

Patrimonio arquitectónico inmaterial: el proyecto de cinematógrafo de la calle Parras en Cáceres (1937) en su contexto urbanístico, histórico e ideológico

Intangible architectural heritage: the movie theater of the Parras Street in Caceres (Spain) (1937) in its urbanistic, historical and ideological context

Angélica GARCÍA MANSO

Universidad de Extremadura

Grupo de Investigación MUSAEXI

Campus de Cáceres

Facultad de Formación del Profesorado. C. Campus Universitario s/n. 10071 - Cáceres

angelicamanso@hotmail.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

Fecha de envío: 10/01/2020. Aceptado: 10/08/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 371-386

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.12>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Se analiza el proyecto de un cinematógrafo en Cáceres que no llegó a ser erigido. Se efectúa un examen del contexto arquitectónico y urbanístico en el que históricamente se sitúa el proyecto, en plena Guerra Civil (año 1937), según diseño del arquitecto José María Pellón y Vierna, de estética conservadora, quien inscribe su propuesta en una skyline monocorde y de carácter institucional, y que reforzaría así, de haberse construido, el ambiente de ciudad provinciana con funciones predominantemente administrativas.

Palabras clave: Patrimonio inmaterial; urbanismo del ocio; descripción de cinematógrafo; Cáceres; claves políticas de la estética arquitectónica; arquitecto Pellón y Vierna.

Abstract: This paper analyses the project of a movie theater in Cáceres that was never built. It makes a research on the architectural and urban context in which the project is historically situated, in the middle of the Spanish Civil War (1937), according to the design of the architect José María Pellón y Vierna, with a conservative aesthetic view, who inscribes his proposal in a flat urban skyline of an institutional nature, and which would thus reinforce, if it had been built, the atmosphere of a provincial city with predominantly administrative functions.

Keywords: Intangible heritage; leisure urban planning; description of movie theaters; Cáceres (Spain); political keys to architectural aesthetics; architect Pellón y Vierna.

1. INTRODUCCIÓN: LOS CINEMATÓGRAFOS QUE NO LLEGARON A ERIGIRSE

El patrimonio arquitectónico inmaterial –concepto que no se debe hacer corresponder de forma literal con el de “patrimonio cultural inmaterial” según ha sido establecido este por la Unesco en el año 2003, en su trigésimo segunda convención– se refiere a proyectos que no culminaron en una construcción física y que, sin embargo, en su existencia virtual pueden informar de forma certera acerca de la historia local, de la trayectoria evolutiva de su urbanismo, de la historia arquitectónica de un lugar o espacio, de la historia de los cinematógrafos en concreto, o, en fin, de la historia de la arquitectura del ocio y de las propias vivencias asociadas a este. Todo ello se define en virtud de una paradoja: el hecho mismo de que no llegaran a construirse. De ahí que, siguiendo la expresión de Lozano Bartolozzi, el “patrimonio perdido” constituye un “paisaje sin memoria”¹. En el presente estudio no se trata de abordar el diseño de un cine desaparecido, sino que nuestro análisis se ocupa del lugar de inmuebles que no llegaron a nacer, abandonados por motivos coyunturales y difíciles de delimitar en la mayoría de los casos, en proyectos que decaen por el desvío hacia otros intereses, por la falta de financiación tras haberse dado los primeros pasos, o, en fin, también por responder a propuesta fallidas de raíz, cuando la competencia ofrece espacios más modernos y atractivos para el mismo propósito. No obstante, también de tales casos fallidos en ocasiones es posible extraer lecturas y claves patrimoniales en el contexto estético, urbanístico e histórico de la idea inicial. En el caso que nos ocupa, además, se trata de un proyecto que se fecha en plena Guerra Civil española, y su construcción chocará con las carencias de materiales, herramientas y mano de obra, que se vuelcan en proyectos de carácter y fines bélicos. El resultado es un “paisaje sin memoria” por cuanto las propuestas no llegaron a generar vivencias, si bien, en sí mismos, constituyen una idea de ciudad.

En un orden de cosas diferente, si ya de por sí resulta difícil el estudio de los edificios que fueron cinematógrafos y el hallazgo de documentación resulta aleatorio², los testimonios relativos a la arquitectura no edificada se inscriben más aún en lo meramente circunstancial, sometidos a la aparición azarosa de los proyectos en archivos públicos o familiares sean del arquitecto o del promotor, en papeles dispersos, de muy diverso cariz dependiendo

1 LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Patrimonio perdido. Paisajes sin memoria*, Trujillo (Cáceres), Real Academia de las Artes y Letras de Extremadura, 2019.

2 Muchos de estos actualmente han desaparecido; otros se han mimetizado en usos diferentes o han sido abandonados y se encuentran en estado de ruina. La bibliografía a este respecto comienza a ser amplia, sobre todo en estudios de carácter local; con ámbito nacional, véase SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, “Las salas de cine en España: Evolución histórica, arquitectura y situación actual”, *Patrimonio Cultural de España*, 10 (2015), pp. 97-109.

de si habían iniciado o no su tramitación burocrática y, en ocasiones, no más que bocetos, e incluso meras ideas que no llegaron a plasmarse. Sucede en lo que se refiere a los cines de la provincia de Cáceres con proyectos como el encargado al arquitecto Rodolfo García-Pablos que se conserva en el Archivo Municipal de Plasencia sobre un cine que nunca se llegó a construir (pues realmente no se trataba de una remodelación)³; sucede con diferentes planos de Fernando Hurtado Collar custodiados por su hijo, también arquitecto de profesión⁴, como lo son los hijos de Vicente Candela⁵, en uno y otro caso responsables de importantes cinematógrafos erigidos en la capital y pueblos de la provincia. En ocasiones, son los promotores los que, excepcionalmente, han guardado papeles de inversiones económicas que no cuajaron. Es el caso de los hermanos García Calbelo, Ángel y Víctor, en Cáceres, abogados y empresarios locales con cargos políticos, quienes, de ideología nítidamente conservadora, en esos momentos –plena Guerra Civil– se inscriben en el bando franquista, hasta el punto de que Víctor García Calbelo llegará a ser presidente de la Diputación Provincial entre los años 1939 y 1941, tras el final de la contienda.

Uno de los hijos de Víctor García Calbelo, Antonio García Villalón, conserva en el archivo familiar unos documentos de más de ochenta años, entre los que se encuentran los planos para un cinematógrafo que no llegó a ser erigido. Su lugar: el número 25 de la calle Parras, donde actualmente se encuentra el Hotel Ágora, si bien con salida también hacia la calle Pintores (en el número 28) a sus espaldas, tratándose la calle Pintores de una de las de mayor relevancia comercial en la ciudad a lo largo de toda su historia.

A partir de las fotografías del alzado y planos facilitadas por García Villalón –y a pesar de que el proyecto conservado carece de memoria y presupuesto– es posible hacerse una idea bastante precisa de la iniciativa y de cómo esta se inscribía en el tejido urbano y de ocio de la ciudad, más aún cuando el mismo arquitecto estaba proyectando simultáneamente una casa familiar, con fachada hacia la calle Pintores, en cuyo bajos se pensaba como acceso secundario o salida de emergencia del cinematógrafo. El proyecto de

3 Los planos y alzados, que son de enorme interés, se conservan en el Archivo Municipal de Plasencia: Sección de Arquitectura y Urbanismo 31.17/53 (1948). Sobre los antecedentes del Cine Romero, sobre cuyo solar se iba a asentar el nuevo cinematógrafo, y los restantes cines placentinos; GARCÍA MANSO, Angélica, "Narrativas del paisaje urbano de Plasencia: los cinematógrafos", en AMOR GÓMEZ, Yolanda (coord.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018*, Plasencia (Cáceres), Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia, 2018, pp. 147-166.

4 LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Patrimonio perdido...*

5 CANDELA SAHUQUILLO, Vicente y CANDELA SAHUQUILLO, Antonio, "V. Candela Rodríguez, arquitecto", *Revista Oeste* (Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura), 11-12 (1994), pp. 113-128.

la vivienda que sí se construyó se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Cáceres⁶. El arquitecto de uno y otro inmueble era el mismo, José María Pellón y Vierna. Ambos proyectos se fechan en 1937 y, en tanto, la casa sí fue construida, y existe todavía hoy con un estado de conservación desigual de cada una de las plantas, la sala de proyecciones quedó para siempre como una posibilidad que no cuajó. El cinematógrafo, en fin, también quedó sin nombre; de ahí que en adelante nos refiramos a él por el nombre de la calle en cuya ubicación estaba previsto: el cine de la calle Parras.

De cualquier forma, el interés por el Séptimo Arte de uno de los dos hermanos promotores, de Víctor García Calbelo, transcurrió al margen del proyecto que se quedó en el cajón. Así, poco más de una década después, ya en la década de los años 50, la ciudad vivió el cine de forma intensa, aunque, en cierta forma, bipolar con la llegada de un nuevo prelado a la diócesis y de un nuevo director de la Biblioteca y Casa de la Cultura, el valenciano Llopis Ivorra de un lado y el cántabro Víctor Gerardo García del Camino, de otro⁷. Pues bien, el promotor Víctor García Calbelo llegó a participar en un concurso de cortometrajes en el año 1960, con una película familiar (que suponemos perdida)⁸. Y es que, al cabo, su participación respondía a un compromiso más social que artístico, más familiar (por el hecho de poseer un tomavistas como registro de la cotidianidad) que de un pasatiempo cultural, que tiene su correspondencia con el mismo proyecto del cinematógrafo de la calle Parras: más una idea personal que un negocio. En efecto, el cine estaba de moda como forma de promoción personal en la ciudad provinciana, que parecía poner así “una vela a Dios y otra al diablo” a la vez que lo justificaba con el sentido moralizador de las imágenes que propugnaban, aunque sin apenas valor estético y de forma un tanto superficial ciertamente.

2. CONTEXTO URBANO: LA CIUDAD DECIMONÓNICA EN EL SIGLO XX

Por descontado que el cine de la calle Parras se concibe y proyecta en un contexto urbano: el crecimiento decimonónico de la ciudad de Cáceres opera fundamentalmente hacia el norte y hacia el oeste, tras haberse expandido durante los siglos precedentes por las laderas naturales del cerro que perfila el recinto amurallado y, ya en la primera mitad del siglo XIX, con la reasignación de espacios eclesiales desamortizados, que contribuyeron a alguno

6 JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando, *Inventario general del Archivo Histórico Municipal de Cáceres* (2 vols.), Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres, 2015, vol. II, p. 118.

7 GARCÍA MANSO, Angélica, “Apuntes didácticos sobre la Edad de Oro del cine en Cáceres y el papel de la diócesis en su desarrollo”, *Cauriensia*, 11 (2016), pp. 546-566.

8 GARCÍA MANSO, Angélica, *El octavo pecado de la capital: El cine en el Cáceres de los años cincuenta*, Cáceres, Filmoteca de Extremadura, 2013.

de los cambios fisionómicos más fuertes de la ciudad⁹. En efecto, hacia el norte desde el siglo XIX se potencian con fuerza las actuales calles Margallo y Barrio Nuevo como ejes de mayor longitud. Hacia el oeste, con la sucesiva escala que suponen la calle Pintores, que desemboca en la Plaza Mayor desde el entorno de San Juan; la paralela calle Moret, que desemboca en la plaza de la Concepción; y, en tercer lugar y en un círculo más externo, bordeando la ladera de la colina frente a la ciudad antigua, la calle Parras, que desemboca en la plaza del obispo Galarza, lugar donde se encontraba un importante enclave eclesiástico (luego militar) actualmente desaparecido –convertido en estacionamiento de vehículos tras haber sido mercado de abastos– y como forma de conexión con la salida norte antes mencionada. Es decir, tres calles y tres plazas: Pintores a Plaza Mayor como círculo más interior, Moret a plaza de la Concepción como círculo intermedio y Parras a plaza de Galarza como círculo exterior, si bien sucede que la calle Moret nace de Pintores y es la más breve, de forma que existen zonas de paso entre Parras y Pintores, como, por ejemplo, el callejón de Felipe Uribarri en la plaza de San Juan, de donde nace Pintores.

En un orden de cosas diferente, la ciudad decimonónica suele presentar una construcción predominantemente a dos alturas, es decir, de una planta. Por su parte, la ciudad a caballo entre los siglos XIX y XX eleva una altura más las casas, según se hace patente en las construcciones más antiguas que se pueden descubrir aún en la calle Barrio Nuevo o en la calle Parras, es decir, hacia el norte y hacia el oeste respectivamente; también la calle Pintores acaba creciendo (de hecho, por su condición de arteria central, lo hará tanto como Parras, o más para descompensar la inclinación de la colina adyacente). Así, la existencia de una calle con un *skyline* más elevado tendrá consecuencias en el diseño del cinematógrafo objeto de análisis.

También es importante destacar cómo el ocio se traslada desde los alrededores de la Plaza Mayor, donde se ubicaban el Teatro Principal, en la plaza de las Canteras junto al Palacio de la Audiencia, y el Teatro Variedades (en la calle Margallo)¹⁰, el oeste (aunque, ciertamente, una década después, en el año 1947, la zona se recuperará como polo teatral y cinematográfico con el Cine Capitol en la calle Sancti Spiritus). Así, en el año 1929 se inaugura el Gran Teatro, de larga construcción y uno de los hitos que conectan el centro con la expansión hacia el oeste desde finales del siglo XIX; poco después, en el 1933, el Cine Norba, ya en pleno Paseo de Cánovas (entonces de Armiñán)

9 CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio, *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*, Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1982. También, RUIZ GARCÍA, Javier, *La evolución urbana de Cáceres*, Cáceres, Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad, 2011.

10 NARGANES ROBAS, David y JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando, *El teatro en Cáceres. Archivos y documentación (1586-1926)*, Mérida, Junta de Extremadura, 2009.

en su intersección con la avenida de la Virgen de la Montaña, que suponen uno y otro la clausura del teatro decimonónico y el cinematógrafo de barracas, además de coincidir con la desaparición del cine mudo. En fin, uno y otro inmuebles, junto a la explotación estival de la Plaza de Toros, centrarán el ocio cacereño hasta prácticamente mediados de siglo, momento en el que se abre el citado Cine Capitol¹¹.

Pues bien, en el contexto descrito el cinematógrafo promovido por los hermanos García Calbelo se encuentra en plena calle de la ciudad abigarrada y decimonónica, sin polos monumentales de relieve en su entorno (como sucederá con el citado Capitol, prácticamente rodeado de entornos palaciales y eclesiásticos), con la singularidad añadida de dar hacia dos importantes calles comerciales. Es decir, se proyecta en pleno *skyline* continuista, aunque se haya elevado ya con edificios de tres alturas. No obstante, en unos momentos en los que Cáceres mira ya hacia el oeste, con la expansión que organizará el Paseo de Cánovas, la propuesta del nuevo cinematógrafo no deja de dar la impresión de querer reorientar nuevamente el ámbito del ocio hacia una zona de servicios predominantemente comerciales y de artesanos.

3. DESCRIPCIÓN DE PLANOS Y ALZADO: LA PROYECCIÓN DE UN SKYLINE MONOCORDE

El edificio que se diseña ofrece acceso a dos calles: a la calle Parras, para la que se propugna la fachada noble en virtud de la mayor anchura disponible, y la calle Pintores, con un paso más angosto que funciona como salida de emergencias y como acceso auxiliar, aunque también como escaparate del cine a la calle comercial de mayor relevancia en el momento. (Fig. 1)

El conjunto de la estructura atraviesa volúmenes previamente edificados muy diferentes que habrían de abrirse con el fin de lograr el espacio diáfano de una sala para más de 2200 butacas y superar el desnivel orográfico existente entre las calles Pintores y Parras. La platea se esboza como leve embudo, recto en el lado este y con una ligera inclinación en la pared del lado oeste. Escenario y pantalla se disponen orientadas hacia la calle Pintores, en un espacio tras el que se sitúan unas puertas que conducen por sendas escaleras laterales hacia un distribuidor y un largo pasillo que avanza hacia el sur, es decir, hacia la citada calle Pintores, como salida auxiliar. El acceso principal a la sala se efectúa desde la calle Parras mediante un vestíbulo en el que, de acuerdo con el plano, lo que más llama la atención, es su disposición arqueada, con un leve giro en el que se disponen cuatro puertas de acceso a la platea.

11 Sobre el conjunto de cinematógrafos citados, PAREDES PÉREZ, María Montaña, "Fuentes documentales para el estudio del cine en Cáceres", *Balduque*, 7 (2015), pp. 144-162.

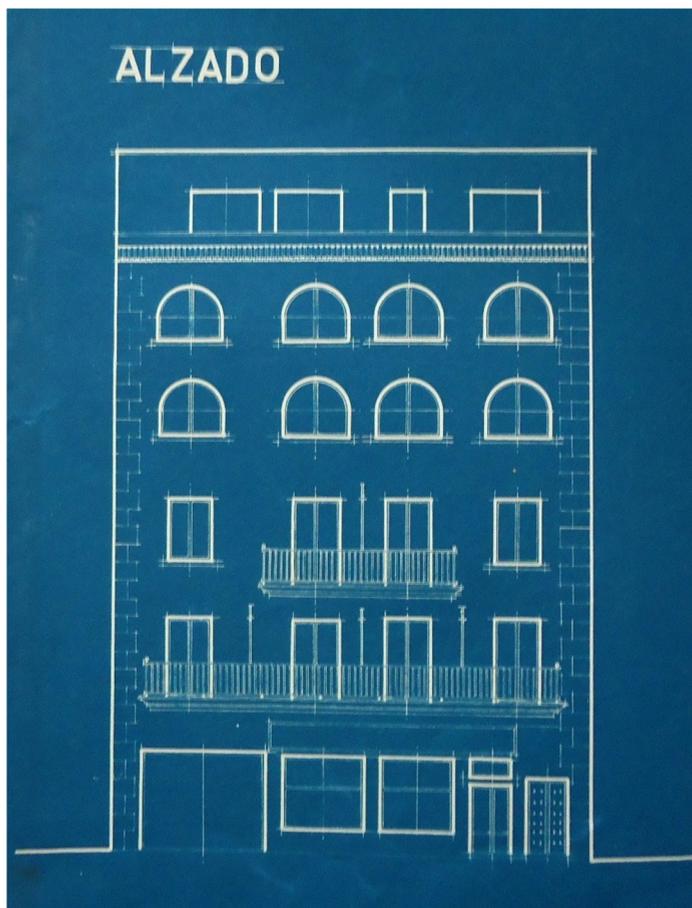


Fig. 1. Alzado hacia calle Pintores. Archivo Histórico Municipal de Cáceres

Los demás planteamientos responden a la disposición habitual en los cine-teatros. Así, en los planos se descubre el acceso a las dependencias auxiliares (servicios y taquillas) en la planta primera, sin que se aprecie con claridad meridiana en estos el acceso a la cabina de proyección ni la propia cabina; en el otro frente se descubre la disposición de oficinas y vestuarios tras la pantalla el lienzo de pared plana que ocupa la pantalla, sin que se muestre anfiteatro ni ambigú de planta segunda ni tampoco cafetería, de tal forma que, al menos en lo que al plano horizontal se refiere, la disposición resulta más teatral que propiamente cinematográfica.

En efecto, el escenario ofrece embocadura y puertas laterales y es en su parte delantera donde se dispone el eje perpendicular para la pantalla, que aparecería así enmarcada de acuerdo con el patrón habitual del momento en las salas multiusos (para la representación teatral, proyecciones de cine,

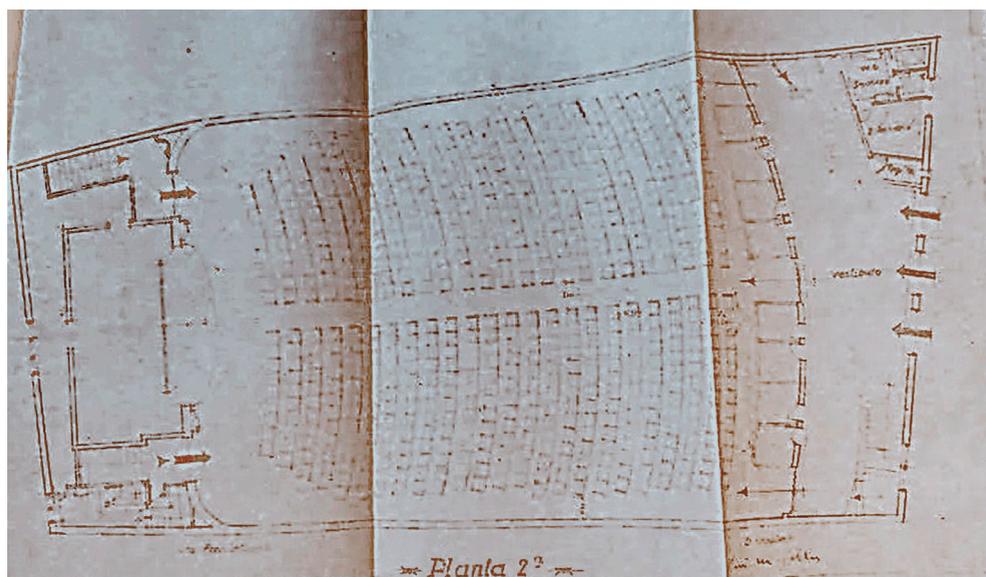


Fig. 2. *Plano principal*. Archivo Personal Antonio García Villalón

celebración de conferencias, etcétera), antes de la aparición de formatos de proyección más apaisados como el cinemascope. (Fig. 2)

Al igual que los planos resultan un tanto previsibles y se presentan básicamente adaptados al enclave salvo la aportación creativa de un ambigü en ligera curvatura en los accesos a la sala, la fachada no ofrece un dibujo muy elaborado (al menos en este primer alzado, único que parece conservarse) y apenas permite distinguir (salvo acaso por la disposición de las taquillas al nivel de la calle y orientados hacia esta) que se trate de un cinematógrafo. El elemento más característico a este respecto podría ser el frontón rectangular, proporcionalmente alto, que preside el inmueble, el cual, además, está carente de entablamento, como mero e hipotético soporte para el nombre del cine. El conjunto denota una enorme simplicidad, como una especie de voluntad de no llamar la atención sobre el edificio, de forma que se presenta así más como corteza o envoltura que como fachada propiamente dicha; de hecho, sus tres alturas se corresponden con la media de elevación de los edificios de la calle, en su mayor parte residencial excepción hecha de los bajos, e incluso el juego de ventanas incide más en un entorno habitacional que en lienzos murales o paramentos propios de un cine o un teatro del siglo XX.

El acceso, en fin, responde al de un edificio más institucional que de ocio: la triple entrada recta de doble hoja, agrupadas las puertas en encuadramiento a base de planchas de granito o enmarcadas entre lesenas rectangulares y con un leve dintel corrido común a las tres aberturas, es habitual en

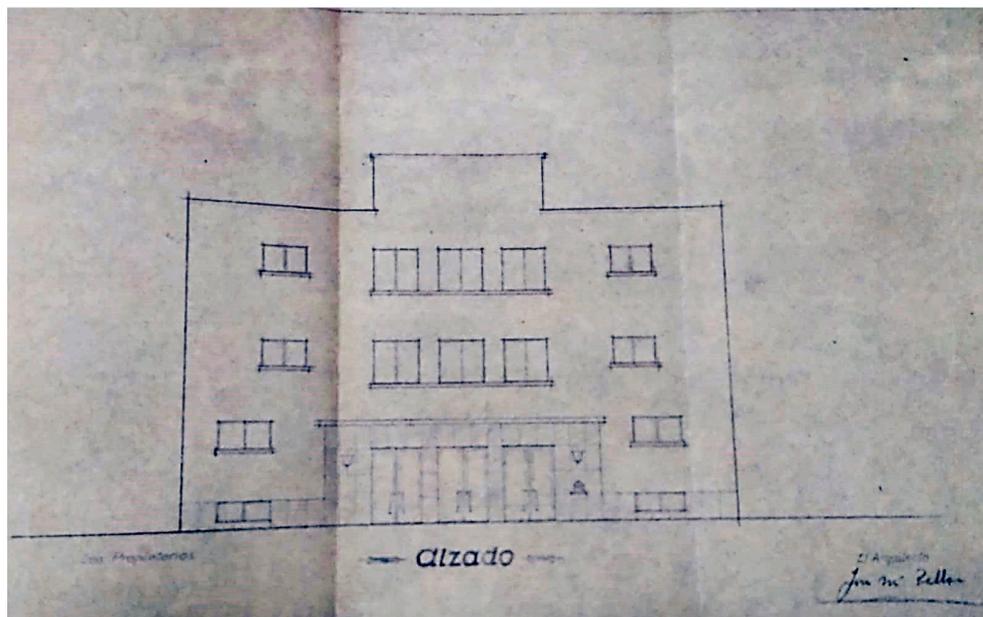


Fig. 3. Alzado principal hacia calle Parras. Archivo Personal Antonio García Villalón

inmuebles funcionales y propios de servicios públicos y se trata de un acceso que establece continuidad con el estrecho zócalo que protege la base y acoge los ventanucos inferiores. (Fig. 3)

4. TRASCENDENCIA URBANÍSTICA: LA DOCTRINA ARQUITECTÓNICA SUBYACENTE

El concepto de “arquitectura academicista” posee diferentes acepciones, que van desde aquella que refleja formas de inspiración neoclásica, postulada desde las escuelas de formación de los profesionales también llamadas de “Bellas Artes”, hasta el reconocimiento de unos inmuebles en los que prevalece una estética que huye de lo superfluo y muestra la voluntad de alejarse igualmente de los avances tecnológicos¹², además de una simetría axial y la voluntad de no asemejarse a la arquitectura popular. Por lo demás, la inspiración herreriana o escurialense aporta al academicismo arquitectóni-

12 HITCHCOCK, Henry Rusell, *Arquitectura y urbanismo de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1985. En lo que se refiere al marco extremeño, puede verse LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y CRUZ VILLALÓN, María, *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1995. También GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Manuel, *Arquitectura contemporánea en Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2011.

co español un referente político, a la vez que estético, que, con variaciones, pervive a lo largo de los siglos. Es desde la segunda perspectiva desde la que se puede considerar a Pellón y Vierna como arquitecto academicista: de carácter conservador tanto en su ideología política (de familia aristocrática) como en lo propiamente arquitectónico, sus diseños se apoyan en fórmulas consagradas y carentes de riesgo fuera de lo establecido en la enseñanza profesional, y, sobre todo, en búsqueda de la uniformidad en un espacio urbano, que se vuelve reiterativo cuando no pretende la monumentalidad. Así, la calle se lee en clave de continuidad monótona donde solamente elementos ilustrativos, de carácter secundario, permiten determinar la finalidad de cada inmueble. Según argumentaremos, su proyecto casi responde literalmente a los presupuestos estéticos defendidos por pensadores como de adscripción falangista en su momento, caso de Antonio Tovar. Tales principios se definen con términos como severidad o ausencia de decoración, rigidez o recurso a materiales de aspecto austero y duro y, finalmente, predominio de una geometría de inspiración herreriana¹³.

El trabajo de Pellón y Vierna se desarrolla de forma prioritaria en Cáceres, Plasencia, Madrid, El Álamo, Getafe y Leganés. En Cáceres con proyectos como el que es objeto de análisis, además de viviendas. En Plasencia, como arquitecto municipal, es uno de los responsables, también junto con el aparejador Mirón Calzada, del ensanche urbano y del Parque de Los Pinos, sin que se conozcan actuaciones sobre el casco monumental (toda vez que, cuando llegó a Plasencia, el alcázar de la ciudad había sido ya demolido contra criterios de conservación que en la actualidad lo hubieran impedido), aunque sí es responsable de la remodelación de la plaza de San Pedro de Alcántara en 1960 y de parte de la reforma del Cine Alcázar¹⁴. En el entorno madrileño, en el municipio madrileño de El Álamo proyectó su casa consistorial; además, en Leganés, en calidad nuevamente de arquitecto municipal, se responsabilizó de edificios de servicios como el mercado o el campo de deportes en lo que se refiere a Getafe. En Guijo de Granadilla, de nuevo en la provincia cacereña, proyectó la ermita del Cristu Benditu, de diseño fuertemente tradicionalista, si no periclitado. Finalmente, en lo que se refiere a edificios de ocio, en Plasencia se encargó de diferentes reformas del Cine-Teatro Alcázar en los años 1939 y 1956 y colaboró con García-Pablos en el diseño del nuevo Cine Romero en la misma década, un proyecto que, al igual que sucede con el de la cacereña calle Parras, se quedó sobre el papel –por lo demás, el arquitecto principal, García-Pablos, también estaba especializado

13 Véase, BOX, Zira, "El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo (1)", *Revista de Estudios Políticos*, 155 (2012), pp. 151-181.

14 Véase, FERNÁNDEZ ROJO, Laura, "Las actuaciones para la conservación del Teatro Alcázar (1917-2017)", en AMOR GÓMEZ, Yolanda (coord.), *Memoria histórica...*, pp. 167-186.

en edificios religiosos y de estética conservadora (de hecho, el alzado de fachada, aunque elaborado, del nuevo Romero parece una vez más anacrónico para su momento)–.

En efecto, el cine de la calle Parras se diseña en los momentos de esplendor de los cinematógrafos de la Gran Vía madrileña, que se estaban erigiendo desde la década anterior, marcando la modernidad de la capital. Pero también es el momento de esplendor de los nuevos locales cacereños: el Gran Teatro, del año 1929, y un clásico como el ya desaparecido Cine Norba, obra señera del arquitecto Ángel Pérez, inaugurado cuatro años antes¹⁵. De ahí que se deba entender el trabajo de Pellón y Vierna en el marco de un diálogo estético, con un trasfondo eminentemente ideológico, por cuanto el proyecto de la calle Parras va directamente contra las líneas estéticas del momento para potenciar aspectos como la cubicidad, la macizez, la cuadratura, la simplificación decorativa, la importancia de vanos y, en general, lo plano, de acuerdo con unas conocidas premisas del teórico Víctor d'Ors¹⁶: la fachada del cinematógrafo que se propone es de líneas sencillas, rectas, sin elementos decorativos, con unas puertas enmarcadas en vanos y, en general, ofrece una evidente condición rasa o plana.

5. CONCLUSIÓN: TRASCENDENCIA HISTÓRICA Y PATRIMONIAL DEL CINEMATÓGRAFO DE LA CALLE PARRAS

De acuerdo con el examen anterior, los “cines de papel”, en lograda definición de Fernando Betancor¹⁷, en ocasiones se imbrican en un marco ideológico que se refleja arquitectónica y urbanísticamente en el entorno al que van dirigidos. En relación ya con el proyecto concreto del cine de la calle Parras de Cáceres, más allá de la documentación existente, de la necesidad de nuevos inmuebles de ocio en la ciudad de Cáceres (que se vería colmada una década después con el Cine Capitol) se impone una doble visión: una primera referida a la ubicación y otra a la estética arquitectónica. En sendas orientaciones se descubre una lectura de carácter conservador: la inserción

15 HURTADO URRUTIA, Miguel, “De nuestra memoria cultural: Ángel Pérez, arquitecto (1897-1977)”, *Revista científica, literaria y artística del ATENEO DE CÁCERES*, 10 (2010), pp. 45-48.

16 En un ensayo publicado en el mismo año de 1937 con el título de “Hacia la reconstrucción de las ciudades españolas”, publicado en el mes de junio de la revista falangista *Vértice* y citado, entre otros, en BONET CORREA, Antonio (ed.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 50.

17 BETANCOR PÉREZ, Fernando, “Las Palmas de Gran Canaria y sus cines olvidados: Aproximación a la historia de la arquitectura cinematográfica a través de los proyectos que quedaron en el papel”, en MORALES PADRÓN, Francisco (ed.), *XIII Coloquio de Historia Canario-americana; VIII Congreso internacional de Historia de América*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, pp. 3033-3054.

del edificio en un entorno residencial (no administrativo ni con preeminencia comercial, que ya beneficiaba otras calles de la ciudad con negocios de mayor escala) de alguna manera traslada el ocio a un entorno inmediato, casi familiar (en lugar de romper la normalización o uniformidad de la residencia burguesa), idea que se refuerza con el aspecto que ofrece la fachada. Y es que se proyecta un inmueble de marcada austeridad estética, que cumple casi de forma exacta las premisas de un pensamiento ideológico uniformador como es el falangista, según lo definen Víctor D'Ors y, casi simultáneamente, Antonio Tovar¹⁸, personalidad que hemos citado con anterioridad.

En fin, resulta prácticamente imposible conocer los motivos reales por los que el edificio no llegó a erigirse. Sea como fuere, al igual que otros inmuebles proyectados por Pellón y Vierna que se conservan en Cáceres (caso de Pintores 28 y Virgen de la Montaña 17) el resultado hubiera devenido anodino y, por así decir, gris, en afortunada expresión de Francisco Acedo¹⁹. De proponer una imagen cinematográfica, el edificio sería equivalente a un filme mudo y monocolor en unos momentos en los que el Séptimo Arte recorre nuevos caminos. En el contexto bélico, la adquisición de materiales, la financiación y la mano de obra se hacían difíciles, salvo que se presentara como modelo de gestión falangista, pues, *de facto*, se propugnaba un inmueble militante, lejos del teatro burgués con ínfulas aristocráticas y del Cine Norba que nació en la España republicana. En la posguerra, las dificultades citadas se multiplicaban aún más. La iniciativa, ciertamente, era privada, pero los promotores y el mismo arquitecto no eran personas ajenas al régimen franquista desde antes de la Guerra Civil. A este último respecto, de alguna manera, que José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange, utilizara en su momento el escenario del Cine Norba para dictar importantes discursos políticos, definidores de las líneas políticas que encarnaba, en el año 1934 y en los primeros días del año 1936²⁰, hubiera propugnado un edificio más acorde a una voluntad uniformadora y de pensamiento único²¹.

18 LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 71-72.

19 ACEDO FERNÁNDEZ-PEREIRA, Francisco, *Cáceres. Paseo por la eternidad*, Cáceres, Editorial Libros y Café, 2013.

20 RODRÍGUEZ ARROYO, Jesús Carlos, "La retaguardia franquista en Sierra de Gata (la actuación de las milicias nacionales: Requetés y Falange)", *XL Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo (Cáceres), Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2012, pp. 483-512.

21 SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores, Galería-Librería Yerba & Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad de Murcia, 1983, pp. 173-197. También, más recientemente: BOX, Zira, "El cuerpo..."

Las necesidades de posguerra, las tensiones entre los distintos grupos de poder dentro de un mismo bando, el hecho de que durante algún tiempo la dedicación de los promotores fuera más política que comercial (pues, como hemos apuntado ya, Víctor García Calbelo llegará a ser presidente de la Diputación de Cáceres) retrasarían *sine die* y se puede decir que prácticamente harían olvidar la memoria sobre los papeles acerca de un cine que, de haber existido, probablemente no hubiera cambiado la ciudad como sí lo hicieron las demás salas de proyecciones. No se trata de ver en ello “justicia poética” alguna, sino de entrever un esfuerzo de explicación sobre cómo se organiza el patrimonio a partir de inmuebles emblemáticos.

En este contexto, el cine de la calle Parras iba a nacer sin fuerza patrimonial ni urbanística, como ejemplo de uniformidad del régimen franquista emergente en una población en la que se reforzaba así su carácter provinciano, alejado de la modernidad. También, en expresión de César Rina, como un modelo dentro del marco de las “guerras de la memoria”²², la realización del cinematógrafo hubiera constituido un esfuerzo más falangista que propiamente franquista.

Los “cines de papel” poseen la importancia del patrimonio de ocio que pudo ser y no fue, de un patrimonio de ficción, con todas las virtudes y defectos metodológicos que ello pudiera provocar. Pero también se ofrecen al investigador como un acicate para comprender el ocio de una ciudad a partir de sus omisiones, de la historia que se encuentra detrás de la existencia fantasmal de inmuebles que no llegaron a generar memoria pública, o, en fin, de la ideología que, en ocasiones, respalda edificios condenados probablemente al fracaso urbano de haber sido erigidos.

A lo largo del estudio hemos sintetizado la inspiración del diseño, la ubicación urbana y el trasfondo sociopolítico del cine de la calle Parras, como forma, espacio y tiempo que permiten inferir los procesos de transformación de la imagen de una población, aunque sea como hipótesis.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEDO FERNÁNDEZ-PEREIRA, Francisco, *Cáceres. Paseo por la eternidad*, Cáceres, Editorial Libros y Café, 2013.
- BETANCOR PÉREZ, Fernando, “Las Palmas de Gran Canaria y sus cines olvidados: Aproximación a la historia de la arquitectura cinematográfica a través de los proyectos que quedaron en el papel”, en MORALES PADRÓN, Francisco (ed.), *XIII Coloquio de Historia Canario-americana; VIII Congreso internacional de Histo-*

22 RINA SIMÓN, César, “Las ‘Guerras de la Memoria’ entre militares y falangistas en Cáceres, 1936-1942”, en RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 444-462.

- ria de América, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, pp. 3033-3054.
- BONET CORREA, Antonio (ed.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- BOX, Zira, "El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo (1)", *Revista de Estudios Políticos*, 155 (2012), pp. 151-181; disponible: <https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/40218>
- CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio, *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*, Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1982.
- CANDELA SAHUQUILLO, Vicente y CANDELA SAHUQUILLO, Antonio, "V. Candela Rodríguez, arquitecto", *Revista Oeste* (Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura), 1 (1994), pp. 1-12.
- FERNÁNDEZ ROJO, Laura, "Las actuaciones para la conservación del Teatro Alkázar (1917-2017)", en AMOR GÓMEZ, Yolanda (coord.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018*, Plasencia (Cáceres), Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia, 2018, pp. 167-186.
- GARCÍA MANSO, Angélica, *El octavo pecado de la capital: El cine en el Cáceres de los años cincuenta*, Cáceres, Filmoteca de Extremadura, 2013.
- GARCÍA MANSO, Angélica, "Apuntes didácticos sobre la Edad de Oro del cine en Cáceres y el papel de la diócesis en su desarrollo", *Cauriensa*, 11 (2016), pp. 546-566; disponible: <http://cauriensa.es/index.php/cauriensa/article/view/XI-EM8>
- GARCÍA MANSO, Angélica, "Narrativas del paisaje urbano de Plasencia: los cinematógrafos", en AMOR GÓMEZ, Yolanda (coord.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018*, Plasencia (Cáceres), Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia, 2018, pp. 147-166.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Manuel, *Arquitectura contemporánea en Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2011.
- HURTADO URRUTIA, Miguel, "De nuestra memoria cultural: Ángel Pérez, arquitecto (1897-1977)", *Revista científica, literaria y artística del ATENEO DE CÁCERES*, 10 (2010), pp. 45-48.
- HITCHCOCK, Henry Rusell, *Arquitectura y urbanismo de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1985.
- JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando, *Inventario general del Archivo Histórico Municipal de Cáceres* (2 vols.), Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres, 2015.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 71-72.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Patrimonio perdido. Paisajes sin memoria*, Trujillo (Cáceres), Real Academia de las Artes y Letras de Extremadura, 2019.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y CRUZ VILLALÓN, María, *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1995.
- NARGANES ROBAS, David y JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando, *El teatro en Cáceres. Archivos y documentación (1586-1926)*, Mérida, Junta de Extremadura, 2009.
- PAREDES PÉREZ, María Montaña, "Fuentes documentales para el estudio del cine en Cáceres", *Balduque*, 7 (2015), pp. 144-162.
- RINA SIMÓN, César, "Las 'Guerras de la Memoria' entre militares y falangistas

- en Cáceres, 1936-1942", en RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 444-462.
- RODRÍGUEZ ARROYO, Jesús Carlos, "La retaguardia franquista en Sierra de Gata (la actuación de las milicias nacionales: Requetés y Falange)", *XL Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo (Cáceres), Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2012, pp. 483-512.
- RUIZ GARCÍA, Javier, *La evolución urbana de Cáceres*, Cáceres, Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad, 2011.
- SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores, Galería-Librería Yerba & Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad de Murcia, 1983, pp. 173-197.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, "Las salas de cine en España: Evolución histórica, arquitectura y situación actual", *Patrimonio Cultural de España*, 10 (2015), pp. 97-109.

