

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XVII



C. S. I. C.
1980
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XVII



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
MADRID, 1980

S U M A R I O

Páginas

EL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Actividades del Instituto de Estudios Madrileños durante el año 1979, por <i>Francisco Arquero Soria</i>	9
---	---

ESTUDIOS

Las fortalezas islámicas de Ribas de Jarama y Cervera (Madrid), por <i>Basilio Pavón Maldonado</i>	19
Las cacerías en la provincia de Madrid en el siglo XIV según el «Libro de la Montería» de Alfonso XI, por <i>Gregorio de Andrés</i>	25
Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI, por <i>Margarita Estella</i>	41
Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio, por <i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	67
El Colegio de Santiago o de los Manriques, de Alcalá de Henares, por <i>Carmen Román Pastor</i>	73
Arquitectos y alarifes en la iglesia parroquial de Vicálvaro, por <i>M.^a Pilar Corella Suárez</i>	85
Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta, por <i>Antonio Matilla Tascón</i>	103
Pintores de los siglos XVI y XVII, que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián, por <i>Matías Fernández García</i>	109
Las escuelas de gramática del Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII, por <i>Bernabé Bartolomé Martínez</i>	137
La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626, por <i>José Simón Díaz</i>	159
El IV Centenario de Paravicino y la predicación, por <i>Almudena Fradejas Rueda</i> ...	215
La alfabetización de los madrileños en 1650, por <i>C. Larquié</i>	223
El monasterio de la Inmaculada de Chinchón y Nicolás de Vergara el Mozo. El castillo de Villaviciosa de Odón y los arquitectos reales, por <i>Fernando Marias</i> .	253
El convento de Carmelitas de la Baronesa, de Madrid, por <i>Balbino Velasco, O. Carm.</i>	277
El arquitecto madrileño José de Arroyo autor de «Festejo y loa en honor de Mariana de Neoburg», por <i>Virginia Tovar Martín</i>	285

	<u>Páginas</u>
Apunte geográfico-económico de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el año 1752, por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i>	299
Mengs en la corte de Madrid. Notas y documentos, por <i>Juan J. Luna</i>	321
Don Miguel de Azanza, maestro de política antirreligiosa y consejero del rey intruso José Bonaparte, por <i>Angel Benito Durán</i>	339
Alineaciones viarias de Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX, por <i>M.ª Eulalia Ruiz Palomeque</i>	359
Apuntes sobre el problema de la vivienda obrera en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX, por <i>Clementina Díez de Baldeón</i>	391
El hecho geográfico del agua en el proceso de industrialización de Madrid, por <i>José M.ª Sanz García y Jesús Muñoz Muñoz</i>	409
El mausoleo de los héroes de Cuba y Filipinas, en el cementerio de la Almudena, por <i>Enrique Pardo Canalís</i>	429
Historia de los Estudios de rodaje madrileños, por <i>Angel Luis Hueso</i>	435

SEMBLANZAS DE MADRILEÑISTAS ILUSTRES

Un historiador madrileñista: Ricardo Martorell, por <i>Ramón Ezquerro Abadía</i>	453
Tres escritores contemporáneos: Alberto Insúa, José Ortiz de Pinedo y Francisco Serrano Anguita, por <i>Mariano Sánchez de Palacios</i>	459

HISTORIA DE LOS ESTUDIOS DE RODAJE MADRILEÑOS

Por ANGEL LUIS HUESO

En la multitud de aspectos que se pueden considerar en el mundo cinematográfico, siempre ha preocupado a los historiadores la incidencia de la faceta económica e industrial sobre las restantes. El peso específico de la economía ha condicionado en muchas ocasiones el desenvolvimiento preciso de multitud de películas; por ello los estudios de índole histórico-económica sobre el cine siempre han merecido una especial atención, si bien no con el necesario carácter monográfico que hubieran precisado.

En esta faceta económica del cine hay dos momentos que deben ser considerados como básicos en el logro de un beneficio que justifique el fuerte desembolso dinerario que supone la consecución de un filme; el primero de ellos es el correspondiente a la elaboración técnica de la película, siendo el segundo la explotación comercial de la misma, que le ponga en contacto con el público. En anterior ocasión¹ dedicamos unas páginas a establecer la importancia de la exhibición cinematográfica madrileña y el relieve que alcanzaban en la misma los distintos circuitos o cadenas de salas. Las presentes páginas se centrarán en ese primer momento de la elaboración de una obra filmica que hemos apuntado anteriormente.

Para la realización de una película es preciso contar con una serie de medios técnicos muy concretos que faciliten la labor a desarrollar; uno de ellos es el estudio de rodaje, lugar en el que pueden reconstruirse determinados ambientes y en que se pueden lograr unas formas fotográficas muy concretas.

A lo largo de la historia del cine nos encontramos con la existencia de

¹ ANGEL LUIS HUESO, *Notas para un estudio económico de la exhibición cinematográfica madrileña*, ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS, XIV (1977), págs. 295-310.

diferentes momentos en relación a los estudios, que nosotros podríamos sintetizar en tres grandes períodos.

En los primeros años los rodajes se hacen en exteriores naturales, aprovechando al máximo las posibilidades ambientales, así como la luz solar. Pero de manera paulatina empiezan a surgir los primeros locales que facilitan el rodaje en cualquier situación climática y permiten la reconstrucción mediante decorados; así destacaron en los inicios del cine el famoso «Black Maria» de Edison o el estudio de Georges Méliès en Montreuil. De esta preocupación surgirán grandes emporios como los de Hollywood o de la UFA alemana.

Este período durará hasta el momento presente, si bien en las últimas décadas coexistirá con la tendencia a volver a rodar en escenarios naturales, buscando un realismo y una mayor inmediatez con lo cotidiano que deriva, en gran parte, de las corrientes documentalistas, del neorrealismo italiano y de «cinéma-verité».

En íntima relación con esta evolución en el valor de los estudios se encuentra el auge o descenso de muchas cinematografías nacionales; podría establecerse el principio general de que en los momentos de máxima expansión industrial del cine, se da un crecimiento paralelo en el número de los estudios, así como en su mejora técnica, de forma que se presencia una marcha sincrónica de ambos campos. Como modelos más representativos de esta evolución figurarían el caso estadounidense en los años treinta y cuarenta, al igual que el británico de principios de los cincuenta.

Esta constatación de la importancia que poseen los estudios para el desenvolvimiento de los filmes, así como del poco relieve que le han concedido los historiadores españoles por regla general, excepto cuando han revestido un carácter protagonista (caso de los estudios Orphea de Barcelona o CEA y de Aranjuez en Madrid), han sido los motivos que me han impulsado a realizar este primer acercamiento al tema, considerándolo de una manera autónoma en el contexto cinematográfico, de forma que pueda servir de base para posteriores profundizaciones. Nos centraremos en el mundo madrileño, a fin de acotar el tema, dejando fuera los importantes estudios asentados en Barcelona a lo largo de toda la historia del cine español, al igual que los correspondientes a otras capitales.

La etapa inicial

En los primeros momentos del cine español nos encontramos con dos rasgos que presiden los pasos iniciales: la dependencia de las cinematogra-

fías extranjeras, sobre todo en el plano técnico, y lo rudimentario de los medios con que se contaba para sacar adelante ese cine que empezaba a nacer. Como consecuencia directa de estos dos factores se encuentra la ausencia total, en la capital de España, de lugares apropiados para un rodaje elaborado y que buscara la perfección técnica. Los logros que se alcanzaban se debían casi siempre a la genialidad de determinados cineastas que merced a la utilización exhaustiva de los elementos que tenían a mano conseguían solucionar los problemas que se les podían presentar.

No será hasta la segunda década de nuestro siglo cuando empiecen a surgir los primeros locales habilitados para el rodaje de películas; de esta manera en el año 1913 nacerá la compañía *Patria Films*. A ella se incorporará posteriormente como director Julio Roesset, el cual instaló una galería de cristales en un solar de la calle Diego de León². La denominación que se daba a estos lugares de trabajo («galerías») nos indica claramente su sentido rudimentario y meramente funcional en cuanto que estaban dirigidos a un aprovechamiento, lo más amplio posible, de la luz solar, de forma que se pudieran prolongar las horas de filmación.

La *Patria Films* pasará por una serie de avatares en sus primeros años, que al incidir sobre el grupo humano que lo constituía repercutieron sobre los locales de rodaje. Buscando una ampliación de sus medios se unieron D. Pedro Soto y D. Gerardo Vargas Machuca en el aspecto económico, y los hermanos Benito y José Perojo (el primero como guionista y realizador, mientras el segundo se encargaba de la fotografía) junto al actor Pedro Zorrilla en la faceta artística³. Este grupo inició el rodaje de películas en las que era protagonista el personaje interpretado por Benito Perojo, siguiendo las formas lanzadas por Chaplin.

Sin embargo, en 1916 Roesset se separa del bloque anterior y junto con Luis R. Alonso y el operador Giovanni Doria construye otra galería en la granja Atanor, junto al Manzanares, al final de la calle de Segovia⁴.

A pesar de ello, la compañía pasó por grandes dificultades en los años inmediatos, de forma que en el 1918 intenta una renovación a fondo constituyéndose en sociedad anónima con un capital efectivo de un millón de pesetas⁵; los problemas debieron de subsistir dado que la compañía tuvo que recurrir a diversas fórmulas para conseguir una revitalización, entre las

² JUAN ANTONIO CABERO, *Historia de la cinematografía española. 1896-1949*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949, págs. 105-107.

³ CABERO, *ob. cit.*, pág. 165.

⁴ CABERO, *Ibidem*; FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, tomo I, pág. 136.

⁵ *El Cine* (Barcelona), VII, n.º 358 (30 noviembre 1918), pág. 8.

cuales destacó un concurso de argumentos, con premios de mil, quinientas, cuatrocientas y ciento cincuenta pesetas, que después podrían ser plasmados en imágenes⁶.

En este primer período surge otra compañía madrileña que dedica su atención al rodaje de películas; sin embargo, su repercusión e importancia fue mucho menor, pues únicamente pervivió unos años.

Se trataba de *Chapalo Film*, fundada en 1914 por D. Angel Sáenz de Heredia en colaboración con el técnico José Gaspar Serra⁷; su rudimentario estudio se encontraba en la terraza de un hotelito en la calle Roma, 3, en el llamado Madrid Moderno. No obstante, sus mayores éxitos se debieron en aquel momento al rodaje de espectáculos taurinos que alcanzaron gran aceptación.

Después de este período inicial habrá que esperar una serie de años para que las condiciones económicas y cinematográficas posibiliten el surgimiento de nuevos estudios en los que el cine madrileño asiente sus estructuras industriales. Este lapso de espera corresponde a un período altamente significativo, pues si bien abarca los años de la primera guerra mundial, son esos mismos años los que verán desaparecer las últimas manifestaciones de la industria que dio origen al cine para ser sustituida por las bases de las grandes compañías que se desarrollarán en las décadas siguientes.

Epoca de asentamiento

Corresponde a una década que es la que va desde el final de la primera conflagración mundial hasta la profunda crisis económica de 1929; años de gran importancia para la historia del cine, pero que serán de diferente repercusión en la industria de nuestro país.

Continuando la trayectoria cronológica que nos hemos trazado, llegamos al 11 de julio de 1919, fecha en que se constituye *Atlántida, S. A. Cinematográfica Española*. En su surgimiento incidieron dos compañías que se funden en la nueva; se trata de «Patria Films» y «Cantabria Cines»⁸. El domicilio social se fija en la calle Belén, número 3, y los estudios, centro de nuestro interés, en la calle del Comandante Fortea, 2, en terrenos de la Fuente de la Teja.

Esta compañía, y en concreto sus estudios, desarrollará una interesante

⁶ *El Cine* (Barcelona), VIII, n.º 383 (7 junio 1919), pág. 8.

⁷ CABERO, *ob. cit.*, pág. 108.

⁸ CABERO, *ob. cit.*, pág. 169.

labor en los primeros años de la década de los veinte; como apunta Cabero⁹, un factor fundamental en su desarrollo fue el rodaje de «La verbena de la Paloma» bajo la dirección de José Buchs en 1921, que permitió poner de manifiesto todos los recursos y elementos técnicos de que contaba este lugar de rodaje.

La participación en la compañía del entonces principiante José Buchs fue un elemento decisivo; vinculado a la primitiva «Cantabria Cines», vino a recoger la antorcha de pionero que había desarrollado Roesset y a través de una labor continuada en estos años, consiguió que la realización de los filmes alcanzara la seriedad profesional, si bien no los logros estéticos, de que había estado privada con mucha frecuencia en etapas anteriores.

Al cabo de pocos años, en 1924, la compañía *Atlántida* va a intentar superar sus propios límites industriales luchando por penetrar en el mercado internacional. En este impulso tendrá gran parte de responsabilidad su presidente Ignacio Bäuer, que firmará una coproducción con la compañía francesa «Cinegraphic». Fruto de esta colaboración será el rodaje de «La barraca de los monstruos», dirigida por Jacques Catelain y que contaba con una serie de colaboraciones interesantes, como la de Marcel L'Herbier en la dirección artística y las de Alberto Cavalcanti y Eric Allatini en la escenografía¹⁰. Pero a pesar del esfuerzo, la vida lánguida se convirtió en la clave más representativa de la firma industrial.

En el año 1921 surgirán otros estudios en la capital de la nación; se trata de los pertenecientes a la compañía *Madrid Films* y que fueron localizados en el número 4 de la Carrera de San Francisco. Gran importancia en su desenvolvimiento tuvieron D. Domingo Blanco y su hijo, el operador Enrique Blanco; ellos los dotaron de cámaras de gran seguridad en el momento, como eran las francesas Debie.

Los estudios *Madrid* alcanzaron una gran importancia a mediados de la década de los veinte, ya que a su fama reconocida vino a sumarse el haber servido para el rodaje de algunos de los filmes más encumbrados en la época, como fueron «La casa de la Troya» dirigida por Alejandro Pérez Lugín en 1924, y «Currito de la Cruz» que al año siguiente llevaron a las imágenes Fernando Delgado y el mismo Pérez Lugín¹¹.

Por aquellos mismos años, en concreto en febrero de 1923 se constituyó la compañía *Films Española, S. A.*¹²; su estudio se asentó en la calle del ge-

⁹ CABERO, *ob. cit.*, pág. 210.

¹⁰ E. A., «Un ensayo que anuncia un éxito», *Arte y Cinematografía*, XIV, n.º 275 (febrero 1924).

¹¹ CABERO, *ob. cit.*, págs. 214 y ss.

¹² *Arte y Cinematografía*, XV, n.º 277 (abril 1924).

neral Porlier (posteriormente de Hermanos Miralles), esquina a Diego de León.

En esta ocasión vamos a encontrar por vez primera un modelo de falta de previsión a largo plazo; el problema se debía a que el estudio, que estaba perfectamente dotado, muy pronto fue insuficiente para absorber el trabajo que llegaba a él. Constaba de una nave acristalada con unas medidas considerables para la época (35 metros de largo, 20 de ancho y 18 de alto)¹³, a la que acompañaban diversos almacenes para decorados, y sótanos, protegidos contra el fuego, para guardar negativos. Su falta de adecuación a los filmes que se le solicitaban hizo que perdiera fuerza en los años subsiguientes.

La etapa de los años veinte en que nos encontramos se cerrará en 1927 con la creación de los pertenecientes a *Omnium Cine*; su creador fue el coronel don Emilio Sanz Cruzado, siendo el responsable de la sección eléctrica Julián Torremocha. Se encontraban en la calle Bravo Murillo, 26.

Los primeros años tuvieron un fuerte respaldo, sobre todo avalados por el rodaje de dos películas de Florián Rey, «La hermana San Sulpicio» (1927) y «Agustina de Aragón» (1928); sin embargo, no pudieron hacer frente a los cambios sobrevenidos en la industria cinematográfica a raíz de la incorporación del sonido, por lo cual dejaron de funcionar a partir de 1930.

El período de expansión

Los años correspondientes a la primera mitad de la década de los treinta van a revestir una serie de claves conjuntas que los singularizan en gran manera en relación al campo industrial que estamos estudiando.

En primer lugar, tenemos la profunda repercusión del advenimiento del sonoro; este hecho creará un impulso del mundo cinematográfico que luchará por incorporar con la mayor fidelidad todos los elementos sonoros del mundo circundante. Ello obligará al perfeccionamiento de los medios técnicos, destacando sobre todo el acondicionamiento de los estudios con los equipos apropiados.

Junto a esto no podemos olvidar que desde finales de los años veinte se va presenciando en toda Europa una revitalización de la defensa de los cines nacionales frente a los del extranjero, y sobre todo norteamericanos¹⁴;

¹³ CABERO, *ob. cit.*, págs. 237-238.

¹⁴ Recuérdense la Cinematograph Act inglesa de 1927 y las leyes fascistas italianas de 1926 y 1928.

esta tendencia alcanzará cotas más altas ante la necesidad de hacer inteligibles las bandas sonoras para todo el público.

Por último, los acontecimientos políticos por los que pasa nuestro país en aquellos años van a repercutir también en el deseo de encontrar un cine que responda cada vez con mayor fidelidad a la idiosincrasia de nuestro pueblo y a sus necesidades concretas. De aquí surgirá la floración de estudios que contemplaremos a continuación, y que además destacan por haber tenido una gran perdurabilidad, habiendo llegado en ocasiones hasta fechas cercanas a nosotros.

Durante los años 1932-1933 se darán los pasos para la creación de una gran compañía; se trataba de *Cinematografía Española Americana, S. A.*, más conocida por las siglas de su abreviatura, *C.E.A.*, y que con ellas se encuentra vinculada a la toponimia de nuestra ciudad por el lugar donde se asentaron sus estudios en la Ciudad Lineal.

Es interesante resaltar algunas facetas de su surgimiento. En abril de 1932 se constituyó el consejo provisional en el que confluían dos campos profesionales distintos; de una parte, hombres vinculados al mundo mercantil madrileño de la época, como don Rafael Salgado y don Casimiro Mahou, presidente de la Cámara de Comercio y de la de Industria, respectivamente, así como el consejero del Banco Mercantil e Industrial, don Florentino Rodríguez Piñero.

De otra, una serie de grandes autores del momento que habían cedido los derechos de su producción inédita a la compañía a fin de que fuera adaptada a la pantalla; entre ellos estaban los hermanos Alvarez Quintero, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, Jacinto Guerrero, Eduardo Marquina, Juan Ignacio Luca de Tena y otros ¹⁵.

Los problemas podrían parecer resueltos así, pero no era verdad; surgieron a la hora de suscribirse las 8.000 acciones de 500 pesetas que formaban el capital social inicial de cuatro millones, pues al cabo de los meses, tres de ellos permanecían todavía en cartera.

Sin embargo, dada la dedicación de don Rafael Salgado se iniciaron las obras que culminaron con la inauguración oficial de los estudios el 28 de octubre de 1933, acto al que asistieron el Presidente de la República, el del Gobierno y varios ministros ¹⁶.

Para su perfecto funcionamiento se dotó a los estudios de cámaras Super-Parvo Debrie y un equipo sonoro Tobis Klangfilm, quedando asegurado de esta manera el logro de las metas trazadas. Así el primer filme que se rodó

¹⁵ CABERO, *ob. cit.*, pág. 368.

¹⁶ *Arte y Cinematografía*, XXIV, n.º 383-390 (marzo-octubre 1933).

fue «El agua en el suelo» de los hermanos Alvarez Quintero, dirigido por Eusebio Fernández Ardavín, y que fue un gran éxito que sirvió de apoyo futuro a los estudios.

Su año dorado de producción fue 1935 en que salieron de sus muros obras como «Rumbo al Cairo» y «La verbena de la Paloma», ambas de Benito Perojo, y «Nobleza baturra» y «Morena Clara», las dos dirigidas por Florián Rey, muestras muy representativas del impulso experimentado por la industria en aquel momento.

Desde aquellas fechas los estudios CEA permanecieron como uno de los más importantes del mundo madrileño; en los años cuarenta (1944 en concreto) se situaban a la cabeza de todos los ubicados en la capital en cuanto a capacidad de trabajo¹⁷, pudiendo realizarse anualmente en sus platós veinte películas de largometraje y sesenta cortos.

El año 1933 va a ser capital en relación al surgimiento de estudios; en el mes de octubre se inauguraban los que había instalado en Aranjuez la compañía *E.C.E.S.A. (Estudios Cinema Español, S. A.)*, que serían conocidos a nivel profesional y popular por el nombre de la localidad madrileña a orillas del Tajo.

Para llegar a esa inauguración debemos tener presente la constitución de la sociedad que los daba titularidad; se había realizado el 9 de enero de 1932 por escritura ante el notario D. Camilo Avila Fernández de Henestrosa, siendo presidente del Consejo de Administración el conde de Vallellano y fijándose la sede social en la calle de los Madrazo, número 24¹⁸. Habían impulsado la sociedad hombres como don Federico Loygorri, don Joaquín Miquel y don Casto Fernández Shaw.

Lo que singularizó a los estudios de Aranjuez desde sus primeros momentos fueron los motivos que impulsaron su creación. Los hombres que formaron la compañía eran conscientes del dominio que ejercía el cine extranjero sobre la cinematografía española, de tal manera que en gran parte se llevaba los beneficios más sustanciosos a la vez que dejaba al cine nacional relegado a niveles marginales. Intentando dotar a nuestro cine de unos soportes técnicos apropiados es como se concibió la idea de crear estos estudios.

Para poder conseguir el capital necesario se recurrió a una idea profundamente original: con un camión habilitado a los efectos propagandísticos

¹⁷ CABERO, *ob. cit.*, pág. 559.

¹⁸ *Cinema*, II, n.º 4 (enero 1932), págs. 25-26.

se recorrieron los pueblos de España, promocionando la compra de acciones de la compañía (4.000 de 500 pesetas y 14.000 de 100 pesetas), teniendo importancia para ello el impacto del cartel propagandístico en el que la leyenda «¡Españoles...! España está en manos del cine extranjero», se situaba sobre una mano que aprisionaba el mapa del país¹⁹.

Los estudios se emplazaron en el paseo de las Moreras, frente a la «Casita del Labrador», y destacaban por su gran amplitud, ya que abarcaban una extensión de más de 20 hectáreas, lo que posibilitaba la construcción de decorados exteriores a la vez que se utilizaba el estudio.

El equipo técnico de que se dotó a este centro de rodaje, que es pormenorizado por Cabero en su obra²⁰, revestía unos caracteres de gran seriedad profesional, abarcando desde una amplia instalación eléctrica hasta los últimos laboratorios, sin dejar de lado los elementos de montaje.

Especial atención se concedió al registro de sonido; se instalaron aparatos Philisonor, a la vez que se contrataba al montador de sonido alemán Peter Kaufman, que procedía de los estudios de la compañía «Tobis» en París²¹.

A pesar de todos estos esfuerzos las dificultades económicas acompañaron a la compañía desde el momento de su nacimiento; las acciones, depositadas en los Bancos Popular de los Previsores del Porvenir y Exterior de España²², se iban cubriendo con una lentitud exasperante, por lo que todas las posibilidades de expansión se encontraban mediatizadas de raíz.

La importancia de los estudios quedó patente desde el primer momento, como lo demuestra el número de películas que empezaron a rodarse en ellos de manera continua; se llega en este nivel a no ponerse de acuerdo las fuentes en la determinación de la película inaugural del centro, pues mientras unos citan como tal a «Invasión», dirigida por Fernando Mignoni (posteriormente jefe de la sección de decorados) y financiada por la misma compañía propietaria del local²³, otros adjudican este honor a «El novio de mamá» dirigida por Florián Rey e interpretada por Imperio Argentina y Miguel Ligeró²⁴; Gubern, por su parte, comenta que «Invasión» quedó inconclusa y «El novio de mamá» se realizó inmediatamente a continuación»²⁵.

¹⁹ Este cartel es reproducido por CABERO, *ob. cit.*, pág. 358.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Cinema*, IV, n.º 23 (enero 1934).

²² FERNANDO VIOLA, *Implantación del cine sonoro y hablado en España*, Madrid, Instituto Cinematográfico Iberoamericano, 1956, pág. 42.

²³ *Ibidem* y CABERO, *ob. cit.*, pág. 357.

²⁴ *Arte y Cinematografía*, XXV, n.º 391-392 (enero-febrero 1934).

²⁵ ROMÁN GUBERN, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, página 68.

Las halagüeñas perspectivas con que se inició el lanzamiento de los estudios Aranjuez quedaron, sin embargo, muy pronto truncadas; los problemas económicos en el remate de las acciones que constituían el capital social de la compañía ECESA, originaron el que pasaran a manos de la casa Philips, una de los más importantes proveedores, en octubre de 1934, siendo dirigidos por Lorenzo Hahn²⁶, la cual no puso ningún interés en mantener una explotación exhaustiva de todas las posibilidades que se encontraban en ellos, con lo cual se truncó aquella esperanza de haber conseguido un cine auténticamente nacional por encima de las aventuras individuales²⁷ que surgían de todo este conjunto de estudios.

Pero no fueron los estudios CEA y los de Aranjuez los únicos que representan la expansión de la industria cinematográfica madrileña en este período, sino que, por el contrario, el rasgo más revelador es la aparición sincrónica de varios centros de este tipo.

Los denominados *Cinearte* nacieron en el mismo 1933, teniendo su localización en el Madrid antiguo, en concreto en la plaza del Conde de Barajas, número 2.

Estos estudios, a pesar de su carácter reducido, que pone de manifiesto Cabero en su obra²⁸, destacaron desde el principio por la atención prestada a la reproducción del sonido. Se les dotó de una cámara inglesa de la marca Winted Ltd. y sobre todo de equipos sonoros, fijos y portátiles, de la casa alemana Lignöse, traídos a España por don Fernando Méndez-Leite von Haffe, uno de los máximos impulsores de estos estudios y director de ellos durante un período.

Como muestra de esta atención al campo sonoro merece destacarse la resonancia que alcanzaron por el rodaje de la película de Adolfo Aznar «El último contrabandista», en la que la interpretación realizada por el cantante Miguel Fleta, en la cumbre de su fama en aquel momento, mereció grandes elogios²⁹.

A partir de aquel momento y a través de diversos avatares, permanecerán como uno de los estudios clásicos de la vida profesional madrileña, como veremos más adelante al volver sobre ellos.

En esta misma zona del Madrid popular se asentarían al año siguiente

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ JOSÉ M.ª CAPARRÓS LERA, *El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, Dopesa, 1977, pág. 43.

²⁸ CABERO, *ob. cit.*, pág. 371.

²⁹ Información facilitada personalmente al autor por D. Fernando Méndez-Leite von Haffe.

los estudios de la firma *Ballesteros Tona Films*; al principio se encontraban en Martín de Vargas, 1, si bien dado el incremento que experimentaron se hizo necesaria una ampliación que tuvo efecto mediante la apertura de otros más amplios en García de Paredes, 53.

El propietario de estos estudios, Serafín Ballesteros, hombre que actuaba como cámara en los rodajes, los dotó de los adelantos de la época, lo que facilitó el rodaje en ellos de obras como «Patricio miró una estrella» de José Luis Sáenz de Heredia, al igual que varias de las películas del momento de José Buchs³⁰.

El año inmediatamente anterior al surgimiento de la guerra civil nacieron los dos últimos estudios de este período tan importante. Los denominados *Roptence* tendrán un largo proceso técnico-industrial hasta alcanzar su establecimiento definitivo.

En su surgimiento colaborarán el técnico Miguel Lapuente, Rafael Escrina y los hermanos Octavio y Antonio F. Rocés. Estos hombres abrieron el primer taller en la calle de las Tres Cruces, 7, estando dedicado a la fabricación de aparatos reproductores de sonido; posteriormente se trasladó la firma a Francos Rodríguez, 16, donde se fabricaba un aparato para la toma de sonidos patentado por Rocés; el último y definitivo paso se dio a Príncipe de Vergara, 84 (posteriormente General Mola), donde se establecieron los estudios para el rodaje de películas³¹.

En el mismo 1935 se inicia la construcción de los estudios *Chamartín* que deberían el nombre a la zona de su emplazamiento al estar situados en Chamartín de la Rosa (actualmente carretera de Burgos, 5). En ese año se constituyó la compañía *Industrias Cinematográficas Españolas, S. A.*, bajo la presidencia de don José de Ormaechea y con don Tomás de Bordegaray como consejero-delegado³².

Los estudios se inauguraron en otoño de aquel año, si bien no se encontraban totalmente acabados³³, pero no se quiso demorar más tiempo su utilización; el proyecto se debía al arquitecto don Rafael Bergamín.

Con ellos se cierra esta etapa altamente fructífera para la industria cinematográfica madrileña que fueron los años treinta hasta la guerra civil, en los que merced a una base técnica bastante desarrollada, la capital del país alcanzó un ritmo amplio y continuo de producción de filmes.

³⁰ CABERO, *ob. cit.*, pág. 371.

³¹ VIOLA, *ob. cit.*, pág. 51.

³² CABERO, *ob. cit.*, pág. 372.

³³ *Arte y Cinematografía*, XXV, n.º 406 (noviembre 1935).

Permanencia y crisis

El amplio período cronológico que va desde el final de la guerra hasta el momento presente puede ser dividido en relación al campo que es centro de nuestra atención, en dos fases claramente diferenciadas.

La primera, que abarca los años cuarenta y parte de los cincuenta, se singulariza por la puesta en funcionamiento, o relanzamiento en ocasiones, de los estudios tras el paréntesis bélico; se intenta que la base técnica responda a las necesidades mínimas del momento, a pesar de las dificultades que se derivan de la situación política de la época.

La segunda se encuentra marcada por los cambios económicos y técnicos en que se ve inmerso el cine a finales de los cincuenta; el encarecimiento progresivo de los costes (tanto técnicos como del personal), el avance de las productoras norteamericanas sobre Europa, el auge del rodaje en exteriores o interiores naturales (no podemos hablar todavía de gran influencia de la televisión en nuestro país), etc., serán algunos de los factores que pesarán de manera capital sobre la crisis de los estudios cinematográficos. Pero examinemos cada etapa pormenorizadamente.

De los estudios que hemos observado en el período anterior serán *Chamartín*, *Roptence* y *Aranjuez* los que se coloquen en la vanguardia de este momento.

Los de *Chamartín* serán inaugurados oficialmente el 17 de abril de 1941³⁴, empezando un ritmo continuo de trabajo desde el primer momento; para poder atenderlo se incrementará su capacidad al año siguiente con la construcción de dos nuevos platós dotados de aparatos Klangfilm para el registro de sonido³⁵.

Roptence intentó actualizar su material técnico en el mismo año de 1942 realizando grandes reformas en sus equipos; se iniciaron las obras del segundo plató, se adquirieron aparatos de montaje, nuevos equipos de sonido, proyectores para transparencias, etc.³⁶.

A esta tarea de actualización, por último, se incorporaron los estudios *Aranjuez*; el equipo se incrementó con dos grupos de sonido (uno RCA y otro Laffon-Selgas), y de iluminación (150 proyectores Fresnel), equipos tomavistas, moviolas y demás³⁷.

Todo ello sirvió de base para su reapertura en 1943, realizada de manera grandiosa con el inicio del rodaje de «Dora la espía», coproducción hispano-

³⁴ MÉNDEZ-LEITE, *ob. cit.*, t. I, pág. 413.

³⁵ *Primer Plano*, IV, n.º 116 (3 enero 1943).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Primer Plano*, IV, n.º 136 (23 mayo 1943).

italiana bajo la dirección de Rafael Mattarazzo, que contaba con la interpretación estelar de Francesca Bertini³⁸. Sin embargo, este relanzamiento tan costoso no respondió al desarrollo posterior, pues las dificultades que habían atenazado a estos estudios desde su nacimiento persistieron en esta época, de forma que al poco tiempo fueron adquiridos por la firma Valca, dedicándolos a la fabricación de película virgen.

Este movimiento en los estudios se vio completado con la construcción de unos que deberían alcanzar gran relieve entre la industria madrileña. Los estudios de *Sevilla Films* se inauguraron en 1943 con el rodaje de «*Idolos*» dirigida por Florián Rey y cuya primera vuelta de manivela se dio en abril de aquel año³⁹.

Los estudios se encontraban situados en la denominada en aquel momento prolongación de la calle Serrano, actualmente Pío XII, y contaban con todos los accesorios necesarios para facilitar el rodaje de películas sin ningún tipo de dificultades.

Toda esta actualización hizo que a mediados de los años cuarenta, Madrid cuente con unas disponibilidades técnicas bastante altas; podrían resumirse en el cuadro siguiente:

ESTUDIO	Platós	Capacidad rodaje anual
CEA	6	20 largos, 60 cortos y 36 doblajes
Aranjuez	2	6 largos
Cinearte	1	6 largos y 36-50 doblajes
Ballesteros	1	6 largos
Chamartín	5	10 largos y varios cortos
Roptence	3	12 largos y 25 cortos
Sevilla	6	24 largos ⁴⁰

Los medios con que contaban estos centros continuaron funcionando en los años siguientes pasando por sucesivos altibajos; por ejemplo, los estudios *Ballesteros* sufrieron en 1949 un importante incendio⁴¹ que limitó a partir de entonces sus posibilidades de trabajo.

³⁸ El argumento se debía a Victorien Sardou, adaptado por Claudio de la Torre; fotografía de Ubaldo Arata; escenografía de Pierre Schild y Amalio Martínez Gari; música de Jesús Guridi; intérpretes: Maruchi Fresno, Guadalupe Muñoz Sampedro, Jesús Torresillas, Anita Farra, Emilio Cigoli y Adriano Rimoldi (MÉNDEZ-LEITE, *ob. cit.*, t. I, página 454).

³⁹ *Primer Plano*, IV, n.º 131 (18 abril 1943).

⁴⁰ CABERO, *ob. cit.*, págs. 547-550 y 559.

⁴¹ MÉNDEZ-LEITE, *ob. cit.*, t. II, pág. 36.

De esta manera penetramos en el último período de nuestro estudio, la etapa más cercana a nosotros, y en la que se alteran radicalmente los planteamientos de utilización de los estudios.

En primer lugar, el coste de rodaje de los filmes experimenta un incremento muy importante debido al fuerte montante de los salarios y los precios de los materiales técnicos. A ello viene a sumarse el coste que supone el mantenimiento continuo de los estudios que son utilizados nada más que esporádicamente a lo largo del año.

Intentando paliarlo se da, por otra parte, el crecimiento de las coproducciones, por medio de las cuales se busca el acogerse conjuntamente a los beneficios fiscales y administrativos de varios países, a la vez que se intenta la explotación de un filme en varios mercados nacionales teniendo la consideración de tal.

A todo ello se une el movimiento técnico-estético que defiende el auge del rodaje en exteriores o en interiores naturales como medio para lograr ese realismo que fue planteado por el cine italiano de los años de la postguerra y que a finales de los cincuenta volverá a ser defendido por la «nouvelle vague» francesa.

Esta situación de crisis progresiva tendrá, como puede pensarse fácilmente, consecuencias inmediatas sobre los estudios madrileños; al cierre de algunos de ellos (Aranjuez), se unió la reducción de otros a la consideración casi total de laboratorios de doblaje o sonorización (Cinearte, Roptence), realizando nada más que esporádicamente su función de centros de rodaje.

Las soluciones a esta crisis provinieron, fundamentalmente, de tres campos: la incorporación o arrendamiento a compañías estadounidenses, el alquiler para rodaje de televisión o la dedicación al rodaje de cine publicitario.

El modelo de la primera solución está representado por los estudios *Charmartín* que en 1959 fueron adquiridos por el productor norteamericano Bronston, fundándose la empresa «Samuel Bronston Española, S. A.».

Merced a ello experimentaron un crecimiento gigantesco del que fue ejemplo la construcción en 1961 del mayor plató de Europa en el momento⁴², dirigido a cubrir los rodajes de las grandes superproducciones de la compañía, para lo cual se recurría también a los terrenos adquiridos en el término municipal de Las Rozas.

De este modo surgieron las «gigantescas» obras del momento, «Rey de Reyes» (King of Kings, 1961) y «55 días en Pekín» (55 Days at Peking, 1962) dirigidas ambas por Nicholas Ray; «El Cid» (1961) y «La caída del Imperio

⁴² MÉNDEZ-LEITE, *ob. cit.*, t. II, pág. 487.

Romano» (*The Fall of the Roman Empire*, 1963), las dos de Anthony Mann, y, por último, «El fabuloso mundo del circo» (*Circus World*, 1964) de Henry Hathaway. Con ella se cerró esta etapa de esplendor fulgurante, pues en el mismo 1964 se produjo la suspensión de pagos de la compañía en medio de un gran escándalo y, como consecuencia, el hundimiento de los estudios Chamartín.

La vinculación al mundo televisivo y publicitario estará presente en los últimos grandes estudios inaugurados y que subsisten en la actualidad. Se trata de los *Roma* que se abrieron en 1964⁴³.

Creados con tres platós inicialmente, dedicaron sus actividades al rodaje cinematográfico durante diez años, saliendo de sus muros gran número de películas españolas, por ejemplo la mayoría de las interpretadas por los cómicos Paco Martínez Soria y Alfredo Landa, a la vez que se rodaban en ellos coproducciones como «Viajes con mi tía» (*Travels with my aunt*, 1972) de Georges Cukor, «Papillón» (1973) de Franklin Schaffner o «Los tres mosqueteros» (*The three musketeers*, 1973) de Richard Lester.

A mediados de los setenta se incrementó su capacidad de trabajo con la construcción de dos nuevos platós, dedicándose desde ese momento casi en su totalidad al rodaje de programas para TVE o de «spots» publicitarios, y sólo esporádicamente al de películas.

Por último, y desde otra perspectiva de crisis, está el caso de los estudios *Sevilla Films* que siendo modernos en su construcción tuvieron que pagar el tributo de su localización en una de las zonas de expansión del norte de Madrid con precios más elevados del terreno.

Debido a ello no pudieron resistir el empuje continuo de la especulación del suelo lo que les llevó a desaparecer a finales de los sesenta, siendo sustituidos un polideportivo y un hipermercado en el terreno que ocupaban. Este fue el tributo final modélico de la lucha de una concepción industrial, que respondía a un momento cronológico concreto, con los cambios que se fueron originando con el paso del tiempo.

⁴³ MÉNDEZ-LEITE, *ob. cit.*, t. II, págs. 690-691.