

La imagen cinematográfica de la Plaza Mayor de Madrid

Víctor AERTSEN & Agustín GÁMIR & Carlos MANUEL

Dpto. de Humanidades: Historia, Geografía y Arte
Universidad Carlos III de Madrid

RESUMEN: En esta aportación se aborda el estudio de 45 películas de ficción cuyos rodajes, llevados a cabo entre 1922 y 2016, han transcurrido total o parcialmente en la Plaza Mayor de Madrid. Se trata de un espacio que, por su centralidad, funcionalidad, emplazamiento y cualidades arquitectónicas, a modo de gran platea escénica, representa uno de los espacios públicos más reconocibles de la ciudad. El análisis detallado de los fragmentos de estas películas permite identificar cuáles han sido los elementos arquitectónicos de esta plaza que han recibido una mayor atención por parte del celuloide, e indagar en sus motivos. Igualmente, los fragmentos de las películas analizadas posibilitan evidenciar -de un modo más expresivo que los catálogos de fotografías- los numerosos cambios y transformaciones urbanísticas que ha sufrido la Plaza Mayor madrileña a lo largo de su historia reciente. Finalmente se realiza un análisis sobre la peculiar utilización narrativa de la Plaza Mayor por parte de los directores de estas películas, aprovechando la especial configuración arquitectónica de este entorno. Se considera que este tipo de análisis proporciona información de interés sobre la representación de un espacio geográfico reducido, aportando una metodología que es extrapolable a otros ámbitos. Permite, también, ahondar en la reflexión teórica sobre las variadas relaciones existentes entre el espacio geográfico y el espacio cinematográfico.

DESCRIPTORES: Cine y ciudad. Espacios públicos. Plazas mayores. Madrid.

The filmic image of the Plaza Mayor of Madrid

ABSTRACT: This paper studies 45 fiction films whose shootings, carried out between 1922 and 2016, have taken place totally or partially in the Plaza Mayor of Madrid. It is a space that, due

Recibido: 23.10.2017; Revisado: 19.02.2018

Correo electrónico: vaertsen@db.uc3m.es; agamir@hum.uc3m.es; cmanuel@hum.uc3m.es Nº ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3946-7519>; <https://orcid.org/0000-0002-9444-9217>; <https://orcid.org/0000-0001-7340-1962>

Los autores agradecen los comentarios y sugerencias realizados por los evaluadores anónimos, que han contribuido a mejorar y enriquecer el manuscrito original.

to its centrality, functionality, situation and architectural qualities represents one of the most iconic public spaces in the city, acting as a large stage. The detailed analysis of the movies fragments allows the identification of the iconic elements of this square, those that have received more cinematic attention, and inquire into the motives of their presentation. Likewise, the fragments of the analyzed films show –in a more expressive way than the catalogs of photographs– the numerous changes and urban transformations that the Plaza Mayor of Madrid has undergone throughout its recent history. Finally, the contribution ends with an analysis of the narrative uses of the Plaza Mayor in the selected films, taking into account the special architectural configuration of this built environment. We consider that this type of analysis provides information of interest on the representation of a reduced geographic space, providing a methodology that is transposable to other areas, allowing also to delving into a theoretical reflection on the varied relations between geographic and cinematographic space.

KEYWORDS: Movies and City. Public Space. Squares (Urban Spaces). Madrid.

1. Introducción: el cine como documento para el estudio de los espacios urbanos

No cabe duda de que el cine, más que otras creaciones artísticas (literatura o pintura), es uno de los principales responsables de la generación de imágenes urbanas, así como de su transmisión al exterior. Son muchas las películas que evidencian la capacidad de este medio para proporcionar al espectador imágenes de los hitos más representativos de las ciudades mostradas, contribuyendo muchas veces a resaltar su dimensión turística. Las relaciones que pueden establecerse entre cine y ciudad son de doble sentido. Por un lado, la ciudad «presta» al director su espacio público como escenario de las tramas contadas. Por otro, y lejos de ser un mero registrador pasivo de espacios, el cine denota su capacidad para modular la percepción que se tiene de ese espacio, adjetivándolo –según los casos– como espacio vital funcional, atrayente, cultural, contaminado o limpio, inseguro o incluso peligroso.

Independientemente de la finalidad esencial del cine como medio narrativo y espectáculo visual, es evidente que el volumen de imágenes que ofrece constituye un material documental de enorme valor. Prueba de ello es que diver-

sas instituciones culturales encargadas de la conservación y catalogación de documentos están procediendo a la clasificación, catalogación y tratamiento del cine, tal y como se viene haciendo desde tiempo atrás con materiales cartográficos y fotográficos. En su labor de catalogación, la Biblioteca Regional de Madrid, por ejemplo, incorpora referencias a los lugares identificados que aparecen en las películas que se registran. En otros casos, algunas filмотecas europeas han incluido en sus páginas web información sobre películas filmadas en diversas ciudades, con incorporación de coordenadas geográficas que ubican algunas de sus escenas¹.

Dentro de las distintas posibilidades de análisis de las ciudades se incluye la de contemplarlas como el resultado de una amalgama entre el espacio privado y el público. El espacio privado se suele corresponder con la esfera de lo particular y es el resultado de una suma, que no una interrelación, de experiencias privadas. Por su parte, el espacio público se identifica como todo aquel accesible a los ciudadanos y visitantes de cualquier ciudad. Es el espacio de la convivencia, de la interrelación entre los grupos sociales que la habitan, y que tiende a asociarse con espacios centrales, dotados de una mayor carga de representación cuando se ubican en los núcleos históricos.

¹ La página web del British Film Institute (<http://player.bfi.org.uk/britain-on-film/map/>) proporciona un mapa de las ciudades británicas en el que se incluye información acerca de miles de documentales y películas de ficción rodados desde los inicios del cine hasta la actualidad. También el Danish Film Institute en <http://filmcentralen.dk/museum/danmark-paa-film> ofrece un mapa de ciudades del país con acceso a 431 documentales producidos entre 1899 y

1965. En los Países Bajos el proyecto del EYE Film Institute Netherlands, conjuntamente con las universidades de Amsterdam y Utrecht, *Data-driven Film History: A Demonstrator of EYE's Jean Desmet Collection*, muestra un mapa que permite localizar 2.361 películas aportadas por uno de los principales distribuidores cinematográficos del país, Jean Desmet (1875-1956).

En el espacio público se evidencian con más facilidad los cambios formales de la ciudad a lo largo de su historia. Unos cambios que, aunque afectan formalmente a edificios y monumentos, se combinan, inevitablemente, con recuerdos, sentimientos y eventos comunitarios de la ciudadanía (BORJA & MUXÍ, 2000). De entre los espacios públicos, los centros históricos son los lugares polisémicos por excelencia. Resulta evidente que constituyen la parte de la ciudad cuya imagen se proyecta más fácilmente al exterior, al cumplir una función de crisol, no solo en términos arquitectónicos, sino también sociales; por lo tanto de este espacio emana a menudo una cierta componente de «marca urbana». Pero para la ciudadanía, sus espacios multifuncionales y simbólicos poseen una fuerte capacidad integradora. Es frecuente, pues, que estos espacios públicos adquieran una doble función, la simbólica y la identitaria.

Aunque el concepto de espacio público remite a una categoría político jurídica, lo cierto es que también está caracterizado por ser un producto social. El espacio público es el de la representación, en el que la sociedad se hace visible y, como tal espacio escénico, de animación urbana, es el lugar en el que se construye la historia de la ciudad. Pero no solo es el espacio donde se conforman los «lugares de la memoria» colectiva, sino que también es el escenario elegido para la creación de la versión oficial del discurso histórico y, como veremos, el cine no ha sido ajeno a esta circunstancia. La intensidad con la que el cine ha mostrado los espacios públicos ha variado en el tiempo y en el espacio. Cada una de las partes o hitos que conforman estos espacios ha tenido un especial significado para distintas generaciones o grupos sociales. Es habitual que en las películas más comerciales esos hitos configuren espacios protagonistas y relevantes en las tramas, convirtiendo muchas veces a estos escenarios en verdaderos epítomes de la ciudad.

Si bien es cierto que son las personas —los ciudadanos, los visitantes y los turistas— los protagonistas de la historia filmada, los objetos inertes cobran también importancia. En este sentido, los largometrajes pueden testimoniar, de un modo casi siempre involuntario, los cambios operados en una ciudad. El cine es, pues, además de un registro de las relaciones sociales, un testigo destacado de las transformaciones que se operan en las ciudades; sus imágenes fosilizan la apariencia de inmuebles, usos, viarios, etc., en el momento de ser registradas por las cámaras. Este material adquiere, pues, un interés notable, aunque solo sea por el mero

hecho de poder establecer comparaciones con la configuración y las características de esas mismas piezas y elementos urbanos en tiempos posteriores a su filmación.

Esta aportación analiza, tras la recopilación y estudio de un material abundante, la imagen cinematográfica de un entorno destacado como espacio público céntrico: la Plaza Mayor de Madrid. Se trata de un escenario de fácil identificación y delimitación, por lo que, desde un punto de vista metodológico, constituye un buen ejemplo para ser utilizado como piloto que pueda ilustrar sobre el uso ciudadano de un entorno que ha contado con diseños urbanísticos y funcionales diversos a lo largo del tiempo; y, también, para evidenciar el uso narrativo que, dentro del cine, se ha desarrollado en un espacio urbano tan señero, incluyéndose en este análisis las dinámicas y movimientos de los personajes en este espacio.

Los estudios sobre la Plaza Mayor son numerosos y proceden desde distintos campos: historia del arte, arquitectura, geografía, historia, estudios de documentación o filología. Sin embargo no ocurre lo mismo desde el campo de la cinematografía en donde, aunque existen varios trabajos acerca del Madrid filmado, no contamos con ninguno específico sobre la Plaza Mayor.

Se trata de un espacio que ha sido identificado sucesivamente como laguna, plaza de arrabal y finalmente Plaza Mayor, existiendo no tanto una ruptura sino una cierta continuidad en su devenir (MONTERO, 1987), aunque los cambios y modificaciones en su parcelario han sido frecuentes (BRANDIS, 2002). Desde su condición de plaza de arrabal, la Plaza Mayor ha alojado una variopinta actividad comercial (GARCÍA, 1961) que, como tendremos ocasión de comprobar, no ha pasado desapercibida para el cine.

Una vez conformada como Plaza Mayor, el recinto ha sufrido diversos avatares (GARCÍA, 1929; DEL CORRAL, 1987; DEL RÍO, 2016): al menos tres incendios —el último de ellos destruyendo varios flancos de la plaza— que motivaron las subsiguientes rehabilitaciones; y varias remodelaciones que implicaron cambios en las fachadas, en las cubiertas, en la disposición de elementos como esculturas, jardines o enlosados e incluso en su propio subsuelo, con motivo de la construcción de un aparcamiento subterráneo (BONET, 1973). Estos cambios no se han limitado al perímetro estricto de la plaza, pues también han afectado a sus accesos y a las calles aledañas (HERRÁEZ, 2002).

La relación entre las plazas mayores y las artes escénicas es sobradamente conocida. Su diseño arquitectónico y urbanístico obedece a la necesidad de disponer de un espacio capaz de alojar actividades demostrativas o incluso propagandísticas (MOLINA, 1967; AVELLANOSA, 2012; SANCHO, 2014). Para cumplir con estos fines, las plazas debían reunir una serie de características: dimensiones majestuosas que permitieran dar cabida en ella a un importante número de vecinos; localización lo más próxima al centro de la ciudad (las antiguas plazas de arrabal ubicadas junto a las puertas de acceso a las villas); y diseño cerrado, limitado en sus flancos por inmuebles abalconados, y a ser posible rectangular, de modo que resaltase la componente escenográfica e incrementase la sonoridad. En la mayor parte de las plazas mayores españolas resulta habitual que el edificio principal esté ocupado por las instalaciones del ayuntamiento, y que este muestre una fachada decorada, cuyos balcones cumplían las veces de mirador para el disfrute de las autoridades durante la celebración de festejos y actos oficiales.

Esa concepción intrínsecamente escénica de las plazas ha permitido el desarrollo en su seno de acontecimientos diversos: teatrales —representaciones y certámenes poéticos—, religiosos —misas, procesiones de Corpus Christi y autos de fe—, políticos —desfiles, llegada en carrozas y presentación de embajadores—, festivos —juegos de cañas, corridas de toros, conciertos, bailes y banquetes— y ferias comerciales².

Así pues, la relación entre escena teatral y plató cinematográfico, esta vez de grandes dimensiones, parece evidente: la plaza no es un espacio más entre aquellos elegidos como lugar de rodaje por los largometrajes, pues en varias ocasiones es protagonista involuntaria de una parte importante de la acción. No solo cobra protagonismo su amplio espacio diáfano, sino que también los soportales y los negocios que se alojan en ellos remiten a decorados que dan entrada y salida a los personajes. No resulta extraño, por lo tanto,

que una plaza mayor como la de Madrid haya concitado el interés de directores de cine nacionales y extranjeros; tanto por su dimensión y homogeneidad arquitectónica como por su localización céntrica y sus posibilidades narrativas.

2. Metodología

La aproximación a la producción cinematográfica desarrollada en la Plaza Mayor de Madrid se ha llevado a cabo a partir de la información proveniente del proyecto de investigación *El espacio geográfico de Madrid en el cine y su potencial turístico*³. La utilización de diversas fuentes —tanto bibliográficas (CEBOLLA & SANTA, 2000; DELTELL, 2006; ALAMINOS, 2008; TORRES, 2011; CAMARERO, 2013; SÁNCHEZ, 2014) como de otro tipo (blogs, páginas web)— además del visionado de más de 300 largometrajes, ha posibilitado la identificación y georreferenciación de cerca de 1.500 clips rodados en el ámbito de la Comunidad de Madrid⁴. Este material ha servido de base para un estudio de detalle centrado en la Plaza Mayor⁵. Concretamente, se ha obtenido un listado de 45 películas (ver FIG. 1) que incluyen imágenes correspondientes a la plaza y sus calles próximas⁶. Se trata de documentos cinematográficos de ficción notablemente variados, tanto en su momento de producción —desde 1923 a 2016— como en su duración —desde varios minutos a, prácticamente, un par de segundos—, pero también si nos atenemos a la temática abordada y al valor documental que encierran.

La siguiente fase ha consistido en la identificación de aquellos clips correspondientes al espacio que nos ocupa, consignando sus segundos inicial y final, la duración total y su geolocalización. El total de clips así individualizados asciende a 56, y suman más de 53 minutos de imágenes. En la mayor parte de los casos un mismo clip incluye imágenes de puntos diversos de la Plaza Mayor, por lo que se ha procedido a individualizarlos en diferentes vistas. En total se han identifi-

² Por lo que respecta a la literatura, José SIMÓN DÍAZ en su *Breve historia literaria de la Plaza Mayor* (1967) recopila varios textos de autores como Tirso de Molina, Lope de Vega, Gustavo Adolfo Bécquer, Benito Pérez Galdós, Ramón Gómez de la Serna o Don Ramón de la Cruz, los cuales se refieren a los distintos avatares que se suceden en la Plaza o bien describen los tipos y personajes característicos que la poblaron.

³ Se trata del proyecto *El espacio geográfico de Madrid en el cine y su potencial turístico*. Ministerio de Economía y Competitividad (CSO-2013-46835-R).

⁴ Véase <http://geocine.uc3m.es/mmap.html>.

⁵ Se trata del trabajo *El espacio geográfico de Madrid en el cine: la Plaza Mayor*, encargado por el Departamento de Intervención en el Paisaje Urbano del Ayuntamiento de Madrid.

⁶ Ya sea por su vinculación arquitectónica como por su relación narrativa con la misma Plaza Mayor, se han considerado en este estudio las imágenes contenidas en largometrajes correspondientes a las calles que dan acceso a la misma: Siete de Julio, Arco del Triunfo, Felipe III, de la Sal, Zaragoza, Gerona, Botoneras, Toledo, Cuchilleros, Ciudad Rodrigo, así como la Cava Baja de San Miguel.

cado 221 vistas, y se representan en la FIG. 2 mediante su correspondiente coordenada geográfica⁷.

FIG. 1/ Películas que contienen imágenes de la Plaza Mayor de Madrid

Título original*	Director	Código	Año	Vistas	Segs.
10:30 P.M. Summer (Las 10:30 de una noche de verano)	Jules Dassin	1	1966	4	14
A la pálida luz de la luna	José María González-Sinde	2	1985	12	132
Alma de Dios	Manuel Noriega	3	1923	1	3
Armour of God II: Operation Condor (Operación Cóndor)	Jackie Chan	4	1991	12	152
Asignatura pendiente	José Luis Garci	5	1977	1	7
Bello recuerdo	Antonio del Amo	6	1961	8	97
Cerca de la ciudad	Luis Lucia	7	1952	1	10
Chica para todo	Mariano Ozores	8	1963	12	266
Comando Txikia: muerte de un presidente	José Luis Madrid	9	1978	2	14
Deception (La lista)	Marcel Langenegger	10	2008	13	89
El crack II	José Luis Garci	11	1983	1	8
El guardián del paraíso	Arturo Ruíz Castillo	12	1955	14	150
El maestro de esgrima	Pedro Olea	13	1992	2	19
El último caballo	Edgar Neville	14	1950	1	11
Enseñar a un sinvergüenza	Agustín Navarro	15	1970	3	40
Franky Banderas	José Luis García Sánchez	16	2004	2	4
Fulano y Mengano	Joaquín Luis Romero Marchent	17	1959	2	40
Incautos	Juan Bardem	18	2004	11	168

⁷ En general el problema básico de aquellos trabajos que pretenden cartografiar los lugares de rodaje radica en la traslación de un formato en movimiento, como es el cine, al lenguaje cartográfico, que es esencialmente estático y, en este caso, reducido a un punto en una cartografía urbana. Este desacople entre el lenguaje cinematográfico y el

cartográfico se hace palpable sobre todo en varias situaciones que no tienen una solución exacta, sino sujeta a un cierto componente subjetivo: tomas con desplazamiento horizontal de la cámara, o con giro de cámara, aéreas, estáticas en las que se varía el foco, o tomas con profundidad de campo.

Título original*	Director	Código	Año	Vistas	Segs.
La busca	Angelino Fons	19	1966	1	5
La flor de mi secreto	Pedro Almodóvar	20	1995	7	229
La gran familia	Fernando Palacios	21	1962	12	189
La revoltosa	José Díaz Morales	22	1949	2	15
La tirana	Juan de Orduña	23	1958	1	3
La voz dormida	Benito Zambrano	24	2011	4	91
Las bicicletas son para el verano	Jaime Chávarri	25	1984	5	92
Los amantes del círculo polar	Julio Médem	26	1998	12	211
Los ángeles del volante	Ignacio F. Iquino	27	1957	4	51
Los chicos del Preu	Pedro Lazaga	28	1967	1	2
Los ilusos	Jonás Trueba	29	2013	5	97
Lugares comunes	Adolfo Aristarain	30	2002	5	63
Mi hija Hildegart	Fernando Fernán Gómez	31	1977	4	32
Mi tío Jacinto	Ladislao Vadja	32	1956	3	107
Noviembre	Achero Mañas	33	2003	5	40
Persecución en Madrid	Enrique Gómez	34	1952	5	50
Que Dios nos perdone	Rodrigo Sorogoyen	35	2016	8	17
Secretaria para todo	Ignacio F. Iquino	36	1958	10	328
Tenemos 18 años	Jesús Franco	37	1959	2	3
The Cold Light of Day (La fría luz del día)	Mabrouk El Mechri	38	2012	9	67
The Limits of Control (Los límites del control)	Jim Jarmusch	39	2009	1	6
The Pleasure Seekers (En busca del amor)	Jean Negulesco	40	1964	4	24
Tiempo de silencio	Vicente Aranda	41	1986	2	93
Todo lo que tú quieras	Achero Mañas	42	2010	4	100
Truhanes	Miguel Hermoso	43	1983	1	6
Yo, también	Álvaro Pastor, Antonio Naharro	44	2009	1	25
Zampo y yo	Luis Lucia	45	1965	1	35

* Entre paréntesis, título en español, en su caso.

Fuente: Elaboración propia.

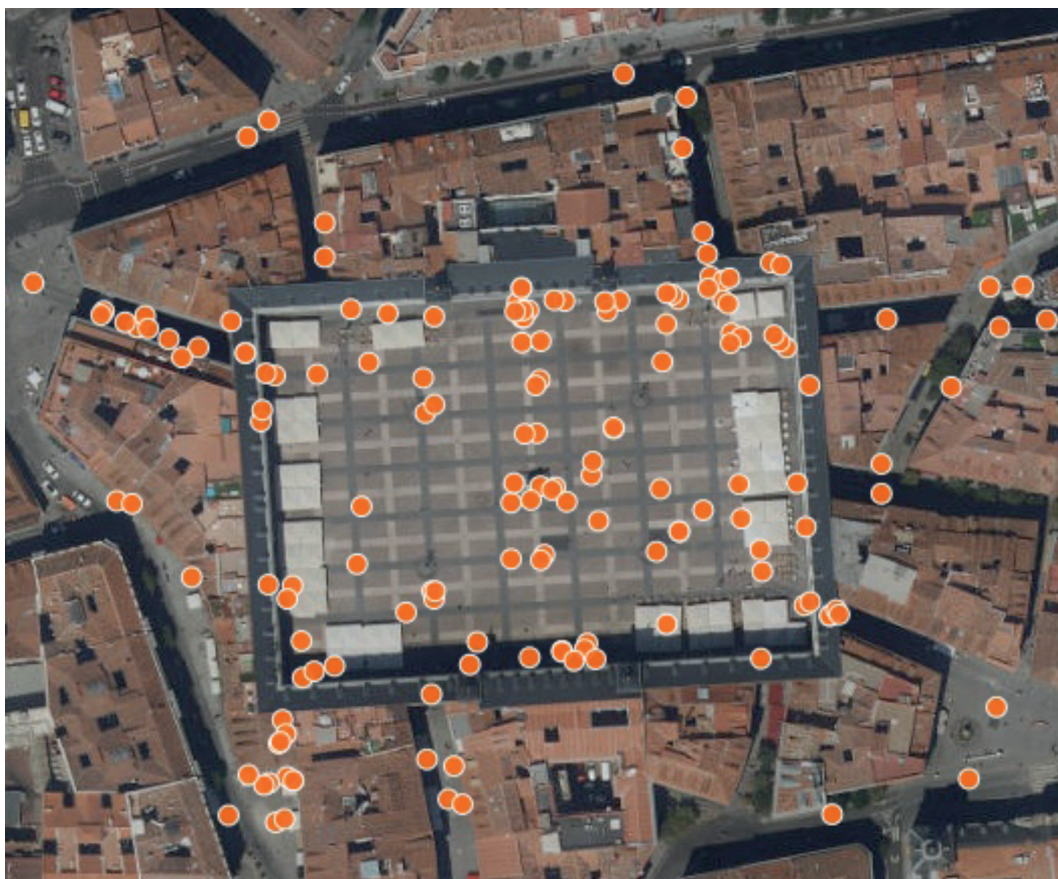


Fig. 2/ Localización de las vistas incluidas en películas filmadas en la Plaza Mayor y su entorno.

Fuente: Elaboración propia.

La distribución cronológica de las películas, y la duración de las escenas en las que se muestra la Plaza Mayor, ponen en evidencia el protagonismo de este entorno durante los años 1955 y 1961⁸. Tras el parón forzoso de 1961, motivado por las obras de restauración de la plaza, los primeros años sesenta continúan denotando una destacada atención por este espacio. Entre 1965 y el comienzo de los años ochenta se produce un descenso notable, tanto del número de películas filmadas como de la duración de sus escenas. A ello debió contribuir la prohibición de aparcar en la plaza desde 1966 y, desde luego, las obras

del parking subterráneo desarrolladas entre 1967 y 1969. Desde 1983 se asiste a un cambio de tendencia, como prueban las cinco películas rodadas entre ese año y 1986 y, sobre todo, el incremento en la duración de las tomas. Desde entonces, y hasta el comienzo del siglo XXI, se asiste a un cierto reconocimiento de la plaza como lugar al que se traslada parte de las tramas, pero sin alcanzar la intensidad de los años comprendidos entre 1955 y 1965. A partir de 2008 parece asistirse a un interés renovado por la plaza, toda vez que son excepcionales los años en los que no se produce algún rodaje en ella.

⁸ Las obras de remodelación de la plaza comienzan el 25 de agosto de 1956 y finalizan el 7 de noviembre de 1961. La presencia en el listado de películas filmadas en estos años se explica por varios motivos: en primer lugar, porque la reforma se inicia por fases, correspondiendo a la segunda –iniciada en diciembre de 1958– el cambio de las cubiertas

de teja por las de pizarra; también debe tenerse en cuenta que existe un cierto lapso de tiempo entre la fecha de rodaje y la fecha de estreno; finalmente, el rodaje de algunas películas, como *Los ángeles al volante* o *Fulano y Mengano*, se desarrolla no tanto en el interior de la plaza como en sus arcos de acceso, menos afectados por la reforma.

3. La imagen de la Plaza Mayor en el cine

Aunque la Plaza Mayor de Madrid cuenta con una homogeneidad arquitectónica notable, existen una serie de características edificatorias (fachadas lisas o en ángulo, arcos, calles con o sin soportales, distintos grados de incidencia de la luz natural, presencia o no de escaleras en los accesos, etc.) que contribuyen a

que la atención a los diversos espacios que la componen por parte del cine resulte desigual. A ello se suman las diferentes posibilidades narrativas que ofrecen algunos de sus elementos; por ejemplo, los que se muestran como fondo en determinados planos, las diferentes entradas o salidas de la plaza, etc. Una manera de comprobarlo consiste en cuantificar la duración con que aparecen los diferentes hitos, viarios o elementos arquitectónicos más relevantes de la plaza (ver FIG. 3).

FIG. 3/ Hitos y elementos arquitectónicos de la Plaza Mayor en las películas analizadas

Hito	Vistas	Segundos	Segundos/vista
Calle Ciudad Rodrigo	19	476	25,1
Arco de Cuchilleros	16	355	22,2
Casa de la Panadería	14	185	13,2
Estatua de Felipe III	18	154	8,6
Calle Gerona	4	79	19,8
Calle de la Sal	4	56	14,0
Calle Cava Baja de San Miguel	3	37	12,3
Calle Felipe III	5	36	7,2
Arco de Cofreros	5	32	6,4
Arco Siete de julio	2	21	10,5
Casa de la Carnicería	1	4	4,0
Arco de Triunfo	1	1	1,0
Total	92	1.432	15,6

Fuente: Elaboración propia

La inclusión de calles adyacentes a la plaza se hace más relevante por su función de entrada o salida. En varias escenas es habitual que la acción se inicie o finalice accediendo a la plaza por alguno de sus arcos: en *Los amantes del Círculo Polar*, la entrada de los dos protagonistas se produce de forma simultánea por los arcos de las calles de la Sal y de Ciudad Rodrigo; en *Lugares comunes*, por el arco de Cofreros; en *10:30 P.M. Summer*, por la calle Gerona; o en *The Cold Light of Day*, por la calle Felipe III. De entre estos arcos el que más atención ha recibido es el que enlaza la plaza con la calle Ciudad Rodrigo. Esa intersección cuenta con

una serie de ventajas, que han sido aprovechadas por los directores, siendo algunas comunes a las de otros accesos, como los de la calle Gerona o la calle Toledo: facilidad técnica para el rodaje, homogeneidad constructiva (que permite rodar películas de corte histórico —*Las bicicletas son para el verano* o *Tiempo de silencio*), posibilidades visuales y estéticas asociadas a la presencia de soportales (inexistentes en el resto de los accesos). Pero junto a estas ventajas comunes, la conexión de Ciudad Rodrigo con la Plaza Mayor se beneficia de una mejor iluminación natural y presenta un piso carente de inclinación.

Por lo que respecta al Arco de Cuchilleros, aun no resultando visible desde la plaza, su amplia escalinata —una particularidad que no se repite en ninguno de los otros accesos a la plaza— le confiere una relevancia especial, habiendo sido filmado tanto desde el exterior como desde el interior de la plaza.

Los arcos de las calles de Gerona, la Sal, Toledo (Arco de Cofreros) y Felipe III se repiten como conductos por los que los personajes acceden a la plaza; y, en alguna producción, como *Secretaria para todo*, por los que salen hacia el exterior. Este carácter de espacio «de tránsito» frente al de «lugar de acción», propio del Arco de Cuchilleros o de la calle Ciudad Rodrigo, se extiende también al resto de los accesos, como los arcos de Siete de julio y de Triunfo, pero con presencia mucho más reducida.

La Casa de la Panadería aparece asociada a planos de duración escasa; es, además, un espacio prácticamente diáfano y sin apenas profundidad, lo que dificulta el juego narrativo de los personajes. Salvo en las tomas aéreas —excluidas de la FIG. 3—, las ocasiones en las que aparece la fachada en su totalidad son escasas, predominando imágenes de las plantas primera y segunda del inmueble. Similares consideraciones cabría apuntar en relación a la estatua ecuestre de Felipe III. Su emplazamiento central en la plaza le otorga, al menos en potencia, una omnipresencia en cualquiera de las películas; pero lo cierto es que en pocas ocasiones se constituye en lugar central de las tomas disponibles, mostrándose en tomas breves (9 segundos de promedio).

La fachada de la Casa de la Carnicería, la puerta de Botoneras y el acceso desde la calle Zaragoza, son los elementos menos atendidos por las cámaras. En el caso de las dos primeras, un motivo puede tener que ver con la incidencia del sol, pues ambas forman parte del cierre meridional de la plaza, por lo que cobran desventaja por las dificultades técnicas vinculadas a la fotografía de fachadas de exposición norte en nuestro hemisferio. En cuanto a la calle Zaragoza, se relacionaría con sus características arquitectónicas, dado que la conexión con la plaza se resuelve mediante un simple vano, carente de arco, lo que contribuye a hacerle pasar más desapercibido que el resto de las entradas. Los accesos de Botoneras y de la calle Zaragoza son, además, los que resultan menos perceptibles para los viandantes.

4. Evidencias cinematográficas de transformaciones urbanísticas

Uno de los aspectos de mayor interés que proporciona el análisis de las películas se deriva de su capacidad para atestiguar las transformaciones operadas en espacios urbanos entre la fecha de la filmación y la actualidad. En el caso que nos ocupa, estas transformaciones cobran un énfasis especial, toda vez que estamos hablando de uno de los entornos más fácilmente reconocibles de la ciudad de Madrid. Como ya se ha señalado, el material cinematográfico disponible comprende escenas correspondientes a películas estrenadas entre los años 1923 y 2013. Se trata, por tanto, de imágenes que abarcan casi un siglo completo, lo que necesariamente remite a contextos arquitectónicos y urbanísticos cambiantes. Ante todo, conviene recordar que este material no puede sustituir a las valiosas colecciones fotográficas existentes sobre este ámbito. Sin embargo, consideramos que el complemento del cine a las fotografías disponibles es de gran relevancia; primero, por tratarse de imágenes en movimiento, que en muchas ocasiones consisten en giros de cámara que abarcan una gran extensión de este espacio, proporcionando imágenes amplias para un mismo momento temporal; segundo, porque algunas tomas son aéreas, bien realizadas desde una aeronave (*Comando Txikia: muerte de un presidente*), bien utilizando puntos altos de la propia plaza (*A la pálida luz de la luna*), lo que implica ubicaciones especiales de la cámara; tercero, porque alguna de estas imágenes proporciona información sobre algunos cambios operados en la plaza que no siempre están suficientemente documentados en las fotografías disponibles. En el caso que nos ocupa, por ejemplo, y a falta de corroboración, pensamos que la imagen que aparece en *The Pleasure Seekers* (1964), con la plaza engalanada con banderas españolas con motivo de la celebración por parte del régimen franquista de los «25 años de paz», es inédita.

Además, el movimiento dota a las imágenes de una vitalidad que no existe en la fotografía estática. Eso, entre otras cosas, otorga una potencia que favorece la conexión entre lo filmado y el espectador, pues a menudo las cámaras incorporan personas o personajes que intermedian y canalizan las sensaciones vitales del espectador con el entorno mostrado; más, desde luego, cuando ese espacio mostrado es conocido (por espacio de tránsito frecuente, o excepcional) por el observador. Por todo ello consideramos de sumo interés, desde varios puntos de vista (patrimonial, cultural, urbanís-

tico, histórico, antropológico) acometer la catalogación de las imágenes cinematográficas contenidas en películas de ficción, con inclusión –forzosamente– de las coordenadas geográficas correspondientes a cada una de las vistas o clips identificados.

La disposición de la Plaza Mayor con la antigua isleta central ajardinada llega a aparecer en una fugaz toma de la película *Alma de Dios* (1923); la toma está realizada desde una de las ventanas de la Casa de la Carnicería, mirando hacia la estatua de Felipe III y la Casa de la Panadería. Además del arbolado visible –presente desde 1865– la cámara realiza un leve movimiento ascendente que permite ver el lado norte de la plaza y, con ello, el mal estado de las cubiertas de teja existentes entonces en este flanco. Este deterioro se aprecia igualmente en producciones

posteriores, como *La revoltosa* (1948) o *Persecución en Madrid* (1952), que muestran las cubiertas de las fachadas norte y sur, respectivamente. Y resulta especialmente evidente en *El guardián del paraíso* (1955), cuya imagen inicial, una panorámica de quince segundos tomada desde un alto del extremo sudeste de la plaza, revela explícitamente los problemas de conservación de las cubiertas en los lados este y norte (ver FIG. 4). El 6 de marzo de 1957 el Pleno del Ayuntamiento aprueba la reforma de las cubiertas procediendo a sustituir las tejas por pizarra, no sin cierta crítica por parte de algún renombrado arquitecto (TORRES, 1958).

La reforma de estas cubiertas tuvo lugar en 1961, cuando se sustituyeron las tejas por pizarra, y su estado renovado se percibe bien, por ejemplo, en *The Pleasure Seekers* (1964).

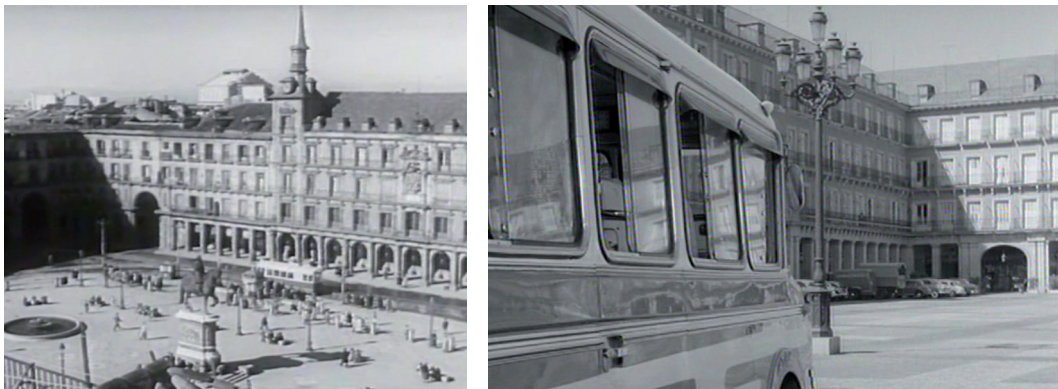


FIG. 4/ Izquierda: fotograma de *El guardián del paraíso* (Arturo Ruíz Castillo, 1955). Derecha: fotograma de *Chica para todo* (Mariano Ozores, 1963)

Fuente: Fotogramas de las respectivas películas

Seguramente el elemento de transformación más llamativo es el que se relaciona con la movilidad, el transporte y el uso público de la plaza. Como es sabido, en la Plaza Mayor se creó a mediados del siglo XIX una isleta central con jardines y arbolado. La aparición del tranvía eléctrico, el 15 de enero de 1903, dio motivo a que este entorno fuera ocupado por algunas líneas de este medio de transporte, constituyendo la plaza cabecera de varias de ellas. La coexistencia del tranvía con automóviles privados y autobuses se atestigua en *Persecución en Madrid* (1952) (ver FIG. 5).

En 1953 finalizó la presencia del tranvía en la plaza, consolidándose como un espacio transitado por vehículos y aparcamiento. Lo observamos en una de las películas que mejor ha descrito con un detalle involuntario el espacio de la plaza. En *Secretaria para todo* (1958)

podemos apreciar vehículos privados y trolebuses girando alrededor de una compleja isleta central en la que destacan, además de la estatua ecuestre de Felipe III, dos fuentes en ambos extremos, bordeados los tres elementos por una superficie de césped a modo de remedo del antiguo jardín que existió en la plaza.

La reforma que culminaría en 1961 implicó, además de los cambios en las cubiertas, la eliminación de la isleta central que constreñía el tráfico de tranvías y automóviles a la zona periférica. En cambio, tras la desaparición de la isleta se generalizó la ocupación de toda la plaza para el tráfico rodado y, durante un tiempo más prolongado, para aparcamiento. Esto se aprecia con claridad en *La gran familia* (1962), *Chica para todo* (1963) (ver FIG. 4), *The Pleasure Seekers* (1964) y *10:30 P.M. Summer* (1966).



FIG. 5/ **Comparativa entre un fotograma de *Persecución en Madrid* (Enrique Gómez, 1952), izquierda; y una fotografía actual de la misma localización, derecha.**

Fuente: Fotograma de la película (izquierda) y fotografía de los autores (derecha).

El siguiente cambio relacionado con la ocupación del espacio de la plaza es el de la construcción del parking subterráneo, entre 1967 y 1969. Estas obras motivaron la elevación del nivel del pavimento, anulando las escalinatas que aparecen en *El guardián del paraíso* (1955) en el Arco de Cofreros, y también dando lugar a la construcción de unas nuevas en el enlace entre el piso de la plaza y la calle Siete de Julio; en *Persecución en Madrid* (1952) se percibe bien la situación original de la plaza, pues esta calle funcionaba como vía de salida del tráfico de la plaza hasta la construcción del aparcamiento y de las escaleras señaladas.

En *Enseñar a un sinvergüenza* (1970) aparece la plaza con su nueva condición de espacio libre de vehículos, una vez dirigido el tráfico al subsuelo. Es, seguramente, una de las primeras películas que muestra la plaza libre de vehículos y con carácter completamente peatonal. La peatonalización de la plaza se vio continuada por su progresiva conversión en lugar de espectáculos de diverso tipo, sobre todo una vez iniciada la transición democrática en nuestro país. El uso público de la plaza es patente en *A la pálida luz de la luna* (1985), pocos años después de la llegada de los primeros ayuntamientos democráticos (1979).

Pero esta ocupación social y cultural cobra una dimensión nueva, claramente vinculada al turismo, con la instalación de terrazas sobre una extensión creciente del suelo de la plaza. Se percibe ya en *Armour of God II: Operation Condor* (1991), en *Los amantes del círculo polar* (1998), *Lugares comunes* (2002), *Noviembre* (2003), *The Cold Light of Day* (2012) o *Los ilusos* (2013). Esta ocupa-

ción, tras la última reforma realizada en 2015 y 2016, se ha tornado, sin lugar a dudas, excesiva, pues implica *de facto* la desaparición de las posibilidades de utilización estrictamente pública de una parte relevante de la plaza, además de una degradación visual del conjunto que queda plasmada fehacientemente en las imágenes.

Capítulo aparte merecen los locales que bordean la plaza al abrigo de sus soportales. De entrada hay que señalar que la presencia en la plaza de locales tradicionales, bien sea en su fachada y escaparate, bien en los productos que exponen a la venta, ha sido un elemento de atracción en algunas películas de época, como es el caso de la tienda de grabados en *El maestro de esgrima* (1992), o la sombrerería Casa Yustas en *La voz Dormida* (2011). Este último establecimiento, inaugurado en 1886, también aparece en películas con historias ancladas en la época de su filmación, como *Truhanes* (1983) y *Todo lo que tú quieras* (2010).

Pero también resultan interesantes los cambios acaecidos en el comercio; de nuevo el cine se convierte en testimonio involuntario de cambios y alteraciones del uso urbano. Es el caso de la desaparición de antiguas carbonerías y esparterías localizadas en las cercanías del Arco de Cuchilleros y filmadas en *Bello recuerdo* (1961), o de la farmacia del número 20 de la plaza que se nos muestra en *Lugares comunes* (2002), hoy un local a la espera de nuevo uso. Lo mismo cabría afirmar respecto a la sustitución de locales situados en los soportales que dan acceso a la plaza por el Arco de Cofreros, atestigüados a la vista de una escena de *La busca* (1966).

5. Los usos narrativos y estéticos del espacio de la Plaza Mayor

Ya se comentó que el material cinematográfico de ficción sobre la Plaza Mayor es, ciertamente, diverso. Esta diversidad posibilita una labor clasificatoria que, a su vez, facilita el análisis del metraje existente. En muchas obras se utiliza la imagen de la Plaza Mayor a modo de presentación, como recurso visual para ubicar geográficamente la historia en la capital española. Es el caso de las castizas *Alma de Dios*, *La revoltosa* y *La tirana*; las cómicas *Cerca de la ciudad* y *Los chicos del Preu*, o el drama político *Comando Txikia: muerte de un presidente*, tratándose en todos los casos de capturas muy breves de la plaza.

5.1. Espacio vivido

La fama de los mercadillos que durante la Navidad ocupan su superficie hace que resulte habitual el uso de imágenes de la plaza ataviada como signo visual para situar la historia en dicho periodo; así ocurre en *Asignatura pendiente*, *Tenemos 18 años* y *Franky Banderas*. La actividad durante estas fiestas destaca en obras donde los personajes acuden a la plaza en esa época para visitarla. Es el caso de *La gran familia*, que sitúa en la Plaza Mayor una de sus escenas más recordadas, el extravío del pequeño Chenchó, al que los adultos de la historia buscarán incansablemente, de día y de noche, hasta dar con él. Pero también de *Todo lo que tú quieras* y *Yo, también*, cuyos personajes acuden a una plaza adornada para realizar sus compras de rigor o celebrar las fiestas. En otro contexto, *A la pálida luz de la luna* cuenta entre sus escenas centrales con una visita por parte del padre y la hija que la protagonizan a una Plaza Mayor en pleno bullicio veraniego, repleta de artesanos, caricaturistas, médicos ambulantes y trileros sacacuartos.

Varias películas usan la Plaza Mayor y sus intermediaciones como escenario de unos relatos cuyos protagonistas viven o trabajan por la zona. Es el caso de *El último caballo* (1950), *Los ángeles del volante* (1957), *Fulano y Mengano* (1959) o *Bello recuerdo* (1961), que muestran a los personajes interactuando en el Arco de Cuchilleros, y cuyas historias transcurren por lugares cercanos. También la conocida *Mi tío Jacinto* (1956) cuenta con dos escenas memorables situadas en el centro y en uno de los soportales de la plaza.

El guardián del paraíso (1955) comienza con una toma general de la plaza y sitúa buena par-

te de su trama en ella, con el protagonismo de un sereno. Esta localización central de Madrid, de ajetreo constante, como resulta palpable en unas escenas que no solo revelan el incesante tránsito de transeúntes, sino también de los tranvías que circulaban en esos años, propicia el desarrollo de una narrativa estructurada en forma de tres relatos independientes, cuyo único nexo de unión es el encuentro del guarda con alguno de los personajes que la motivan; a saber: el amor imposible de un poeta incomprendido, la búsqueda de una medicina experimental para un joven gravemente enfermo y la evitación del robo de una fábrica. Apostado en uno de los bares de la plaza, moviéndose por sus soportales y arcos, el sereno lidia con los problemas sentimentales y socioeconómicos de sus conciudadanos mientras lamenta sus penosas condiciones de trabajo, con el trasfondo de una Plaza Mayor cuya imagen decadente, de fachadas descuidadas y tejados derrumbados, funciona como una reveladora crítica sobre la miseria social de la época.

Precisamente dicha situación de carestía socioeconómica, junto a una larga tradición cultural de loa a la picaresca, explica el afianzamiento en el ámbito madrileño de un cine de carácter tragicómico centrado en los avatares de toda una serie de truhanes de poca monta, dedicados al timo, el hurto y la estafa. Personajes que encuentran en la plaza un espacio privilegiado para desarrollar sus operaciones, como se puede observar indirectamente en *A la pálida luz de la luna* y directamente en *Truhanes* (1983), cuyo coprotagonista se dedica a robar carteras en plena Plaza Mayor, aprovechando el despiste de los transeúntes y la intensa actividad comercial de la zona. Dado lo habitual de la práctica, no extraña que los protagonistas de *Fulano y Mengano*, en su deambular por la plaza, resulten sospechosos a ojos de un guarda local; y que una película como *Incautos* (2004), centrada en el ámbito de las estafas de altos vuelos, ubique en ella las escenas donde sus protagonistas se inician en dicho arte.

Chica para todo (1963) narra las desventuras de una joven de provincias que acude a la capital con el objeto de trabajar de «señorita». La película abre con su llegada en autobús a la Plaza, que por la época funcionaba como cabecera de diversas líneas interurbanas. Mostrada con un amplio plano general que revela su amplitud, la plaza se presenta como punto de entrada privilegiado a Madrid, situación que dos truhanes aprovechan para timar a la inocente protagonista, mediante la venta de una «entrada para la ciudad». Invirtiendo su inicio,

la película cierra en la misma Plaza Mayor, mostrando cómo la actriz Gracita Morales toma un autobús en dirección a su pueblo, acompañada por el soldado al que conoció en el inicio de la historia.

5.2. Espacio de encuentros

La Plaza Mayor aparece en varias películas como un espacio de encuentro entre los personajes de la historia. Y dado que a menudo se presenta abarrotada, constituye un lugar idóneo para que los personajes se den cita en ella con altas posibilidades de pasar desapercibidos. Es el caso de *La voz dormida* (2011), drama histórico que transcurre en las postrimerías de la Guerra Civil española, que ubica en el extremo nororiental de la plaza el encuentro entre dos de sus protagonistas, un guerrillero en situación de busca y captura y su novia (ver FIG. 7, código 24). El uso de la plaza como escenario resulta significativo por dos motivos, que además permiten reflexionar sobre su aparición en otras producciones.

En primer lugar, el hecho de que la plaza haya preservado su estructura original a lo largo de los años y que las fachadas no hayan sufrido cambios de estilo notorios a pesar de las intervenciones sufridas en aras de su conservación, hace de este espacio un escenario perfecto para recrear obras ambientadas en un amplio espectro de periodos históricos. Se explica así que distintas películas hayan situado en ella parte de su acción, como *El maestro de esgrima* (1992), ambientada en 1868; *La busca* (1966) basada en la novela de Pío Baroja, que transcurre en el Madrid de 1900 y que aprovecha los soportales del tramo final de la calle Toledo para situar una conversación entre sus protagonistas; *Mi hija Hildegart* (1977), donde los personajes circulan en coche por el interior de la plaza en 1933; *Las bicicletas son para el verano* (1984), cuya historia transcurre en 1936, y sitúa una escena de su mercado en la calle Ciudad Rodrigo; y *Tiempo de silencio* (1986), centrada en las peripecias de un médico a comienzos de los años 40, y que emplaza una escena nocturna en la misma calle Ciudad Rodrigo⁹.

Las recreaciones históricas se verían facilitadas a partir de 1969, año en que finalizaron las obras del aparcamiento y los túneles subterráneos, que supusieron el fin del tránsito rodado por la plaza y un cambio de adoquinado con el que la plaza volvería a adquirir un rostro con personalidad histórica, aunque solo fuera por el hecho de haber expulsado un signo de la modernidad tan reconocible como el automóvil. En cualquier caso, dado que buena parte de los dramas históricos transcurren durante un periodo en el que la plaza estaba abierta al tráfico rodado, resulta curioso que dicho tráfico nunca esté presente en ellos. En *La voz dormida*, una vista amplia de la esquina noreste de la plaza muestra la ausencia tanto de vehículos rodados como de las esperables vías del tranvía que por la época circulaban por dicho espacio¹⁰. Se trata de un ejemplo claro de producción en el que ha primado la búsqueda de cierta evocación historicista sobre la aspiración de fidelidad histórica, y que contrasta con otro de los filmes históricos mencionados, *Mi hija Hildegart* (ver FIG. 6, 31). En esta última se incluye un diálogo en el interior de un coche, como bien podía haber ocurrido durante el periodo en el que sucede la historia; un esfuerzo de fidelidad histórica acometido a pesar de que la imagen tan solo deja entrever porciones minúsculas de sus fachadas, a través de las ventanas del vehículo.

En segundo lugar, la planta y los elementos arquitectónicos de la plaza permiten planificar escenas de conversación sin que resulten monótonas, merced a una estructura que invita a que los personajes deambulen sin rumbo, y a unos elementos característicos —columnas, soportales, arcos, puertas y plaza central— que posibilitan un fondo variado, susceptible de compensar por su dinamismo visual el sosiego dramático de la escena. El caso de *La voz dormida* es notorio, ya que la escena, de minuto y medio de duración, se ha planificado aprovechando las posibilidades visuales de la plaza (FIG. 7, 24): comienza en el número 30 de la plaza (Casa Yustas), ofreciendo una imagen en profundidad del soportal norte, donde la protagonista se encuentra con su amante; continúa con un movimiento donde la cámara se enrosca entre las columnas de la plaza siguiendo la salida de la pareja de dicho soportal a la zona descubierta de la plaza y su entrada inmedia-

⁹ También *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1949) y *La tirana* (Juan de Orduña, 1958), sendos dramas históricos que transcurren durante el siglo diecinueve, cuentan con imágenes de la Plaza Mayor, si bien nunca emplazan en ella su acción dramática, usándola meramente como una postal orientada a situar ambos relatos en Madrid.

¹⁰ Sirva en este sentido de testimonio histórico, si bien una década posterior, el fragmento de *Cerca de la ciudad* (1952), donde se puede apreciar el tránsito de tranvías y automóviles por las inmediaciones de su isleta central.

ta en el soportal este; prosigue realizando un movimiento rectilíneo por este soportal, cuyas columnas se van desvelando progresivamente a medida que los personajes avanzan hasta el número 33 de la plaza, dejando atrás la puerta de la calle de la Sal; cruza unas columnas que

la cámara recoge en primer término, siguiendo un movimiento similar de los personajes; y se adentra en la parte central de la plaza, ofreciendo una vista amplia de la esquina noreste de esta, en la que se puede apreciar la puerta de Felipe III.

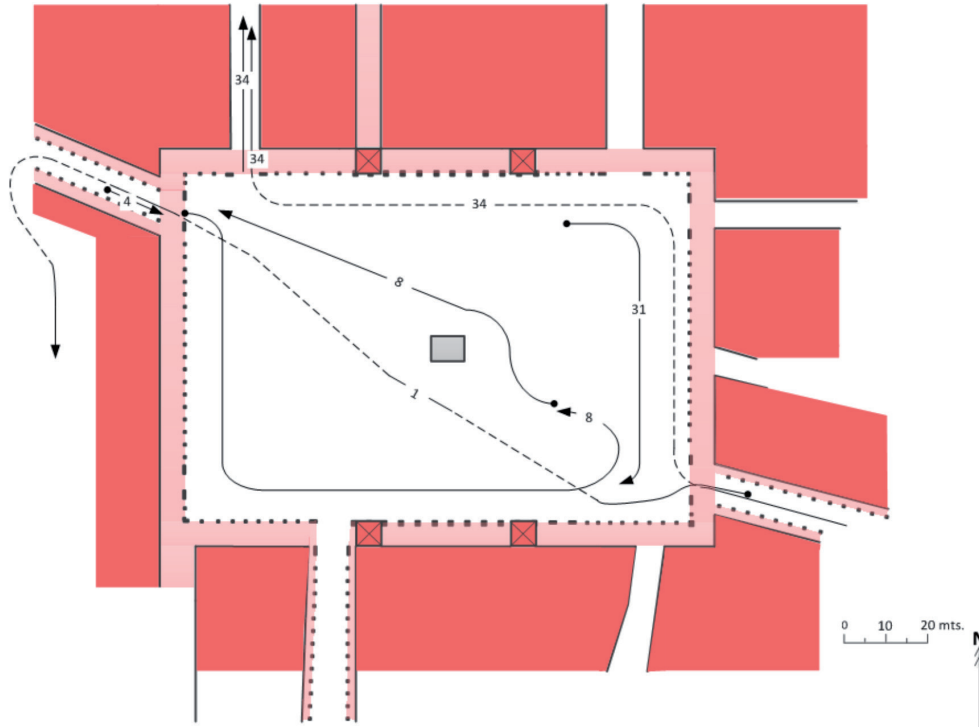


FIG. 6/ Trayectorias de vehículos en las películas filmadas en la Plaza Mayor. Los números hacen referencia al código de identificación de la película según el orden de la tabla de la FIG. 1.

Fuente: Elaboración propia.

Lugar de paso habitual para la población local y de visita para los turistas, la Plaza Mayor funciona igualmente como escenario de encuentros personales en relatos contemporáneos. Es el caso de *Noviembre* (2003), un drama sobre un grupo de teatro callejero en cuyas escenas iniciales el protagonista se topa por casualidad con el que será uno de sus colaboradores, mientras este ejecuta una *performance* colgado de una fachada de la plaza (FIG. 7, 33). Y del epílogo del thriller norteamericano *Deception* (2008), en el que su protagonista, en un paseo por la calle Toledo que le lleva hasta la Plaza Mayor (FIG. 7, 10), descubre la mirada de la misteriosa y seductora mujer que durante todas las intrigas previas ha actuado como

su ángel de la guarda, y que a esas alturas de la trama ya daba por perdida. En ambos casos la plaza no solo favorece dichos encuentros fortuitos, sino que además permite acentuar la complicidad entre los personajes mediante una puesta en escena que realza su separación experiencial respecto a la muchedumbre que inevitablemente se agolpa a su alrededor.

La concentración de personas en el interior y las inmediaciones de la Plaza Mayor no solo favorece el encuentro entre personajes. También, curiosamente, el posible desencuentro entre estos, como plantea eficazmente *Los amantes del círculo polar* (1999), un drama romántico que sigue las vidas

paralelas de dos amantes que, a pesar de coincidir a los ocho años, y haberse cruzado sus caminos en varias ocasiones, no llegan a reencontrarse hasta décadas más tarde, en la Laponia finlandesa, donde iniciarán su romance. En este sentido, la película, que cuestiona el efecto del azar y el destino en las vidas humanas, sitúa precisamente una de sus secuencias más recordadas en la Plaza Mayor, cuya estructura permite al director planificar una coreografía donde los personajes entran por puertas opuestas de la plaza, convergen en su parte central e incluso se sientan en mesas colindantes de una de sus terrazas, sin llegar a percatarse de la existencia del otro (FIG. 7, 26). A pesar de su proximidad, la presencia del otro se diluye entre el gentío de una plaza abarrotada en la que paradójicamente individualizan con la mirada a varios transeúntes, pero nunca al que será su futuro amante.

Siendo un espacio habitualmente transitado, las imágenes que muestran la plaza despejada producen un efecto de extrañamiento en los espectadores, no solo para los que la conocen, sino también para aquellos que nunca han experimentado las aglomeraciones que en ella se producen, ya que la mera presentación vacía de un espacio urbano de semejantes proporciones evoca sensaciones de aislamiento y tranquilidad. Esta imagen de una realidad infrecuente ha sido utilizada en varias películas con fines expresivos, como es el caso de *Los ilusos* (2013), donde los protagonistas cruzan al amanecer una Plaza Mayor cuyo vacío sugiere la naturaleza epilodal de su noche de fiesta (FIG. 7, 29). Pero, sobre todo, se evidencia en *La flor de mi secreto* (1995), al ubicar una de sus secuencias más memorables en la plaza: el baile ebrio de uno de sus personajes ante los ojos incrédulos y deslumbrados de otro al que desea conquistar, en plena noche y ante una plaza absolutamente desierta cuyo silencio tan solo quebranta el eco de sus zapateos, quedando acentuada la sensación de intimidad entre la pareja por la ausencia de otras personas en las inmediaciones, al convertir la plaza pública en el espacio donde escenificar sus anhelos y afectos privados.

Incluso la estrella asiática Jackie Chan acude a la plaza en una de sus películas, concretamente *Armour of God II: Operation Condor*, donde el actor interpreta a una suerte de Indiana Jones que se desplaza a Madrid, en busca de la que será una de sus futuras colaboradoras, que se nos presen-

ta como vendedora ambulante en la Plaza Mayor.

5.3. Espacio de tránsito

Por último, cabe señalar el uso recurrente de la plaza como lugar de paso, función que cumple usualmente para los habitantes de la ciudad. En las producciones cinematográficas la plaza aporta la ventaja añadida de que sus características arquitectónicas favorecen que los tránsitos resulten narrativamente informativos, al enfatizar sus proporciones la sensación de desplazamiento, y visualmente sugestivos, al verse la imagen embellecida por sus fachadas y elementos estructurales.

Algunas películas presentan imágenes en las que la plaza es atravesada diagonalmente por vehículos rodados. Así, en la primera escena de *Chica para todo* el autobús entra por la calle Ciudad Rodrigo para detenerse, tras cruzar la plaza, en las inmediaciones del soportal este, a la altura de la calle Zaragoza, desplazamiento que se repite en la escena final, pero en sentido contrario (FIG. 6, 8). En *10:30 P.M. Summer* la cámara, situada en el propio vehículo, entra desde la calle Gerona, se adentra en una plaza que entonces funcionaba esencialmente como aparcamiento, pasa junto a la estatua de Felipe III y abandona este espacio por la calle Ciudad Rodrigo (FIG. 6, 1). Y en *Persecución en Madrid* se observa a varios vehículos entrando desde la calle Gerona, cruzando la plaza y saliendo a la calle Mayor por la de Siete de Julio, un desplazamiento ahora imposible debido a las escaleras construidas en este último acceso (FIG. 6, 34).

Pero más interesantes resultan las escenas en las que la calle es transitada por un peatón, especialmente cuando, a diferencia de películas como *Noviembre* o *Los amantes del círculo polar*, los personajes la atraviesan sin detenerse en ella. Es el caso de la mencionada *Los ilusos*, cuyos personajes atraviesan al alba una plaza desértica y desmontada, mostrada mediante un plano general elevado que acentúa su extensión y, por ende, la sensación de dilatación temporal que los propios personajes deben estar experimentando en esos momentos, tras una larga noche de actividad. Por sus características estructurales y el modo de filmación, la plaza permite al director que la temporalidad de la escena se haga palpable para el espectador.

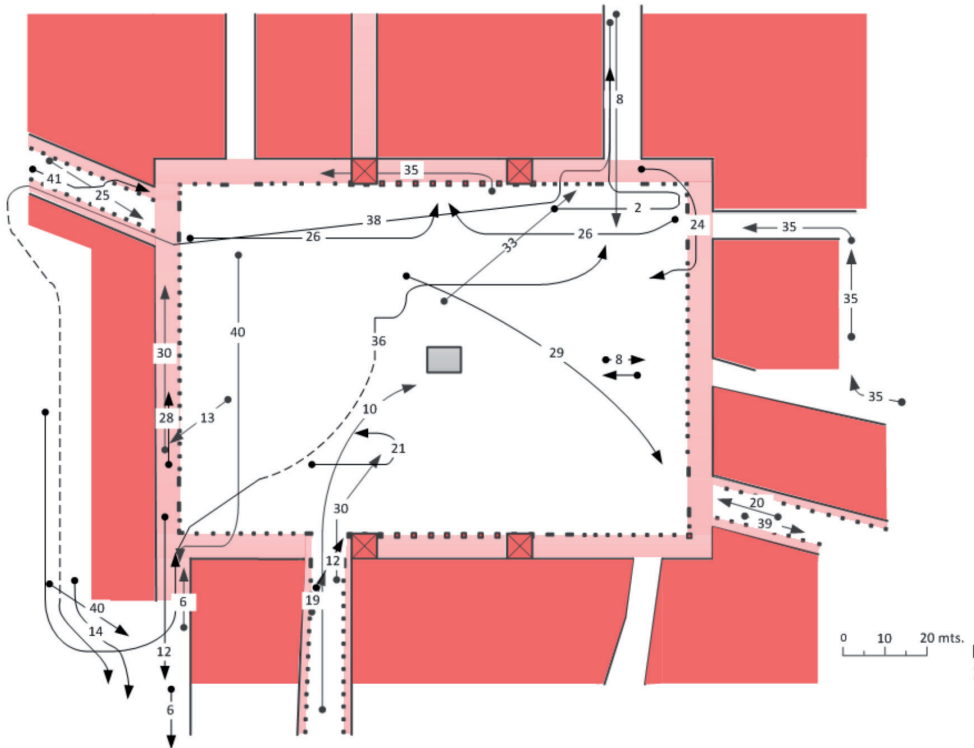


FIG. 7/ Trayectorias peatonales en las películas filmadas en la Plaza Mayor. Los números hacen referencia al código de identificación de la película según el orden de la tabla de la FIG.1

Fuente: Elaboración propia.

Secretaria para todo ubica en la plaza su escena final, donde se resuelve un trío romántico entre la protagonista, su compañero de trabajo y un pretendiente extranjero, que termina siendo el escogido. La secuencia comienza con los tres personajes bajando la Cava de San Miguel, para detenerse ante el Arco de Cuchilleros (FIG 7, 36). Interrogada por los pretendientes, la protagonista aprovecha las escaleras del arco a modo de escenario —casi de altar—, para cantar una tonadilla y bailar con sus acompañantes mientras asciende por sus escalones. Una vez arriba, la película utiliza la extensión y el ajetreo de la plaza para poner en escena la elección de la protagonista por medios puramente visuales, mediante una serie de planos que muestran al colega de trabajo quedándose rezagado en el paseo, observando desde la distancia el avance de sus acompañantes, para verse definitivamente separado de ellos por la intrusión de un autobús cuyo paso en primer plano enfatiza la división espacial y relacional de este con la pareja.

También *The Pleasure Seekers* aprovecha la Plaza Mayor como escenario de un despla-

zamiento, en este caso la carrera de una de sus protagonistas (FIG. 7, 40). Más allá de las consecuencias narrativas y estéticas que la plaza proporciona, la escena destaca por presentar un extraño —por inmotivado— salto espacial en su articulación. La cámara acompaña el desplazamiento de Ann-Margret desde un portal en la Costanilla de San Andrés para, seguidamente, y denotando un itinerario completamente ilógico, atravesar la Plaza Mayor de norte a sur (aproximadamente desde la calle Siete de Julio hasta el Arco de Cuchilleros), bajando la escalinata del Arco de Cuchilleros. Pero, extrañamente, en lugar de aparecer en la siguiente toma en la parte final de la escalinata, hace su aparición en la puerta inferior de acceso al Arco de Cuchilleros procedente de la Cava Baja de San Miguel.

Como es conocido, numerosas películas localizadas en entornos urbanos utilizan en frecuentes ocasiones procedimientos de «adaptación» de la ciudad a los fines narrativos y cinematográficos, resultando habituales los «saltos» espaciales —elipsis— que, por un lado, ofrecen una

imagen falseada de la ciudad a la gran mayoría de los espectadores; y, por otro, realizan un juego de imágenes urbanas preeminentemente dirigido a obtener un resultado adecuado desde un punto de vista puramente cinematográfico. Pero resulta singular que, en el caso de la Plaza Mayor, tratándose de un espacio tan reducido, también se observan alteraciones espaciales notables. Así, a lo mencionado sobre *The Pleasure Seekers* se suma el thriller policíaco *Que Dios nos perdone*, donde una persecución que traspasa la plaza (FIG. 7, 35) no solo aprovecha sus elementos para dotar de tensión a la escena, al permitir que dos personajes corran en paralelo por la calle Mayor (villano) y el soportal norte de la plaza (policía) observándose a través de las calles que conectan ambos espacios (Felipe III, Arco del Triunfo, Siete de Julio), con las columnas del pórtico desplazándose aceleradamente por los márgenes del plano; sino que, además, remonta el espacio de la plaza insertando una imagen del policía girando en la calle de la Sal como nexo de unión entre su salida de la plaza por la calle Siete de Julio y su incorporación a la calle de las Hileras.

Finalmente, es llamativo el caso de *The Cold Light of Day*, un thriller de acción norteamericano (FIG. 7, 38). El protagonista, perseguido, llega a la Plaza Mayor desde la calle Mayor, recorriendo la de Felipe III; tras incorporarse al recinto de la plaza corre en dirección oeste, en paralelo a la Casa de la Panadería; se refugia tras una de las columnas del soportal oeste; acomete la huida de nuevo, internándose por la calle Ciudad Rodrigo; y llega finalmente a la calle Cuchilleros, al pie de la salida del Arco de Cuchilleros, proveniente de la Cava Baja de San Miguel. Quizá cabe objetar el hecho de que transcurra en una penumbra excesiva, aunque comprensible toda vez que una toma como esta (con tiroteos incluidos) sería sumamente difícil de rodar a plena luz; y, por otro lado, también habría resultado poco creíble mostrarla sin viandantes en horas de sol. Y si bien resulta poco creíble la brevedad del tiempo transcurrido desde que el protagonista abandona la calle Ciudad Rodrigo y aparece en Cuchilleros, es de destacar la presencia protagonista de la Plaza Mayor y su entorno en esta escena de acción, donde -a efectos narrativos- la persecución que hasta entonces venía sucediendo de noche, comienza a desarrollarse bajo los primeros rayos de sol, esa «fría luz del día» a la que hace mención el título.

6. Conclusiones

Las aportaciones contenidas en este trabajo trascienden el estudio de la imagen de la

Plaza Mayor de Madrid en el cine al abordar también aspectos de tipo conceptual y metodológico. Desde el punto de vista conceptual se ha subrayado la importancia que tiene hoy en día el tratamiento global e integrador del espacio público de las ciudades; un espacio con una fuerte carga simbólica, un lugar turístico y de convivencia, cuyas señas de identidad no descansan exclusivamente en su patrimonio arquitectónico, sino también en aquellas representaciones culturales gracias a las cuales ese espacio se ha convertido en protagonista literario o cinematográfico. Junto a la ya extensa trayectoria de la literatura o de las artes escénicas, este trabajo llama la atención acerca de la importancia de incluir las obras cinematográficas, no solo por su evidente capacidad de atracción turística, sino también por su labor de auto reconocimiento de ese espacio por parte de los ciudadanos.

Las plazas mayores españolas, y entre ellas la de Madrid, constituyen un espacio idóneo para este fin, por unas características que las hacen únicas: centralidad, amplitud, monumentalidad y escenografía. Este trabajo ensaya, por primera vez, las distintas implicaciones de las imágenes cinematográficas no ya de un modo genérico —es decir, «en la ciudad»— sino en un espacio concreto y delimitado como es la Plaza Mayor.

Para cumplir con este fin se ha desarrollado una metodología inédita que, en sí misma, puede considerarse una aportación, pues es fácilmente extrapolable a otros espacios públicos relevantes de otras ciudades. Esta metodología ha consistido en el reconocimiento sistemático de las localizaciones utilizadas en las películas y el análisis pormenorizado de sus vinculaciones fílmicas; es decir, el modo en que el espacio fílmico —composición, movimiento, montaje— construye el espacio diegético —el espacio representado— a partir del espacio profílmico —el espacio usado durante el rodaje—. Se trata de una metodología que, además, invita a ahondar en la reflexión teórica sobre las variadas relaciones entre el espacio geográfico y el espacio cinematográfico, así como en las posibles consecuencias narrativas, estéticas y simbólicas de cada una de ellas (AERTSEN & GÁMIR & MANUEL, 2015).

El análisis pormenorizado de las 221 escenas fílmicas pertenecientes a 45 películas rodadas en la Plaza Mayor de Madrid entre 1923 y 2016 ha proporcionado interesantes conclusiones. En primer lugar, ha evidenciado el distinto grado de visibilidad de la plaza en el tiempo, destacando el periodo comprendido entre el

último lustro de los cincuenta y el primero de los sesenta, con numerosas escenas en las que son protagonistas los viandantes junto a un animado tráfico de automóviles o tranvías; la recuperación de su primitivo carácter peatonal se tradujo en un descenso del interés por ella por parte de la cinematografía, que buscó otros espacios madrileños más adecuados para mostrar la «modernidad» de la sociedad de la época. Esta atracción no sería recuperada en parte hasta la década de los ochenta, cuando nuevos directores reivindicaron los espacios públicos del casco antiguo como el centro de algunas de sus historias.

En segundo lugar, se ha calibrado el distinto grado de importancia de la docena de elementos arquitectónicos singulares que conforman la plaza. En este sentido, el presente estudio ha demostrado —cuantificando la duración de las escenas en las que se muestran estos hitos y elementos arquitectónicos— la relevancia de algunos de ellos, tales como la calle Ciudad Rodrigo, el Arco de Cuchilleros, la Casa de la Panadería y la estatua ecuestre de Felipe III.

El trabajo ha aportado, además, una serie de materiales visuales susceptibles de evidenciar las transformaciones que la Plaza Mayor ha sufrido a lo largo del tiempo. En este sentido, el testimonio que aporta el cine sobre cualquier entorno espacial —especialmente en las películas de mayor antigüedad— cobra un valor que, desde nuestro punto de vista, supera incluso al de la fotografía, pues la imagen en movimiento contribuye a contextualizar los elementos y entornos mostrados.

Pero, además, el análisis cualitativo de las 221 escenas ha permitido desentrañar los usos más frecuentes de la Plaza Mayor en el cine; ya sea como espacio vivido, espacio de encuentros o espacio de tránsito, cartografiando para este fin los recorridos que realizan en el interior de la plaza los personajes y los vehículos en los que se desplazan. De este modo se han revelado las posibilidades narrativas y expresivas que la plaza ofrece a las ficciones en cuestión, tanto por sus particulares características arquitectónicas como por las prácticas sociales que en ella habitualmente tienen lugar.

Resta por señalar que la metodología ensayada en este espacio y sus resultados no solo brindan una descripción razonada de la imagen cinematográfica de la Plaza Mayor, sino que también pueden servir para complementar políticas de intervención pública encaminadas a la promoción audiovisual de este espacio u otros de características similares.

7. Bibliografía citada

- AERTSEN, V. & A. GÁMIR. & C. MANUEL (2015): «Las relaciones espaciales en el cine: revisión conceptual y propuesta analítica», en: *Intervalo II: entre geografías y cinemas*, págs. 41-80, Braga: Universidade do Minho.
- ALAMINOS, E. (2008): *Así es Madrid en el cine. Catálogo de Exposición*, El Gran Caíd / Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
- AVELLANOSA, T. (2012): *Plazas Mayores de España*, Ediciones Rueda, Madrid.
- BONET, A. (1973): «El Plano de Juan Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid de 1636», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 9, págs. 15-53.
- BORJA, J. & Z. MUXÍ (2003): *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Diputación de Barcelona—Electa. Barcelona.
- BRANDIS, D. (2002): «Historia de la planta parcelaria del entorno de la Plaza Mayor madrileña», en: *Anales de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid*, vol. extraordinario, págs. 189-201.
- CAMARERO, G. (2013): «Nuevas reinterpretaciones cinematográficas de Madrid», en: CAMARERO, G., dir.: *Ciudades europeas en el cine*. Akal, Madrid.
- CEBOLLADA, P. & M. SANTA (2000): *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años*. Consejería de Educación, Madrid.
- DEL CORRAL, J. (1987): *Plaza Mayor de Madrid*, Méndez Molina Editores, Madrid.
- DEL RÍO LÓPEZ, A. (2016): *Plaza Mayor de Madrid. 400 años de historia*, Ediciones La Librería, Madrid.
- DELTELL, L. (2006): *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
- GARCÍA ASER, R. (1961): «Algunas notas sobre el caserío de la Plaza Mayor y la actividad de sus moradores», en *Estudios Geográficos*, t. XXII, núm. 84-85, págs. 615-621.
- GARCÍA BELLIDO, A. (1929): «Gómez de la Mora y la Plaza Mayor de Madrid», en: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, t. VI, núm. 22, págs. 222-225.
- HERRÁEZ, S. (2000): «La rehabilitación del centro histórico de Madrid», en: *Informes de la Construcción*, vol. 51, núm. 465, págs. 41-46.
- MOLINA, M. (1967): «Madrid bajo los Austrias», en: *Información Comercial Española*, núm.402, págs. 51-64.
- MONTERO, M. (1987): «De la laguna a la Plaza Mayor, la plaza del Arrabal», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, XXIV, págs. 203-215.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. (2014): «Madrid. De la española desarrollista al cosmopolitismo de la movida», en García Gómez, F. y Pavés, G. *Ciudades de cine*, (págs. 207-226). Cátedra, Madrid.
- SANCHO, J.M. (2014): «La Plaza Mayor en España», obtenido el 1 de abril de 2017 en <https://sancho70art.wordpress.com/2014/10/09/la-plaza-mayor-en-espana/>
- SIMÓN DÍAZ, J. (1967): «Breve historia literaria de la Plaza Mayor de Madrid», en: *Revista de Literatura*, t. XXXI, núm. 61-62, págs. 57-74.
- TORRES BALBAS, L. (1958): «La reforma de las cubiertas de las casas de la Plaza Mayor», en: *Boletín de la Academia de la Historia*, t. CXLII, págs. 279-286.
- TORRES HORTELANO, L. (ed.). (2011): *World Film Locations. Madrid*. Intellect Books, Bristol.