relación tenemos con el cine, en esta escuela que lleva ya andando casi 200 años.

La fundación de nuestra escuela, viene dada de la mano y por el impulso de la Reina María Cristina de Borbón, princesa de Nápoles, una gran aficionada a la música y al teatro lírico, que a su llegada a la corte de Madrid tras casarse con Fernando VII, decide, en 1830, crear el conservatorio de Música, bajo la dirección del tenor italiano Francesco Piermarinni, que en ese momento triunfaba en el teatro del Príncipe. Con este gesto, la reciente reina, intentaba poner remedio al penoso estado en que se encontraba no solo la formación musical en España, si no en general los hábitos de un país y una corte bastante pueblerina y con poca formación musical.

En un primer momento, el nuevo conservatorio de música, bajo la dirección de Piermarinni, se convierte en un propagador del espíritu italiano, dedicado más a reafirmar ese espíritu y su gusto por él, que a sentar unas bases técnicas fundamentadas en un conocimiento histórico para establecer una escuela nacional.

Pero al cabo de un año, la reina, advertida por sus consejeros de que la influencia italiana había desplazado y dejado fuera de toda protección a nuestro teatro en verso, tomó la decisión de ampliar el conservatorio, con la fundación el 6 de mayo de 1831 de una Escuela Nacional de Declamación, reconvirtiendo así la institución, que se transformó en ese momento en el Real Conservatorio de música y declamación de María Cristina.

Tendrían que pasar 26 años, hasta que el 9 de septiembre de 1857, se aprobara la Ley Moyano, o Ley de instrucción Pública, que fue la primera en intentar regular y estructurar de manera integral la educación en España. Ley que estuvo vigente en España hasta 1970, y en donde por primera vez, las enseñanzas que se impartían en aquel Conservatorio de Música y Danza, adquirieron la categoría de estudios superiores.

A partir de su fundación, hasta nuestros días, la escuela ha pasado por diferentes momentos, sedes y nombres. Primero como “conservatorio de música y declamación” entre 1856 y 1868, después alternando periodos y nombres como

“Escuela nacional de música y declamación” entre 1868 y 1900, “Real Conservatorio de Música y declamación” entre 1910 y 1931, “Conservatorio Nacional de Música y Declamación” entre 1931 y 1939, Otra vez “Real Conservatorio de música y declamación” entre 1939 y 1952, Hasta su denominación actual “Real Escuela Superior de Arte Dramático”, que data de 1952, momento en que la escuela se separó del Conservatorio Superior de Música a efectos Jurídicos y organizativos, pero no así de sede, que siguieron compartiendo casi 40 años más.

Posteriormente, entre 1967 y 1990, su nombre volvió a cambiar a “Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza”, como reconocimiento a esta otra arte de la danza, puesto que paulatinamente y paralelo a los estudios de Música y Declamación, desde sus orígenes en 1830, siempre se han impartido ininterrumpidamente clases de baile y esgrima, como complemento. Así pues, en 1967, comienza también el reconocimiento y desarrollo de los estudios reglados de Danza, fuera, o con una entidad propia más allá de la escuela de Música y Declamación.

Finalmente, y a partir de la aprobación de la LOGSE en 1990, se da la separación definitiva de los tres centros, creándose los estudios superiores de música, los de arte dramático, y los de Danza, con las tres escuelas superiores que tenemos actualmente en Madrid, y con equivalencia de sus estudios a una licenciatura Universitaria.

También en este momento, y con el cierre del teatro real para su rehabilitación y reforma, espacio que había sido la sede conjunta hasta entonces, cada institución pasó a tener su propia sede. El real conservatorio superior de Música en un edificio que formaba parte del Hospital General de Atocha, junto al museo Reina Sofía. El conservatorio superior de danza María de Ávila en la Finca de los Lujanes, en Carabanchel. Y la Resad, en el barrio de Retiro, en un edificio de nueva construcción en la plaza del niño Jesús, inaugurado el 16 de marzo 1998 por la Infanta Cristina y la Ministra de Educación.

No voy a detenerme más en la extensa historia de nuestra escuela hasta nuestros días, para ello, y para quien tenga más curiosidad sobre el tema, contamos con dos magníficos documentos escritos, el artículo “Resad, historia de una escuela Centenaria, escrita por D. Juanjo Granda y publicado dentro de la colección Teoría Resad a finales de 1994, y la Tesis doctoral de Guadalupe Soria Tomás, “La formación actoral en España. La real escuela superior de arte dramático (1831-1857)”, convertida en libro y también publicada en la colección Monografías Resad, conjuntamente con la editorial fundamentos.

La Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, es actualmente un centro de aprendizaje e investigación grande y complejo sobre las artes escénicas.

Se imparten tres especialidades:

- La de Dirección de Escena y dramaturgia, que a su vez se subdivide en dos recorridos específicos uno dedicado a la Dirección y la puesta en escena, u otro dedicado a la Escritura dramática y la Dramaturgia.

- La de Escenografía, que actualmente tiene únicamente un itinerario dedicado al diseño y construcción de la escenografía, en donde se tocan también tanto el diseño de personaje y la caracterización, el diseño de vestuario, y la iluminación escénica.

- Y la de Interpretación, subdividida a su vez en tres itinerarios, Teatro de texto, donde predomina el trabajo a partir de los textos dramáticos y la palabra, Teatro de Gesto, donde predomina el trabajo a partir de la expresión del cuerpo y el movimiento, y Teatro Musical, donde predomina el trabajo del canto y la danza, dentro del recorrido del teatro musical contemporáneo, no acometiendo el trabajo del canto lírico. (Este se desarrolla en la escuela superior de Canto de Madrid).

Ofrece unos estudios superiores de Grado dentro del plan Bolonia con una denominación dentro del marco de convalidaciones del Meces2. Es decir, es a todos los efectos una titulación superior como la que se expide en la universidad, con la misma validez y que sirve para continuar estudios de postgrado en master y doctorado.

A estas alturas, nos estaremos preguntando, ¿Qué tiene que ver una escuela de Música y Declamación, o de Arte Dramático en un ciclo de conferencias sobre el cine?

Más allá de este primer contexto histórico, para conocer y situar un poco en el origen y la entidad de nuestra institución, intentaremos ligar o profundizar en los aspectos o en las conexiones que nos traen hasta aquí, y, sobre todo, más allá de la llegada del cine a España, a partir de su primera proyección el 14 de mayo de 1896 en el Gran Hotel de Rusia, a partir de 1900 con el inicio de la industria cinematográfica.

Pese al complejo centro en el que se ha convertido la escuela actualmente, con todas las distintas especialidades y recorridos que se estudian y en los que se trabaja, la RESAD, desde sus inicios siempre ha sido principalmente una escuela de actores, una escuela de interpretación. No fue hasta la década de los 90, cuando se amplió el catálogo de estudios y comenzaron a aparecer paulatinamente el resto de especialidades. Primero con la dramaturgia y la dirección de escena, luego con la interpretación Gestual, después con la de escenografía ya hacia el año 2000 y finalmente con la incorporación del teatro musical a partir del 2010.

Si bien tradicionalmente y como en propio nombre de la escuela indica, la formación actoral sería una formación actoral en Arte Dramático, la influencia y el trasvase de entre el mundo escénico y el mundo del cine ha sido continuo. De inicio porque la Resad siempre ha sido la escuela de referencia a nivel nacional para el estudio de la interpretación, y particularmente, porque no ha existido una escuela oficial y superior en la que se pudiera estudiar interpretación para la cámara.

Si bien existió una escuela oficial de Cine en Madrid entre 1947 y 1976, y que actualmente tenemos a ECAM, ambas han estado destinadas y dirigidas a los oficios de detrás de las cámaras en la industria del cine; Desde la Dirección,

la Producción, la Dirección de Arte, de Fotografía, etc. y ofreciendo únicamente algunos cursos no regulares o sin titulación oficial con respecto a la actuación.

Así pues, y pese a no ser la nuestra una escuela dedicada específicamente al mundo del audiovisual, el mundo del cine siempre se ha nutrido de los egresados y estudiantes de interpretación de la RESAD.

Por nuestras aulas han pasado un montón de actores que han desarrollado su carrera principalmente en el cine. Son Ejemplo de ello Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, José Luis Pellicena, José María Pou, Pepe Viluela, Javier Cámara, Blanca Porillo, Carmelo Gómez, Tristán Ulloa, Fele Martínez, Natalia Verbeke, Barbara Lennie, Fernando Gil, Luis Callejo, Miram Gallego, Hugo Silva, Hibba Anouk, Raul Prieto, Aura Garrido, o los recientemente fallecidos, Veronica Echegui y Eusbio Poncela, y un largo etcétera, de actores que se han formado en la RESAD.

Actualmente y con la inclusión de los planes de estudios en el espacio europeo de educación superior, dentro todas las especialidades y en particular en la especialidad de interpretación, en todos los descriptores de contenidos de las materias se hace referencia a que todos esos contenidos deben ponerse en práctica en distintos medios escénicos y artísticos, incluido el audiovisual. Es decir, que ahora mismo en nuestros planes de estudios y nuestra formación en todas las especialidades, no está o no debe estar enfocada y dirigida única y exclusivamente al arte dramático, sino que debe enfocarse y dirigirse también a el ámbito audiovisual. Con lo cual nuestros estudios, actualmente sí que incluyen asignaturas o contenidos que se orientan hacia la formación, en todas nuestras especialidades, y específicamente hacia el mundo del audiovisual y el cine.

Recientemente, también se ha creado en el nuevo decreto de especialidades, la especialidad de interpretación para la cámara, consolidando y dando posibilidad al desarrollo de la enseñanza de la interpretación específicamente para el audiovisual y el cine.

En los estudios de dramaturgia, tenemos asignaturas específicas de guion. En los de escenografía de introducción a la dirección artística. Y en los estudios de interpretación, de interpretación para la cámara, si bien es cierto, que, en el actual plan de estudios, quizá no con tanta presencia como sería deseable. En este sentido, y a partir de la aprobación de la ley de regulación de enseñanzas artísticas superiores del pasado 7 de junio de 2024, se está trabajando tanto con el ministerio de educación como con las comunidades autónomas en su articulado y la creación de nuevos planes de estudios de Grado y de Master, donde se está intentando dar cabida en mayor medida a la interpretación para la cámara, ya sea bien en el propio grado, o bien en la creación de másteres específicos para la interpretación en el audiovisual.

Centrándonos en el oficio propiamente del actor, podemos encontrar puntos en común con respecto a su desarrollo en el cine, y puntos de diferencia que hacen preciso un trabajo aparte, complementario y específico para su adaptación y desarrollo en el medio.

Tanto en el arte dramático como el cine, se cuentan historias, que reflejan la realidad y la sociedad, y en gran parte a través de los personajes que las habitan. Estas historias están escritas, adaptadas muchas veces de grandes novelas. Existe un guion y una dramaturgia específicas y están pensadas para evolucionar a través de la acción de los personajes y de los diálogos. El actor tiene que encarnar y dar vida a esos personajes para que se desarrolle y se pueda entender la acción, lo que sucede, la historia. Y lo tiene que hacer con credibilidad.

Es decir, tanto en el teatro como en el cine, el trabajo inicial o fundamental es el mismo. La diferencia viene por la propia naturaleza de cada arte.

La principal diferencia entre ambos, viene de la forma de representación de cada uno. En el teatro, esta representación se realiza ante un público en tiempo real y en un espacio común y presente. Mientras que en el cine el trabajo se presenta a posteriori y sin la presencia real ni el espacio común compartido entre el actor y el espectador. El cine se proyecta después de estar acabado, editado, de que todo el mundo ha realizado su trabajo y se ha creado un producto concreto y “cerrado”. El teatro se hace cada día de nuevo, se ajusta, se cambia, se varía en función de ese momento concreto de comunión entre el espectador y el actor. En el cine, el actor trabaja para la cámara que amplifica cada micro movimiento, cada gesto, y que demanda de una sinceridad y verdad actoral, difícil de establecer. En el cine, la comunión es del actor con la cámara. En el teatro hay convención, estilo, formas de actuar y ampliar el gesto y la voz. El cine requiere naturalidad, realismo, verdad contenida para ser creíble. En el teatro el tiempo y la acción son seguidos, sincrónicos, van del inicio al fin de la historia, creando un arco de personaje. En el cine, el rodaje se realiza no en función del desarrollo de la historia que cuenta la película, si no en función de las necesidades del diseño de producción. Esto significa que el actor puede grabar el primer día de rodaje la última escena de la película, ir dando saltos entre escenas, rodar sin su compañero de escena sus partes de cámara o frases en primer plano, y días después juntarse con su compañero para los planos conjuntos. En cine no puedes acumular e irte cargando de las escenas anteriores para generar ese arco del personaje, ese viaje desde la presentación para recorrer todas las peripecias hasta llegar al desenlace, si no que tienes que tener todo compuesto y generado para saltar directamente a la acción concreta en cuanto se empieza a rodar.

Así pues, el actor en el teatro trabaja con la inmediatez y el ajuste de su interpretación al auditorio, a la distancia con el público teniendo que modificar y amplificar su gesto, su voz, su interpretación para llegar y ser visto y oído hasta en las últimas butacas, todo seguido cada noche. Creando y recreando en cada representación como si empezara de cero. En el cine, se trabaja con la edición, con la repetición y el ajuste de todos los medios técnicos puestos al servicio de la expresión de la película. Puedes repetir y ajustar una escena varias veces hasta encontrar el punto exacto que se elegirá después para montar y encajar en el conjunto de la película.

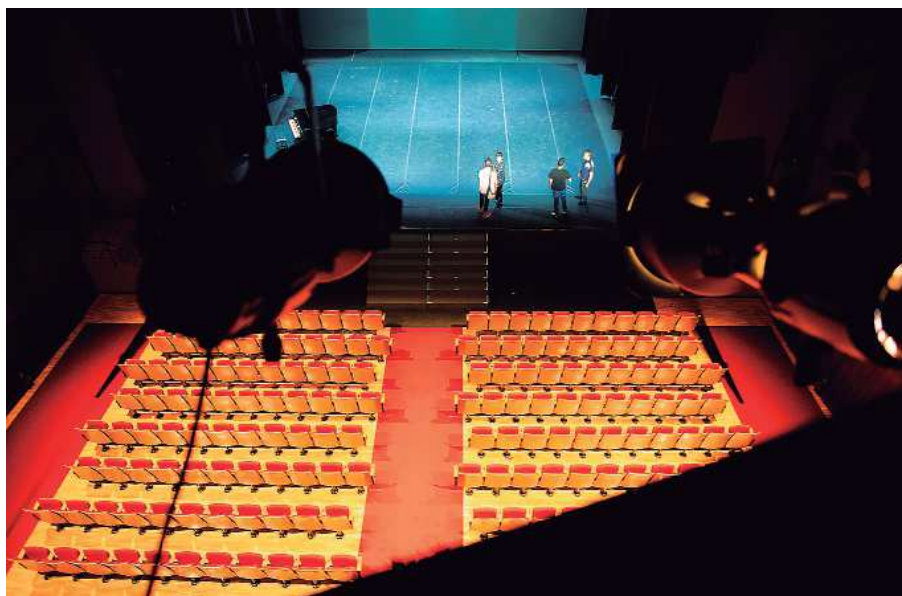


Vistas del edificio sede de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

Fotografías de Ernesto Serrano.



Debajo, patio de butacas y escenario del teatro que alberga la RESAD.





Interior de la sala de teatro de la RESAD.

En el teatro, en general toda la obra gira en torno a la interpretación, mientras que en el cine la interpretación gira en torno a todo el mecanismo técnico que permite crear la ilusión.

Hay una escena en la película escrita y dirigida por Fernando Fernán Gómez, “El viaje a ninguna parte” que ilustra perfectamente estas diferencias entre el teatro y el cine en relación a la interpretación. Es esa escena en la que el propio Fernando, interpretando a don Arturo, uno de los cómicos de la compañía, es seleccionado o casi más bien instado o alentado a participar como extra y decir una frase en el rodaje de una película. Esa célebre frase “Estaba deseando que viniera usted por acá, señorito, pa decirle una cosa un tanto, delicá” y la forma en la que Fernando repite y repite de un modo completamente teatral, exagerado, haciendo uso de su oficio de cómico de la legua, empeorando y siendo cada vez más teatral, menos natural y más alejado del trabajo que la cámara requiere, cada vez que cortan y vuelven a rodar la escena, es creo, uno de los mejores reflejos que se han hecho sobre la diferencia de los dos medios y la forma de actuar y gestionar el oficio de actor. El propio Fernán Gómez sentencia al final de la secuencia, desolado: “esto del cine es una mierda, no tiene nada que ver con el teatro, ya te lo decía yo” y sale de cuadro.

Realmente, el cine no es una mierda, ni mucho menos. Ni siquiera es un medio menor o peor que el teatro. Simplemente esta secuencia denota y expresa gráficamente y desde un modo cómico al inicio y agrisado o amargo al final, ese tránsito, ese cambio y adaptación de lenguaje y uso de las herramientas interpretativas que todo actor debe hacer al enfrentarse a una cámara. Y del

mismo modo, la angustia que todo actor o actriz hemos sentido al dar el paso y bajar del escenario para ponernos delante de una cámara.

Todo lo que se aprende en el teatro, es útil y podríamos decir que básico y fundamental para el trabajo delante de la cámara. Pero no podemos obviar, que el audiovisual es otro medio, y todas las herramientas interpretativas tienen que ser usadas en un nuevo contexto y con los nuevos parámetros que exige el lugar en el que se están utilizando. Al igual que hay una adaptación en el uso de las herramientas interpretativas y en como las usas si estás representando una obra y un espectáculo de comedia del Arte, o si estás representando una obra de Chejov, exactamente igual es necesaria una adaptación y nuevo uso de las herramientas interpretativas en el cine. Y eso también se enseña y se entrena.

En este sentido y al igual que el cine partió, y ha ido evolucionando y se ha visto influenciado y configurado a partir del teatro, del mismo modo, el teatro según ha ido desarrollándose el mundo del cine y el audiovisual, se ha visto influenciado e interpelado a cambiar y desarrollarse, adaptándose a los nuevos tiempos. La prueba mas evidente de ello, es el propio cambio de nombre que nuestra institución ha sufrido desde “conservatorio o escuela de Declamación” hasta “Escuela de Arte Dramático”. La pérdida de “convención” y grandilocuencia es clara y patente, como bien se ve en la citada secuencia anteriormente mencionada. Hace unos 180 años, interpretar, era subirse a un escenario a “declamar” usando una voz poco realista o naturalista, sin apenas expresión del cuerpo y el movimiento. Poco a poco y desde la aparición de Stanislavski y su método o sistema de acciones físicas, añadido al desarrollo del cine y el naturalismo, el teatro ha ido perdiendo esa grandilocuencia externa y ha ido cada vez más en busca de la “verdad” y la “organicidad” de los actores, incluso en representaciones más “convencionales” o fuera de un estilo realista o naturalista. El cambio de espacios, ambientes, escenas, saltos en el tiempo o incluso la propia inclusión de la cámara y las grabaciones en los propios espacios teatrales, han ido reconfigurando y adaptando o haciendo evolucionar tanto la forma de enseñar interpretación, como la propia interpretación propiamente dicha.

En relación con esto, también quiero destacar los diferentes estilos de interpretación, algunos nuevos, o distintas especialidades o categorías de actuación que propiamente se están creando y se están trabajando en mundo el cine desde hace mucho tiempo, y algunos con la irrupción de la tecnología.

Les contaré una historia, hace ya unos cuantos años, en una reunión dentro del equipo directivo de la RESAD, cuando yo comenzaba a ser jefe de estudios, se planteó una posibilidad de colaboración, curso o trabajo conjunto con una productora, y no sé qué instituciones, para no sé qué evento o contexto, que no vienen al caso ahora mismo, y automáticamente la mayor parte de los allí presentes unió cine con interpretación textual, entendiéndolo que quienes tendrían que participar eran los alumnos de Interpretación textual, pues los alumnos de Interpretación gestual estarían más cercanos a la danza o a cuestiones que no

tendrían tanto que ver con el mundo del cine y la interpretación allí. Parecería lógico y tendría su sentido pensar que, si la mayor parte del cine es hablado y basado en diálogos, deberían ser actores de Textual quienes fueran a realizar aquella experiencia. Pero en ese momento algunos de los presentes nos hicimos una reflexión sobre esto y nos planteamos si el trabajo y la interpretación en el cine, eran exclusivas del recorrido de teatro de texto o si tendrían cabida también los estudiantes de interpretación gestual. Para mí siempre la respuesta ha sido clara. Si pensamos en los orígenes del cine, en el cine mudo y los grandes maestros que iniciaron el séptimo arte, si pensamos en Melies, en Douglas Fairbanks, en Chaplin, en Buster Keaton, quizá podemos pensar que también tendrían cabida otro tipo de actuación. Pero, por otro lado, si pensamos en Burt Lancaster, o en el propio Clint Eastwood, nos damos cuenta que en gran parte la interpretación ante la cámara tiene que ver con el control del gesto y el movimiento, con ser capaz de medir ángulos, de entender lo que la cámara está viendo y de cómo poner en un primer plano de una mano, toda la interpretación al servicio de la intención y la emoción contada solamente a través de la intensidad muscular de esa mano. En relación con esto, y en parte es un tema a veces incómodo o desafiante para los propios actores, es curioso como actualmente productoras como Pixar, o Disney, trabajan con programas de animación de caracteres que funcionan y trabajan prácticamente con las mismas reglas, técnicas y recursos que se trabajan dentro del teatro físico o gestual. Y más allá de la fineza de los dibujos, la rotundidad y eficiencia del gesto y el esfuerzo, de las tensiones e intenciones en las líneas de acción de los caracteres consiguen toda la expresión, y crear la ilusión de que esos “vectores en el programa de animación” sienten y se emocionan, emocionándonos a nosotros. Casi que a veces, la animación 3d y la llegada de nuevas tecnologías, asusta y da miedo pensando o viendo que los propios actores podrían ser reemplazados por animaciones, o inteligencia artificial.

Veremos que nos depara el futuro, pero al igual que la llegada del cine asustó y cambio para siempre el panorama y la forma de actuar y de entender el hecho escénico en el teatro, muy posiblemente la nueva tecnología no lleve a eliminar a los actores si no a encontrar nuevos medios y formas de expresión o de interpretación en el audiovisual.

La interpretación en el cine, no está ligada únicamente a la palabra o a una interpretación más tradicional al uso, si no que actualmente tiene un desarrollo y trabajo muy potente basado en el cuerpo y en relación a la tecnología.

Cada vez son más las producciones que trabajan con fondo verde, “croma”, donde el propio actor tiene que imaginar o generar el espacio, los personajes de animación que interactuaran con él, mimar y trabajar con objetos inexistentes, etc.

Cada vez son más las producciones que trabajan con captura de movimiento donde el propio actor ya no da vida en sí mismo al personaje, y en donde ni siquiera se le ve. No le presta su imagen su personalidad, sino que solo le puede prestar su movimiento, su interpretación física debajo de una piel o una caracterización “animada”.

Por otro lado, tampoco podemos olvidar esa otra “categoría” de actores que son los “especialistas de cine” o “dobles de acción” que prestan su cuerpo para realizar las acciones peligrosas o de trabajo con coches, explosiones, peleas etc. tan demandadas en el cine de acción actualmente.

En este sentido y desde la RESAD y el recorrido de Interpretación Gestual, llevamos tiempo intentando adaptar y desarrollar nuestros estudios en esta rama, enfocándolos en parte al desarrollo de habilidades y técnicas que permitan a nuestros actores integrarse o hacer un salto al mundo del audiovisual en estas formas de interpretación.

Tenemos actores salidos de esta especialidad desarrollando su trabajo como especialistas de cine, grabando continuamente para distintas productoras, para netflix, walking Death, o incluso grabando con Nolan en Islandia.

Del mismo modo, tenemos actores de esta especialidad que han trabajado para productoras en el desarrollo de animaciones de captura de movimiento para videojuegos, cine de animación etc. y es una industria enorme que mueve y genera miles de millones al año.

También en esta apuesta, estamos estableciendo colaboraciones con instituciones y universidades europeas para el desarrollo e investigación de la interpretación con captura de movimiento o ante el reto de la inteligencia artificial en busca de cómo será un futuro muy cercano dentro de las artes del espectáculo y del audiovisual.

En resumen y, en definitiva, la Resad, actualmente es un centro de formación e investigación, en un momento de cambio, de búsqueda de nuevos campos y de cómo será esto que llamamos el arte dramático en el futuro. Y también con una intención clara de acercamiento o de desarrollo de la interpretación dentro del audiovisual, pues de una forma o de otra, la Resad siempre ha estado ligada al mundo del cine y gran parte de las opciones de trabajo y desarrollo profesional de nuestros alumnos es y será siempre el audiovisual y el mundo del cine.

LA IMAGEN FÍLMICA DE MADRID EN EL CINE ESPAÑOL

THE CINEMATIC IMAGE OF MADRID IN SPANISH CINEMA

Por Nicolás GRIJALBA DE LA CALLE

Periodista y profesor universitario. Doctor en Comunicación Audiovisual

Conferencia pronunciada el 11 de noviembre de 2025
en la Sala de Conferencias del Patio del Registro de
la Casa de la Villa de Madrid

RESUMEN

La relación de Madrid con el cine español no se limita tan solo a las dinámicas propias de la producción cinematográfica, sino que la ciudad ha sido un espacio recurrente de ambientación fílmica, convirtiéndose en un escenario privilegiado para gran parte de los directores, guionistas y creadores de nuestra industria. Desde esa posición, el Madrid imaginado por nuestro cine ha reforzado su capacidad poética, su dimensión iconográfica y la posibilidad de los espectadores de soñar una ciudad más allá de su superficie real.

ABSTRACT

Madrid's relationship with Spanish cinema extends beyond the dynamics of film production itself. The city has been a recurring setting for films, becoming a privileged backdrop for many of the directors, screenwriters, and creators in our industry. From this perspective, the Madrid imagined by Spanish cinema has reinforced its poetic power, its iconic dimension, and the possibility for viewers to dream of a city beyond its physical surface.

PALABRAS CLAVE: Madrid – Cine – Espacio Urbano – Iconografía

KEYWORDS: Madrid – Cinema – Urban Space – Iconography

INTRODUCCIÓN

Mucho se ha escrito sobre el Madrid literario, sobre el Madrid contenido en un cielo de Velázquez o en la risa burlona de una máscara de Gutiérrez-Solana. Se han vertido ríos de tinta sobre las metáforas filosas de Quevedo, regadas por el vino burlón de una fonda de la calle de la Madera. Como también se han registrado ensayos, documentales, exposiciones, musicales... sobre el Madrid de la Movida, cuando el rosa y verde puñeta – como cantaron los Pegamoides – era la combinación de moda.

Parece curioso, por tanto, que los resultados de otro espejo (deformante) de la ciudad, el cine, no hayan sido de especial interés para historiadores, ensayistas y curiosos hasta hace relativamente poco. Porque al igual que Lope de Vega, Benito Pérez Galdós y Almudena Grandes (por ejemplo) convirtieron las calles y el alma de Madrid en escenarios literarios, también lo hicieron, pero desde el espacio cinematográfico, Edgar Neville, Ana Mariscal, Pedro Lazaga, Pedro Almodóvar y Jonás Trueba, entre otros muchos directores y guionistas.

Así que hablamos de ciudad y cine: hablamos de cine y de Madrid, que no es poca cosa. Dos construcciones caprichosas del ser humano que, siendo materia y símbolo a la vez, código e identidad, han sabido complementarse a la perfección. Porque ya desde sus orígenes, el cinematógrafo diseñado por los hermanos Lumière depositó su confianza sobre los adoquines de las calles de Lyon. Aquellos obreros que salían de su fábrica, la de aparatos fotográficos cuya puerta principal daba a la calle Saint-Víctor, fueron los primeros urbanitas en quedar inmortalizados por un nuevo invento que transformaba la luz en movimiento. Las posibilidades de esa *lámpara maravillosa*, desde ese momento, parecían infinitas.

Pronto esa experiencia -calificada por los periódicos y gacetas de entonces como un *juego mágico*- se extendería por París, por Londres, por Berlín y Roma, en tren hasta Moscú o en barco hasta Nueva York, desvelando los ritos de una ceremonia del té en una casa de Tokio o encuadrando el caótico y fascinante ritmo de vida de El Cairo en un plano general.

Pero ¿y Madrid? ¿Cuál es la mirada que nuestro cine ha construido de esta ciudad? ¿Es una mirada limpia o llena de artificios? ¿Puede revelar la cámara la esencia de una ciudad aparentemente tan inasible, que se ha sabido Villa y Corte, epicentro del Movimiento y posteriormente de la Movida, que ha cultivado un día un casticismo profundo y autóctono para lanzarse, otro, a las manos de un globalismo sin fondo y forma?

Y es que cine y ciudad son objetos asociados: discursos, diríamos. Funcionan como elementos simbióticos. La narrativa cinematográfica se ha encargado de hilvanar sus costuras hasta el punto de que llegado el momento no sabemos identificar el original de la copia. Las primeras imágenes así lo revelan. La modernidad, constructora de nuevos espacios y de nuevos tiempos, en definitiva,

de un pensamiento reciclado, se especializó desde el primer instante en dotar a la memoria colectiva de relatos, textos e imágenes poderosas.

Precisamente si queremos buscar las primeras huellas de ese Madrid filmico, casi fantasmático, tendremos que buscarlas en los pioneros que manejaron aquel invento llamado cinematógrafo. Corría el año de 1896, en plena primavera, celebrándose la romería de San Isidro, cuando Alexandre Promio, emisario de los hermanos Lumière, celebró la primera proyección pública y comercial de cine en la ciudad de Madrid: el lugar elegido el Hotel Rusia, en la Carrera de San Jerónimo número 34. Este francés, oriundo de la ciudad de Lyon, considerado el padre del primer travelling, trajo consigo el programa de películas que ya habían sido exhibidas en París a finales de 1895. Martínez Álvarez (1992) señala como Promio no se limitó tan solo a ejercer de proyccionista, sino que también quiso registrar algunas imágenes de aquel Madrid:

“Entre los temas que Promio quiso preservar con su cámara, no podía faltar la madrileñísima Puerta del Sol. Allí, colocado frente a Gobernación, decidió buscar un buen emplazamiento: desde un balcón del número 11, consigue recoger las primeras imágenes del corazón de la ciudad, con su trasiego de coches de caballos, tranvías de mulas y el ir y venir de los peatones en la más deliciosa anarquía”.¹



Plano extraído de las Vistas de Madrid tomadas por Alexandre Promio en 1896

¹ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, JOSEFINA, “Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920”, Filmoteca Española, Madrid, 1992.

En estas primeras secuencias de Madrid ya parece subyacer esa idea que Walter Benjamin concedió a la ciudad: la de que toda construcción urbana es una alegoría del inconsciente colectivo, donde se superponen fragmentos, ecos del pasado, mercancías y ruinas.

“*Lo material se vuelve simbólico: los objetos, las luces del gas, los escaparates son huellas del deseo y del tiempo histórico*”².

Huellas del deseo y del tiempo histórico. Y eso porque la ciudad se organiza en torno a dimensiones dinámicas y alteradas: arriba y abajo, dentro y fuera, estrecho y ancho, vacío y lleno. Lugar y No Lugar. Pasado, presente y futuro. Solo que, una vez iniciada la película, su tiempo, así como el guion, siempre se *entienden* en presente. La ciudad se construye a cada instante, cada plano surge de la necesidad imperiosa que tiene la urbe por explicarse.

Pero es que, además, el cine también actúa en otro sentido: amén de la poderosa telaraña de pantallas mediáticas que configura la ciudad en la actualidad -telaraña digital, amplificada, híbrida-, su imagen se ensambla con la memoria personal y colectiva de sus habitantes. La ciudad, en definitiva, es un ejercicio de estilo y de memoria. Porque al igual que la cara de un ser humano la conforman unos ojos, las cejas, la nariz y la boca, una mueca para mostrar rechazo o unas orejas escondidas tras una melena rubia y alisada, la ciudad es una sucesión de accidentes, de elementos, de monumentos, de negaciones, de cafés y de semáforos, de edificios y de escaparates.

¿Qué sería de los géneros cinematográficos sin los espacios concretos? Espacios que con solo mostrar *la patita* ya son tremendamente reconocibles para un tipo de espectador... , aun cuando la trama no haya comenzado a andar. ¿Cómo sería el personaje de Germán Areta (*El crack*, 1981) sin el éxtasis de la Gran Vía? ¿Cómo hubiesen sido las vidas de Manu, Rai y Javi (*Barrio*, 1998) de haber forjado sus sueños lejos de las calles de La Elipa? ¿Es la felicidad de Juan y Carmen, humilde matrimonio madrileño ganadores de un concurso radiofónico, un espejismo ligado a los placeres instantáneos de una ciudad llamada Madrid (*Esa pareja feliz*, 1951)?³

El espacio se ordena en función del relato, lo condiciona. Al igual que la buena película de terror necesita su hogar angosto, una casa tétrica en mitad del bosque o una trampilla de un sótano atascada, los personajes cinematográficos necesitan anclarse a un lugar, demandan un espacio físico que habitar. Ciertamente la ciudad pone el contador a cero para que las historias avancen -las reales y las ficcionales-. Para que las tramas, en definitiva, sean habitadas. ¿También habitables?

2 BENJAMIN, WALTER, “*Libro de los Pasajes*”, AKAL, Madrid, 2005.

3 *El Crack*, de 1981, es una película dirigida por José Luis Garcí con guion del propio Garcí y de Horacio Valcárcel. *Barrio* es la segunda película del director Fernando León de Aranoa, estrenada en 1998 y ganadora de tres premios Goya. *Esa pareja feliz* es una cinta de 1953 codirigida por Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

Martin Heidegger, en su famosa conferencia *Construir, habitar, pensar*, pronunciada en 1951 ante un grupo de arquitectos, hizo especial hincapié en el segundo de los verbos: la acción de *habitar* adquiriría así una dimensión mayor que la del mero alojamiento, que *las cuatro dichosas paredes*. Porque habitar también es construir; habitar también es guardar; habitar también es recordar; habitar es (re)pensar la ciudad. Habitar en esencia, para Heidegger, es ser: “No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan”.⁴

De esta idea se extrae entonces que el pensamiento acota el infinito y que lo que antes era un espacio vasto e inalcanzable se convierte ahora en un lugar reconocible y cotidiano, incluso cálido y amable..., al menos fácil de adivinar. Por eso los espacios cotidianos, contenedores de memoria individual y colectiva, se repiten constantemente en los relatos filmicos; al fin y al cabo, las películas no pretenden ser más que recuerdos imaginados, bien armados, también amados, de un tiempo y un espacio concretos.

Ese espacio cotidiano es el lugar preciso y medible, cargado de humanidad, de cientos, de miles, de millones de relatos: es un espacio antropológico capaz de generar ilusiones y propiciar encuentros. Bajo la partitura cálida de *Rhapsody in Blue*, del genial George Gershwin, Woody Allen arroja a la ciudad de Nueva York en los primeros minutos de *Manhattan* (1979): la voz en off de Isaac Davis apunta, ‘*Capítulo Primero. Él adoraba Nueva York. La idolatraba de un modo desproporcionado*’.

Pero Madrid no es Nueva York: su *skyline* es más modesto y los *bagels*⁵ aún no han destronado a los churros a la hora del desayuno.

ASÍ QUE MADRID...

Comprobemos, a continuación, como Madrid ha reverberado en nuestro cine. Lo sigue haciendo, y de manera activa: según datos de la Comunidad de Madrid durante el año 2024 la industria audiovisual (cine, tele, publicidad) dejó más de 7.200 millones de euros y una aportación al PIB del 2,6% en la economía local⁶. En estos nuevos tiempos, y gracias al impulso y alcance de las plataformas SVOD, el mundo entero ha reconvertido la fachada del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, objetivo concreto de la banda de atracadores del Profesor, trama principal de

4 HEIDEGGER, MARTIN, “*Construir, habitar, pensar. En Carta sobre el humanismo*”, Editorial Alianza, Madrid, 2001, p. 110.

5 Los *bagels* son unos panecillos en forma de donuts muy populares en la ciudad de Nueva York, especialmente a la hora del desayuno.

6 COMUNIDAD DE MADRID y AFI, “*Estudio de impacto económico del sector audiovisual en la Comunidad de Madrid*”, Madrid, 2025.

La casa de papel. Resignificación que también se ha dado con el Parque del Oeste: gracias a la serie *Veneno* Los Javis han convertido este espacio verde de la ciudad en un lugar de peregrinación para parte del colectivo LGTBI.

Y es que los espacios cotidianos, ahora y antes, tienen capacidad de alimentar los mejores textos discursivos, los relatos poéticos. Las lecturas que pueden hacerse de Madrid llegan a ser infinitas, aunque todas parezcan recalar en la Puerta del Sol o en una calle aledaña iluminada de noche por una farola fernandina. Precisamente por entendernos pueblo, pese a las dimensiones de la gran ciudad, los espacios cotidianos de Madrid en el cine español se comunican con el espectador sin necesidad de una retórica excesiva. A la experiencia sensorial, a la percepción cinemática que se activa con la imagen cinematográfica, sumamos la experiencia vivencial. Ocurre, además, que, pese a que la película se construye desde lo simbólico, desde una transferencia metafórica de la realidad, nuestros creadores, en su mayoría, parecen haber cimentado sus relatos (tramas y personajes) bajo el sólido asfalto de la capital de España. O lo que es lo mismo: por mucho que Don Quijote vea gigantes “en aquel campo”, siempre habrá un Sancho Panza alertando de que “no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas”.

Esta tendencia que el creador español parece tener hacia el realismo, en ocasiones crudo y directo, llega a imponerse incluso por encima de elementos imaginativos o de corte más fantástico. Los carteristas, pillos y timadores que pueblan cintas como *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959), *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) y *Sabían demasiado* (Pedro Lazaga, 1962) preparan grandes atracos y sueñan con sofisticados planes para acabar, finalmente, sobreviviendo en un Madrid hambriento de realidades y un tanto amargo.



La comedia madrileña de finales de la década de los 50 y los primeros 60 está repleta de malogrados pícaros, fracasados timadores. En imagen un fotograma de la película 'Atraco a las tres' (José María Forqué, 1962)

Asfixiante neorrealismo madrileño que también supura la cuarta cinta de Pedro Almodóvar, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, estrenada en 1984 y rodada en gran parte en el barrio de la Concepción. Pese a que el director juega con elementos propios del realismo mágico y un cierto surrealismo en el guion, la desesperación del ama de casa que interpreta magistralmente Carmen Maura se impone en el relato. La Gloria de esta cumbre almodovariana, desnortada y sola por los descampados de su barriada, es en cierta manera la Emilia de *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), una mujer precipitada, desesperada, empapada por la lluvia feroz que cae sobre el Viaducto de la Calle de Bailén.

Pero en el fondo no siempre es sencillo descifrar todos los símbolos que contiene la ciudad: no todos sus significados nos son accesibles, y en una ciudad como Madrid, tan esquiva como presente -he aquí una de sus fantásticas contradicciones-, la única forma, en ocasiones, quizá la más eficaz para desentrañar su misterio, sea aproximarnos a ella desde una novela, una obra de teatro, una película. Claro, que este *juego de espejos* se complica cuando el espacio urbano se multiplica, se transforma en imagen, ya que entonces su valor simbólico crece: no es la ciudad de ladrillo, cemento y cobre la que habla, también es la ciudad soñada, imaginada, replegada o extendida que el cineasta presenta. Amendola expone esta idea que, a falta de rigor científico, propone un encuentro con lo casual, la improvisación y la creatividad:

*“La ciudad no se constituye sólo por el espacio de la función, de la causalidad, sino también por aquel de la casualidad, del azar y de la indeterminación. En el paseo se revela la posibilidad de explorar la ciudad en numerosas direcciones, encontrando otra vez nuevos significados, épocas, símbolos, proyectos colectivos y personales”*⁷.

Por tanto, paseemos por Madrid. Paseemos por su cine, que es el nuestro. Transitemos algunos espacios cotidianos, muchos de ellos evocados por nuestra memoria. La hazaña es tan compleja que lo mejor será meter las manos en los bolsillos y confiar que algún billete de bus (léase un abono transporte) se nos cuele entre los dedos.

MADRID: BARRIOS, CALLES Y PLAZAS

Fue la novela decimonónica la que estableció la imagen de la ciudad moderna en el inconsciente colectivo. Autores europeos como Balzac, Víctor Hugo, Pérez Galdós, entre otros, convierten sus obras en espejos de las pasiones humanas. Calles, plazas, parques y edificios comienzan a poblarse de habitantes nacidos en una imprenta. Se produce entonces en el lector una doble identificación, que no solo acude a estos lugares con la fuerza de lo real, sino también con toda la autoridad que imprime la imaginación. La llegada del cinematógrafo, como decíamos antes, no hace más que amplificar esta percepción. Las ciudades, la

7 AMENDOLA, G., *“La ciudad postmoderna”*, Editorial Celeste, Madrid, 2000, p. 101.

ciudad, Madrid, necesitan del empuje del Séptimo Arte, ya que el nuevo invento sólo puede ser comprendido a partir de la práctica de la vida moderna.

La idea de que la ciudad no está “conformada” hasta que la novela urbana no se consolida, que bien defiende Del Moral Aguilera⁸, se hace más relevante en el caso del cine, que no comienza a construir ciudad hasta que esta no está dispuesta a reconocerse en sus contornos, en las formas de vida de los ciudadanos que la pueblan. Así como, por ejemplo, Galdós tuvo que construir dentro de sus obras un Madrid que estaba creciendo, luchando entre dos dualidades, alimentar y conectar –como asegura García Lorenzo en el estudio de *Misericordia*⁹–, “un Madrid frívolo y al mismo tiempo dramático, brillante y también miserable; un Madrid protagonista de la decimonónica España y héroe y anti héroe, simultáneamente”, el cine se encontró con una supuesta realidad ya construida a la que sin embargo había que ayudar a reconocerse de nuevo.



Las calles y las plazas de Lavapiés son los principales escenarios de la película de José Antonio Nieves Conde, Surcos (1951).

Comprobaremos, entonces, como Madrid a través del cine no es una sino cientos: los afamados Madriles. Y que, pese a esta pluralidad identitaria, sin embargo, los espacios cotidianos de esta ciudad ejercen de contenedores de memoria individual y colectiva, dándose a conocer una y otra vez en distintos relatos filmicos, a lo largo de las épocas y del tiempo. Es precisamente por este carácter colectivo de Madrid, que sus espacios se comunican con el espectador

8 MORAL AGUILERA, R. del, “*Madrid como escenario literario en la novela española contemporánea (1939-1975)*”, Universidad Complutense, Madrid, 1991.

9 GARCÍA LORENZO, LUCIANO, “Prólogo en la edición de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós”, Cátedra, Madrid, 1975, p. 29.

sin necesidad de una retórica excesiva. Detengámonos en alguno de ellos: será la excusa perfecta, además, para trazar un plan sintético de los que han sido algunos de los títulos más celebrados del cine español donde la ciudad de Madrid ha dejado de ser un mero escenario para convertirse en un protagonista decisivo.

EL BARRIO

Sería fácil adivinar que el Barrio es una división urbana con gran identidad propia. A excepción del casco histórico, allí donde la ciudad se origina, el barrio siempre ha generado numerosas tensiones, puesto que antes de formar parte del todo poseía, por regla general, su propia estructura y morfología. En la actualidad, la ciudad de Madrid se divide oficialmente en 131 barrios que están agrupados en 21 distritos, con ejemplos conocidos como Centro (Palacio, Embajadores, Cortes, Justicia, Universidad, Sol), Salamanca (Recoletos, Goya, Fuente del Berro, Guindalera, Lista, Castellana) o Arganzuela (Imperial, Acacias, Chopera, Legazpi, Delicias, Palos de la Frontera, Atocha).

En este sentido, si el relato filmico suele articularse desde lo particular a lo general, es normal que el barrio se convierta en un escenario perfecto para directores y/o guionistas. Cuanto más populosos y cotidianos, más ricos para generar poéticas. Durante los primeros años del cinematógrafo abundan las cintas rodadas en los espacios céntricos de Madrid, o bien en estudios donde los escenógrafos construyen decorados que se inspiran en los ambientes más castizos: *El pilluelo de Madrid* (1926), *Luis Candelas o El bandido de Madrid* (1926), *Rosa de Madrid* (1927)... Habrá que esperar a que Fernando Delgado y Francisco Elías, con desigual fortuna, en taquilla y en calidad artística, doten a la Puerta del Sol o al barrio de Lavapiés de valor cinematográfico. En 1928, el madrileño actor, guionista y director Fernando Delgado estrena *Viva Madrid, que es mi pueblo*, un melodrama taurino que se articula en torno a algunas de las calles más celebradas de la capital y cuyo valor reside en poder ver imágenes de los exteriores de la antigua plaza de toros de Goya o de la Fuente del Berro. Por su parte, *El misterio de la Puerta del Sol*, cinta del onubense Francisco Elías, estrenada en 1930, es una curiosa película (fallida) que se mueve entre el cine mudo y el cine sonoro, destacando unos exteriores luminosos rodados en la Puerta del Sol, en la Calle de Alcalá, así como algunos caserones de Ciudad Lineal.

Zona centro que también brilla con intensidad en obras adscritas a la posguerra o especialmente en el desarrollismo: Pedro Masó, Rafael J. Salvia, Fernando Palacios, Pedro Lazaga..., localizan a sus personajes en espacios muy populares y bien transitados. *Manolo, guardia urbano* (1956), *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), *El día de los enamorados* (1959), *La gran familia* (1962), entre otras, contribuyen a forjar el espíritu de una ciudad a partir de la exposición de monumentos y/o avenidas de renacido relumbrón.



Un coche fúnebre atraviesa la Calle de Toledo de Madrid, en La Latina, en el cierre de la magistral película de Marco Ferreri, El pisito (1958).

Este madrileñismo típico, también presente en otros barrios oficiosos como La Latina o Las Vistillas, lo descubrimos de manera evidente en las aventuras quijotescas de *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), o en los hechos que se narran en *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953). La Latina está presente en el final grotesco de *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), cuando un patético Robertito (José Luis López Vázquez) sigue el catafalco de alguna vieja de Madrid por la calle de Toledo, con la fachada del antiguo mercado de la Cebada sobresaliendo en esta estampa burlesca. La Latina y el Rastro no volverán a coger brío hasta la década de los ochenta, cuando la Movida (*Laberinto de pasiones, Bajarse al moro*¹⁰) establezca su base de operaciones en el casco histórico de la ciudad, con especial predilección por La Latina, Chueca y Malasaña.

Por su parte, el que fuera lugar de esparcimiento real en otras épocas, el distrito de Retiro, vertebrará gran parte de la trama de *Del rosa... al amarillo* (Manuel Summers, 1963), cuya acción se localiza exactamente en la esquina formada por las calles de Juan Bravo y Lagasca. El parque del Retiro es también la esencia de la comedia costumbrista *Parque de Madrid* (Enrique Cahen Salaverry, 1959). Nada tiene que ver el barrio Maravillas de *El mundo sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1963), con la plaza de Chueca y sus inmediaciones

¹⁰ *Laberinto de pasiones* es el segundo largometraje de Pedro Almodóvar, una fabula imaginaria con la Movida madrileña de fondo. Por su parte, *Bajarse al moro* es la adaptación cinematográfica de una obra de teatro homónima de José Luis Alonso de Santos dirigida por Fernando Colomo en 1989.

que podemos vislumbrar en *Chuecatown* (Juan Flanh, 2007), convertida ya en epicentro de la cultura gay. Hasta el barrio de Justicia, cerca de la plaza de San Ildefonso, entre la Corredera Baja de San Pablo y la calle Barco servirá a Eloy de la Iglesia para simular un espacio de Vallecas, en *La estanquera de Vallecas* (1986).

LA CALLE

Posiblemente sea la calle el microcosmos urbano más efectivo para dotar de esencia la representación de una ciudad. La calle contiene todo un universo: se revela como el espacio cotidiano donde es más fácil que el espectador se reconozca. La calle, a diferencia de la plaza, siempre contiene un lenguaje más personal, más limitado: por su carácter lineal es momentánea, pasajera, y a no ser que se habite en ella, pasa por nuestras vidas de manera circunstancial. Pedro Almodóvar entiende el sentir de las calles, su cine está repleto de referencias callejeras. Sus primeros trabajos son la extensión de bares y discotecas, pues la Movida también se *enrolla* en el asfalto. En *La ley del deseo* (1985), la calle es un salvaje escenario donde saciar la sed: Tina (Carmen Maura), ante el verano insoportable de la ciudad, suplica que un chorro de agua fría calme sus ansias de apetito. La calle como representación mental, como un Madrid caníbal resumido en esencia.



*Madrid, una noche de agosto, muro del Cuartel del Conde-Duque.
El personaje que interpreta la actriz Carmen Maura en “La ley del deseo”
(Pedro Almodóvar, 1987) pide que la riegue un operario de la limpieza.*

Hay calles ampulosas y señaladas, como la calle de Alcalá; populares y olvidadas, como la Gran Vía de San Francisco; degradadas y reencarnadas, como la calle de la Montera; las hay infatigables al desaliento, como la calle de

Fuencarral, y finas y refinadas como la calle de Serrano. Hay grandes avenidas comerciales, rebautizadas según los caprichos de la historia, y así la Gran Vía, la todopoderosa Gran Vía, resguarda grandes almacenes, cines palaciegos, cafeterías de tostada dominical y señoras con abrigo de visión... Circulan por la Gran Vía, por las inmediaciones de la Plaza del Callao, un desencantado caballero y su equino llamado Bucéfalo (*El último caballo*, 1950), unas orgullosas dependientas de la planta cuarta de señoritas (*Las Muchachas de azul*, 1957), unos británicos vestidos a la moda mod epatando a los paisanos de la zona (*Un, dos, tres... al escondite inglés*, 1969) o un sacerdote vasco, un heavy de Carabanchel y un espiritista italiano que colgados del cartel de Schweppes, en el edificio Carrión, esperan la llegada del Anticristo (*El día de la bestia*, 1995).

Pero frente a la calle reconocida, especializada y en ocasiones cedida a las grandes marcas, Jacobs¹¹ defiende la calle anónima, aquella que se rige por sí misma y no por los designios de la moda y el oportunismo. Nuestro cine está repleto de estas calles (madrileñas). Triunfa la gente, en ocasiones el tráfico, rige la vida: es inagotable.

No es de extrañar entonces que Edgar Neville, madrileño de pro, cierre su filmografía con una película que lleva por título *Mi calle* (1960). A modo de testamento cinematográfico, el ingenioso y libérrimo Neville, firma un retrato costumbrista que, pudiendo caer en una apolillada nostalgia de manual, se eleva en palimpsesto atemporal donde destacan tipos y lugares (la Plaza de la Cruz Verde, el Puente de Toledo, la Iglesia de San Jerónimo el Real, la Costanilla de San Andrés...).

LA PLAZA

Los relatos urbanos no serían creíbles sin la presencia de las plazas. La iconografía urbana ha descargado sobre estos amplios espacios la función de respiraderos de las angostas calles, centros de encuentro y distensión donde la cultura urbana se activa a diferentes niveles. Madrid es una ciudad de plazas, también de plazoletas, las plazas de grandes dimensiones, por el contrario, no suelen funcionar por su falta de calidez. A la plaza siempre se ha ido a celebrar, a comulgar con el vulgo, a comprar enseres y alimentos, a dejarse ver...

En cierta manera, este espacio cotidiano nos acerca al espíritu aldeano de la ciudad: si hay un lugar motivador para los pueblos esa es la plaza. Es curioso como la plaza más famosa de Madrid, espacio de memoria no sólo de una ciudad sino de todo el país, es la que se aleja más del modelo ideal de plaza. La Puerta del Sol es una plaza, y sin embargo se ha convertido en un espacio disforme con una identidad bien cerrada. Se cuentan a decenas

11 JACOBS, JANE, “*Muerte y vida de las grandes ciudades*”, Editorial Capitán Swing, Madrid, 2011.

las películas rodadas allí, y, sin embargo, nos apetece reivindicar *Sol*, un documental experimental rodado por Javier Aguirre durante más de cuarenta años y estrenado en 2010. Aguirre, que supo combinar el cine comercial con lo que él denominó anticine, confrontó dos épocas diferentes de la Puerta del Sol (el periodo entre 1967 y 1970 en blanco y negro, y el periodo entre 2005 y 2009 en color), demostrando que lejos de cambios sociales, políticos y urbanos este lugar es un espacio rumiante, rumiante de siglos (que diría Francisco Umbral).

Tampoco le haríamos justicia a Madrid sino nombrásemos a otra de sus plazas insignes, la Plaza Mayor, cuyos orígenes se remontan al siglo XVI. De carácter monumental, finalizada por Felipe III, antes del crecimiento de Madrid ocupaba su lugar otro espacio centralizador de la Villa y Corte, la plaza del Arrabal.

Fue allí donde en 1962 toda España se unió al desesperado grito de Pepe Isbert buscando al benjamín de una familia numerosa en *La gran familia* (1962). O donde muchos años después Julio Medem sentó, espalda con espalda, en una de las terrazas que pueblan el espacio a Otto y Ana, dos caprichosos personajes tan hipnóticos como malogrados (*Los amantes del círculo polar*, 1998). Almodóvar, una vez más, le concedió poder curativo a la ciudad convirtiendo el empedrado de la Plaza Mayor, bajo la noche eléctrica, en una suerte de tablao flamenco donde liberar los miedos y las lágrimas (*La flor de mi secreto*, 1995). Plazas y plazas, insignificantes, silenciosas, sorprendentes que han convocado el interés de creadores y cineastas.

En *Surcos*, la obra maestra de José Antonio Nieves Conde estrenada en 1951, la plaza de Lavapiés se muestra como la mejor radiografía para entender las carencias y necesidades de una época, demasiado cercada por la sombra de la posguerra. Paisaje descorazonador que también vemos, años después, en *El mundo sigue*, un drama dirigido por Fernando Fernán Gómez en 1965 y que no pudo verse con total distribución hasta 2010. La película, que se ambienta en la década de los sesenta, se desarrolla en el barrio de Maravillas, reflejando sus personajes y los espacios cotidianos que allí se dibujan la pobreza y miseria moral en la que vivían algunos de los españoles durante la dictadura franquista.

CONCLUSIÓN

Aquel término emotivo de los Madriles, al que nos referíamos antes, de corte poco académico, pero sí emotivo, parece hacerse real tras este ligero viaje. La ciudad, Madrid, le debe mucho al cine, y viceversa. Cada Madrid filmado, cada Madrid guionizado, tiene un significado propio, una identidad concreta, que hace coincidir el fondo del relato con la forma del espacio urbano desarrollado. Se caracteriza, pues, nuestra ciudad, por ser un lugar con carácter y por elaborar su imagen más allá de los espacios y elementos

cotidianos, variables que por cierto encajan a la perfección en cada una de las películas que aquí se han desarrollado.

Señoritas de postín, ejecutivos de última hora, macarras y tramposos, lagarteranas y vecinos sicalípticos, dos enamorados paseando de la mano por Chueca, un párroco del arrabal, el marido y su señora, tres mimos peleándose en la Puerta del Sol, ciudadanos protestando, amas de casa paseando, abuelos vigilando a sus nietos mientras toman el sol, un verdugo y tres desahuciados, un escritor de poca monta, una solterona mirando de reojo por la ventana a su vecina, un piadoso santiguándose al pasar por la Almudena, dos jóvenes acodados en la barra de un bar, una mujer vestida de rojo al borde de un ataque de nervios..., cada personaje que puebla nuestro cine, cada estereotipo forjado entre las luces y las sombras de un rodaje, son el lugar, habitan el espacio, crecen en Madrid, *son Madrid*, en definitiva.

**RECUPERAR, PRESERVAR, DIFUNDIR EL PATRIMONIO
CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL: EL TRABAJO DE
FILMOTECA ESPAÑOLA**

RECOVERING, PRESERVING, AND DISSEMINATING SPANISH FILM HERITAGE:
THE WORK OF FILMOTECA ESPAÑOLA

*Por Valeria CAMPORESI
Directora de la Filmoteca Española*

Conferencia pronunciada el 18 de noviembre de 2025,
en la Sala de conferencias del Patio del
Registro de la Casa de la Villa

RESUMEN

El texto examina la función de Filmoteca Española en la conservación y difusión del patrimonio cinematográfico, situándola en el proceso histórico por el cual el cine se consolidó durante el siglo XX como un bien artístico y cultural digno de protección. Este reconocimiento fue impulsado por la cinefilia, la crítica, los movimientos culturales y, posteriormente, por las instituciones políticas, culminando en la creación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en 1938.

La actividad de las filmotecas se articula en dos ejes fundamentales: la preservación y restauración de las obras, y su difusión. Ambos ámbitos afrontan hoy el impacto de las tecnologías digitales, que ofrecen nuevas oportunidades de acceso pero también plantean desafíos técnicos, económicos y culturales, especialmente en relación con la conservación a largo plazo y la experiencia cinematográfica en sala.

Finalmente, el texto describe la estructura y funciones de Filmoteca Española, su dependencia institucional, la diversidad de sus fondos fílmicos y extrafílmicos, los criterios de restauración aplicados y sus principales canales de difusión, subrayando su papel clave en la preservación de la memoria cinematográfica y en el futuro del cine español.

ABSTRACT

The text examines the role of Filmoteca Española in the conservation and dissemination of cinematographic heritage, placing it within the historical process through which cinema established itself during the 20th century as an artistic and cultural asset worthy of protection. This recognition was driven by cinephilia, criticism, cultural movements and, subsequently, by political institutions, culminating in the creation of the International Federation of Film Archives (FIAF) in 1938.

The activity of film archives is articulated around two fundamental axes: the preservation and restoration of works, and their dissemination. Both areas currently face the impact of digital technologies, which offer new opportunities for access but also pose technical, economic, and cultural challenges, especially regarding long-term conservation and the theatrical experience.

Finally, the text describes the structure and functions of Filmoteca Española, its institutional dependence, the diversity of its filmic and extra-filmic collections, the restoration criteria applied, and its main channels of dissemination, underlining its key role in the preservation of cinematographic memory and in the future of Spanish cinema.

PALABRASCLAVE: Patrimonio cinematográfico, Filmoteca Española, Preservación y restauración, Difusión cultural, Cinefilia, Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), Tecnologías digitales, Fondos filmicos y extrafilmicos, Cine Doré, Memoria cultural del siglo XX.

KEYWORDS: Film heritage/Cinematographic heritage, Spanish Film Archive, Preservation and restoration Cultural dissemination/Cultural outreach, Cinephilia, International Federation of Film Archives (FIAF), Digital technologies, Film and non-film collections/Film and extra-film holdings, Doré Cinema, 20th-century cultural memory.

Para empezar a comprender las complejas tareas que hoy en día forman el conjunto de actividades de Filmoteca Española es necesario dirigir la mirada hacia atrás, a ese siglo XX en el que el cine llegó a su máxima repercusión social desplegando el articulado entramado de su influencia cultural.

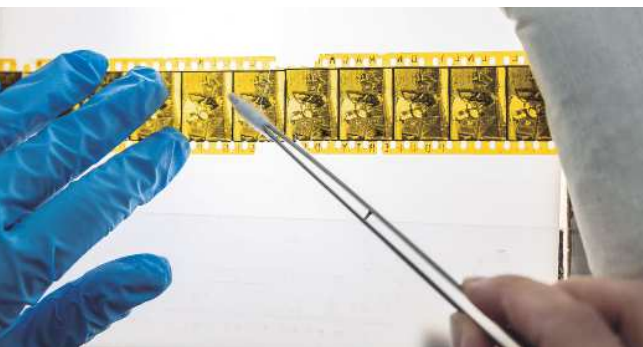
Nacido oficialmente a finales de diciembre de 1895 como medio de reproducción y entretenimiento con una identidad incierta, en poco más de tres décadas, de forma progresiva y con movimientos paralelos, el cine alcanzó el estatus de objeto artístico-cultural que hay que proteger, apoyar y conservar. Las fuerzas que tan rápidamente se pusieron en movimiento para que esto pudiera ocurrir surgieron de diferentes ámbitos. Hubo, sin lugar a duda, una reacción espontánea de diferentes sectores de la sociedad, que, aun solapándose entre

sí, es posible singularizar, entre el muy temprano surgimiento de una forma de apego ya asimilable a la cinefilia, el interés que manifestaron un grupo importante de críticos y teóricos del arte (citamos rápidamente aquí nombres como el de Ricciotto Canudo, que en 1911 forjó la famosa definición del cine como “séptimo arte”, o el mismísimo Walter Benjamin), y la entusiasmada adhesión de asociaciones y movimientos comprometidos con el avance de la educación y la cultura en todas las capas sociales. Como en paralelo estaba ocurriendo también con la radio y los nacientes medios de comunicación de masas, a estas iniciativas que podríamos definir “desde abajo”, muy pronto se unió la atención de las instituciones políticas, que detectaron la impresionante potencialidad del cine como instrumento de propaganda y/o información política.

Así fue como, en paralelo a la “construcción” del público cinematográfico, se fue asentando la idea del valor social de las películas, hasta el punto que en 1938 cuatro influyentes organizaciones que ya se habían asentado en diferentes países para cuidar de las obras cinematográficas, Cinemathèque Française, Reichfilmarchiv, British Film Institute, y Museum of Modern Art (NY), crearon un organismo internacional que a partir de ese momento iba a configurarse como la piedra angular de todo lo que conlleva la protección del patrimonio cinematográfico, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), asociación que sigue siendo hoy el principal lugar de encuentro e intercambio de experiencias y conocimientos para todos los profesionales del sector.

Casi 90 años después, esas experiencias y conocimientos se han asentado en unas prácticas de trabajo muy articuladas, inevitablemente dirigidas a hacer funcionar de forma sincrónica, y posiblemente armónicas, a un pequeño plantel de profesionales altamente especializados que tienen que llevar a cabo tareas muy específicas y muy diversas con medios realmente ajustados. Las dos principales áreas de trabajo se identifican con la recuperación, documentación, catalogación, conservación y restauración de las obras, por un lado, y su difusión, por el otro. En ambos aspectos, como se ha visto, existe ya

Conservación y Restauración de fondos fílmicos





*Centro de Conservación
y Restauración de fondos
fílmicos de Filmoteca
Española*

una tradición, con conocimientos y experiencias acumuladas y compartidas internacionalmente, pero también se está produciendo el fuerte impacto de las tecnologías digitales, que representan al mismo tiempo una gran oportunidad, y un desafío y, en cierta medida, un escenario de incertidumbre. En el ámbito de la preservación, el reto digital implica no solo la dependencia de unos profesionales altamente especializados y conocedores de la peculiaridad de los archivos audiovisuales, sino también nuevas instalaciones, maquinaria, acondicionamiento de espacios con su cableado, espacios virtuales de almacenamiento de tamaño extraordinario, y una precisión extrema a la hora de acompañar los avances que se producen en la industria sin caer en la supeditación. Y en lo que se refiere a la difusión, las ventajas que ofrece la red son evidentes (aunque no hay que olvidar nunca la necesidad de la protección de los derechos comerciales, de autor y a la intimidad), pero no menos espectacular, y crucial para las filmotecas, es la sombra amenazadora que esto proyecta hacia la frecuentación de las salas. A este respecto, hay que señalar que la asistencia a los cines es parte del patrimonio cinematográfico, no solo inmaterial, desde el punto de vista de la experiencia del público y la ritualidad de la sala a oscuras, la pantalla grande y el visionado colectivo, sino

también en su vertiente material (los espacios arquitectónicos y urbanísticos, y todo lo que tiene que ver con los aparatos de proyección y el personal especializado para manejarlos).

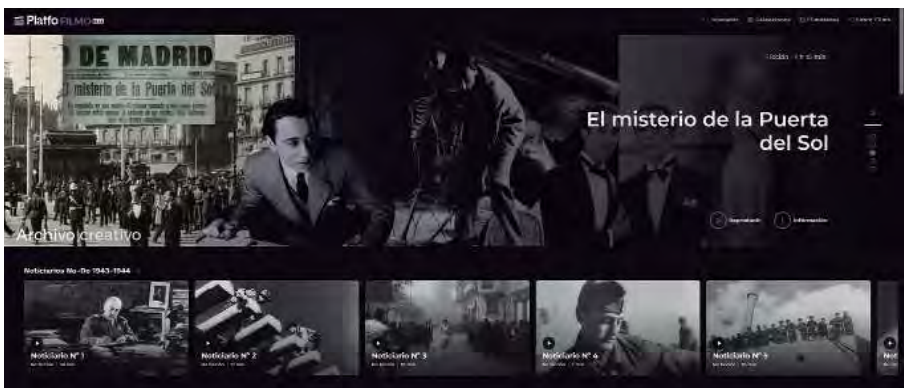
Aterrizando ya estas cuestiones al funcionamiento concreto de Filmoteca Española, lo primero que hay que reseñar es su naturaleza institucional. Aunque entre 1982 y 1985 alcanzó el estatus de organismo autónomo, en la gran parte de sus más de 70 años de existencia (se creó en 1953 con la denominación de “Filmoteca Nacional”) estuvo supeditada a diferentes organismos de lo que hoy llamamos Ministerio de Cultura.

En lo que se refiere a la tipología del patrimonio que conserva, éste incluye fondos fílmicos (alrededor de 40.000 películas en diferentes soportes,



Fachada. Cine Doré

Platfo Filmo – Plataforma fílmica online del ICAA





Publicidad de exposiciones organizadas por la Filmoteca Española.

fotoquímicos, electrónicos y digitales, y formatos, 35mm, 16 mm, Super8, etc. además del ingente material del NO-DO y del resto de noticiarios) y los extrafilmicos (lo que acompaña las películas, ya sea antes – como los guiones, los contratos, los expedientes de censura -, durante – todo lo que forma parte de la dirección artística-, y después – los materiales de la promoción, como carteles, o los programas de mano-, del rodaje). Las restauraciones de los fondos fílmicos representan una faceta imprescindible del trabajo de Filmoteca, y reflejan el conocimiento acumulado en las metodologías empleadas (investigación documental y científica exhaustiva previa, aplicación de los principios de intervención válidos para todo el patrimonio – compatibilidad con los materiales originales, respeto por el original, intervención mínima, reversibilidad, reconocimiento), con sus aspectos específicos (como, por ejemplo, la dificultad a identificar en algunos casos la versión “original” de la película de entre los distintos materiales conservados en muchos casos intervenidos después de la creación).

Los principales canales de difusión de Filmoteca Española para la parte de fondos fílmicos son el cine Doré, con su amplia programación de cine de patrimonio español e internacional, como la recién creada plataforma online que permite el visionado en streaming de un muy amplio panorama de películas de diferentes géneros, desde los inicios del cine, hasta las películas experimentales de los años 70 y 80, pasando por las restauraciones más



Vitrinas del Doré. Antesala de la sala 1 del Cine Doré.

Publicidad de una exposición.

Sala 1 del Cine Doré.

Los 100 metros libres
Vida y milagros de la Escuela de Cine
(1947-1976)

EXPOSICIÓN

4 OCTUBRE 2024 — 27 ABRIL 2025

SALA DE EXPOSICIONES DE FILMOTECA ESPAÑOLA
C/ MAGDALENA, 10, MADRID

MIÉRCOLES, JUEVES Y VIERNES, DE 15:00 A 20:00 H
SÁBADOS Y DOMINGOS, DE 12:30 A 20:00 H

ENTRADA GRATUITA

FILMOTECA ESPAÑOLA



señaladas, así como joyas de las colecciones de las filmotecas de Cataluña, Galicia, Mallorca y Comunidad Valenciana.

De los fondos extrafilmicos, está en preparación un catálogo online que permitirá el acceso a una buena parte de la documentación, y, a pesar de no tener salas reservadas de forma permanente para el museo, cada año se organizan exposiciones temporales que visibilizan, explican y ponen en valor estas obras contextualizando las colecciones.

Queda mucho por hacer, pero la cultura y la estructura que deben apoyar estas tareas son sólidas, y en general gozan del respaldo de la sociedad. Si no se producen interferencias graves, que pongan en duda el valor de la preservación y la difusión de la memoria del siglo XX, de la que el cine forma uno de los ejes principales, se puede pensar que ese apoyo va a seguir existiendo en el futuro. Y ojalá vaya a más, ya que es cierto que, si por un lado Filmoteca Española cuida y se ocupa del pasado, no lo es menos cierto que es una institución fundamental para que haya un futuro para las películas que se producen en la actualidad.

PRENSA CINEMATOGRÁFICA

FILM PRESS

Por Albino ARENAS GÓMEZ

Miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños

Doctor en Ciencias Físicas

Catedrático de Escuela Universitaria, UPM

Profesor “ad honorem” de Universidad Politécnica de Madrid

Conferencia pronunciada el 25 de noviembre de 2025,
en la Sala de conferencias del Patio del
Registro de la Casa de la Villa

RESUMEN

Se realiza en este artículo un breve recorrido histórico de parte de la prensa cinematográfica más importante relacionada con Madrid. El recorrido comienza poco después del rodaje de las primeras películas de los hermanos Lumière y continúa con una selección de distintas publicaciones cinematográficas a lo largo de diferentes períodos posteriores.

ABSTRACT

This article provides a brief historical overview of some of the most important film magazines connected to Madrid. The overview begins shortly after the filming of the first movies by the Lumière brothers and continues with a selection of various film publications from different subsequent periods.

PALABRAS CLAVE: Madrid, prensa cinematográfica, publicaciones cinematográficas.

KEYWORDS: Madrid, film press, film publications.

INTRODUCCIÓN

Trataremos de la prensa cinematográfica relacionada con Madrid y comenzaremos con citas realizadas en prensa madrileña al inicio del cine con los hermanos Lumière y a la presentación de algunas de sus primeras películas en Madrid.

Los hermanos Lumière realizaron la primera proyección pública de imágenes en movimiento en París el 28 de diciembre de 1895.

Apenas 5 meses después llegaba a Madrid el primer cinematógrafo.

Las primeras proyecciones cinematográficas en Madrid tuvieron lugar en el Gran Hotel de Rusia, situado en el número 34 de la Carrera de San Jerónimo (actualmente 32), esquina con Ventura de la Vega.

El 13 de mayo de 1896 se produjo la primera proyección posiblemente para prensa e invitados. Los días 14 y 15 de mayo de 1896 continuaron las proyecciones. En la fiesta de san Isidro, 15 de mayo de 1896, se produce en Madrid la primera proyección a la que puede asistir el gran público

El Hotel Rusia, que hoy es un Centro de Salud, contiene dos placas, una de 1946 y otra de 1996, conmemorando el cincuentenario y el centenario, respectivamente, del acontecimiento del primer cinematógrafo en Madrid.

En el periódico madrileño *La Iberia*, Madrid, 14 de mayo de 1896, p. 3, puede leerse un artículo titulado El cinematógrafo¹ del que reproducimos algunas frases:

Es verdaderamente notable el espectáculo que se inauguró anoche en la Carrera de San Jerónimo, núm. 34.

El cinematógrafo es la fotografía animada: [...] pero de una manera tan admirable y con una perfección tal, que no cabe más allá. [...]

Las representaciones de anoche fueron de convite asistiendo los embajadores de Francia y Austria y otras muchas personas distinguidas. [...]

En el periódico madrileño *La Época*, 14 de mayo de 1896², se puede leer:

[...] El Cinematógrafo, o sea, la fotografía animada, es verdaderamente notable, y constituye uno de los adelantos más maravillosos alcanzados por la ciencia en el siglo actual.

La exhibición [...] se hace en un espacioso local (Carrera de San Jerónimo, 34), que anoche estuvo muy concurrido por las muchas y distinguidas personas invitadas a la inauguración.

La proyección [...] no puede hacerse con más perfección [...]

El periódico madrileño *El Heraldo de Madrid*, 15 de mayo de 1896, p. 3, aparecen unos párrafos dedicados al cinematógrafo, del que reproducimos algunas

1 <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b99ef07d-16f2-421e-aae3-1c5ddb627254>

2 <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=a013099f-92ba-43a8-a2e8-579748daf455&page=3>

frases³: «Asistimos, [...] la inauguración del cinematógrafo, [...] la fotografía animada, situado en un espacioso lugar de la Carrera de San Jerónimo, 34. La proyección de la fotografía sobre un lienzo blanco no puede hacerse con mayor perfección: el efecto es sorprendente».

Una de las películas proyectadas, parece ser que el día 14 de mayo de 1896, víspera de la fiesta de san Isidro, fue la filmada por Louis Lumière en 1895 titulada: “La salida de los obreros de la fábrica Lumière”.

No era una película con argumento; era la demostración de la capacidad de la cámara para registrar el movimiento de la vida real. Era el nacimiento del cine.



Carrera de San Jerónimo, 32, anteriormente 34, (placas conmemorativas del primer cinematógrafo en Madrid). Fotografías del autor.



Heraldo de Madrid, 1896. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España

3 <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=1c98d117-863e-47a5-ae3f-55fbbd63d21d>

PLANTEAMIENTO

Se tratarán los siguientes puntos:

- LOS ALBORES DEL CINE EN MADRID (1907-1910): BOLETÍN ARTÍSTICO CINEMATográfico (1907-1908)
- 1910–1920. PERÍODO DE TRÁNSITO: ARTE Y CINEMATOGRAFÍA
- 1920-1930: A.R.S. Y LA PANTALLA
- 1930-1940: SUPERCINE, SPARTA Y CINEGRAMAS
- 1940-1960: PRIMER PLANO Y CÁMARA
- 1960-1980: FILM IDEAL, NUESTRO CINE Y CINE EN 7 DÍAS
- DE 1980 A HOY: LA HERENCIA DE LA PRENSA CINEMATOGRAFICA: FOTOGRAMAS, DIRIGIDO POR ..., CAIMÁN. CUADERNOS DE CINE, CINEMANÍA Y ACCIÓN.

LOS ALBORES DEL CINE EN MADRID (1907-1910):
BOLETÍN ARTÍSTICO CINEMATOGRAFICO (1907-1908)

Carlos Dorado, exdirector de la Hemeroteca Municipal de Madrid (Sección de Historia de la Prensa (Fascículo 9)⁴ dice:

Y, por último, va un breve estudio, reivindicación y análisis, de Artístico-Cinematográfico, al parecer la revista cinematográfica española más antigua conservada y que se halla entre los fondos de esta Hemeroteca, a la que en cierta ocasión cumplimentó alguien, con gracia y oportunidad, como Museo del Prado del Periodismo.

Juan Jiménez Mancha escribe en Hemeroteca Municipal de Madrid, Sección Historia de la Prensa (Fascículo 9)⁵ un artículo titulado: *Un incunable de las revistas de cine: Artístico-Cinematográfico*, en el que reivindica la importancia de la revista Artístico-Cinematográfico:

Artístico-Cinematográfico [...], no ocupando, en definitiva, el lugar que le corresponde en nuestra historia. [...]

Nosotros pensamos que no se ha profundizado en esta revista por pesar demasiado sobre la misma la etiqueta de “boletín” de una casa comercial que ofrece sus productos. Esta apreciación ha resultado una vez más injusta. Artístico-Cinematográfico es un vehículo ideal para la reconstrucción de la producción, distribución y exhibición de la industria cinematográfica española de aquellos años, así como de su tecnología.

Posiblemente el *Boletín Artístico Cinematográfico* sea la revista pionera de cine en Madrid que aparece de forma regular.

4 <https://www.cervantesvirtual.com/obra/revistas-de-cine--catalogo/>

5 <https://www.cervantesvirtual.com/obra/revistas-de-cine--catalogo/>



Boletín Artístico-Cinematográfico, n° 7, diciembre de 1907. Memoria de Madrid.

Es una revista dirigida a empresarios, exhibidores y prestamistas de películas y profesionales. No va dirigida a un público general.

Hay anuncios comerciales de diferentes tipos, incluidos anuncios de cine y teatro y de alquiler y compraventa de películas.

No contiene críticas de películas ni entrevistas con actores o directores, ni pretende formar una cultura cinematográfica en sentido artístico o intelectual.

Incluye catálogos de películas, informaciones sobre estrenos, listas de películas disponibles para alquiler, noticias del sector y referencias a películas exhibidas en salas madrileñas como el Salón Novedades o el Cinematógrafo de la calle del Príncipe.

Su enfoque era industrial y comercial. En este sentido, hay diferencia con las revistas que aparecerán en los años veinte y treinta. Sin embargo, representa un momento clave en el paso del cine como atracción de feria al cine como espectáculo popular en locales estables.

En esta época, téngase en cuenta que la primera película, de los hermanos Lumière data de diciembre de 1895, el cine apenas comenzaba como arte y como industria.

En el *Boletín Artístico Cinematográfico* de 15 de octubre de 1907, puede leerse: «Y es que por mucho que del cinematógrafo se escriba, nunca podrá formarse idea de lo que es y, sobre todo de lo que representa para las generaciones venideras ese aparato tan notable que comenzó por un juguete [...]».

Y, como curiosidad, puede verse en el ejemplar de 1 de noviembre de 1907 de *Boletín Artístico Cinematográfico* una lista de películas para alquilar

1910–1920. PERÍODO DE TRÁNSITO: ARTE Y CINEMATOGRAFÍA (1910-1936)

Tras las primeras revistas madrileñas de 1907, el cine sigue ganando presencia en la vida cultural, pero en Madrid hay escasez de prensa cinematográfica.

En otras ciudades, especialmente Barcelona, surgen publicaciones que consolidan la crítica y el interés por el nuevo arte. La más destacada es *Arte y Cinematografía* (1910–1936), distribuida también en Madrid, donde fue una referencia para aficionados y profesionales.

Representa el paso de la curiosidad inicial al reconocimiento del cine como fenómeno artístico y cultural.

En Madrid, el interés por el cinematógrafo se mantiene a través de secciones en revistas culturales y literarias.

En la portada de la revista *Arte y Cinematografía* de agosto de 1920 aparece la actriz Mae Murray, “la chica de los rizos dorados”, que fue una de las grandes estrellas del cine mudo.

Su imagen representa algo nuevo en la cultura cinematográfica: el nacimiento del mito de la actriz como figura universal.

A través de revistas como esta, el público español empezaba a conocer los rostros del cine americano y europeo, y a soñar con ellos.

El cine se convertía así en un lenguaje internacional, y la prensa cinematográfica en su espejo más brillante.



Arte y Cinematografía, n° 233, agosto de 1920.
Filmoteca de Catalunya.

1920-1930: *A.R.S.* Y *LA PANTALLA*: REVISTAS DE CINE EN MADRID

A.R.S. Puede considerarse una de las primeras referencias importantes al cine en revistas. Es un buen ejemplo de cómo el cine se fue abriendo paso.

La Pantalla. Puede considerarse una de las primeras revistas madrileñas centradas en el cine.

A.R.S. (1927-1931)

La revista *A.R.S.* representa un cambio respecto al *Boletín Artístico Cinematográfico*. Mientras éste iba destinado a empresarios y profesionales, la revista *A.R.S.* es una revista de vanguardia destinada a un público general. Tal vez el título pueda interpretarse como “Arte Revista Semanal” o simplemente como acrónimo sin desarrollar.



A.R.S., octubre de 1929. Colección particular del autor.

A.R.S. Cine como espectáculo de masas. Fenómeno cultural y arte visual, que se pondrá de manifiesto más adelante con revistas como *Cinegramas*.

Como ejemplo de modernidad cinematográfica de *A.R.S.*, dedica las portadas de dos revistas, al menos, que yo sepa, a Greta Garbo, clara representante de la fama y modernidad en el cine: la número 59: 16 octubre 1929 y la número 68: 1 marzo 1930.

La revista *A.R.S.* y el cine El Palacio de la Música de Madrid estaban relacionados por S.A.G.E. (Sociedad Anónima General de Espectáculos), que editaba la revista y fue la empresa propietaria del cine Palacio de la Música de Madrid durante años.

Por ejemplo, el número 59 (16 de octubre de 1929) de la revista *A.R.S.* lleva el siguiente título en p. 1:

PROGRAMA DE LOS ESPECTÁCULOS DE SAGE
PALACIO DE LA MÚSICA
Madrid 16 de octubre de 1929.

ANUNCIOS EN *A.R.S.* En la revista también hay ilustraciones, anuncios, no sólo de películas y del cine sonoro, sino de otro tipo. Por ejemplo, en el mismo número 59 de 16 de octubre de 1929, anuncia el Palacio de la Música, y en él, entre otras cosas, una temporada de cine sonoro y parlante, una sinfonía de la orquesta del Palacio de la Música, la película *Orquídeas salvajes* interpretada por Greta Garbo, etc.

El cine Palacio de la Música de Madrid se construyó en un sitio emblemático de Madrid: Gran Vía, 35 y fue encargado por la S.A.G.E. Se inauguró en 1926 con un concierto.

NOTICARIO CINEMATOGRAFICO (*A.R.S.*). También aparecen en la revista, lo que llama: Noticario cinematográfico, en el que habla de diferentes artistas cinematográficos, como, por ejemplo, Greta Garbo, Maurice Chevalier, Dolores del Río, Lillian Gish, Gloria Swanson, Gilbert Roland, Charles Chaplin (Charlot), John Barrymore, Pola Negri, o un fotograma de la película *El tenorio tímido* que presentó Paramount en el Palacio de la Música de Madrid y en la que trabajaba Harold Lloyd. Como curiosidad, hay que destacar que menciona el sonoro cuando dice: «el primer film parlante de Ramón Novarro». Cita también al director Sam Wood.

LA PANTALLA (1927?-1929?)

La Pantalla es una revista menos conocida que *A.R.S.*, pero importante para la prensa cinematográfica madrileña.

Este semanario cinematográfico parece que inició su publicación en 1927 ó 1928 y duró posiblemente hasta 1929. Así que vivió la transición del cine mudo al sonoro en Madrid.

En su contenido podían leerse noticias sobre estrenos cinematográficos, estrellas de cine, etc. Es, también, una fuente importante para la cartelera madrileña de la época: qué cines estrenaban qué películas (Palacio de la Música, Actualidades, Callao, etc.)

Preparó el camino para la siguiente gran etapa de la prensa cinematográfica, que seguirían publicaciones como *Cinegramas*, ya en los años treinta.



Noticias sobre estrellas de cine

EN menos de dos años, esta singular mujer ha impuesto su nombre al mundo entero, conquistando, con rapidez meteórica, uno de los primeros puestos en la pantalla mundial: *Entre naranjos*, *El demonio* y *la carne* y *La tierra de todos*, son como los tres jalones gloriosos que marcan las etapas de su breve carrera triunfal.

Antes, en Europa, había interpretado cintas interesantes; pero estaba reservada a los productores americanos la fortuna de descubrir su verdadero temperamento. *Entre naranjos* sorprendió un poco; pero *El demonio* y *la carne* estableció definitivamente la fama de la joven actriz sueca, y el mundo entero espera impaciente su versión de *Ana Karenine*.

La Pantalla, nº 28, Madrid, 8 de julio de 1928. Memoria de Madrid

En el número 28 de *La Pantalla*, Madrid, 8 de julio de 1928, se muestra en la portada a Greta Garbo y se reproduce, también, un párrafo del interior de la revista en que se habla de “Noticias sobre estrellas de cine”, en concreto, sobre Greta Garbo y como esta «singular mujer ha impuesto su nombre al mundo entero, conquistando con rapidez meteórica uno de los primeros puestos en la pantalla mundial».

En el número 28 de la revista, de 8 de julio de 1928, en la página 435 hay un artículo titulado: «Primer Congreso Español de Cinematografía Organizado por “la pantalla”».

1930-1940: SUPERCINE, SPARTA Y CINEGRAMAS:

EVOLUCIÓN DE REVISTAS MADRILEÑAS DE CINE AÑOS 1920-1930.

Las revistas citadas *Supercine*, *Sparta* y *Cinegramas* representan una evolución de las revistas *A.R.S.* y *La Pantalla* ya tratadas.

SUPERCINE

La revista *Supercine* parece que empezó en 1932 siendo mensual y terminó en 1933 siendo quincenal.

Pueden verse anuncios, panoramas cinematográficos, biografías breves (por ejemplo, la de Carole Lombard en el número de 15 de junio de 1933), argumentos de películas, fotos de artistas, artículos sobre actores y actrices, noticias del mundo del cine, estrenos en Madrid, anuncios de películas.

En sus páginas se mezclaban críticas de estrenos en los cines madrileños con información sobre las estrellas de Hollywood y el cine español de la época. Esto la convierte en una fuente muy valiosa para conocer no solo qué películas se proyectaban en Madrid, sino también el ambiente cinematográfico y las preferencias del público en los años previos a la Guerra Civil.

Eran cuidadas las portadas de la revista. Puede verse, por ejemplo, el formato de la portada de la revista del número de 15 de junio de 1933, dedicada

a Bert Wheeler (portada en color), protagonista de la superproducción *Los amos del presidio*.

En ese mismo número de 15 de junio de 1933 de *Supercine* hay una página de estrenos en Madrid y, también, unos párrafos sobre la película *Cruel desengaño* proyectada en el cine Callao.

SUPER-CINE

BIOGRAFÍAS BREVES

CAROLE LOMBARD, estrella de la Paramount

Nació en Indiana. Tiene los ojos azules y el cabello dorado. Sus diversiones favoritas son la danza, el tenis, la natación y equitación. Está casada con William Powell.

Las maravillas de la cirugía estética, estuvieron a punto de dar a la carrera artística de Carole Lombard un trágico final. Hace seis años, cuando la rubia muchacha de Indiana, que era entonces estudiante en la escuela particular de Arte Dramático en Hollywood, se presentó a una prueba cinematográfica, en la cual resultó tan fotogénica, que le valió un contrato por cinco años con la Fox. Durante un año trabajó en esta Compañía, y aunque ella no tenía más pretensiones que las de una aficionada, comenzó a tener cierta popularidad en las pantallas. Entonces llegó para ella la tragedia en forma de un accidente de automovil, que le profirió una herida horrosa en la cara. Durante algún tiempo se creyó que quedaría desfigurada, y que no podría volver a aparecer de nuevo ante las cámaras.

Los más eminentes cirujanos de California fueron llamados a resolver este caso, y como resultado de su pericia, Miss Lombard no tiene otra señal que unas fincas líneas casi imperceptibles que le cruzan la mejilla, como recuerdo de la catástrofe. Pero su contrato con la Fox había expirado durante el tiempo del tratamiento, y ella se encontraba en la necesidad de reunir dinero pronto para pagar las cuantiosas sumas que le pedían los doctores. A causa de ello, no tuvo más remedio que aceptar un puesto de

bañista en la compañía de Mack Sennet, donde permaneció año y medio entre el oleaje de la playa y los artistas de películas cómicas.

Una vez tuvo pagado cuanto debía, encontró su figura desplazada en las simples comedias de listos, desahuciándose del contrato de Mack Sennet y trabajando libremente en los estudios que quería contratarla. Después de su excelente trabajo en la película "Me Ganger", para la Fox, obtuvo un contrato con la Parthé. Así durante algún tiempo Miss Lombard fué ave

de paso en Hollywood, trabajando con Paramount, Fox y otra vez con Paramount. Después se casó con el famoso actor William Powell y siguió trabajando en Paramount, donde obtuvo éxitos resonantes, que llevaron a este importante editor a renovar su contrato y darle papeles de estrella en películas de tanta importancia como *Acepta esta mujer*, *El Gigolo*, *La inabarcable*, *Prezadores de carrera* y *Un hombre de mundo*. Estas tres últimas producciones todavía no se han estrenado en nuestra ciudad.



Ayuntamiento de Madrid

Supercine, nº 14, 15 de junio de 1933. Memoria de Madrid.

SPARTA

Publicada entre 1932 y 1936, aporta un enfoque profesional y de crítica especializada. Dedicó artículos a aspectos gremiales: Notas gremiales, Pantalla gremial.

El nombre *Sparta* evolucionó primero a *Cinema Sparta* y después a *Cine Sparta*.

La revista número 1 de *Sparta* tiene la fecha de 5 de noviembre de 1932 y la portada en color. En ella se anuncia la revista como de espectáculos.

La revista número 27, 14 de diciembre de 1935 de *Cinema Sparta*, presenta a Shirley Temple en la portada cuando era niña.

Shirley Temple (1928-2014) fue una actriz ganadora del Premio Juvenil de la Academia, también conocido como el Óscar Juvenil, que recibió con 6 años —la actriz más joven en conseguirlo. Este premio se concedía a intérpretes menores de 18 años y la primera vez que se otorgó fue en 1935 a Shirley Temple por su trabajo en la película de 1934: *Bright Eyes* (titulada *Ojos cariñosos* en español). Además de actriz era también bailarina. Fue, además, diplomática estadounidense y embajadora de los Estados Unidos.



Cinema Sparta, n° 27, 14 de diciembre de 1935. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

CINEGRAMAS

Revista semanal editada en Madrid. Consiguió aunar la versión popular y la especializada y tuvo amplia circulación.

En Madrid hay un aumento de salas cinematográficas, estrenos y revistas especializadas. Se consolida el cine sonoro. El cine era ya espectáculo de masas.

La revista número 1 de *Cinegramas* tiene fecha de 1 de septiembre de 1934 y la última, número 97, tiene fecha de 19 de julio de 1936. Las dos portadas

son vistosas y en color. En la primera aparece la actriz Dolores del Río y, en la última, la actriz Ann Harding

En el número inicial, al principio, se presenta «Salutación», donde exponen sus objetivos, entre los que puede leerse: «No pretendemos que esta revista sea la primera, ni la única, ni la mejor; pero sí que sea un exponente de bellas imágenes, que sin partidismo alguno, con máxima objetividad refleje la vida cinematográfica nacional y extranjera [...]»

La revista *Cinegramas* tiene portadas en color de actores y actrices famosos. Contiene anuncios de películas, y de cines, artículos cinematográficos, entrevistas, información sobre las películas exhibidas en los cines, ficheros biográficos de directores y actores, noticiarios gráficos (en uno aparecen, por ejemplo, Katharine Hepburn, Errol Flynn, Ginger Rogers y Fred Astaire), consultorio cinematográfico, anuncios, etc.



Cinegramas, n° 1, 1 de septiembre de 1934. Colección particular del autor

Como ejemplo de esto, la portada del número 2, de fecha 16 de septiembre de 1934, de la revista *Cinegramas* es para la famosa actriz **Marlene Dietrich**, protagonista de *Capricho imperial*, y la número 18, de fecha 13 de enero de 1935, se dedica a una de las actrices más famosas y que ya se ha mencionado:

Greta Garbo. Y como anuncios de película, mencionaremos la revista número 25, de fecha 3 de marzo de 1935 que anuncia la película *La dama de las camelias* en el cine Capitol, y el anuncio de la película portuguesa *Gado Bravo*.

1940-1960: *PRIMER PLANO Y CÁMARA*:
REVISTAS DE CINE EN MADRID

PRIMER PLANO (1940-1963).

PRIMER PLANO INTERNACIONAL (1963-1972).

Primer Plano fue una de las revistas más emblemáticas e influyentes de la posguerra. Se publicó en Madrid entre 1940 y 1963, año en que se fusionó con *Cine Internacional* y pasó a llamarse *Primer Plano Internacional*. Su desaparición definitiva ocurriría en 1972.

Revista cinematográfica de gran prestigio. Tono serio y cuidado gráfico. Fue el gran referente de la crítica y de la información cinematográfica nacional durante más de dos décadas.

Las portadas eran muy vistosas, podían aparecer estrellas famosas internacionalmente como Marilyn Monroe o Ava Gardner, o bien, estrellas nacionales como Carmen Sevilla o Aurora Bautista, lo cual era un reclamo visual importante en los quioscos.



Primer Plano, n° 376, 28 de diciembre de 1947. Colección particular del autor.

Tenía riqueza de material fotográfico de calidad que la diferenciaba de otras revistas más modestas. Tenía críticas, que eran influyentes, y entrevistas.

La revista *Primer Plano Internacional*, aunque mantenía parte del equipo de *Primer Plano*, experimentó cambios y se abrió más al cine extranjero, lo que por otra parte representaba ya el aperturismo cultural de los años 60. Conservaba la identidad visual del material gráfico, más información sobre festivales internacionales, Hollywood, etc. Pasa a ser una revista más internacional.

Lo que acabamos de mencionar de portadas vistosas en color con estrellas famosas se puede observar, por ejemplo, en las portadas de tres números de *Primer Plano* con estrellas famosas como las siguientes: Jane Wyman en la portada de *Primer Plano* n.º 376, 1947; Rosalind Russell, en la portada de *Primer Plano* n.º 417, 1948 y Patricia Neal, en la portada de *Primer Plano* n.º 458, 1949.

CÁMARA

Revista cinematográfica fundada en 1941 en Madrid. No se sabe con seguridad cuando finalizó su publicación. Algunas fuentes apuntan a 1952.

Fue otra de las revistas más importantes de la posguerra.

Presentaba una visión cultural y también ofrecía crítica cinematográfica, biografías, ensayos y reflexiones sobre el cine como arte. Tenía esencia intelectual.

Estéticamente, *Cámara*, era una revista muy bien preparada. Tenía un buen diseño y también una buena fotografía.



Cámara, n.º 109, 15 de julio de 1947. Colección particular del autor

Su tirada era más modesta que la de *Primer Plano* y su público era más selecto, iba dirigida principalmente a cinéfilos e intelectuales.

En el número 1, fechado en octubre de 1941 pueden leerse los objetivos que persigue la revista.

En la revista *Cámara*, puede apreciarse tono elegante, buena fotografía, estética cuidada y variedad de rostros internacionales de estrellas de Hollywood. Por ejemplo, en las revistas correspondientes a los números, 80, 87 y 109, de fechas: 1 de mayo de 1946, 15 de agosto de 1946 y 15 de julio de 1947, respectivamente, aparecen en color las portadas con las actrices: Hedy Lamarr, Jane Powell y Lilli Palmer.

TRANSICIÓN ENTRE BLOQUES: DE 1940-1960 A 1960-1980

Durante las décadas de 1940 y 1950, la prensa cinematográfica madrileña estuvo dominada por publicaciones como *Primer Plano* (que se publicaría hasta 1963) o *Cámara* (que cesó posiblemente en 1952). Eran revistas nacidas en la posguerra, con un tono en general institucional o, en el caso de *Cámara*, más culto y contenido, pero siempre cuidado y elegante. En sus páginas se hablaba de estrellas y estrenos, y se prestaba una atención especial a la selección de temas y enfoques desde los que se abordaba el cine, que se entendía, en buena medida, como un espectáculo y como una industria cultural de alcance nacional, más que como un espacio de reflexión artística o de pensamiento.

Sin embargo, a finales de los años cincuenta algo empezó a cambiar. Aparecieron nuevos críticos, nuevas salas vinculadas a los cineclubes y, sobre todo, una nueva generación de espectadores y lectores que comenzó a mirar el cine con otros ojos.

Con *Primer Plano* y *Cámara* se cierra una etapa en la que el cine, al menos en la prensa madrileña, se desarrolló dentro del marco cultural e institucional de su tiempo: un cine elegante, cuidadosamente presentado y claramente condicionado por las prioridades editoriales y el contexto histórico en el que se producía.

1960-1980: FILM IDEAL, NUESTRO CINE Y CINE EN 7 DÍAS: TRES MANERAS DE MIRAR EL CINE. REVISTAS DE CINE EN MADRID

FILM IDEAL (1956-1969)

En octubre de 1956 surge en Madrid *Film Ideal*, una revista que marcaría un antes y un después en la crítica cinematográfica española. A su alrededor se articuló una corriente de jóvenes críticos, a menudo vinculados a los cineclubes madrileños y a sectores de renovación cultural católica, que entendían el cine como una forma ética y espiritual de mirar el mundo, y defendían una concepción del cine en la que estética, fe y arte estaban profundamente entrelazadas. Desde sus páginas se impulsó de manera decisiva una nueva forma de pensar y escribir sobre cine en España.

Más que una simple publicación, *Film Ideal* funcionó como un verdadero espacio de formación intelectual y crítica para toda una generación. Sus colaboradores contribuyeron a consolidar una mirada exigente sobre el cine como arte capaz de expresar la complejidad humana, y muchos de ellos acabarían desarrollando su labor como profesores, programadores, ensayistas o cineastas. Su influencia, sin embargo, fue muy superior a la que podría sugerir su limitada tirada.

Film Ideal se consolidó como una revista fundamental para la crítica cinematográfica moderna en España: promovió el análisis formal, defendió el cine de autor —con especial atención a cineastas como Bergman, Bresson, Dreyer o Rossellini, cuando todavía no eran referencias comunes en la crítica española— y se interesó muy pronto por el Nuevo Cine Español. Su tono era austero, con portadas sobrias y una maquetación cuidada que reflejaba su seriedad intelectual.



Film Ideal, n° 1, octubre de 1956. Colección particular del autor

En la portada en color del número 1 de *Film Ideal*, fechado en octubre de 1956, aparece la actriz Grace Kelly.

En el editorial del número 1 se explica el propósito con una claridad admirable: quieren aprender a ver el cine, a pensarlo.

Rechazan la propaganda y apuestan por una mirada seria, reflexiva, incluso exigente.

En el número 12 de *Film Ideal*, cuando ha cumplido un año, reciben una carta del Vaticano, en la que puede leerse:

Me han entregado la colección del primer año de la Revista FILM IDEAL de su digna dirección, y me he apresurado a ponerla en las manos del Augusto Pontífice, que la ha recibido con paternal benevolencia. [...]

[...] Su Santidad [...] envía a Vd y a los colaboradores de la Revista FILM IDEAL la Bendición Apostólica

Como idea del contenido de *Film Ideal*, podrían mirarse las portadas de algunos números y leer el contenido, Por ejemplo, tomemos cuatro revistas de épocas distintas (portadas en color): números 16 (febrero de 1958), 76 (julio de 1961), 157 (diciembre de 1964) y 197 (octubre de 1966). En la primera portada puede leerse: *Número dedicado a los cineclubs*. En la segunda se citan nombres como Visconti, Rosellini y De Sica «a la búsqueda del tiempo perdido». También cita a la «nouvelle vague», a «Bergman», «hastío de confort», «nuevo cine americano» y «matemáticas del cine español 60». En la tercera aparece el nombre Hitchcock y una foto suya. Y en la cuarta: «Entrevista con Hitchcock» y los nombres de «Luis Buñuel» y «Charles Chaplin», «Certamen de cine infantil y TV. en Gijón», «Festival del cine libre en París» y «rincón del comic» y foto de Steve McQueen.

En el número 138 (1964) el editorial trata del éxito conseguido por *Film Ideal*, que se puede apreciar en el título de este: “Film ideal, premio de la Dirección General de Cine”.

En los últimos años, Film Ideal cambia de formato. Cada ejemplar posee muchas páginas, aunque el tamaño de la portada y páginas interiores es menor. Algunos abarcan varios números y varios años. Por ejemplo: uno dice: «De 1967 a 1969» y contiene los números 205, 206 y 207. En otro, se puede leer: «1969» y números 214-215, etc.

NUUESTRO CINE (1961-1971)

Revista clave de la crítica cinematográfica española, nacida en 1961 con el propósito de analizar el cine desde una perspectiva rigurosa, profesional y comprometida con la realidad social y cultural del momento.

Nuestro Cine se distinguió por su metodología de análisis minuciosa, dedicando informes exhaustivos al estudio del lenguaje cinematográfico y de la temática social de las películas, tanto españolas como internacionales.

Su labor se orientó a ir más allá del mero comentario, buscando desentrañar el significado del cine mediante un estudio estructural y contextual, con un rigor que marcó un estándar profesional en el periodismo cinematográfico de la época.

- Contenido y enfoque: Incluía secciones de crítica, noticias, estadísticas, legislación cinematográfica y análisis detallados de cine español e internacional.

- Temas recurrentes: El Nuevo Cine Español, el *Free Cinema* británico, entrevistas (como la realizada a Jorge Grau), publicación de guiones —entre ellos *A las cinco de la tarde* de Bardem y Sastre— y el estudio de películas como *Tiempo de amor*, *Llanto por un bandido* o *La tía Tula*.

- Formato: Revista en rústica, ilustrada con fotografías en blanco y negro, de unas 60 a 70 páginas por número.

- Legado: Contribuyó decisivamente a la profesionalización de la crítica cinematográfica en España, sirviendo de puente entre el cine de posguerra y la modernidad que prelude la transición democrática.

El número 1 data de julio de 1961 y, en la página 1, su subdirector, José Monleón, escribe un artículo en el que entre otras cosas dice: «El cine español —como todo lo español— hay que verlo dentro de un cuadro ideológico, social y estético, que no puede coincidir con nuestros límites geográficos».

Y la página 1 del número 2, de agosto de 1961, J. M. comienza así:

Lo primero que se advierte al aproximarse a nuestro cine, es su permanente pobreza ideológica y espiritual. Un punto esencial y determinante de todo ello, es, sin duda la desconexión de la realidad, el temor a un cine crítico y polémico donde se muestren y traten verazmente una serie de problemas de nuestra sociedad y nuestro tiempo.

Y en la p. 1 del número 3, de septiembre de 1961, el editorial, que ya lo firma “nuestro cine”, comienza así: «La crítica cinematográfica es, en nuestro medio, una disidencia. Quizá la crítica de cualquier clase lo sea siempre si se ejerce honestamente. Es decir, si está, por lo pronto, libre de todo condicionamiento a los intereses de los criticados».

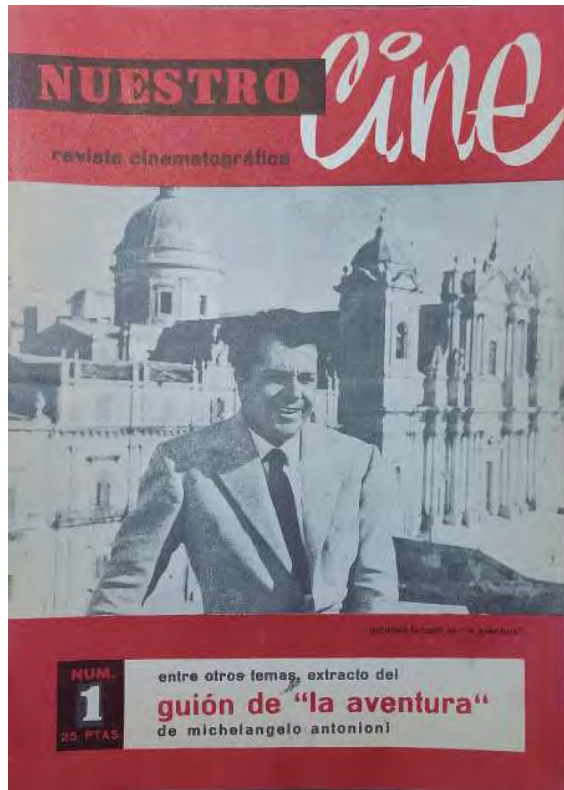
En el número 3, de septiembre de 1961, tratan del festival de Venecia de 1961 y, concretamente, de la película *El año pasado en Marienbad* que se llevó el “León de Oro”. Es una, película francesa dirigida por Alain Resnais.

El artículo lo titulan *El festival de Marienbad*. En la película aparece un curioso juego, al que, creo, dio popularidad la película y, es una variante específica del antiguo juego del “Nim”. Es un juego que se puede estudiar matemáticamente y saber cuál es la estrategia adecuada para ganar. Todo depende de quién comienza el juego y si el oponente conoce la estrategia.

El estudio matemático del juego del “Nim” en una versión antigua puede verse en el libro⁶.

En la película, se presenta el juego con cuatro filas de palillos de 1, 3 5 y 7 palillos, respectivamente. Las reglas son las del “Nim”: los jugadores se turnan para retirar cualquier número de palillos de *una sola* fila, y el jugador que se ve

6 ARENAS, Albino; BARRIO, José; MORGA, Santiago, PARDO, Antonio: *Problemas de Matemáticas*, volumen 1, Madrid, Selecciones Científicas, 1973, pp. 74-75.



*Nuestro Cine, n° 1, julio de 1961.
Colección particular del autor.*

obligado a tomar el último palillo, pierde (modalidad de juego llamada “misere play”); hay otra versión en la que el que retire el último palillo, gana).

La peculiaridad y el misterio del juego en la película residen en que, con la disposición inicial mencionada (1-3-5-7), el segundo jugador siempre tiene una estrategia ganadora si juega perfectamente, lo que convierte al juego en una “trampa” para el primer jugador. Esto añade una capa de determinismo al ambiente onírico y enigmático del film, donde el personaje que conoce la estrategia siempre gana.

Sin necesidad de un estudio matemático, la versión del juego del “Nim” que aparece en la película, se puede analizar hasta llegar a la conclusión mencionada. De todas formas, por si interesa conocer con algo más de detalle, cómo se puede llegar a la solución citada, puede consultarse una ponencia que presenté en el Congreso Internacional Beresit VIII: *Voces diversas en la Inteligencia Artificial: Un compromiso con el futuro* en la Universidad de Coímbra, 6-7 de septiembre de 2024, organizado por la Cofradía Internacional de Investigadores. En ella, trataba, entre otros juegos, el del “Nim” aparecido en la película *El año pasado*

en *Marienbad* sin necesidad de conocimientos previos de matemáticas. Se tiene acceso directo en Internet⁷.

CINE EN 7 DÍAS (1961?-1977?)

Cine en 7 días es esencial para mostrar el cine popular y las estrellas, como contrapunto a las revistas de orientación más intelectual

Editada en Madrid, *Cine en 7 días* se convirtió en una de las revistas cinematográficas más populares de los años sesenta y primeros setenta. Apostó por un tono divulgativo, cercano al gran público, combinando la información sobre estrenos, festivales y estrellas con secciones de opinión, reportajes fotográficos y noticias breves del mundo del cine.

En el número 99, de 2 de marzo de 1963, pueden verse en su interior, por ejemplo, tanto noticias de Hollywood, como del cine español. Y en una de las fotografías aparecen cuatro de los actores más famosos de la época: Rock Hudson, Cary Grant, Marlon Brando y Gregory Peck.



Cine en 7 días, nº 88, 15 de diciembre de 1962. Colección particular del autor.

⁷ <https://www.cofradiainternacionaldeinvestigadores.com/actas-de-congresos/>

DE 1980 A HOY: LA HERENCIA DE LA PRENSA CINEMATOGRÁFICA

El panorama posterior a 1980 lo conforman publicaciones que, de distintos modos, heredan y reinterpretan el legado de la prensa cinematográfica clásica.

FOTOGRAMAS

Nació en Barcelona (15 de noviembre de 1946). Fue una referencia histórica desde la ciudad condal, con una influencia nacional muy amplia. Durante muchos años su redacción principal estuvo en Barcelona; hoy se edita desde Madrid, dentro de la estructura del grupo Hearst, lo que refleja los cambios y la centralización de la gran industria editorial. Mantiene una línea de crítica profesional y divulgativa, heredera del modelo clásico de la prensa cinematográfica.

DIRIGIDO POR ...

Revista especializada, superviviente de la etapa anterior y de continuidad de la crítica profesional, heredera de la tradición seria de los años setenta.

CAIMÁN. CUADERNOS DE CINE

Se puede considerar heredera directa de *Cahiers du cinéma España* y, en cierto modo, de *Nuestro Cine*, por su apuesta por una crítica analítica y exigente.

CINEMANÍA Y ACCIÓN

Ambas pueden entenderse como las grandes revistas de divulgación cinematográfica del quiosco español. Contribuyeron a democratizar la cinefilia, acercando el cine a lectores muy diversos y, ya en la era digital, han sabido adaptarse a los nuevos hábitos de lectura.

MESA REDONDA “EL CINE EN MADRID”

Antonio Castro Jiménez

*Cronista Oficial de la Villa, Miembro de Honor del
Instituto de Estudios Madrileños*

Resumen de las intervenciones realizadas el 2 de diciembre de 2025 en la mesa redonda que cerró el ciclo de conferencias *El cine en Madrid*. El Instituto de Estudios Madrileños convocó a destacados profesionales de la dirección, interpretación, producción, asesoría histórica y gestión promocional. Con ellos se logró trazar un panorama optimista del sector en nuestra capital. En las siguientes páginas recogemos las aportaciones más interesantes de cada uno de los participantes, que fueron los siguientes:

Alejandro Amenábar, director de cine, compositor, guionista... En 1992 fundó su productora Himenóptero, con la que realizó los primeros cortometrajes. En 1996 estrenó *Tesis*, un debut multipremiado con el que inició su serie de largometrajes que incluye *Abre los ojos*, *Mar adentro*, *Los otros*, *Ágora*, *Regresión*, *Mientras dure la guerra* y, recientemente, *El cautivo*. También ha dirigido la serie de televisión *La fortuna*. Tiene entre sus galardones, un Oscar, un Globo de Oro, once Goyas y el Premio del Cine Europeo.

Imanol Arias, actor que comenzó su andadura profesional en producciones del desaparecido José Tamayo y su compañía Lope de Vega y, más tarde, del Centro Dramático Nacional. Después de algunas cortas apariciones en el cine, el año 1982 estrenó *Laberinto de pasiones*, de Pedro Almodóvar, lo que le permitió empezar a enfrentarse a papeles protagonistas. La serie de TVE *Anillos de oro* terminó de convertirlo en lo que, profesionalmente, se llama primer actor. En los últimos años ha vuelto regularmente al teatro con montajes como *El coronel no tiene quien le escriba*, *La muerte de un viajante* y *Mejor no decirlo*. Ganó la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián y en 2009 le fue concedida la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

María Luisa Gutiérrez, directora de *Bowfinger International Pictures*, productora y presidenta de la Asociación de Productores de Cine de España. Su labor profesional ha sido reconocida con diversos galardones como el Fotogramas de Plata a la Mejor Producción,

Mujer del Año, el Premio Cygnus de Cine Solidario y de Valores, el Premio Fece Cine Informe y la Medalla de Madrid, que le otorgó el Ayuntamiento de la Capital en 2025. En el catálogo de su empresa figuran películas como toda la serie de *Padre no hay más que uno*, *No dormirás*, *Animal*, *Mamá no enredes*, *A todo tren* y uno de los filmes más premiados de las últimas temporadas: *La infiltrada*.

José Manuel Lucía Megías, filólogo, escritor y catedrático de Filología Románica de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido el asesor de Alejandro Amenábar en su película *El cautivo*, ya que mantiene una profunda relación con el mundo cervantino, siendo Coordinador Académico del Centro de Estudios Cervantinos, director de la red de Ciudades Cervantinas o Presidente de Honor de la Asociación de Cervantistas. Su labor de difusión de la vida y la obra cervantina le mereció ingresar en la Orden Civil de Alfonso X El Sabio y el pasado mes de julio le fue concedido el Premio Dámaso Alonso 2025 por la Academia Hispanoamericana de Buenas Letras de Madrid.

Raúl Torquemada, director de la *Madrid Film Office*, oficina del audiovisual del Ayuntamiento de Madrid, área de turismo, que comenzó a funcionar en el año 2017. Es un servicio público que tiene como misión promocionar la ciudad como escenario de rodaje de producciones audiovisuales, asistir a las empresas y a los profesionales que eligen la ciudad de Madrid para llevar a cabo sus proyectos, apoyar al sector audiovisual madrileño y estimular la inversión y el desarrollo local.

Moderador:

Antonio Castro Jiménez, periodista y autor de varios libros sobre el teatro en Madrid. Su actividad profesional en RTVE durante casi cuarenta años le permitió conocer en profundidad el mundo de la cultura y las artes en la Capital de España. Desde el año 2007 es uno de los Cronistas Oficiales de la Villa. Miembro de Honor del Instituto de Estudios Madrileños.

Antonio Castro:

Contar con esta extraordinaria serie de profesionales de los distintos sectores de la industria cinematográfica nos va a permitir conocer de primera mano su evolución y su situación actual. Me gustaría comenzar comentando algunas imágenes de películas en las que Madrid ha tenido gran protagonismo y que, seguramente, nos vienen enseguida a la cabeza: José Isbert y Pedro Mari Sánchez buscando angustiados a Chenko en el mercadillo navideño de la Plaza Mayor en *La gran familia* (1962); las chicas de la Cruz Roja recorriendo en coche descapotable el eje Prado-Recoletos, el gran Antonio Vico vestido de torero en el metro de Tirso de Molina en *Mi tío Jacinto* (1956), o el luminoso de *Schwepps* en Callao en *El día de la bestia* (1995). Dos de



Mesa redonda “El cine en Madrid”. De izquierda a derecha: José Manuel Lucía Megías, María Luisa Gutiérrez, María Teresa Fernández Talaya, Antonio Castro Jiménez, Alejandro Amenábar, Imanol Arias, Raúl Torquemada.

nuestros participantes también han dejado sendas imágenes icónicas: el impresionante plano de la Gran Vía desierta en *Abre los ojos* (1997) y la llegada del ficticio Reza Niro a la terraza del café La Bobia en *Laberinto de pasiones*(1982).

Alejandro Amenábar:

Abre los ojos era mi segunda película. Mateo Gil, el guionista, y yo lo único que teníamos claro desde que comenzamos el proyecto era ese plano de la Gran Vía desierta. Por la complejidad de rodarlo al equipo de producción se le ocurrió hacerlo un domingo de agosto, que hubiera puente... el día en el que menos gente te podrías encontrar. Conseguimos todos los permisos para cerrar los accesos pero no habíamos contado con la cantidad de gente que salía de madrugada de las discotecas y que circulaba por allí. La policía municipal tuvo que desalojar a algunos reticentes a despejar. Y otro reto era evitar las cabecitas de las personas que se asomaban a los balcones. Se nos colaron un par. Yo tengo mucha suerte con la climatología pero cuando íbamos a rodar el plano cayó un gran chaparrón y pensé que se nos arruinaba la toma. Pero despejó rápidamente y quedó el pavimento mojado, lo que es estupendo para los directores de fotografía.

Raúl Torquemada

Hace muy pocos días se ha vuelto a cortar la Gran Vía para una grabación de la serie *La reina roja*. En *Madrid Filme Office* utilizamos precisamente ese plano de Amenábar para promocionar la ciudad como plató. La Gran Vía es una calle muy atractiva para rodar, se sigue cortando algunas veces, aunque tratamos de poner en valor los veintiún distritos porque más allá de la M30 hay otros escenarios muy interesantes. Madrid es uno de los principales puntos de rodaje de Europa.

Imanol Arias:

En el plano de *Laberinto de pasiones*, en la Bobia, participó una buena parte de la tribu urbana que entonces vivíamos de noche. Éramos como unos dos mil y cuando se hizo el llamamiento para esos planos hubo una avalancha de interesados, y eso que Almodóvar no era aún tan conocido. Pero siempre ha habido directores españoles que rodaban en la calle. Nosotros, en la serie *Anillos de oro* ya cortábamos un buen trozo de la calle Velázquez un día a la semana, por lo menos. Más tarde, uno de los mayores disfrutes que he tenido fueron los seis años de *Cuéntame* en los que Madrid era Madrid y se cortaban calles, se camuflaban elementos anacrónicos. Llegamos a tener un camioncito en el que llevábamos objetos como cabinas, material eléctrico antiguo, paneles... así disimulábamos los escenarios. Madrid es muy poderosa cinematográficamente, sus calles han sido protagonistas de muchas historias, aunque teníamos unos magníficos estudios cinematográficos.

María Luisa Gutiérrez:

Yo, como productora soy un poco kamikaze. Cuando otros colegas intentarían llevar las escenas a interiores, a mí lo que me gusta es rodar en el ambiente preciso. Para *De Caperucita a loba* (2023), salimos a la Gran Vía nocturna para recoger fielmente el ambiente de esos trasnochadores. Recientemente hemos rodado en la Plaza Mayor, en plena pandemia y todos los “torrentes” se hicieron aquí. La gente de Madrid está muy acostumbrada a los rodajes callejeros y aunque se quejan, sí saben que esa es una actividad que beneficia a la imagen de la ciudad. Seguramente el trabajo más difícil fue un 30 de diciembre, en la Plaza Mayor, en plena pandemia. Era el último día que permanecían los puestos del mercado navideño. Amanecieron con COVID el director de la película, el de fotografía, el jefe técnico lo tenía, como también Luna, una de las niñas protagonistas. Para rematar, a Antonio Resines lo habían hospitalizado gravemente enfermo y lo sustituyó Carlos Iglesias. Se tenía que rehacer todo lo que había filmado y, ante el panorama de contagios, todos trabajan en el rodaje telemáticamente. Santiago Segura, el director, daba las instrucciones de un iPad sin que hubiera intercomunicación. Fue realmente angustioso porque, sí o sí, teníamos que hacer los planos antes de que desmontaran las casetas.

José Manuel Lucia Megías:

En Madrid tenemos un gran conjunto que no estamos aprovechando para rodajes de películas históricas, y es el Barrio de las Letras. Si ese entorno hubiera estado en cualquier otra capital le estarían sacando un gran partido. Están los edificios, el trazado urbano, el antiguo corral de comedias...sueño con convertir ese barrio en el lugar que permita contar el salto en la historia que nos permitiría evocarlo.

A.C. José Manuel fue el asesor histórico de *El cautivo* (2025) ¿Tuvisteis director y asesor conflictos sobre escenas, personajes o tratamiento?

A.A. : No, la verdad, aunque tengamos puntos de vista diferentes. Yo lo que hice, para acometer este proyecto, fue leer un montón de libros y, una vez armado el guion, cerré los ojos y se lo mandé a José Manuel.

J.M.L.M. Fue una pena que no nos pusiéramos en contacto antes porque se hubiera evitado leer cosas que, realmente, no eran necesarias. Pero, también, si nos hubiéramos conocido antes y mantenido reuniones desde el principio, al final tal vez hubiera contado parte de mi historia. Así, Alejandro ha contado la historia que él quería. Para mí ha sido fascinante incorporarme al trabajo de un contador de historias. Cuando leí el guion, le mandé unas notas en las que le repetía que, como contador de historias, era inevitable que llegara a Cervantes. Juega todo el rato con ficción y realidad. Hemos tenido que esperar más de 400 años para que un gran director se enfrentara al personaje con una gran producción histórica.

R.T. : En Madrid se puede rodar todo. Todos los proyectos, grandes o pequeños, se han hecho. Lo único que se requiere es preparación, planificar con tiempo para intentar el rodaje con el entorno que solicitan. Hablamos de escenarios, pero hay otro elemento importante, que es la luz madrileña.

I.A. Yo rodé *Tiempo de silencio* (1985), que nos trasladó a un pasado más reciente, prácticamente en la calle, en las chabolas. No tuvimos sonido directo porque había tantos exteriores, que los sonidos de la ciudad moderna no encajaban. La gente del cine había acostumbrado a algunas barriadas a que fueran escenarios naturales. Con *El Lute*, recuerdo doce noches consecutivas rodando la progresión de una borrachera que iba transcurriendo por las calles de Madrid.

A.C. Alejandro: cuándo has rodado en España con actores extranjeros ¿se han integrado en nuestro modo de trabajo y en nuestras costumbres?

A.A. En el rodaje de *Los otros* (2002), Tom Cruise y Nicole Kidman estuvieron bastante aislados, en una casa fuera del centro. En general, cuando eres una gran estrella, intentas integrarte. Julianne Moore se hizo habitual de El Corte Inglés.

R.T. Precisamente uno de los grandes atractivos para las producciones internacionales es Madrid, la calidad de vida, nuestra forma de ser. Los

artistas y los equipos de trabajo, cuando acaban, si pueden, alargan su estancia en la ciudad.

M.L.G. Siempre he estado en la Gran Vía por eso, a la hora de planificar exteriores ponemos como la punta de un compás en Cibeles y desde ahí trazamos una circunferencia hasta la Plaza de España para elegir las localizaciones. Esas son nuestras zonas preferidas para rodar.

J.M.L.M.: Hay una anécdota que contaba Berlanga sobre la Gran Vía y la censura. Cuando le presentaba un guion siempre metía unas escenas para que llamaran la atención de los censores y la desviarán de otros momentos. En uno de sus proyectos le devolvieron el texto, con las tachaduras correspondientes, entre ellas una primera escena, totalmente anodina, que transcurría en la Gran Vía. La cámara recorría la calle, los edificios, hasta terminar en una ventana, entrando los títulos de crédito. Tuvo que hacerla en negro. Tiempo después se encontró con el censor y le preguntó qué tenía de malo esa secuencia. La respuesta fue más surrealista que las historias del director. “Es que -adujo el censor- la Gran Vía está llena de puticlubs y, conociéndote, seguro que ibas a sacar a curas saliendo de ellos”. Don Luis no daba crédito y lamentaba que esa genialidad no se le hubiera ocurrido a él.

A.C. El cine, y no me refiero al género documental, sino al de ficción, es una fuente documental impagable, no solo para estudiar la evolución de las ciudades, sino para reflejar su sociología en cada época (siempre y cuando lo permita la censura). Si la década de los 50 pudo ser la del neorrealismo español -y hay un magnífico libro de Luis Detell que la analiza- ¿Fue *Opera prima*, de 1980, el arranque de la nueva comedia madrileña, la que mostró un Madrid más moderno y amable?

I.A. Posiblemente, pero también *Pepi, Luci y Boom*, *Laberinto de pasiones* y, tal vez, *Tigres de papel*. Porque, además de salir a la calle real, en ellas comenzaron a aparecer actores que no eran hasta entonces profesionales, como Antonio Resines u Óscar Ladoire.

A.A. Yo creo que influyó también la introducción del sonido directo para transmitir sensación de naturalidad. En exteriores busco algo expresivo, más que hacer una postal. No he rodado mucho en exteriores, pero siempre busco escenarios que expresen algo y Madrid tiene rincones que pueden transmitir también feísmo. No se puede ignorar una voluntad estética en las localizaciones. Supongo que, en algún momento, alguien puede ver una postal pero, resumiendo, la realidad sin más no me vale a mí.

R.T.: Quiero recordar una conmemoración. En 2026 se celebran los ciento treinta años de la llegada del cine a Madrid. Uno de los objetivos de *Madrid Filme Office* es poner en valor todo el patrimonio audiovisual que se rueda en Madrid. Uno de los proyectos para este año gira en torno a las grandes películas que han retratado la ciudad en las



Instantánea del debate. De izquierda a derecha: María Luisa Gutiérrez, Imanol Arias, Antonio Castro Jiménez, Alejandro Amenábar, Raúl Torquemada y José Manuel Lucía Megías.

últimas décadas. Por otra parte, me gustaría dar algunas cifras sobre la actividad cinematográfica. En 2024, se rodaron, o grabaron, en Madrid, 41 películas, 53 series y más de 470 anuncios. Hemos dado 3.853 asistencias a profesionales que quieren rodar en Madrid. La oficina de urbanismo, la que da los permisos de ocupación de espacios públicos, gestionó 11.421 solicitudes. Son cifras impresionantes. Madrid es una ciudad económica para rodar, empezando por la tasa por ocupar las vías públicas. El 75 por ciento de la cifra de negocios audiovisuales se genera en Madrid, lo que supone un impacto de 9.177 millones de euros. El 29 por ciento de las empresas residen en Madrid, creando el 47 por ciento del empleo de esta industria.

M.L.G.: Madrid tiene un problema, que es el de las deducciones fiscales. La Comunidad pertenece a la caja única recaudadora, como otras comunidades autónomas. Pero, enfrente, tenemos a comunidades como Euskadi, Canarias, Navarra, que ofrecen unos incentivos en

deducciones que compiten con las que no tienen esas ayudas. En los festivales internacionales vemos que España es un lugar atractivo, pero tenemos que explicar en el extranjero como es esa competencia entre territorios. Los territorios que no tienen regímenes fiscales especiales no pueden aplicar ventajas económicas. Aun así, las cifras que cita Raúl, llaman extraordinariamente la atención.

A.C.: El gobierno de la Comunidad de Madrid ha anunciado que financiará con dos millones de euros, la filmación de una película dirigida por Woody Allen. Una de las condiciones para este apoyo es que figure el nombre de la capital en el título. Repasando la filmografía española no se encuentran demasiadas películas que incluyan Madrid – o alguna referencia explícita- en los títulos. En 1912 se rodó *El asesinato y entierro de Canalejas*, cortometraje dirigido por Enrique Blanco y Adelardo Fernández Arias. Aparece fugazmente la Puerta del Sol. La considerada primera película española sonora lleva un título netamente madrileño: *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías Piquer, 1930). En las décadas siguientes se estrenarían *De Madrid al cielo* (Rafael Gil, 1952); *El tigre de Chamberí* (Pedro Luis Ramírez, 1958); *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987); *Km. 0* (García Serrano-Iborra, 2000); *Madrid, 1987* (David Trueba, 2011). ¿Qué puede suponer que Woody Allen ruede en nuestra ciudad?

M.L.G. Yo creo que lo importante, si viene Woody Allen, es la oportunidad de que Madrid pueda estar presente en festivales internacionales.

I.A.: Turísticamente sí que es importante para una ciudad. Recientemente, en el País Vasco, me comentaban que las escaleras de la ermita que aparecen en *Juego de tronos* fueron visitadas el año pasado por cuatro millones de personas. Estos proyectos son más baratos que organizar unas olimpiadas.

R.T.: Más de cien millones de personas deciden dónde hacer turismo en función de lo que ven en las pantallas. Este rodaje se puede utilizar, no como promoción de un lugar para hacer películas, sino como un destino turístico. En el Ayuntamiento de Madrid tenemos clara la estrategia de posicionar Madrid como atracción para ese turismo de pantalla. Por eso desde la *Madrid Filme Office* tenemos diseñadas distintas rutas con recorridos donde se hicieron películas como las de Concha Velasco, las de Almodóvar, de Berlanga o de Alex de la Iglesia.

María Teresa Fernández Talaya:

Esta es la casa de todos los profesionales del cine, en la que siempre serán todos ustedes bienvenidos. Las ocho conferencias que han conformado este ciclo serán, como es habitual, editadas por el Instituto de Estudios Madrileños en un libro que aparecerá en los próximos meses. Muchas gracias a los participantes en esta mesa redonda y a los asistentes a todos los actos del ciclo.

Este libro se acabó de
imprimir en Madrid en
el mes de marzo
de 2026



iem
INSTITUTO DE ESTUDIOS
MADRILEÑOS



CSIC
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Centro de
Ciencias
Humanas
y Sociales



MADRID