

Raquel Piñeiro

UN PAÍS EN LA PANTALLA

España a través del cine y las series



Raquel Piñeiro

UN PAÍS EN LA PANTALLA

España a través del cine y las series

UN PAÍS EN LA PANTALLA

España a través del cine y las series

1.ª edición
geoPlaneta
Diagonal 662-664. 08034 Barcelona
geoplaneta@planeta.es - www.geoplaneta.com

© Editorial Planeta, S.A., 2025
Textos: © Raquel Piñeiro, 2025
Realización: Planeta

Imágenes de cubierta (de izquierda a derecha): © Shutterstock / MarCaLo;
© Shutterstock / José Miguel Sánchez; © Shutterstock / miszaszym; ©
Shutterstock / ioanna_alexia; © Shutterstock / tolobalaguer.com; © Shutterstock
/ Mazur Travel

ISBN: 978-84-08-30269-8
Depósito legal: B. 6.971-2025
Impresión y encuadernación: Egedsa
Printed in Spain - Impreso en España

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías.

Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor. Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Queda expresamente prohibida la utilización o reproducción de este libro o de cualquiera de sus partes con el propósito de entrenar o alimentar sistemas o tecnologías de inteligencia artificial.



SUMARIO

Introducción	7
Capítulo 1. ¡Americanos, os recibimos con alegría!	9
Capítulo 2. Érase una vez en Almería	35
Capítulo 3. Neorrural y viejorrural	51
Capítulo 4. El turismo es un gran invento	71
Capítulo 5. Cine de barrio	93
Capítulo 6. Iconos	123
Capítulo 7. La escena del crimen	139
Capítulo 8. Cine quinquí	161
Capítulo 9. Documentales	181
Capítulo 10. Historia e histeria de España I	195
Capítulo 11. Historia e histeria de España II	219
Capítulo 12. Historia e histeria de España III	247
Capítulo 13. ¿Quién vive aquí?	273
Capítulo 14. Del libro a la pantalla	295
Capítulo 15. De culto	325
Capítulo 16. ¿Qué hace una peli como tú en un país como este?	337
Fuentes	349
Índice de lugares	353
Índice de películas y series	373

CAPÍTULO I

¡AMERICANOS, OS RECIBIMOS CON ALEGRÍA!

CUANDO HOLLYWOOD DESCUBRIÓ ESPAÑA

SE ABRIÓ LA CAJA DE PANDORA

Todo empezó en 1950, cuando el director estadounidense Albert Lewin descubrió la Costa Brava, quedó cautivado y eligió Tossa de Mar para ambientar *Pandora y el holandés errante*, protagonizada por Ava Gardner. Sería el inicio de una fructífera era en la que numerosos rodajes de Hollywood recalaron en España y las estrellas que hacían soñar al mundo se codeaban con la población de un país al que poco se le permitía más allá de ese soñar. Esta es la versión resumida y simplificada de lo que pasó. La realidad es mucho más compleja y accidentada, además de estar determinada por profundos factores políticos y económicos.

El que las películas de Hollywood empezaran a rodarse fuera de sus fronteras —películas *runaway*, se las llamó— responde a una ensaladilla de múltiples razones. Empezando por el fin de la edad de oro del sistema de estudios —con las leyes antimonopolio que les impedían ser también los dueños de las salas de distribución—, pasando por el fin de la Segunda Guerra Mundial y terminando con la irrupción de la televisión. El cine tenía ahora que darle al público lo que no podía conseguir cómodamente en el salón de su casa, así que las películas se hicieron más grandes. Literalmente. Se inventó el cinemascope, con sus

enormes pantallas, y se impulsaron las superproducciones, las historias épicas con escenarios grandilocuentes y miles de extras. Rodar algo así resultaba mucho más barato en países pobres y, tras la Segunda Guerra Mundial, todos los países eran más pobres que Estados Unidos. Antes que España estuvo Italia, con los estudios Cinecittà, donde se filmaron *Quo vadis?* o *Ben Hur*.

Al mismo tiempo que Hollywood desembarcaba en Roma, se rodaba en las mucho más humildes Tossa de Mar y cala Pedrosa, en S'Agaró, *Pandora y el holandés errante*. El artífice de que Albert Lewin llegase allí fue el empresario catalán Alberto Puig Palau. Gracias a sus contactos de millonario y señorito bien relacionado que sabía moverse por el mundo, recibía en su casa de Mas Juny, en Palamós, a lo más granado del arte nacional e internacional. El futuro «Tío Alberto» de la canción de Serrat ejerció de anfitrión, mecenas y promotor con personalidades como Lola Flores, Manolo Caracol, Carmen Amaya o La Chunga, igual que mostró los encantos locales a visitantes como Walt Disney, la Gardner o Sinatra. Su mansión, Mas Juny o El Castell, ya venía envuelta en un aura de espacio de leyenda cuando en 1942 se la compró al pintor Josep Maria Sert. En los años treinta, Sert y su esposa celebraban allí fiestas que según decían las malas —o buenas— lenguas, desembocaban en orgías desenfrenadas. Mas Juny fue incluso protagonista de un escándalo que no desmerecía a los hollywoodescos: el 1 de agosto de 1935 dos de los invitados de la casa, el príncipe Alexis Mdivani y la baronesa Maud von Thyssen, sufrieron un aparatoso accidente de automóvil. Él falleció y ella, esposa del barón von Thyssen, quedó terriblemente deformada. Fue Salvador Dalí, asiduo de Mas Juny e hijo del notario de Figueres, el que acudió a identificarlos. Se descubría así que la pareja mantenía un romance adúltero; la prensa fue pródiga en detalles mor-

bosos, como que la baronesa no llevaba bragas en el momento del accidente y, por si el revuelo fuera poco, desapareció un maletín con valiosas joyas que nunca se recuperaron. A raíz del escándalo, Sert y su esposa abandonaron Mas Juny y no regresaron hasta transcurrida la Guerra Civil, cuando el pintor se la vendió a los hermanos Puig Palau, con Josep Pla como testigo. Pero no fueron estos novelescos acontecimientos los que convencieron a Albert Lewin para rodar en la zona *Pandora*, sino la sencillez y belleza del paisaje.

Tossa, con sus callecitas, su playa y su castillo, parecía suspendida en el tiempo y era idónea para la atmósfera de cuento del filme. Con él llegó un aperitivo de lo que se avecinaba: el pueblecito de la Costa Brava quedó trastocado por la presencia del equipo y de la Gardner en particular hasta el punto de que considera el rodaje uno de los hitos de su historia, y desde 1998 una estatua junto al castillo rinde homenaje a la actriz. El trastoque fue mutuo. Ava aterrizó en un país pobre, casi miserable, pero, en lo que parece una contradicción, libre y alegre como no se había topado nunca. La forma en la que describe en sus memorias la sincronía que experimentó es casi mágica: «Sentí una especie de parentesco con el flamenco; entonces estaba vivo, era puro. Las corridas eran espectáculos bellos y emocionantes, lo mismo que las fiestas populares, cuando todo el mundo se vestía con aquellos maravillosos trajes regionales. Todo era maravilloso y continuaba sin tregua día y noche. Me encantaba». Esto desembocó en una noche de amor con su compañero en la película, el torero Mario Cabré, a la que ella no daría ninguna importancia, pero que él se apresuró a airear ante la prensa con la muy cañí frase: «He recibido muchas cornadas, pero Ava me ha golpeado más fuerte que el asta de un toro». Cuando se enteró, Frank Sinatra, pareja de la actriz, se plantó en el rodaje vía Barcelona, directo al hostel La Gavina de S'Agaró donde al parecer

había tenido lugar el *affaire*. Ava arguyó que todo era un ardid publicitario para promocionar la película y ambos disfrutaron de unos días comiendo, bebiendo y juergueando bajo la hospitalidad del empresario Francesc Draper, en su finca de la cala Es Codolar. Era una situación un tanto chocante, porque la vida disoluta de aquellas estrellas era todo lo contrario de lo que la moral del régimen propugnaba, pero al mismo tiempo los medios no paraban de informar sobre su presencia y andanzas, fascinados por el aire mundano y sofisticado que ofrecían y, un poco, contagiaban a su entorno.

Y España necesitaba desesperadamente lavar su imagen exterior. No era sencillo, porque el país se encontraba aislado, en parte por la voluntad de las autoridades, en parte porque, tras la Segunda Guerra Mundial, la comunidad internacional lo veía como una reminiscencia del fascismo derrotado ya en Hitler y Mussolini. Pero con el paso de los años, tras la dureza de la década de los cuarenta, el propio régimen fue comprendiendo que la autarquía —esa política de autosuficiencia y restricción de importaciones y exportaciones— era un callejón sin salida. Poco a poco (muy poco a poco) los falangistas fueron sustituidos por los tecnócratas y los ideales fascistas se vieron relegados ante los intereses económicos. Se fue imponiendo la idea de que había que abrirse al exterior, con todo lo que ello suponía, y se buscó de forma activa la alianza con Estados Unidos. El plan Marshall no llegó a España (como bien se ve en *Bienvenido Mr. Marshall*, p. 127, película de la que se extrae el título de este capítulo), pero en 1953 se firmaron los «pactos de Madrid», un acuerdo para que Estados Unidos pudiera instalar sus bases militares en el país, y la visita de Eisenhower seis años después selló la nueva era.

Todo esto afectó de forma muy directa al cine. Las empresas estadounidenses (o extranjeras en general) instala-

das en España no podían sacar del país sus beneficios porque la autarquía económica del franquismo ponía muchas dificultades para la salida del dinero al exterior. Todas esas divisas inmovilizadas tras la Guerra Civil permanecían «atrapadas» en España, hasta que el cambio de las relaciones internacionales permitió que las productoras extranjeras comenzasen a grabar aquí: esas empresas podían ahora poner su dinero en la producción cinematográfica, porque las películas sí podían viajar al exterior y generar nuevos beneficios. Los productores americanos encontraron en España un plató baratísimo, mucho más que Italia. Trabajar en el país permitía abaratar los enormes costes que las grandes superproducciones requerían; había buenos técnicos y, además, una variedad de paisajes sumamente práctica que lo mismo servía para un péplum que para una trama de castillos medievales o una batalla africana de la Segunda Guerra Mundial. Incluso podía encontrarse todo eso en un territorio mucho más pequeño, como era el caso de Almería (véase *Érase una vez en Almería*, p. 35).

«¡COPRODUCCIONES CON HOLLYWOOD! LOS ESPAÑOLES PONEMOS EL CO Y LOS AMERICANOS LA PRODUCCIÓN»

Con este chiste satirizaba la revista *La Codorniz* el desembarco creciente de rodajes americanos en la España de los cincuenta. Después de Tossa de Mar con *Pandora*, Canarias fue uno de los primeros escenarios de estos proyectos internacionales. La *Moby Dick* de John Huston se localizó en Las Palmas y otros puntos de Gran Canaria durante 1954, como había hecho poco antes la medio italiana *Tirma* (p. 205). En la isla se construyó una de las maquetas de la ballena blanca y causó sensación el protagonista, Gregory Peck, que fue invitado a realizar el saque de honor en un

partido Las Palmas-Tenerife, algo que hizo demostrando mucho mejor humor que su atormentado personaje de capitán Ahab. El mismo año 1956 en el que se estrenó *Moby Dick* llegarían *La vuelta al mundo en 80 días*, que situó varias escenas en Chinchón, y *Alejandro Magno*, que lo hizo en Málaga y en los alrededores de Madrid. Como el Ritz madrileño era un hotel tan finolis que no aceptaba a actores, el equipo tuvo que alojarse en el Castellana Hilton (actual InterContinental), que pasó a ser uno de los puntos neurálgicos de aquel mundillo.

Precisamente en el Castellana Hilton se alojó durante dos años Ava Gardner, la *Pandora* original. La actriz se estableció en España a partir de 1954, marcando el inicio de una etapa única que pese a ser casi una anécdota se ha convertido en una de las más evocadas y recordadas de la historia popular del siglo XX. La Gardner en España encarna una leyenda de juergas eternas en las que se mezclaban señoritos, luminarias internacionales, flamencos, toreros, hampones y advenedizos en unos escenarios que ayudaron a cimentar la fama de Madrid como la ciudad más divertida del mundo. De Lola Flores a Hemingway, de Luis Miguel Dominguín a los basureros madrileños que transportaban de madrugada a la actriz hasta su casa. Sobre esos años escribiría Marcos Ordóñez *Beberse la vida*, una historia oral con testimonios de los que compartieron parte de la existencia de la actriz en ese período que duró unos quince años, hasta que en 1968 el Gobierno español le reclamó un millón de dólares en impuestos y ella optó por mudarse a Londres; el libro inspiraría el documental de Isaki Lacuesta *La noche que no acaba* y la serie de ficción *Arde Madrid*. Las direcciones de donde vivió Ava pasaron a formar parte también de ese universo. Tras los dos años en el Castellana Hilton, se mudó a La Moraleja, que le parecía demasiado lejos del centro, y de ahí se estableció en El Viso, primero

en la calle Oquendo y luego en el 11 de Doctor Arce (donde tuvo como vecino al exiliado Juan Domingo Perón, al que Ava y su sirvienta Reenie se dirigían a gritos de «¡Perón, cabrón!»). *Arde Madrid* no pudo recrear las residencias de Ava en sus auténticas localizaciones, pero sí aparecen los míticos escenarios de sus jaranas que han pervivido: el Chicote, el tablao Villa Rosa o el Florida Park.

Siempre que se habla de Ava en España hay que mencionar también a Frank Sinatra, su marido de ida y vuelta. El cantante y superestrella visitó en varias ocasiones a la actriz como había hecho ya en los tiempos de *Pandora* y *Tossa*, sustituyendo los celos por Mario Cabré por los que le provocaba ahora Dominguín (entre otros). Y el Sinatra actor incluso llegó a rodar en 1957 en España *Orgullo y pasión*, de Stanley Kramer, en la que interpretaba a un insólito bandolero. Ambientada en la guerra de Independencia, el Gobierno franquista colaboró activamente en la película, que incluía una exaltación muy de su gusto del heroísmo patrio frente al invasor francés. Se concedieron todas las facilidades para filmar en El Escorial, en la plaza del Obradoiro de Santiago de Compostela o en la muralla de Ávila. Por una de estas sincronías extrañas, resultó que uno de los extras que pululaban por las escenas de batalla avilesas era un jovencito Adolfo Suárez, futuro presidente del Gobierno. Más presencia tenía un jovencísimo Carlos Larrañaga, que en *Orgullo y pasión* se ganaría la amistad —y unas supuestas pretensiones amorosas— de Cary Grant. Con quien sí tendría un romance confirmado Carlos, por cierto, fue con Ava Gardner.

En el mismo año 1957, mientras rodaba *Fiesta*, basada en la novela de Hemingway (que también adoraba «lo español») ambientada en los Sanfermines, le llegó a Ava el divorcio de Sinatra. Fue el fin de su matrimonio, pero no de su tempestuosa relación. El *partenaire* de Ava en *Fiesta* era

Tyrone Power, que un año después, en 1958, moriría en Madrid de un ataque al corazón en pleno rodaje de *Salomón y la reina de Saba*, todavía vestido y maquillado como su personaje. España era entonces ya tan parte de Hollywood que no solo veía estrellas nacer, sino también apagarse. Frank Sinatra regresaría en varias ocasiones a España, hasta que en 1964, durante el rodaje en Torremolinos de *El coronel Von Ryan* junto a Raffaella Carrà, fue detenido por un altercado con una admiradora en el Hotel Pez Espada (p. 76). Pasó la noche en el calabozo y fue multado con 25 000 pesetas. Sinatra, cuyo odio a Franco y a los «sucios bastardos fascistas» era proverbial, juró: «Nunca volveré a ese maldito país». Sin embargo, lo haría muchos años después, durante una de sus giras mundiales. Las idas y venidas de Ava y Sinatra han sido muy comentadas e investigadas, pero se da la mucho menos publicitada circunstancia de que otro exmarido de Ava, el músico Artie Shaw, acabó estableciéndose durante cinco años en Begur, huyendo de la caza de brujas del senador McCarthy. Cómo la España franquista de los cincuenta podía servir de refugio para alguien sospechoso de comunista es solo una de las contradicciones de aquella turbulenta época.

Otro personaje ligado de forma inextricable al cine, a Hollywood y a España es Orson Welles. El rastro de este artista que da sentido al término «multidisciplinar» puede seguirse entrando y saliendo del país y de infinidad de las películas citadas en este libro. De hecho, interpretó un papel en la *Moby Dick* rodada en Canarias. Welles se enamoró de España cuando llegó para rodar *Mr. Arkadin* en 1953. El Alcázar de Toledo acabaría compartiendo protagonismo con él en el cartel de la película, ambientada en la ciudad y en lugares como Pedraza, Platja d'Aro, S'Agaró o Valladolid. Allí, en el colegio San Gregorio, se rodó la escena de una mascarada de Carnaval en un momento en el que esta

fiesta estaba prohibida en España. Uno de los extras era el escritor Miguel Delibes, que se quedó muy fastidiado cuando vio que la escena había sido eliminada del (caótico) montaje final de *Mr. Arkadin* (aunque se recuperaría posteriormente). Chiflado por todo «lo español», Welles rodaría documentales (uno sobre corridas de toros en Madrid y otro dedicado a los vascos) y se embarcaría en el proyecto de adaptar *Don Quixote* (p. 296), que pasaría a ser una de sus obras jamás completadas. Sí consiguió terminar *Campanadas a medianoche*, una aproximación al personaje de Falstaff situada en la Casa de Campo de Madrid, el Alcázar de Segovia, Pedraza, Soria, Calatañazor, Santa María de Huerta o Cardona. Welles también se pondría en la piel de otro personaje literario mítico, el pirata Long John Silver, en *La isla del tesoro* de 1972, rodada en escenarios almerienses como la antigua lonja de Caicedo en Cuevas del Almanzora, Garrucha, la playa del Sombrero en Mojácar y la isla carbonera de San Andrés. La muestra de amor definitiva de Orson Welles por este país es el hecho de que sus cenizas fuesen depositadas en un pozo de la finca El Recreo de San Cayetano, en Ronda, que pertenecía a su admirado amigo el torero Antonio Ordóñez.

Pese a sus convicciones progresistas, Welles se sintió como pez en el agua en la España de la dictadura, incluso en un momento en el que muchos de los extranjeros no veían con simpatía —véase Sinatra— la figura de Franco ni aladaños. Pero, como el *business* es el *business*, esto tampoco impidió que un reconocido iconoclasta como Stanley Kubrick rodase en España *Espartaco*, cuya trama —la revuelta de los esclavos contra sus amos— no parecía *a priori* del gusto de las autoridades locales. Aun así, se ordenó que el Ejército español participase en la película, lo que condujo a que un montón de soldados trabajasen como extras en las escenas de batallas rodadas en Navalvillar o Colmenar

Viejo, ayudando así a dotar de espectacularidad unas imágenes que de otro modo habrían encarecido muchísimo la producción. Hubo un leve debate sobre si era apropiado que el Ejército español se implicase así en una película, y además extranjera, pero después de todo Franco era cinéfilo, y el mensaje perteneciente a una era tan remota como el Imperio romano parecía fácilmente interpretable al gusto de cada cual.

Sin embargo, todo tenía un límite. Al principio no hubo dificultades para rodar en Begur *De repente, el último verano*, basada en una obra de Tennessee Williams. El mayor problema tuvo lugar cuando Elizabeth Taylor, alojada en La Gavina de S'Agaró, salió de la piscina del hotel y se acostó en su cama sin secarse, empañando el colchón. Pero cuando la película estuvo terminada fue otro cantar. Los temas habituales del autor —homosexualidad reprimida, trastornos mentales, incesto, abuso de los ricos sobre los pobres— la convertían en un cóctel explosivo que la censura describió como «morboso». El filme no se estrenó en España, básicamente porque la imborrable escena final nos presentaba a Liz Taylor en pleno ataque de nervios corriendo hacia el castillo de Begur mientras su primo Sebastian era devorado —y no metafóricamente— por los niños locales. Así se expresó la censura todavía en 1969, diez años después del rodaje de la obra, reafirmandose en su prohibición: «Lo que es totalmente inadmisibile es la localización española, y más concretamente, catalana, de la parte final de este filme donde el autor desarrolla la secuencia de canibalismo por parte de unos pilletes, de una chiquillería depauperada y miserable». Desde luego, en los años locos del turismo no procedía transmitir la imagen de que la población autóctona de la Costa Brava podía ser fácil presa de un depredador sexual, pero tampoco de que eran capaces de ejercer la venganza a mordiscos.

Mucho mejor recibidas fueron las dos películas que David Lean rodó en España. *Lawrence de Arabia* hizo historia en Andalucía, sobre todo en Almería (p. 35), y *Doctor Zhivago* tuvo un impacto similar en Soria y en el barrio madrileño de Canillas. Por supuesto, el rodaje en España de una novela censurada en la Unión Soviética —los entresijos de la publicación de la obra de Borís Pasternak son peliculeros de por sí— ocasionó muchos menos problemas con la censura y autoridades locales. No hubo impedimento en que el equipo construyese durante casi cinco meses un inmenso plató en Canillas que simulaba ser una calle de Moscú, en un descampado tras el cementerio que hoy ocupa la calle Silvano. El perfeccionista Lean ordenó que todos los escaparates de las supuestas tiendas exhibiesen el material que en teoría vendían, un ejemplo del preciosismo obsesivo que buscaba. También se pusieron a disposición del proyecto trenes de Renfe todavía en circulación que daban el pego por los de 1917, y se rodó en la estación de Delicias en la que tantas obras se grabarían después. El choque entre realidad y representación dio pie a una de las anécdotas más recordadas de la película: cuando los extras que interpretaban a obreros rusos se pusieron a cantar *La Internacional* en una de las escenas, la policía armada se presentó en el set presta a disolver semejante algarada, y costó convencerles de que se trataba de una ficción que contaba con todos los permisos pertinentes. ¿Y dónde pueden recrearse la estepa rusa y los Urales nevados en España? En Soria, con el Moncayo de fondo. O, al menos, parecía que sería más fácil de lo que finalmente resultó. Pueblos como Candilichera y Gómara pasaron a ser el Varykino de la historia —se plantaron cientos de narcisos amarillos con meses de antelación para que floreciesen a tiempo para el rodaje, así se las gastaban Hollywood y Lean—, y el pantano de Cuerda del Pozo y la estación de

Cañuelo se convirtieron en Yuriatin. Pueblos como Matamala de Almazán, San Leonardo de Yagüe, Abejar, Villar del Campo, Aldealpozo, Cidones o Cabrejas del Pinar también acogieron escenas. Los productores, la Metro y Carlo Ponti (marido de Sofía Loren), agradecidos por el recibimiento, regalaron a la ciudad de Soria su primer parque de columpios, que se instaló en la Dehesa. Ahora los niños de la ciudad podrían tirarse por un tobogán gracias al triángulo amoroso entre Omar Sharif (otro abducido por España, véase p. 38), Geraldine Chaplin y Julie Christie (por cierto, el nombre de su personaje, Lara, provocó una oleada de niñas bautizadas así en España a raíz del estreno de la película). Pero, por mucha previsión que hicieron en la Metro, no contaban con que aquel invierno de 1965 fuese excepcionalmente cálido, y la nieve que necesitaban no hizo su aparición. Al final, tuvieron que falsearla para algunas escenas y recurrir a rodar en lugares como Sierra Nevada o Alberta, en Canadá. Para el conmovedor final de la película, el equipo se trasladó al embalse de Aldeadávila, en Salamanca, y la mayoría de los interiores se rodaron en los Estudios CEA de Ciudad Lineal, como muchas de las películas citadas en este libro. La película fue un éxito estratosférico en el mundo y en España, pero su rodaje también supuso de alguna manera el canto del cisne. Al año siguiente, en 1966, los Estudios CEA cerraron, inaugurando una tendencia en la que no tardarían en seguirlos muchos otros. Era el fin de una época.

BIENVENIDO, MR. BRONSTON

Pero el epítome de la relación entre Hollywood y España no lo marca una película ni un intérprete, sino un productor: Samuel Bronston. Era, como los grandes hombres de los estudios que edificaron la industria estadounidense, un

emigrante —en su caso ucraniano— hecho a sí mismo, aunque Bronston trabajó como productor independiente alejado de las grandes *majors* desde los años cuarenta. Atraído por la posibilidad de financiar películas para sacar fondos de empresas estadounidenses congelados en España, llegó a un sustancioso acuerdo con la empresa química y de armas DuPont: él convertía esas divisas atrapadas en el país en películas rentables y, de paso, importaba petróleo a través de la Campsa (el monopolio del país). A través de estos contubernios recaló Bronston en España en 1958 para rodar *El capitán Jones*, sobre el primer gran héroe de la Marina estadounidense, una coproducción con Suevia Films-Cesáreo González estrenada al año siguiente. El rodaje cambiaría la faz de Dénia, al menos, durante un tiempo. Resulta que el jefe de localizaciones de Bronston era John Cabrera Puig, nacido en Inglaterra de padres de Dénia. Buscando escenarios para la película, Cabrera y Bronston sobrevolaron la costa de Andalucía en avioneta; llegaron a Murcia, y Cabrera se dijo: «Ya que estamos aquí, vamos hasta Dénia, y así la veo desde el aire». Cuando Bronston divisó la pequeña localidad alicantina, pensó que era perfecta para convertirse en la Escocia del XVIII. Allí se trasladó el equipo, capitaneado por el director John Farrow, lo que provocó que su hija Mia fuese nombrada la reina de las fiestas de Dénia del año 1958. Para los historiadores locales, *El capitán Jones* fue la obra que ayudó a la ciudad a transitar desde los oscuros años de la posguerra a los de las bondades del turismo.

Desde el principio, Bronston supo jugar sus cartas muy hábilmente; construyó una buena relación con Carrero Blanco y consiguió incluso que le permitiesen rodar en el Palacio Real de Madrid, con lo que hoy tenemos una escena de *El capitán Jones* en la que Bette Davis encarna a Catalina la Grande sentada en el auténtico Salón del Trono.

Satisfecho con esta primera experiencia, Bronston se trasladó a España con todo su negocio, buscando una libertad que, paradójicamente, no le daba la tierra que se jactaba de ello y en España sí podía obtener mediante la carta blanca que le garantizaban sus acuerdos con el poder. La primera oficina la montó en el Hotel Castellana Hilton, como no podía ser menos, donde también se estableció un tiempo. El maná de dólares se materializó en grandes dispendios para pagar a técnicos y artistas (a un precio óptimo), sueldos de estrellas internacionales y localizaciones, muchas localizaciones.

Las primeras fueron los antiguos Estudios Chamartín, situados en la actual av. de Burgos, rebautizados como Estudios Samuel Bronston. Adquiridos por ochenta millones de pesetas, pronto se les sumaron unos grandes terrenos al aire libre en Las Matas, Las Rozas, para construir enormes decorados. Allí se elaboraron los de la primera película del recién establecido «Imperio Bronston», *Rey de reyes*. Estrenada en 1961, la película sobre la vida de Jesucristo contaba con un importante sello de calidad: un guion aprobado por el papa Juan XXIII, a quien Bronston había conocido cuando aún era cardenal, mientras el cineasta rodaba un documental sobre los tesoros del Vaticano. Los alrededores de Chinchón acogieron la escena del sermón en la montaña; Aldea del Fresno fue el río Jordán; Manzanares el Real, Nazaret; Añover del Tajo, el Monte de los Olivos, y Navacerrada encarnó el Gólgota. También fue una de las primeras películas con voluntad internacional en recalar en Almería (p. 35). Al elenco se sumaban Orson Welles, que puso la voz en *off*, y la virginal Carmen Sevilla, que interpretaba a María Magdalena.

Rey de reyes no fue un éxito morrocotudo, pero se convertiría en una cita impenable durante las programaciones televisivas de Semana Santa, lo que aumentaría su popularidad durante generaciones. Para su siguiente su-

perproducción, Bronston echó el resto. *El Cid* no solo era una gran historia con ambición planetaria rodada en España, sino que el guion y la historia estaban también situados en el país y contaban una trama que formaba parte de la Formación del Espíritu Nacional que se impartía obligatoriamente en el momento (*Orgullo y pasión* había hecho antes algo similar). En el documental de RTVE *Hollywood rueda en España 1955-1980*, se expresan las dudas sobre si la idea obedeció a una sugerencia de Franco, que se sentía identificado con la figura del Cid en su calidad de «cruzado que consigue la amistad de los moros», o simplemente Bronston era hábil y sabía que esa película iba a ser muy del gusto del régimen que le acogía. En cualquier caso, en esos términos de connivencia y transmisión de un mensaje muy concreto fue leída la película también por los opositores al franquismo, véanse las declaraciones de Juan Antonio Bardem en la p. 203. Hay que tener en cuenta que Bronston, por agradecimiento o como estrategia, también rodó documentales de propaganda para el franquismo: *Boda en Ate-nas* registraba el enlace de los entonces príncipes Juan Carlos y Sofía; después realizó uno sobre el Valle de los Caídos, y *Sinfonía española*, que cantaba las virtudes del presente del país —de Dalí a Lola Flores pasando por Di Stéfano, los decorados de *La caída del Imperio romano* o los triunfos de la ingeniería en forma de pantanos (esos que Franco siempre estaba inaugurando)—, se exhibió en el pabellón español de la feria de Nueva York de 1964. El año coincidía con los fastos de lo que el régimen bautizó como «25 años de paz», una maniobra de lavado de cara mediante marketing moderno en la que el cine, una vez más, tuvo un importante papel. Otro de sus documentales, *Camino real*, se centraba en la figura de fray Junípero Serra, que fundó varias misiones en California, con lo que el vínculo España-Estados Unidos estaba ya hecho.

En la producción de *El Cid* se contó con el asesoramiento del lingüista e historiador Ramón Menéndez Pidal, que acompañó y ungió, Tizona mediante, a un reparto protagonizado por Sofía Loren y Charlton Heston, dirigidos por Anthony Mann —entonces casado con Sara Montiel, otro producto español de gran éxito internacional—. El paisaje español lucía tanto como los atractivos rostros de los protagonistas: además de en los Estudios Bronston, se rodó en Belmonte, en la ermita de los Remedios de Colmenar Viejo (que hacía de San Pedro de Cardaña), en Ampudia, en La Pedriza o en Palencia. La playa de Peñíscola, con el castillo de fondo, pasaba por la Valencia medieval. Igual que había ocurrido en Dénia, los locales recibieron con alegría la inyección diaria de dinero que suponía el rodaje, ya fuese en forma de alquiler de elementos, compra de comida o mediante contratación de extras a cambio de 20 duros al día y un bocadillo de tortilla, un sueldo de lujo en tiempos de miseria. Estrenada en 1961, la película funcionaba a la perfección en su voluntad de gran relato épico y renovó el interés por la figura del Cid más allá de nuestras fronteras. Aplaudida y premiada, supuso un triunfo artístico y un negocio redondo para todos los implicados.

Charlton Heston repetiría con el productor en el siguiente largometraje de la «marca Bronston», *55 días en Pekín*. El actor volvería a España para rodar en repetidas ocasiones, en una de ellas para protagonizar *Marco Antonio y Cleopatra* junto a Carmen Sevilla, que tuvo que propinarle una bofetada por morderle el labio durante una escena de un beso. David Niven y Ava Gardner completaban el reparto estelar de *55 días en Pekín*, y Nicholas Ray, que había dirigido ya *Rey de reyes*, se puso tras las cámaras, pero terminó tarifando con el productor y fue sustituido. En esta ocasión se construyeron unos gigantescos decorados en Las Matas que replicaban la Ciudad Prohibida de Pekín, en la que

—por supuesto— no se podía rodar. Todo adquirió una dimensión estratosférica: el número de metros construidos, los dólares gastados en decorados (cerca de un millón) y los extras (6000, de los cuales 2000 eran de origen chino y tuvieron que ser traídos de otros países, motivo por el que se bromeó —o quizá no— con que los restaurantes chinos de Europa habían tenido que cerrar durante el verano de 1962 porque todos los empleados estaban trabajando en *55 días en Pekín*). En esta ocasión la épica no logró mitigar la sensación de aburrimiento.

El despliegue se quedó en un ensayo al lado del siguiente proyecto Bronston: *La caída del Imperio romano* obligó a construir el set de rodaje más grande hasta aquel momento, una recreación del Foro Romano en Las Matas. El decorado medía 400 × 230 m e incluía 27 edificios a tamaño real, 350 estatuas, 601 columnas y más de 6000 metros de escaleras. Además de allí y en los Estudios Bronston de Chamartín, se aprovecharon para rodar los paisajes españoles de Sagunto, Valencia, Manzanares el Real, la Granja de San Idelfonso y los bosques de Valsaín. El nivel de detalle en forma de construcción de estatuas y elementos de atrezzo rivalizaba con el reparto de superestrellas, con Sofía Loren, Stephen Boyd, Christopher Plummer, Alec Guinness, James Mason, Anthony Quayle, Omar Sharif o Mel Ferrer. A ellos se sumaron una plétora de ricos y famosos que se pasaron por el set para contemplar la impresionante recreación, obtener titulares en prensa y, quién sabe, tal vez financiación extra, en un momento en el que la relación de Bronston con DuPont se tambaleaba tanto como el propio Imperio romano. El título de la película tuvo algo de aciago: cuando se estrenó, en 1964, no logró recuperar la enorme inversión y se quedó muy lejos del éxito de *El Cid*.

Aún quedaba una coda para el imperio Bronston: la película *El fabuloso mundo del circo*, estrenada en el mismo

1964. Las localizaciones españolas dieron una muestra de su versatilidad: lugares como Toledo, Aranjuez (donde se instaló una carpa frente al Palacio Real), el Liceo y el puerto de Barcelona, y el Retiro madrileño se convirtieron en escenarios de la gira europea del circo de John Wayne, Rita Hayworth y Claudia Cardinale. Así, el estanque del Retiro se drenó para instalar la carpa, simulando ser el parque de atracciones de Viena, y los paseos del mismo Retiro remedaban los Campos Elíseos de París. Pese al despliegue habitual de estrellas y sets, *El fabuloso mundo del circo* fue un fracaso comercial tan estrepitoso como grandes habían sido los triunfos de Bronston.

Ninguna película logró salvar al magnate. Perdió la confianza de los DuPont, que le enfrentaron a una demanda millonaria con acusaciones de fraude, lo mismo que la Paramount y diversos acreedores que le reclamaban numerosas deudas. El culebrón judicial se prolongaría durante años, y los vecinos de Las Matas verían cómo los decorados del Foro Romano languidecían y se deterioraban antes de ser desmantelados y subastados en los setenta. Bronston no llegaría a levantar su película soñada sobre Isabel la Católica (la figura de la reina adquiriría protagonismo en pantalla mucho después, p. 205): abandonó España para instalarse en Texas y los famosos estudios que llevaban su nombre en Chamartín renacieron como los Estudios Buñuel de Televisión Española.

En realidad, aquello duró muy poco, apenas de 1958 a 1964; sin embargo, fue un período tan breve como importante. Dejó su impronta en forma de lluvia de dólares, trabajo y mil historias individuales que mutaron para siempre. Por ejemplo, la hija de Bronston, Andrea, se quedó a vivir en España después de la marcha de su familia, en casa de sus amigos los Bosé, los hijos de Lucía y Dominguín. Muchos técnicos que luego llegarían a ser los más reconoci-

dos de sus campos, como Gil Parrondo, se forjaron en aquella industria. Estudiarla de cerca lleva a descubrir a un montón de políticos e intermediarios ansiosos de sacar tajada y a una población fascinada por el *glamour* de las estrellas más brillantes de la historia, y a contemplar complejas operaciones de diplomacia internacional. Cabe preguntarse qué habría sido de la cinematografía española si todas esas facilidades y esa abundancia de presupuesto se hubiesen podido dirigir a proyectos totalmente locales. La huella de la construcción de aquel cachito de Hollywood en España es difusa, entre el olvido y la sobredimensión de su importancia. En Las Rozas no queda nada, apenas la tumba de Bronston, que eligió que sus cenizas se depositasen en el cementerio; en otros lugares, como Dénia o Peñíscola, se busca reivindicar su presencia. Eso sí, permanecen, eternas, las películas.

TRAS LA CAÍDA DEL IMPERIO

Con el fin del imperio Bronston y tras el rodaje de *Doctor Zhivago* llegó una etapa de decadencia, o de transición, si se quiere ver desde una óptica más benévola. Lo cierto es que el cine extranjero en general y el estadounidense en particular nunca abandonó España como plató; siguieron rodándose muchísimas películas, con Almería (p. 35) como vórtice de mil producciones plurilingües, sobre todo del género *spaghetti western*, un tanto alejadas, eso sí, del relumbrón hollywoodesco del pasado. Es el caso, por ejemplo, de *Hace un millón de años*, una producción de la Hammer estrenada en 1966, que localizó sus paisajes cavernícolas en Canarias. El parque del Teide y el Timanfaya sirvieron de ambientación para un argumento de nula verosimilitud pero gran éxito que mezclaba a Raquel Welch con los dinosaurios.

A partir de 1975 el sistema entró en crisis flagrante, en parte por la crisis económica general, por la inflación, porque ya no resultaba tan barato rodar en España y porque ya no existían grandes capitales congelados que las grandes empresas tuviesen que recuperar mediante creativas argucias. Se derruyeron los viejos estudios y durante décadas no llegaron otros nuevos a ocupar su lugar. A este respecto, hay que mencionar el curioso caso de los estudios Ciudad de la Luz, en Aguamarga, Alicante, que permanecieron años cerrados poco después de su apertura en 2005, envueltos en un rosario judicial que iba de sanciones europeas por financiación irregular —con la sombra de la competencia de los londinenses Pinewood— a acusaciones de haber sido construidos en terrenos expropiados ilegalmente. Considerados un ejemplo del derroche de fondos públicos o de desaprovechamiento de recursos por intrincadas guerras de intereses —o ambas cosas a la vez—, hasta el propio director Ridley Scott se lamentaría públicamente de que los mejores estudios de Europa estuviesen cerrados. Hay que tener en cuenta que Scott conocía las bondades de España como plató por haber rodado *Exodus* (p. 49) en Almería, *El reino de los cielos* en el castillo de Loarre, Palma del Río, el Real Sitio de San Ildefonso, Sevilla y Cardenosa, o *El consejero* en Alicante, Elche, Pego, Fontcalent, Altea, las Bardenas Reales y Jumilla. Tras el final de la sanción europea en 2022, los estudios de la Ciudad de la Luz han vuelto a funcionar y a acoger rodajes nacionales e internacionales, demostrando que en esto de erigir un país como destino de cine hacen falta tanto recursos como voluntad política, y eso incluye una parte de teje-maneges en la sombra que a menudo pasan desapercibidos por el deslumbramiento ante las cámaras.

Ya antes de Scott y tras los años dorados otros, directores de postín habían recalado de nuevo en España. Fue el

caso de Warren Beatty, el célebre actor y *sex symbol*, con *Rojos*, una de sus obras como director. Los ecos de la Revolución rusa recreada en *Doctor Zhivago* volvieron por sus fueros, incluidos los líos con los himnos soviéticos y con las autoridades, aunque estuviésemos en 1981: para la escena en la que en los Reales Alcázares de Sevilla una multitud canta *La Internacional*, hubo que pedir un permiso especial, para así evitar problemas. Otras consecuencias del mensaje bolchevique del filme fueron más inesperadas: durante una escena en la que había que mostrar las reivindicaciones de las masas ante la desigualdad en la que vivían, Beatty se explayó megáfono en mano arengando a los extras españoles sobre las injusticias laborales. ¿El resultado? Los extras se amotinaron quejándose de sus propias condiciones de trabajo y exigiendo sueldos más altos. Además de en Sevilla, la película también se rodó en Guadix, en el Palacio Real de Riófrío, y en la estación de trenes de Delicias y el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Durante la primavera de 1987, ya antes de rodar *Indiana Jones y la última cruzada* (p. 47), Steven Spielberg había recaído en Andalucía con *El imperio del sol*. El director buscaba algo muy concreto: capturar un atardecer sobrecogedor en algún lugar donde poder además construir un campo de prisioneros japonés en China. Encontraron Trebujena gracias a un vídeo promocional sobre aceite de oliva rodado allí, en el cortijo de Alventu. El documental *Steven quiere conocerte* recoge las anécdotas que supuso el desembarco del atrezo de la Segunda Guerra Mundial en las marismas del Guadalquivir: las protestas a golpe de palmas de los extras, naturales de la provincia de Cádiz, ante la sosería del menú anglosajón; el descubrimiento de los ingleses que pilotaban los aviones en la película de los vinos locales, con consecuencias potencialmente peligrosas; y hasta una historia de amor cien por cien peliculera, en la que

John Baker, al mando de los efectos especiales, e Isabel, una extra del rodaje, acaban casándose y quedándose a vivir en Trebujena.

Si en ese caso los alrededores de Doñana habían servido a un director afamado para construir un trozo de China, en el de *La muerte y la doncella* de Roman Polanski los acantilados gallegos de Valdoviño simulaban ser los de un país indeterminado pero que obviamente remitía a Chile. El director polaco se trasladó a Ferrol y sus alrededores buscando cielos encapotados y lluvia, pero la primavera de 1984 fue inusualmente soleada y los bomberos locales tuvieron que suplir la sequía a golpe de manguera. De todos modos, el dramatismo del paisaje del faro de Punta Frouxeira, en Meirás, acompañaba a la tragedia de la protagonista, una Sigourney Weaver que cree reconocer a su torturador en Ben Kingsley.

Menos fama que Polanski tenía Tom Tykwer, el director de *El perfume*, porque ahí la auténtica estrella era la novela original de Patrick Süskind en la que se basaba la película. La historia se ambientaba en la Francia del siglo XVIII, sobre todo en un París que ya no existe, así que hubo que recrearlo en escenarios catalanes como Besalú, Figueras, Cantallops, Tortosa, Tamarit y el barrio judío de Girona. Barcelona también adquiría gran protagonismo, con escenas rodadas en el barrio Gótico (carrer Ferran o plaça de la Mercè), en el laberinto de Horta y, sobre todo, en el Poble Espanyol. Fue en ese «pueblo» construido para la exposición internacional de 1929, que también tiene mucho de plató, donde se rodó el famoso clímax de la orgía perfumada por el protagonista.

La estrella tampoco era el director, sino el personaje, en las ocasiones en las que la saga James Bond ha recalado en España. Y eso que la primera vez que lo hizo fue solo en la ficción. En *Solo para sus ojos*, de 1981, se suponía que Roger

Moore estaba en Madrid y sus alrededores, pero en realidad las escenas se rodaron en Grecia. Sean Connery volvió a la saga de forma efímera en *Nunca digas nunca jamás*, rodada en Almería (p. 35). En *El mundo nunca es suficiente*, de 1999, Pierce Brosnan se descolgaba de otro icono contemporáneo, el Guggenheim de Bilbao, en una de las emblemáticas escenas precréditos de la saga (un año antes del estreno, Mariah Carey había grabado el videoclip de su tema «Sweetheart» entre los mismos bloques de titanio del museo). Además, ya que estaban por aquí, aprovecharon para situar Azerbaiyán y Kazajistán en las Bardenas Reales de Navarra y los Callejones de Las Majadas de Cuenca. Y en *Muere otro día* el mismo Brosnan supuestamente se encontraba en La Habana cuando, en realidad, estaba en la gaditana playa de la Caleta, donde quedaba deslumbrado por la aparición de Halle Berry en bañador, remedando a Ursula Andress en la primera película oficial de la serie. De nuevo Cádiz repitió su «personaje» estelar de La Habana en *Quantum of Solace*, ya con Daniel Craig como el agente 007.

Y no se puede hablar de la conexión española con las películas de acción hollywoodiense sin citar *Misión imposible II* y *Noche y día*. El trato que dieron al país como plató resulta inolvidable por razones poco halagüeñas. Ambas explicitaban que la acción discurría en España, pero su popurrí folclórico provocó carcajadas e indignación en los espectadores, haciendo que nos preguntásemos cuántos sinsentidos culturales de otros países nos tragábamos sin advertirlo. *Misión imposible II* incluía imágenes que mezclaban la Semana Santa de Sevilla con las fallas de Valencia, y hasta el personaje interpretado por Anthony Hopkins recalca: «Honrar a los santos quemando cosas. Curiosa manera de venerarlos, ¿no cree?». El rodaje de *Noche y día* en Cádiz y Sevilla provocó un gran revuelo por la presencia

de los protagonistas, Tom Cruise y Cameron Díaz. El momento más *camp* se produjo en la gaditana calle Ancha, que acogió un encierro de los sanfermines —con toros y extras vestidos de blanco y rojo— que la ficción situaba erróneamente en Sevilla. Ocurre que Tom Cruise también había protagonizado *Misión imposible II*, y entre ambos estrenos, en el año 2000 y 2010, mantuvo un romance con la española Penélope Cruz, aunque parece que no llegaron a tratar los entresijos de la diversidad local.

¡JUEGO DE TRONOS, OS RECIBIMOS CON ALEGRÍA!

Fue una serie, y no una película, la que renovó el furor por las producciones extranjeras de prestigio en España. Ya se rodaba con mucha frecuencia, sobre todo en Canarias (con sus importantes deducciones fiscales) y Almería, cuando los productores de la serie de HBO *Juego de Tronos* recalaron en el país en busca de nuevas localizaciones para la quinta temporada, que se estrenaría en 2015. Y lo hacían con el aura de ser un auténtico fenómeno social y haber incrementado aún más el encanto turístico de lugares ya de por sí atractivos como Dubrovnik o Islandia. En cuando se publicó que la serie buscaba escenarios en España, hirvieron de emoción los fans y las redes se llenaron de propuestas y sugerencias. Al final, las elegidas fueron Osuna —la plaza de toros y la colegiata dieron forma a Meereen—, Córdoba —el puente romano se usó para recrear Volantis y el Alcázar de los Reyes Cristianos se convirtió en Dorne— y Sevilla —el Alcázar y su esplendor completaron la imagen de Dorne—.

De nuevo, esto no ocurrió por casualidad, y el dinero estuvo muy presente. Es cierto que para recrear Dorne era casi obligatorio pensar en Andalucía, porque ya en los libros originales de *Canción de hielo y fuego* el autor George

R. R. Martin hacía numerosos guiños al paisaje y cultura de al-Ándalus. El organismo pertinente, la Andalucía Film Commission, fue el encargado de enseñar a los productores extranjeros una plétora de posibilidades. Pero, para conquistarlos del todo, nada tan jugoso como unos incentivos fiscales hasta entonces inexistentes. Carlos Rosado Cobián, presidente de la Spain Film Commission y de la Andalucía Film Commission, se comprometió a conseguirlos y lo logró convenciendo al entonces ministro de Hacienda, Cristóbal Montoro, mostrándole las cifras económicas del rodaje de *Exodus*, de Ridley Scott. Las desgravaciones no fueron tan altas como hubiera deseado HBO, y el límite máximo que podía descontarse una producción fue de tres millones de euros, pero fueron suficientes como para que volviesen. Y vaya si lo hicieron.

El resultado fue tan satisfactorio que repitieron durante las temporadas siguientes, hasta llegar a la octava, la final. Disfrazados con la ayuda de efectos para encarnar lugares de fantasía pero aún reconocibles, por la serie se multiplicaron los escenarios españoles: el castillo de Santa Florentina fue Colina Cuerno, el hogar de los Tarly; las Bardenas Reales, el mar Dothraki en el que Daenerys vagaba como puta por rastrojo; Girona fue la Braavos en la que maduraba y sufría Arya y también la Desembarco del Rey donde se humilla a Cersei; la Alcazaba de Almería era escenario de un asesinato en Dorne; la ruina de la torre de Mesa Roldán y Peñíscola encarnaban Meereen; El Chorri- llo de la ya mencionada *Exodus* (p. 33), Vaes Dothrak; el castillo de Zafra en Guadalajara era el lugar del desgraciado nacimiento de Jon Nieve; el castillo de Almodóvar del Río servía tanto para ser Altojardín como Roca Casterly; las vertiginosas escaleras de la ermita de San Juan de Gaztelugatxe y Zumaia acogían la llegada de Daenerys a Poniente, en Rocadragón; las Reales Atarazanas de Sevilla

eran los sótanos que albergaban esqueletos de dragones en Desembarco del Rey; y las ruinas de Itálica simulaban Pozo Dragón en una escena clave en el desenlace de la épica ficción. La precuela de la serie, *La casa del dragón*, repitió localizaciones españolas empleando Cáceres, Trujillo y los jardines de Santa Clotilde, en Lloret de Mar, como Desembarco del Rey, y el castillo de La Calahorra en Guadix como Pentos.

Los rodajes fueron recibidos no solo como una inyección económica directa —se estima que el 30 % del presupuesto de una producción se queda en el lugar donde se graba—, sino como una promoción gratuita que condujo a un maná turístico cuyos efectos se notaron sobre todo mientras la serie estaba en emisión. Algunos de los monumentos retratados en la serie, sobre todo los que *a priori* no eran tan populares, vivieron incrementos de visitantes que van de un 30 % —el castillo de Almodóvar del Río— a un 59 % —en el caso de Osuna—. Está por ver si el impacto económico se mantiene de forma sostenida (en el caso de Girona y *Juego de Tronos* el *boom* ya se desinfló), si a algunos de esos destinos, ya muy masificados, realmente les interesa más promoción, o si la influencia de esas ficciones se pierde, mezclada con las nuevas y con otros atractivos. Pero, pese a todo, como afirmaban en el epílogo de *Juego de Tronos*, el poder de las historias permanece y siempre habrá algún espectador que se sorprenda al descubrir que ese escenario de intrigas, puñaladas traperas y dragones está mucho más cerca de lo que pensaba.