

Imaginarios y arquitecturas de cinematógrafos rurales en pantalla: cuatro ejemplos patrimoniales en la Provincia de Cáceres (España)

Angélica García-Manso*

Resumo: Os cine-teatros rurais, edifícios que se vão diluindo, gradativamente, ao longo do tempo, foram captados em imagens, sendo estas caracterizadas pela memória como *leitmotiv* temático, a versão alargada de publicações como forma e a criação de um património imaterial como objetivo. O texto analisa a presença de quatro edifícios que receberam atenção das telas de cinema e da televisão no séc. XXI, quando a forma de lazer que representavam deixou de vigorar. A Província de Cáceres (Espanha) surge como um sintoma de toda a história dos cine-teatros rurais.

Palavras-chave: arquitetura de lazer; cine-teatros; documentários cinematográficos; património em imagens; Província de Cáceres.

Resumen: Los vestigios de los cinematógrafos rurales, edificios que paulatinamente se están diluyendo en el tiempo, pueden haber quedado también plasmados en imágenes filmicas, caracterizadas estas por la memoria como *leit-motiv* temático, la versión extendida de publicaciones como forma y la generación de un patrimonio inmaterial como objetivo. Se analiza la presencia de cuatro inmuebles que han merecido atención de la pantalla del cine y de la televisiva en el siglo XXI, cuando la forma que ocio que representaban ha dejado de estar vigente. La Provincia de Cáceres (España) aparece como un síntoma sobre el conjunto de la historia de los cines rurales.

Palabras clave: arquitectura de ocio; cinematógrafos; documentales cinematográficos; patrimonio en imágenes; Provincia de Cáceres.

Abstract: The vestiges of the rural cinemas, buildings that are gradually being diluted in time, have been captured in film images. Those images are characterized by memory as a leitmotif, the extended version of publications as form and the generation of intangible heritage as its goal. I analyse the presence of four buildings that have deserved the attention of cinema and television images in the twenty-first century, when the form of leisure they represented had ceased to be valid. The province of Cáceres (Spain) appears as a symptom of the history of rural cinemas as a whole.

Keywords: leisure architecture; cinemas; film documentaries; heritage in images; Cáceres Province.

* Universidad de Extremadura, Departamento de Didáctica de Expresión Musical, Plástica y Corporal, Grupo de Investigación MUSAEXI. 10080 Cáceres, España. E-mail: angelicamanso@hotmail.es

Submissão do artigo: 11 de abril de 2021. Notificação de aceitação: 3 de agosto de 2021.

Résumé : Les vestiges des cinémas ruraux, édifices qui se diluent progressivement au fil du temps, peuvent aussi avoir été capturés dans des images filmiques, caractérisées par la mémoire comme leitmotiv thématique, version élargie des publications comme forme et génération de patrimoine immatériel comme objectif. La présence de quatre propriétés qui ont retenu l'attention des écrans de cinéma et de télévision au *xxie* siècle est analysée, lorsque la forme de loisir qu'elles représentaient a cessé d'être en vigueur. La Province de Cáceres (Espagne) apparaît comme un symptôme dans toute l'histoire des cinémas ruraux.

Mots-clés : architecture de loisirs ; cinémas ; documentaires cinématographiques ; patrimoine en images ; province de Cáceres.

1. Introducción: El cine dentro del cine

La expresión *cine dentro del cine* posee un doble sentido: el más habitual se refiere al metacine, es decir, a cómo las películas citan o se hacen eco, mencionan, se inspiran o reiteran o repiten escenas de otras películas, si no películas en su conjunto, con cierto reconocimiento de la configuración de la Historia del Cine a este respecto (según sucede, por ejemplo, en algunos filmes que se enumeran en el estudio monográfico de García-Manso, 2013). Pero también el concepto se aplica a la aparición de los edificios en pantalla, por cuanto el cine no sólo se presenta como técnica, sino, en calidad de heredero del teatro, también como espacio. Tales espacios formarán parte del ocio del siglo XX como uno de sus referentes arquitectónicos más característico (Sánchez, 2015). Así, los cinematógrafos, como elementos urbanos, aparecen con normalidad en los filmes que abordan tramas contemporáneas, pero también han llegado a ser en cierta forma protagonistas, sobre todo una vez que se certifica, en el último cuarto del pasado siglo, su paulatina regresión.

El tema del cinematógrafo como protagonista se popularizó, al tiempo que la ola de los años ochenta del siglo XX en que se produce la desaparición catastrófica de los edificios, con el filme *Splendor* (1989), de Ettore Scola, y, sobre todo, estrenado pocos meses después, con *Cinema Paradiso* (1989), de Giuseppe Tornatore; en ambos casos acerca de inmuebles ficticios. No obstante, se trata de un tema que venía de lejos y ya formaba parte de la trama de filmes como, por citar únicamente tres ejemplos muy diferentes entre sí en los que aparecen edificios reales, *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971), dirigida por Peter Bogdanovich; *Lisbon Story* (1994), de Wim Wenders; o como *Chico y Rita* (2010), de Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando; es decir, a partir de un filme que, de la mano de Bogdanovich, reflexiona sobre el final de una forma de ocio en el marco del mundo norteamericano que convirtió tal ocio en industria; desde los fotogramas en los que Wenders rinde

homenaje a una ciudad mientras trata de encontrar inspiración para el futuro aunque sea a partir de las ruinas;¹ o mediante un tratamiento animado que recorre los inmuebles como arqueologías vivas y síntoma de la propia ciudad de La Habana como museo del pasado fosilizado y al aire libre.

El del documental constituye el género fílmico que más ha abordado la desaparición de las salas de proyección, en una temática que se acomete desde hace pocos años en paralelo a la decadencia de los mismos cinematógrafos. De cualquier forma, es necesario distinguir trabajos sobre edificios emblemáticos concretos, en ciudades de relieve, frente a perspectivas de espectro más amplio y centradas en inmuebles desconocidos, de índole rural.² Un panorama sobre trabajos metafílmicos en películas documentales puede verse en la web berlinesa de emplazamientos cinematográficos *kinocompendium*³ o el foro de cineastas independientes de *CineLounge*,⁴ por citar dos enlaces de interés y vigencia en el momento en que se redactan estas líneas. Algunos de estos documentales han llegado a ser estrenados en pantalla grande, sobre todo en salas del entorno en el que se ubican o ubicaron los cines y si abordan una perspectiva singular, no intercambiable con aproximaciones que reiteran el esquema del recuerdo de un antiguo espacio de un cine.

Una de esas películas es *Cines, dioses y billetes* (2010), de Lucas Brunetto, acerca de la desaparición de los cines de barrio en la ciudad de Buenos Aires. Más recientemente destaca la poética que destila una película como *Cácaro, el proyccionista* (2018), de Christian Vilches-Lizardi, acerca de los cines de Guanajuato, en México. En España se descubre en propuestas como, por citar ejemplos de distinto cariz, *Paradiso* (2013), de Omar A. Razzak, sobre el final de una emblemática sala madrileña destinada a proyecciones para adultos o “X”, como síntesis ya no sólo de las salas de este tipo, sino de cómo estas, en ocasiones y en última instancia, fueron las supervivientes de los cinematógrafos en general, su último estertor. Otros títulos de interés son *Sábanas blancas. 24 cines por segundo* (2013), de Mariela Artilés, con un propósito general sobre los cambios que se producen en la explotación cinematográfica en los momentos del declive del medio (y, por consiguiente, de las salas de proyección, como irónicamente refleja la primera parte, que lleva por título *Sábanas blancas*);⁵ el medimetraje casi homónimo *25 cines/seg.* (2017), de

1. Se trata del *Cinema Paris* (García-Manso, 2014).

2. Sobre los documentales rurales, puede verse *Poyato y Gómez* (2013) y, en lo que se refiere concretamente a Extremadura, Pulido y Sánchez Lomba (2005).

3. www.kinokompendium.de/service_filme.htm.

4. www.cinelounge.org/Tag/131/Documentaire.

5. En realidad, el tratamiento en España es en buena medida deudor del filme *De Salamanca a ninguna parte* (2002), de Chema de la Peña, que toma como partida las célebres Conversaciones de Salamanca del año 1955 y la figura de los directores de la generación nacida a mediados

Luis Macías, acerca de la demolición de viejos cines, pero, al tiempo, acerca de una película que resurge de las cenizas de sí misma; o, por citar un último título, *Cinema mon amour* (2019), de Eloi Tomàs y Natàlia Regàs, en el entorno más concreto de los cines de Barcelona (sin olvidar el título homónimo de Alexandru Belc, cuatro años anterior, sobre los desaparecidos cines de Rumanía).

A tales propuestas hay que añadir experiencias volcadas en la plataforma en red Youtube. Entre estas se cuentan documentales de producción universitaria, como es el caso del ya veterano documental *Palacios en peligro. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México. 1930-1970*, de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, del año 1995;⁶ o, en el ámbito español y mucho más reciente, el documental *A meca dos cines* (2018), de Dunia Álvarez, presentado tanto como trabajo fin de grado en la Universidade de Vigo y como extensión de un libro (Álvarez Prieto, 2018) editado al tiempo que el documental y complementario de este, dedicado a las salas de proyección de la población de O Grove (Pontevedra). Es el caso también de producciones de televisiones, tanto de ámbito nacional, como sucede en *Los cines del Perú* (2011) de Limber Lozano, en el programa de TV Perú titulado *Sucedió en el Perú*;⁷ o, en un ámbito español y de carácter local, se aprecia en la producción del canal La 8 Zamora, de Castilla y León Televisión, en su programa *¿Qué fue de...?*, con un reportaje titulado *Qué fue de... cine Barrueco* (2016, sin autoría precisa más allá del equipo técnico de la emisora).⁸

Otras producciones de carácter institucional se descubren en películas como *Cinema Porvenir* (2012), de Ronnie Radonich,⁹ interesante trabajo sobre los orígenes del cinematógrafo más austral de Chile, producido por el Gobierno Regional de Magallanes y Antártica Chilena;¹⁰ o, en el caso español, *Picadillo y Cine. Historia oral de los cines de verano* (2018), de Pedro Pascual, documental patrocinado por la Asociación Cultural Cordobesa La Torre del Viejo y el Ayuntamiento de Córdoba.¹¹ Es posible descubrir en las plataformas de vídeo en internet propuestas concomitantes con estas, aunque con un carácter

del pasado siglo desde la perspectiva de los cambios que, ya en el siglo XXI, se han detectado en las formas de acceder a las películas.

6. A partir de los libros, o como versión *expandida* de tales libros, según expresión de Sucari (2009). En el caso concreto de México, se trata de un libro cuya autoría remite a los arquitectos y profesores Ochoa Vega y Alfaro Salazar, en un proyecto nacido en 1994 –de ahí también la fecha del documental– (Ochoa y Alfaro, 1997).

7. Con cuatro enlaces en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=bSVDxyTB5Zs; www.youtube.com/watch?v=2MGWRfdXc_0; www.youtube.com/watch?v=TyJfGIHWqHA y www.youtube.com/watch?v=a3mxFMp__ew

8. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=Q1JiTE2f4sQ.

9. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=d0RD-WVVW6I.

10. Sobre el cine en Punta Arenas (Chile), véase: García-Manso (2019b).

11. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=FU9n1WFFs0Wyt=1s

más amateur, como sucede en *Sessió de nostàlgia. Los antiguos cines de Palma* (2015), de Joan Rubí, sobre las salas de proyección de Palma de Mallorca.¹²

En general y salvo excepciones, se trata de trabajos fílmicos que apenas han merecido atención bibliográfica o crítica más allá de alguna reseña puntual, sobre todo de índole periodística. Del recorrido que se acaba de hacer, a pesar de ser meramente sintomático y con especial atención a producciones en lengua española (tanto nacionales como latinoamericanas), se desprenden tres claves: en primer lugar, la idea de que, además de un cine *en la memoria* (Montero y Paz, 2012), existe un cine *de la memoria* (Del Rincón, Torregrosa & Cuevas, 2017); en segundo lugar, el hecho de que los documentales sobre los cinematógrafos se presenten como versión extendida de un trabajo editorial, académico o periodístico (Sucari, 2009); y, en tercer lugar, cómo tales filmes constituyen un vehículo del patrimonio inmaterial a la vez que traen a primer plano la existencia de un imaginario relacionado con una forma de ocio en trance de desaparición, un imaginario que, en función de cada país o realidad cultural, posee unos referentes singulares. Ello es evidente en el caso español con aspectos como el relieve de la censura, los contenidos del NODO, la etapa del denominado *de destape* y, sobre todo, las vivencias rurales en momentos de fuerte emigración, es decir, de abandono de las raíces y cambio existencial. Es en el marco de las vivencias rurales donde se produce una identificación más radical (en su sentido etimológico) entre sociedad y edificios, más aún cuando suelen ser inmuebles únicos, que pertenecen al recuerdo de más de una generación, que se han transformado a la vez que cambiaban los núcleos de población, que han dado paso a otros enclaves como testimonio del paso del tiempo y de las formas arquitectónicas.

En este contexto es posible una percepción de mayor proximidad y, por ello mismo, de mayor inteligibilidad (por la coincidencia en el espacio y en el tiempo), en la que un territorio como la provincia de Cáceres, de carácter predominantemente agrario y sometido a mediados de siglo a una fuerte emigración, ofrece una situación significativa sobre el patrimonio arquitectónico rural. Más aún cuando el entorno cacereño ha sido objeto de cuatro propuestas documentales próximas en el tiempo, pero con un tratamiento con perspectivas muy diferentes entre sí, si bien con un elemento común: los cinematógrafos han contribuido a la modernidad urbanística y cultural de los núcleos rurales (García-Manso, 2019a) y ello se vuelve más palpable en el momento actual, en el que los pueblos sufren una desaparición física, debido a la avanzada edad de muchos de sus habitantes. Y, en suma, también sobre la reflexión que tales inmuebles han merecido en forma de imágenes en las películas documentales.

12. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=zwinGUdYOWA.

Se trata de filmes que focalizan su atención en edificios ubicados en localidades también muy distintas entre sí y de comarcas diferentes: la fronteriza Valencia de Alcántara, caracterizada por su interinfluencia con Portugal, Arroyo de la Luz, con una economía más ganadera y sita en los entornos del Tajo, Albalá, en la Sierra de Montánchez (una y otra, aunque con ubicaciones geográficas diferentes, pertenecientes al área de influencia directa de Cáceres capital), o Carcaboso en la zona de influencia de Plasencia, en el norte provincial. También se fechan en épocas diferentes (de ahí la disposición cronológica de nuestro análisis, en función de la datación aproximada de los cinematógrafos, y no de las fechas de realización de las producciones). Aunque las películas son todas del siglo XXI, sus responsables ciertamente se forjan a caballo entre el amateurismo de los años setenta y ochenta y la formación audiovisual más técnica de los años noventa y posteriores. Incluso los títulos varían significativamente, a la vez que destacan el foco central que singulariza cada propuesta, que juegan con la ambigüedad y la ironía: *Aquel cine de mi pueblo*,¹³ con reminiscencias a la emigración tanto física como del paso del tiempo; *De la luz*,¹⁴ en el que se alterna el sobrenombre del pueblo protagonista con el propio arte fílmico; *Los operadores del último cine*,¹⁵ aunque con miras aparentemente más amplias que el de la pequeña población de Carcaboso, la palabra *último* aporta el aire de una despedida y de clausura; e *Historia Antigua del Cine España*¹⁶, de polisémico título, como se puede comprobar con solo leerlo. Según se podrá apreciar, el carácter televisivo, el protagonismo de la institución o del individuo, según el caso, o la búsqueda de trascendencia cinematográfica confieren singularidad a cada documental.

El examen que proponemos tiene como trasfondo, de acuerdo con las pautas expuestas, la búsqueda de la idea de memoria, la extensión que ofrece el documental sobre otras fuentes y, finalmente, la percepción de las imágenes como patrimonio arquitectónico inmaterial a lo largo de los filmes documentales que centran su atención, si no completa sí de manera central, en inmuebles de la provincia de Cáceres.

2. Valencia de Alcántara: el imaginario de la arquitectura noble decimonónica

La televisión regional de Extremadura (Canal Extremadura) ha jugado un papel importante en la concepción del documental *Aquel cine de mi pueblo*

13. Destino Oeste Producciones, 2015.

14. Nacidos niños 2008 Productores Audiovisuales, 2008.

15. MRTNS Entertainment, 2013.

16. Producción Pedro Burgos Barrantes, 2017.

(Destino Oeste, 53 minutos, 2015), para la que fue producido y emitido. Se trata de un programa documental dirigido por Jerónimo García (quien, a su vez, había sido el responsable del cortometraje documental *Cinema Morán*, coproducido entre Destino Oeste y el Taller Audiovisual del IESO Los Barruecos, de la población de Malpartida de Cáceres, en el año 2009¹⁷). Antes de desmenuzar en detalle las aportaciones relativas a la arquitectura inmaterial, se hace necesario señalar el sentido del filme: se trata del primer trabajo audiovisual de conjunto sobre el espacio regional extremeño que aborda la Historia del Cine como forma de ocio. La estructura del documental mira hacia varios frentes: la propia evolución del medio, la sociología de un ocio que históricamente se desarrolló en la región en buena medida durante la dictadura franquista, la percepción académica que se tiene del desarrollo del Séptimo Arte y, al tiempo, la percepción subjetiva (recuerdos, añoranzas, anécdotas); y, sobre todo, se apoya en dos obras publicadas, referidas a Mérida y Valencia de Alcántara, respetando así el tándem provincial Cáceres/Badajoz, si bien las capitales también están presentes en las imágenes, con fotografías específicas de los cinematógrafos más emblemáticos de las dos ciudades, Norba en Cáceres y Menacho en Badajoz, además de Gran Teatro y López de Ayala, que ofrecen una arquitectura más teatral en origen.¹⁸ Igualmente, se hace hincapié en los orígenes del Séptimo Arte en Extremadura, en figuras marginales de la exhibición (caso de los cartelistas, creadores de paneles de cartón o entelados de grandes dimensiones) y en evocaciones familiares, sin olvidar el papel del ámbito del cine en la iniciación sentimental adolescente y las actuaciones de la censura más en cuestiones morales que en temas políticos, sin que estén ausentes los segundos. De todo ello se desprende una idea ambiciosa, de elaborada gestación.

Según hemos apuntado, el argumento se organiza en buena medida a través de los libros de José Caballero Rodríguez *Historia gráfica del cine en Mérida. 1898-1998* (Caballero, 1999) y de Tomás Berrocal Magro *Hoy en dos sesiones* (Berrocal, 2012), referidos respectivamente a los cines de Mérida en su conjunto y al teatro-cine Luis Rivera de Valencia de Alcántara, un inmueble de orígenes nítidamente teatrales (y por ello con un diseño arquitectónico en el ámbito regional que resulta más próximo al López de Ayala de Badajoz, que es anterior, y al Gran Teatro de Cáceres, de prolongada construcción y bastante posterior al de Valencia de Alcántara).

17. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=bcXipwJ_ZzY.

18. Sobre la arquitectura en Extremadura puede verse Lozano & Cruz (1995) y González (2011).

Es el pionero cinematógrafo de Valencia de Alcántara el que interesa en el ámbito provincial de Cáceres¹⁹ y a propósito de una población que llegó a contar con otros dos interesantes enclaves estables más para proyecciones (Casino Artesanos y Real Cinema), además del Luis Rivera. El edificio, construido en 1893, será reconfigurado como cinematógrafo en los años treinta y, con una reforma de mayor envergadura, a mediados de los años sesenta, momento este segundo que, además de coincidir con el cambio de explotación del inmueble, centra las evocaciones de *Aquel cine de mi pueblo* en lo que se refiere a Valencia de Alcántara. No se sabe quién fue el arquitecto primigenio; Berrocal Magro sugiere que se trata del mismo que diseñó el teatro de Badajoz. No obstante, parece más viable, tanto por proximidad administrativa como por otras construcciones erigidas en el espacio provincial, que el responsable fuera el arquitecto municipal de Cáceres Emilio María Rodríguez (Lozano, 2013), quien erigió la fachada del Teatro Romero en Plasencia apenas una década después (García-Manso, 2018). En la actualidad sólo se conserva parte de la fachada (fundamentalmente una esquina), reconfigurado para uso residencial el resto del edificio.

A través de las palabras de Tomás Berrocal y de las imágenes aportadas por este, el documental de Jerónimo García revisita a lo largo de los comentarios y, fundamentalmente, en dos momentos del metraje un poco más extensos (aproximadamente en los minutos 16 al 19 y 48 al 50), el libro *Hoy en 2 sesiones*, que aparece siendo hojeado en pantalla y cuyas fotos, del archivo del propio Tomás Berrocal, son objeto del movimiento de la cámara a través de las imágenes fijas. Así, se pueden observar, de un lado, las carteleras que escoltaban el acceso instaladas sobre caballetes; de otro lado, el interior y el exterior del edificio en dos fases: en el caso del interior antes y después de la reforma, como un viaje que va desde el historicismo decorativo de la arquitectura teatral decimonónica hasta el funcionalismo límpido de los denominados *movie theaters*; y, en lo que se refiere al exterior, mediante el montaje de postales antiguas en sepia con la fachada íntegra sobre las que se funden imágenes con el estado actual del edificio, en un contraste que, al cabo, aboga por una conservación más coherente de un pasado que no sólo no destruya el sentido de ocio en transformación del inmueble, sino que tampoco destruya la imagen de la población en su conjunto al romper uno de sus enclaves más icónicos. Y es que, cuando se destruyen los cines, aunque no se utilicen ya para proyecciones, de alguna manera también se destruyen los pueblos. De forma puntual, en el documental también aparecen referencias al Cine López, de Brozas, cu-

19. Ciertamente, el documental de Jerónimo García hace igual hincapié en el Cine María Luisa, de Mérida, en la provincia de Badajoz, en una correspondencia estructurada entre fuentes, puntos de vista, edificios o testimonios.

ya arquitectura, aunque antigua y todavía hoy en pie, responde a parámetros distintos a los que planteaba en sus orígenes el Luis Rivera.

En definitiva, el filme presenta una lectura expandida del libro de Tomás Berrocal, tanto en lo que se refiere a Valencia de Alcántara como a las fuentes para las distintas memorias o imaginarios de los cines rurales en Extremadura. A la vez, se alterna la memoria como *leit-motiv* y la documentación académica como respaldo científico.



Figura 1. Carátula del documental televisivo *Aquel cine de mi pueblo*.

3. Un imaginario de aspiración vital: el Cine Sol de Carcaboso

Como se señala en el propio título, el filme *Los operadores del último cine* (2013), de Jorge Martín Clemente (quien firma en ocasiones como George Martín), centra su atención en la figura del proyccionista, presentado este como testigo de cómo ha cambiado la forma de ver cine en sala desde el esplendor de mediados del siglo pasado hasta el momento de la película. Al igual que en el documental *Aquel cine de mi pueblo*, esta producción no aparece limitada a un solo cinematógrafo, si bien el recorrido afecta no a una región concreta como es el caso de Extremadura, sino que ofrece una perspectiva más amplia, con los focos puestos en Madrid, Málaga, Girona, México y Plasencia, en la provincia de Cáceres, con ramificación hacia la localidad de Carcaboso, a unos quince kilómetros de distancia de Plasencia. Los hitos vienen dados por

un motivo técnico: cómo ha cambiado la forma de ver películas en una sala desde el apogeo de los cinematógrafos a mediados del siglo XX, sobre todo desde la irrupción del cinemascope, hasta la aparición de los multicines en primer lugar y la técnica de proyección digital en segundo lugar. Como ejemplo de la forma pasada se presenta a Fidel García, responsable del proyector en el Teatro-Cine Alkázar de Plasencia, en tanto se escuchan los testimonios de Juan Carlos Lázaro, que trabajó en la Gran Vía madrileña y, finalmente, de José Manuel Pérez, quienes encarnan respectivamente el avance desde los multicines hacia las nuevas formas digitales.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué Plasencia. Y la respuesta viene dada por un motivo habitual de los documentales sobre los cinematógrafos: por la relación familiar que el director tiene con el antiguo proyccionista del Cine Alkázar, dueño a su vez del Cine Sol, en Carcaboso²⁰ y encargado de hacer llegar las películas a los poblados hidroeléctricos de los embalses de Torrejón en los años sesenta. Es decir, en principio es un motivo coyuntural el que trae la mirada hacia cines de la provincia de Cáceres, si bien la existencia de un *making off* singularmente centrado en el rodaje del enclave extremeño con el título *Finding Fidel*,²¹ el cual ofrece un punto de vista particular de enorme interés para nuestro propósito.

Por lo demás, ciertamente predomina en la película el Cine Alkázar,²² mientras que el *making off* centra su protagonismo en el antiguo cine de Carcaboso (lo relativo a los poblados hidroeléctricos solamente se menciona de pasada, al igual que otros cines rurales, como alguno de la población de Monthehermoso), de forma que se podría decir que, al menos en los inmuebles como referentes, se trata de dos propuestas distintas. También en el contenido propiamente dicho, pues, en tanto en el filme se rememora el anecdotario habitual del cine cuyo apogeo coincide con plena dictadura franquista y su decadencia, con la explotación del cine “S”, coincide con la transición democrática, el *making off* ofrece una historia más personal, sobre la iniciativa comercial del protagonista y, al tiempo, como una declaración de amor por su esposa fallecida.

El teatro cine Alkázar se conserva como espacio cultural multiusos, tras haber pasado por diferentes etapas (inclusive con la amenaza de cierre y demolición, tras haber adaptado su espacio para salas de proyección más pequeñas, si bien sin menoscabo de la sala principal). La misma fachada ha variado de color e incluso de iconografía, dado que, en su última etapa y con el fin de atestiguar que gran parte de su existencia ha funcionado como cinematógrafo,

20. Sobre la población, puede verse Caña (1989).

21. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=fpcV44AlnHQ.

22. Sobre el placentino cine Alkázar, Fernández (2018) y García-Manso (2018).

en una vitrina de la misma fachada exterior, como en un escaparate, se expone un proyector de cine como pieza de museo de cara a la calle.

En lo que se refiere al Cine Sol de Carcaboso, su arquitectura responde a tres hitos cronológicos: 1957, cuando se inaugura el inmueble de nueva planta; 1962, cuando se construye un cine de verano anexo; y 1969, cuando se amplía la sala con un anfiteatro y se remodela el escenario de la pantalla. En todo caso, ni en lo que se refiere al cine Alkazar placentino ni a propósito del cinematógrafo de Carcaboso, el filme de Jorge Martín ofrece vistas exteriores (en relación con el Alkazar domina el patio de butacas, donde se graban gran parte de las intervenciones de Fidel García); en el caso del Cine Sol, además del espacio de las cabinas y almacenes, se muestra con especial relieve simbólico los restos del espacio del cine verano. Se trata, además, del espacio donde se desarrolla en el documental una coda tras los minutos finales del filme, dedicado a la metáfora de la tristeza que, tras medio siglo, ofrece el entorno, del que todavía destaca impoluto el dintel alabeado de la pantalla extrañamente aún blanca.

La fachada principal no se presenta, probablemente porque conserve restos del uso posterior del inmueble como discoteca, a pesar de presentar un aspecto funcional, de lienzo opaco y liso, en el entorno de arquitectura popular o vernácula de una población rural.

De cualquier forma, a pesar de toda la añoranza por el pasado que destila el filme y de cómo ese pasado le duele tanto como su esposa fallecida (de alguna manera, se identifican las historias, las ficticias y la personal, que se funden a través de la posibilidad de proyectar películas), figuras como la del Fidel García ofrecen una visión del Séptimo Arte que es, ante todo, la del negocio del ocio; y, por rizar el rizo, hacer una forma de ocio el negocio del cine. Se trata de las vivencias de un promotor con iniciativa, capaz de sumar en su persona la del proyccionista de un importante cinematógrafo como es el Teatro Cine Alkazar de Plasencia, crear su propio cine en Carcaboso y actuar como distribuidor en los efímeros poblados hidroeléctricos durante la construcción de una presa (García-Manso, 2017b). Al cabo, su figura aporta diferentes imaginarios: la de la cabina tradicional, la de los cines rurales y la del que en otro lugar se ha denominado Cines del agua.



Figura 2. Carátula del documental *Los operadores del último cine*.

4. Arroyo de la Luz: un imaginario institucional sobre un complejo de ocio recuperado

Para comprender la trascendencia del Salón Solano, de Arroyo de la Luz, se hace necesario mencionar que, junto al Teatro Casimiro Ortas/Cine López de Brozas y al desaparecido Amarnie, de Navalморal de la Mata, este constituye un ejemplo muy significativo de la arquitectura del ocio anterior a la Guerra Civil española, con unos orígenes mixtos (de servicios teatrales, hosteleros y deportivos combinados), aunque en el caso de la primera sala de proyecciones propiamente dicha de Arroyo de la Luz, esta podría remitir al arquitecto Pedro Muguruza.²³ Se trata de una arquitectura que, sin ser monumental, escapa a la estética vernácula y, además, se presenta como complejo arquitectónico en el que conviven espacios diferentes: el baile, el corral de teatro, la sala de proyecciones, el cine de verano, y, en ocasiones, habitaciones de hospedería e incluso zonas de juegos o pistas deportivas. El Cine Solano tiene su primera ubicación en el entorno de la actual plaza de la Constitución, pero pronto se traslada hacia una de sus calles próximas, prácticamente en sus alledaños.

23. Según informa Solano (2019).

El *movie theater* propiamente dicho se erige en la década de los años sesenta, momento del apogeo de esta forma de expresión de ocio ya singularizada, al margen del complejo, que queda olvidado en buena medida. También el nuevo cinematógrafo se fosilizará tras la emigración y la decadencia del medio y se verá condenado a la ruina. Será la iniciativa de la administración la que recupere el espacio ya en el siglo XXI, momento en el que se centra el documental *De la luz*, de Pablo Nacarino (2008).²⁴

En el documental se aprovecha la restauración-remodelación en los años ochenta del cine de los años sesenta así como del conjunto de edificios, adquirido por las administraciones públicas (tanto la local como la autonómica), para, en cierta medida, recuperar la idea inicial de complejo. Para ello será necesario alternar los restos anteriores, con el uso del espacio en el momento de su abandono y, finalmente, con la recuperación contemporánea.

Al margen de que Nacarino pretenda hacer de paso una especie de crónica e inmersión en la población de Arroyo de la Luz (en sus costumbres y fiestas) y de recurrir a un cineasta como Víctor Erice (en principio ajeno a los contenidos del documental y con una relevancia tangencial con Extremadura) para ubicar la idea con una intención supralocal, a lo largo de la entrevista a Germán Solano, último promotor privado del cine que porta su apellido, se van descubriendo los hitos cronológicos del espacio: 1921 con la existencia de un primer cine próximo a la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en la Plaza del Divino Morales (actualmente de la Constitución); 1929, con el traslado del negocio y la inauguración del primer salón de proyecciones que convive con los otros usos mencionados en el tejido de calles en el que aún hoy pervive; y 1963, con la construcción en anexo del denominado entonces cine nuevo, que provoca el abandono de los espacios previos, salvo el cine de verano.

El entorno incluye tres espacios, en los que la cámara fija su atención, tanto en el estado de ruina como en el posterior acondicionamiento: el corral de comedias, la pista-cine de verano y el nuevo cine. El testimonio que deja el filme en relación con los tres espacios constituye un imaginario muy rico y de enorme valor historiográfico, además de informar sobre los usos actuales. Así, en relación con el corral, con su característico palco de madera abalconado como un corredor, y primer cinematógrafo quedará como espacio de apoyo, con fines teatrales, de ensayos y como segunda sala de proyecciones; el cine de verano se remodela para dar cabida a otro tipo de espectáculos, inclusive competiciones deportivas, sin renunciar a su uso como sala estival de proyecciones; finalmente, el nuevo cine se constituye como la sala principal del complejo. En

24. Con tirada corta en formato DVD; se puede consultar en Filmoteca de Extremadura solicitándolo a través de su web: <http://filmotecaextremadura.juntaex.es/web/>.

las imágenes se recogen detalles únicos, casi de índole arqueológica y, probablemente, ya definitivamente desaparecidos, como el esqueleto de un antiguo proyector o el cartel del cine, con estética de los años sesenta, el cual también constituye un ingrediente importante del imaginario pretérito toda vez que el inmueble ha cambiado de nombre.

Pero la película, aun sin mostrarlo de manera expresa, también se justifica como documento institucional, sobre la labor de las autoridades administrativas del momento en la recuperación del espacio y cómo se pretende más que una revisitación de la añoranza de formas de ocio periclitadas, el establecimiento de entornos para el encuentro ciudadano.

Así, el filme posee, aunque sin traslucirlo expresamente, el carácter de registro institucional, con una finalidad propagandística, que llega a lastrar un tanto la propuesta documental al justificar entre líneas que el juego entre pasado y futuro afecta no sólo al espacio para el ocio sino a una nueva forma de administración pública. No obstante, el espectáculo del cine se presenta como celebración, como una fiesta que, repentinamente –según se dice de forma expresa–, desaparece. La recuperación de los inmuebles tiene la voluntad de presentarse como otra forma de celebración. Y es que, en efecto, la importancia antropológica del cine como celebración constituye el elemento central de la propuesta de Pablo Nacarino; de ahí las escenas relativas a la fiesta del Día de la Luz con sus conocidas carreras de caballos, la singular elaboración gastronómica de la patatera, entre otras, si bien, de forma llamativa, sin matices religiosos en la mayoría de los casos.

La suma de reconstrucción más que de rehabilitación, con la del papel de las instituciones administrativas y con la de la celebración estructura el filme, aunque a sabiendas de que resulta prácticamente imposible recuperar la forma de ocio que encarna el cine por sí mismo y esta se deposita en la recuperación de unos espacios para el esparcimiento, sea el que sea, de forma que, en realidad, la proyección de películas va quedando en el recuerdo, o en la estructura física o arquitectónica como imaginario (con la pantalla como elemento central). Pero es que el inmueble se presenta como un elemento singular del pueblo de Arroyo de la Luz (más allá de las películas, de las experiencias que surgieron del espacio, tan semejantes a la de tantos cines), sino como un entorno que incumbe únicamente a la población, pues ocupa el mismo lugar que, por ejemplo, las carreras de caballos. Tal es la aportación clave que ofrece el documental filmado por Pablo Nacarino: la construcción de un imaginario del cine como celebración en el mismo plano que una fiesta popular.



Figura 3. Antiguo corral para proyecciones. Fotograma del documental *De la luz*.

5. El Cine España de Albalá: una forma de esculpir el tiempo como imaginario

Antes de destacar los imaginarios del espacio fílmico en el documental, ante la película de Pedro Burgos cabe preguntarse si es posible hacer una película de prácticamente ochenta minutos sin salir de un espacio reducido y en ruinas. En verdad, en principio la trayectoria de Pedro Burgos inclinaría a pensar en la osadía para llevarlo a cabo. El género documental sobre la memoria de los antiguos cinematógrafos suele evocar la nostalgia de un ocio periclitado para generaciones que, de alguna manera, descubrieron la modernidad con el cine al tiempo que chocan con la modernidad del presente, sobre todo cuando ellos formaban parte, a su manera, de la industria del ocio cinematográfico, como su último eslabón ante el espectador, más si se trata de un espectador rural o en zonas tradicionalmente deprimidas. Poco más se puede aportar en principio, salvo la anécdota. Sin embargo, desde su propio título el filme logra concentrar el tratamiento de aspectos diferentes, aunque sin el propósito de resolver ninguno, apartándose así del mero testimonio y del archivo de imágenes para la memoria (Del Rincón, Torregrosa & Cuevas, 2017).

El director sabe aprovechar la arquitectura de un inmueble que, a pesar de su carácter rural y de responder a una estética en principio fácilmente reconocible en otros entornos, posee una enorme personalidad, fruto de las soluciones arquitectónicas propuestas por el aparejador Fernando Perianes²⁵, responsable del proyecto. Se trata de soluciones llamativas, extrañas en el diseño habitual de los cinematógrafos. Así, una sala en forma de embudo, con una cabina de proyecciones en la misma planta de la platea, una disposición de dicha cabina en un ángulo, una pantalla panorámica desplazada sobre el escenario cuando se instaló el sistema de cinemascope sin desmontar el arco de la embocadura (y que permitía visionar las películas del revés, desde detrás), que convierten en único el edificio.

En lo que se refiere al exterior, que es mostrado en pocos momentos del filme, la afición a la música del promotor explica el logotipo (moldeado de serie) de la lira en el centro de la fachada. En efecto, a la vista de unas fotografías de época, mostradas en un álbum familiar, se descubre la condición de músico aficionado, de orquesta popular, del responsable del cine, quien, de alguna manera, descubre en la erección del cinematógrafo una forma de articular su dedicación al ocio. Ello sin desestimar la historia, pues, en pleno apogeo de la posguerra fría, tras la explosión de la bomba atómica que culminó la II Guerra Mundial, la población de Albalá vive un momento de esplendor minero gracias a la existencia en su subsuelo de vetas de uranio, que atrajo población y negocio²⁶. De hecho, el cine se construye en el momento de efervescencia de una explotación que, a la postre, no fue tan duradera y rentable como se esperaba. Pero en los tiempos en que se está erigiendo el cinematógrafo y debido a una explosión en una de las minas, que produjo un pequeño terremoto, se vino abajo uno de los muros, hecho que revela una albañilería tradicional, de mampostería, que constituía la base constructiva del aparejador como su forma de trabajo habitual.

También existe una historia política, que, aunque sea meramente esbozada y sin concreción de fecha, no se da en los ejemplos fílmicos anteriores; se trata de la importancia que se concede a la aparición de una pintada en la fachada, como amenaza; o en el daño a unos animales (probablemente por rivalidad comercial en este segundo caso). Ello sin olvidar el drama familiar, con la muerte accidental de un sobrino de los promotores del cine. De fondo también se plantea el tema de la emigración, pero la despoblación en sí no justifica la decadencia del cinematógrafo, sino de la propia población, que pierde veci-

25. Sobre este cine, véase García-Manso (2019a); sobre el otro cinematógrafo de la población, véase también García-Manso (2017a).

26. Sobre la historia de Albalá, puede verse Pavón, Fernández y Fernández (1998) y Bote (2005).

nos y riqueza una vez que la explotación del uranio decae y en consonancia con lo que sucede en el resto de la provincia. No faltan elementos simbólicos, como el caballo blanco ensangrentado en medio de la platea destartada (en rememoración del animal muerto), con una imagen fuertemente surrealista, lo mismo que sucede con las golondrinas y la madera podrida.

En un orden de cosas diferente, tras las escenas iniciales centradas en una fachada coronada con una lira (no en vano en escenas posteriores se comprobará que, en realidad, la vocación inicial del promotor fue la de músico popular), el filme de Pedro Burgos no se centra en verdad en el diseño arquitectónico, si bien la cámara recorre el espacio de forma ordenada con la platea como eje central. El ambigú, las taquillas, el escenario, la cabina y el anfiteatro van sucediéndose con el patio de butacas y sus transformaciones a lo largo de los años como elemento de integración de los demás espacios. La película acaba con la salida al cine de verano; es decir, con la salida de nuevo al exterior, a la luz, al tiempo presente desde el viaje al pasado a través de las ruinas (así como con el anuncio de la restauración, parcial y con otros fines, del edificio). La idea de viaje queda implícita en la forma en que se entra y sale del espacio y ello carga de un sentido más trascendente la película, pues se transforma en una especie de viaje iniciático.

El título se presenta fuertemente polisémico: la Historia Antigua como etapa que se comprende entre la Prehistoria y la Edad Media juega a considerar la antigüedad arqueológica del entorno, unos orígenes ancestrales (como refleja la tradicional fiesta de los tableros en la localidad y su entorno que celebra la recolección del cereal) y un pasado remoto. Así, con la mera lectura del sintagma o con la omisión de la palabra *cine*, la expresión parece referirse a la Historia Antigua de España, también como respuesta a la dictadura franquista, en la que tiene lugar el nacimiento y esplendor del cinematógrafo, una etapa que se antoja lejana en el momento de realización. En definitiva, no se titula, como sería de esperar, *Historia del antiguo cine España*, sino una *historia antigua*, con el marchamo literario que ello implica, con el género de la historia, y no con el de la evocación o añoranza subjetiva.

El paso del tiempo es importante en todos los documentales sobre los cinematógrafos, aunque en la película de Pedro Burgos, el devenir de los años va asociado a la contemplación de una ruina que se quiere arqueológica (de ahí nuevamente la pertinencia del título). Se trata de un aspecto temático habitual, por no decir obligado, en los documentales sobre la desaparición de los cinematógrafos. No obstante, se es consciente de que el Séptimo Arte como forma de ocio regular no va a retornar a las poblaciones rurales, despobladas y envejecidas.

Bastantes de los argumentos señalados (como, entre otros, el paso del tiempo, el drama familiar, el simbolismo, el cine dentro del cine o la importancia del espacio de la ruina) y su plasmación estética responden a arquetipos consagrados en la Historia del Cine, en una serie de motivos entre los que llaman la atención las concomitancias y paralelismos que la suma de estos ofrece si se contrastan con los filmes del director ruso Andrei Tarkovski. En efecto, aunque de manera subyacente, Tarkovski inspira no solamente argumentos sino tratamientos específicos de la cinta de Pedro Burgos.

De esta manera, no es nuevo en el Séptimo Arte una invitación expresa a la intimidad familiar, aunque no se haga expresa la relación personal existente en el equipo (salvo en alguna escena coyuntural, con la madre del director enfadada). Así, el paso del tiempo además del viaje en el tiempo constituye un tema explícito en *El espejo* (*Zerkalo*, 1975), en el que la biografía personal y familiar de Tarkovski da sentido al puzle de saltos temporales y evocaciones que constituye su trasfondo. Por su parte, en la película de Pedro Burgos existe también una idea de puzle, que no desestima el viaje iniciático, que se produce desde el acceso por la fachada principal en los inicios del filme a la salida al exterior por el antiguo cine de verano, cuyo espacio, dominado ya por la naturaleza a cielo abierto, constituye una desembocadura esperanzada, si no de la recuperación del cinematógrafo, sí como sentido de su existencia. De ahí el carácter simbólico de los acontecimientos recuperados para la memoria. El viaje iniciático a través de un entorno que es, a la vez, interior y en ruinas exteriores constituye el *leit-motiv* central de *Stalker* (1979). En *Nostalgia* (1983), y, además de otros temas reiterados entre líneas, no faltan figuras simbólicas en apariencia descontextualizadas, como un caballo, también presente en la película sobre el cinematógrafo de Albalá. De ahí que el paso del tiempo constituya en el filme algo concreto, y, a este respecto, algo ajeno a la mera nostalgia o a la añoranza habituales en los documentales sobre los cinematógrafos, sino que el director fija su atención en el devenir de la familia propietaria, a la que él mismo pertenece, según hemos señalado ya.

En lo que se refiere al diseño arquitectónico, en *Historia antigua del cine España* dicho tratamiento no constituye el foco de atención del filme, a pesar de los elementos singulares que se han destacado en líneas precedentes. Por señalar tres de tales elementos, destacan el patinado azul de la fachada inspirado en el Cine Norba de la capital cacereña, obra señera del arquitecto Ángel Pérez, ya desaparecida hace décadas; la lira del escudo de la fachada como homenaje a la afición musical del promotor; o el elegante frontón alabeado sobre una triple ventana. Eso no impide que se erija en imaginario de la historia que menciona el título: el esplendor con las minas de uranio, las amenazas políti-

cas (no en vano el edificio debe su inspiración en buena medida al diseño del ayuntamiento), o el propio inmueble como un álbum de fotografías.



Figura 4. Póster del documental *Historia antigua del cine España*.

6. Conclusión: Cuatro perspectivas en torno a las salas de cine como patrimonio entre lo material y lo inmaterial

En la revisión de los cuatro documentales que se ha efectuado en los epígrafes precedentes es posible constatar cómo, en líneas generales, al tiempo que la añoranza habitual en este tipo de producciones, se destacan cuatro aspectos centrales a propósito de cada uno de los inmuebles: la trascendencia histórica o de antigüedad del edificio (caso de Valencia de Alcántara), el papel de la administración pública en su actualización (a propósito de Arroyo de la Luz), el relieve empresarial implícito en el desarrollo de los cines (según se descubre en lo relativo a Carcaboso) y, finalmente, una perspectiva metafílmica (con la elaborada poética que se ofrece sobre el Cine España de Albalá). Se trata, al cabo, de cuatro lecturas patrimoniales, por cuanto se pretende registrar, documentar y preservar una imagen del pasado que ya no existe tal como fue concebida y vivida. El registro se hace de manera aproximadamente académica en la propuesta de Jerónimo García; como documento arquitectónico en una especie de expediente burocrático en el caso del cine Solano de Arroyo de la Luz –no en vano Pablo Nacarino es hermano de uno de los arquitectos que proyectaron la reforma del enclave–; como registro de la memoria del protagonista en las dos propuestas complementarias de Jorge Martín; y, en suma, desde la consciencia de la irremediable pérdida física de una forma de ocio cuyo tiempo ha pasado, solamente una lectura desde la ruina permite examinar unas imágenes en pantalla, según propugna Pedro Burgos.

En este contexto, ¿qué preservan las imágenes? Mediante los documentales se muestra un patrimonio que es tan virtual como el propio arte fílmico: se preservan imágenes de vestigios ajenos al inmueble, como fotografías en papel o programas de mano, por citar dos ejemplos entre otros muchos testimonios gráficos; de hecho, se presenta el documental como un libro extendido²⁷ a la que hemos recurrido en varias ocasiones a lo largo del estudio, sobre todo en lo que se refiere al cine de Valencia de Alcántara. De igual forma, se preservan testimonios de las formas pasadas de un mismo edificio, cuando el cinematógrafo reformado es modernizado y borra así su estética y los testimonios de técnicas de proyección previas. En tercer lugar, se muestran en pantalla los vestigios de un edificio que perviven íntegros, pero sin uso (de hecho, importa más la persona que el edificio, cuyo exterior no llega a mostrarse, y sí partes de este como zonas abandonadas, casi como ejemplo vivo: el cine de Carcaboso es solamente ya la vida del protagonista). Finalmente, se recorren sus ruinas como si los mismos restos constituyeran un lienzo fílmico, una pantalla que, como hemos dicho, de alguna manera se refleja a sí misma.

27. Según hemos señalado con anterioridad, tomamos la expresión de Sucari (2009).

Ahora bien, se trata de formas de memoria que deriva en emociones diferentes: la emoción intelectual, la biográfica, la colectiva o popular, y, finalmente, la estética o culta. Los imaginarios que se desprenden de cada una de tales aproximaciones son distintos: en el caso de la emoción intelectual se descubre el papel de la historiografía (que inserta, por ejemplo, referencias a la censura, el NO-DO, los géneros fílmicos –de forma llamativa, en las aproximaciones biográfica y popular, se recuerdan los títulos o las estrellas, no los géneros–, por citar tres reflexiones) y la fijación en el patrimonio inmaterial de índole documental, o, en otras palabras, en la importancia de los testimonios como indicios de la sociología del pasado.

Por su parte, la aproximación biográfica genera unos imaginarios afectivos, más acumulativos que ordenados, con el paso del tiempo más que con la memoria (de hecho, se transmite la sensación de que duele recordar, de que la memoria se ha de someter a duelo). En lo que se refiere al imaginario popular, se busca recrear de forma casi ritual la recuperación de un espacio: solamente en el contexto inmaterial del rito (e ir al cine era constituía todo un ritual, con todas las implicaciones antropológicas que de ello se derivan). A este respecto, la intercalación de fiestas populares de la población en el documental pretende equiparar el cinematógrafo con tales celebraciones. En definitiva, la perspectiva metafílmica provoca una inversión de roles: el edificio se convierte en pantalla y la pantalla en edificio, como única forma de preservar el significado del entorno de manera casi iniciática.

Ello tiene consecuencias evidentes, pues, por ejemplo, los documentales no permiten establecer una Historia del Cine en Extremadura a partir de su continuidad o de sus elementos compartidos, ni un examen de la relación entre los pueblos y su entorno, o un análisis arquitectónico a partir de las influencias (caso del cine Norba de la ciudad de Cáceres como referente para el resto de la provincia), u otros motivos temáticos. A cambio las películas analizadas conceden primacía a las percepciones inmatriciales del imaginario que hemos señalado a propósito de cada uno de los filmes. Y es que se puede decir que el elemento común es el edificio como aspecto central de los documentales, en torno al que se estructuran los demás contenidos. El detalle es importante, por cuanto que se trata de películas que construyen un *cine de la memoria*, y lo hacen desde una perspectiva que difiere de la del *cine del tiempo* en el que sí tendría cabida una investigación de índole historiográfica relativa a la reflexión del concepto de paso del tiempo y su percepción en la historia arquitectónica de los inmuebles que fueron cinematógrafos.

Referencias bibliográficas

- Alejandro Pavón, F., & Fernández Leo, J. (1998). *La historia de Albalá (Cáceres)*. Asociación Cultural y Recreativa San Joaquín de Albalá.
- Álvarez Prieto, D. (2008). *A meca dos cines: a transcendencia histórica das salas de cine na vila de O Grove*. Concello de O Grove.
- Berrocal Magro, T. (2012). *Hoy en dos sesiones*. Autoedición.
- Bote Bonilla, A. (2005). *Albalá: la estela del siglo XX*. Autoedición.
- Caballero Rodríguez, J. (1999). *Historia gráfica del cine en Mérida (1898-1998)*. Editora Regional de Extremadura.
- Caña Morales, M. (1989). *Carcaboso. Historia y tradición*. Centro de Profesores de Plasencia.
- Del Rincón Yohn, M., Torregrosa Puig, M., & Cuevas Álvarez, E. (2017). La representación fílmica de la memoria personal: las películas de la memoria. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, (42), 175-188.
- Fernández Rojo, L. (2018). Las actuaciones para la conservación del Teatro Alkazar (1917-2017). In A. Gómez et al. (Eds.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018* (pp. 167-186). Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia.
- García-Manso, A. (2013). *Séptimo Arte al cuadrado. Intertextualidad fílmica y metacine*. Pygmalión Edipro.
- García-Manso, A. (2014). Lisboa, a cidade que nunca existiu. In F. García Gómez & G. M. Pavés Borges (Eds.), *Ciudades de cine* (pp. 155-166). Cátedra.
- García-Manso, A. (2017a). Didáctica del Patrimonio: el Cine Wetonia y otros edificios de ocio de Joaquín Silos Millán. *Norba. Revista de Arte*, (37), 261-277.
- García-Manso, A. (2017b). Los Cines del Agua en la provincia de Cáceres: un recurso para la didáctica de los lugares desaparecidos y olvidados. *Agua y Territorio*, (9), 84-90.
- García-Manso, A. (2018). Narrativas del paisaje urbano de Plasencia: los cinematógrafos. In A. Gómez, et al. (Eds.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018* (pp. 147-166). Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia.

- García-Manso, A. (2019a). Los cinematógrafos diseñados por Fernando Peria-nes: Una lectura patrimonial en torno a los edificios de ocio en la provincia de Cáceres. *Espacio, tiempo y forma VII. Historia del Arte*, (7), 327-360.
- García-Manso, A. (2019b). El Quijote en la arquitectura: el Teatro Cervantes de Punta Arenas. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, (15), 32-43.
- González González, J. (2011). *Arquitectura contemporánea en Extremadura*. Editora Regional de Extremadura.
- Lozano Bartolozzi, M. (2013). Agua, higiene, espacio. Proyectos a caballo entre dos siglos del arquitecto Emilio M^a Rodríguez en poblaciones de la cuenca del Tajo. *Boletín de Arte*, (34), 135-160.
- Lozano Bartolozzi, M., & Cruz Villalón, M. (1995). *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: Del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*. Asamblea de Extremadura.
- Montero Díaz, J., & Paz Rebollo, M. (2012). *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*. Rialp.
- Ochoa Vega, A., & Alfaro Salazar, F. (1997). *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Poyato Sánchez, P., & Gómez Gómez, A. (Eds.) (2013). *Campo y contracampo en el documental rural en España*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Pulido Corrales, C., & Sánchez Lomba, F. (2005). Filmaciones en Extremadura: dos documentales de los años 20. In J. Sáiz Viadero (Ed.), *Los primeros rodajes cinematográficos en España* (pp. 149-154). Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- Sánchez García, J. (2015). Las salas de cine en España: Evolución histórica, arquitectura y situación actual. *Patrimonio Cultural de España*, (10), 97-109.
- Solano, J. (2019, dez. 12). Cien años de cine. Del teatro Maravillas al cine Municipal. *Diario Hoy. Hoy-Arroyo de la Luz*. <https://arroyodelaluz.hoy.es/cien-anos-cine-20191211163907-nt.html> .
- Sucari Jabbaz, G. (2009). *El documental expandido: pantalla y espacio*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona.