

Castilla y León, un escenario de cine

MARÍA MARCOS RAMOS
Universidad de Salamanca

Resumen

En este artículo se analiza la imagen de Castilla y León en las películas rodadas en la comunidad desde el año 1977 al 2010. El número de películas de este período es muy amplio, más de 270 películas, por lo que resulta meramente imposible analizarlas todas. El artículo pretende, entre otros objetivos, ser un punto de partida para futuras investigaciones, así como mostrar unas pinceladas sobre cómo es el cine rodado y ambientado en esta comunidad. Tras el análisis se puede afirmar que, si bien hay muchas películas de cine histórico, apenas hay representación de la actualidad, mostrando una imagen de ciudad de provincias, en la que parece que el tiempo se ha detenido y a la que la modernidad no ha llegado.

Palabras Clave: Castilla y León, cine español, democracia.

Castilla y León, a film scene

Abstract

This article analyses the image of Castilla y León taking into consideration the films set in this region since 1977 to 2010. It would be impossible to study and detect points in common between the 270 films produced during this period of time. Therefore, this text aims to provide an starting point for future researchs, pointing out some characteristics about the films produced and set in the region. Among the conclusions extracted from the analysis of these films, it could be argued that there is a considerable amount of historic pieces, with less films depicting the actual time. The reason for this statement is that most of the these movies are set in the past. Those films which are set in the present time describe provincial or little towns, where time seems to be frozen and modernity has not arrived yet.

Keywords: Castilla y León, Spanish cinema, Democracy.

1. INTRODUCCIÓN

El cine, además de entretenimiento, puede ser un retrato de la realidad social ya que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film puede convertirse en una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época (Caparrós, 2007, p. 25).

Resulta, por tanto, fundamental, analizar el modo en que una sociedad es representada en el cine para poder comprender, como si de un documento histórico se tratase, el contexto al que hace referencia. De ahí que resulte importante analizar las relaciones del cine con los marcos geográficos en los que se realiza e intentar desentrañar las funciones que los escenarios en los que transcurren las historias fílmicas realizan en tanto que “toda obra creativa pertenece a un tiempo, a un pueblo, a un medio” (Martín Patino, 2009, p. 47).

En el caso que nos ocupa, lo primero que habría que reseñar es que la presencia de Castilla y León en el cine como marco espacial en películas rodadas entre 1977 y 2010 ha generado un corpus amplio y heterogéneo. Se calcula que, aproximadamente, durante ese periodo se han rodado 270 filmes en la comunidad, algo que puede explicarse por varios motivos, oscilantes entre la mera lógica geográfica –Castilla y León es la comunidad más extensa del país, y la que cuenta con mayor número de provincias– y las peculiaridades del entorno y el paisaje de la región, vinculados con la tradición histórica, cultural y religiosa del país a través de un importante patrimonio monumental. En cuanto a la variedad, se demuestra al comprobar cómo se pueden encontrar películas de todo tipo, diversificados por géneros, estéticas, nacionalidades, características de la historia, etc. Para poder analizar y clasificar este gran y variado corpus, con el fin de hacerlo operativo para ulteriores aproximaciones críticas, ha sido de gran utilidad el catálogo que editó la Filmoteca de Castilla y León en 2014 (Palacios y Shahín, 2014).

2. CASTILLA Y LEÓN, PROTAGONISTA DE CINE

Muchas de las películas rodadas en Castilla y León narran historias ambientadas en esa misma comunidad. En estos casos hay una relación de correspondencia directa entre el escenario real y el escenario ficticio en el que transcurre la acción argumental, o una vinculación específica entre la trama y la comunidad. En consecuencia, los filmes encuadrados en ese grupo pueden ofrecer una visión de la realidad de la comunidad, reflejando modos de vida, costumbres, singularidades, tradiciones y problemáticas sociales. En función de las características concretas de cada una de las películas, el marco escénico podrá limitar de este modo su función al mero carácter ornamental, o de telón de fondo sobre el que desarrollar la acción, o podrá ampliarla hasta el punto de proporcionar un valor descriptivo, cognitivo, reflexivo e incluso crítico.

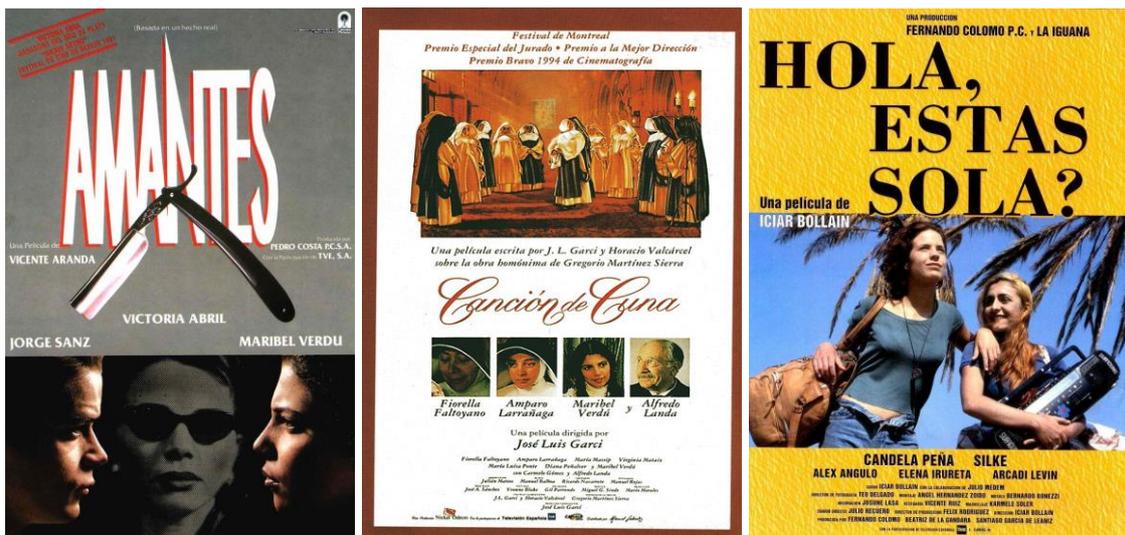
2.1. *Nueve provincias, una comunidad*

Si se hace un repaso por las diferentes provincias, Salamanca muestra una especial vinculación con el cine desde que en el año 1932 Luis Buñuel rodase en esa provincia, en La Alberca, su célebre documental *Las Hurdes*. Desde esa película hasta la actualidad han sido numerosas las obras, tanto ficcionales como documentales –e incluso televisivas– que han representado la vida en la ciudad o en el campo charros, mostrando algunos de sus emblemáticos monumentos o la particular de su paisaje:

Puede que sea su contraste de paisajes, con tierras amarillentas de secano y vastos bosques de montaña que parecen no tener final. Quizá sean sus monumentos, o sus pueblos, o la cálida bienvenida con la que se acoge un rodaje. Pero, sea lo que sea, Salamanca tiene algo que atrae a directores y artistas desde hace más de ochenta años (Morán, 2015, p. 134).

Sin ánimo de exhaustividad, en el período que nos ocupa destacan películas como *El nido* (Jaime de Armiñán, 1979) definida como “un magnífico drama sobre las relaciones entre una niña y un anciano” (Sánchez Noriega, 2006, p. 546) que narra la historia de amor entre un viudo salmantino y una joven que reside en la casa cuartel. Su relación no solo se desarrollará en el marco de la ciudad, sino que también aparecen en la película localizaciones correspondientes a zonas rurales y de campo como Sequeros, Finca Torre de la Valmuza, la Honfría y San Martín del Castañar para “envolverles en un halo de pueblos cerrados, montañas, bosques...” (Castro Morán, 2015, p. 133). Entre las zonas rurales de la provincia ha tenido una especial relación con el cine La Alberca, enclave turístico y marco escénico de filmes como *El gran secreto* (Pedro Herrero, 1980) –una recreación idílica del mundo rural– o *La Marrana* (José Luis Cuerda, 1992) –una película histórica en la que se muestran los modos de vida de la zona a finales del siglo XV–.

La universidad, uno de los principales signos distintivos de la ciudad, por la importancia que tiene, ha sido retratada también en numerosas películas desde muy diversos puntos de vista, insistiendo tanto en las rutinas de la institución académica como en el agitado ambiente nocturno y juvenil que genera. Así, aparece en títulos tan diversos y heterogéneos como *El curso que amamos a Kim Novak* (Juan José Porto, 1980), *Shacky Carmine* (Chema de la Peña, 1999), *Tuno Negro* (Pedro L. Barbero y Vicente J. Martín, 2001) o incluso *Utopía*¹ (María Ripoll, 2003).



Otras películas que giran en torno a la ciudad de Salamanca son *El gran Secreto* (Pedro Mario Herrero, 1980), *Justino un asesino de la tercera edad* (Santiago Aguilar, 1994) –en la que tiene una especial relevancia, por su temática y contenido argumental, el espacio físico de “La Glorieta”, la plaza de toros de la ciudad, que también aparece reflejada en el “biopic” *Manolete* (Menno Meyjes, 2007)– o *El síndrome de Svensson* (Kepa Sojo, 2006)². Pese a su condición de capital autónoma, Valladolid ha sido objeto de menos películas que Salamanca. En la cinta *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995), las dos protagonistas viven en la ciudad pero tras una discusión familiar deciden emprender un viaje a Málaga, con lo que la representación de la urbe castellana incide

¹ *Utopía* es una película de ciencia ficción cuya ambientación en Salamanca sorprendió por ser rodada “en una ciudad que hasta ahora había sido relacionada en el cine como medio de vida rural, religión e historia” (Castro Morán, 2015, p. 134).

² Curiosamente, la acción de la película *En el punto de mira* (Pete Travis, 2008) transcurre en Salamanca –en concreto, la Plaza Mayor tiene una especial relevancia, al producirse en ella el acto violento que desencadena la trama– pero fue rodada en México, donde se construyó un escenario artificial que reproducía el ágora salmantina.

en su condición de lugar opresor del que hay que huir para buscar un futuro mejor. También *Todo menos la chica* (Jesús Delgado, 2002), *Un buen día lo tiene cualquiera* (Santiago Lorenzo, 2007) o *La vida sublime* (Daniel V. Villamediana, 2010) centran su trama en la ciudad³.

En la ciudad de Segovia se han rodado muchas películas, debido a su proximidad con Madrid, lo que facilitaba cuestiones prácticas y logísticas de los rodajes. Gracias al emblemático valor de algunos de sus monumentos –como el acueducto y el Alcázar–, el escenario físico resulta fácilmente reconocible, a pesar de que son escasas las películas en las que se hace mención explícita a la ciudad. Entre las que sí reconocen abiertamente su relación con Segovia destacan *En septiembre* (Jaime de Armiñán, 1982), “comedia coral sobre el tiempo pasado” (Sánchez Noriega, 2006, p. 546), en la que un grupo de antiguos alumnos se reúnen, años después de haber terminado el colegio, para recordar sus años de juventud; *Crónicas del bromuro. Mens sana, corpore sano* (Juan José Porto, 1980), que narra las aventuras de unos jóvenes preuniversitarios; *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), en la que sí se alude directamente a la “cárcel de Segovia”; *Ramírez* (Albert Arizza, 2008), que cuenta la historia de un joven que se verá arrastrado por una espiral de dinero, sexo, drogas y mafia; o *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009), *biopic* del poeta Jaime Gil de Biedma, cuya familia tenía una casa en la localidad de Nava de la Asunción. También en Segovia se rodó la película del director salmantino José Luis García Sánchez *María Querida* (2004), en la que se aborda, con guion escrito por Rafael Azcona, un proyecto a medio camino entre el documental didáctico, la recreación ficcional y el *biopic* sobre los momentos finales de la vida de María Zambrano tras su vuelta a España del exilio. En la película, Segovia aparece reflejada como una ciudad anclada en el pasado, opuesta a la modernidad que encarna el pensamiento de Zambrano, y férreamente asida a una tradición que representan tanto su riqueza monumental como sus costumbres sociales.

Por lo que se refiere a Palencia, la ciudad y su provincia ha sido el escenario de películas tan diversas como *Teo el pelirrojo* (Paco Lucio, 1986), *Mamá es boba* (Santiago Lorenzo, 1997), *Código natural* (Vicente Pérez Herrero, 2000), *El deseo de ser piel roja* (Alfonso Ungría, 2001) o *El prado de las estrellas* (Mario Camus, 2007). En estas dos últimas el territorio palentino cobra una especial importancia, puesto que, en el primer caso hay localizaciones en las poblaciones de Aguilar de Campoo, Barruelo de Santullán, Lomilla de Aguilar y Quintanilla de las Torres, mientras que en el segundo, al narrar la relación entre un maestro jubilado y una joven promesa del ciclismo, se incluyen numerosas secuencias de entrenamientos y carreras en las que se observan las carreteras, caminos y paisajes de la provincia.

La provincia de León ha sido el escenario de películas tan diversas como *Doblones de a ocho* (Andrés Linares, 1990) –rodada en Villablino y Caboalles de Abajo–, *La vieja música* (Mario Camus, 1985) –rodada en Ponferrada y Peñalba de Santiago–, *Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta, 1999) –rodada en Ponferrada, Carucedo y Borrenes–, *Lena* (Gonzalo Tapia, 2001) –rodada en La Bañeza y también en la localidad zamorana de Benavente–, *La soledad* (Jaime Rosales, 2007) –rodada en Cistierna y Sabero–, etc. Tal y como se puede observar en este listado, el hecho de que León cuente con ciudades de población media y tenga unas características orográficas singulares, marcadas por la montaña y las zonas mineras, ha provocado que en su relación con el cine la provincia haya tenido más importancia que la propia capital.

³ La ciudad también aparece en el telefilme francés *La controversia de Valladolid* (Jean-Daniel Verhaeghe, 1990). No obstante, a pesar de la alusión del título, el rodaje se realizó en Francia donde, incluso, se recreó un convento con características idénticas a uno ubicado en Valladolid.

Películas rodadas en Burgos y que hacen referencia explícita a esta ciudad son, por ejemplo, *Lo que necesitas es un gorro* (Santiago Cartujo, 2005), *La madre muerta* (Juanma Bajo Ulloa, 1993), *Pecata Minuta* (Ramón Barea, 1999), *Las tierras altas* (Carolina del Prado, 2008), *Tocando fondo* (José Luis Cuerda, 1993), entre otras.⁴

Por lo que se refiere a Ávila, Zamora y Soria, su presencia en películas que de forma voluntaria y explícita identifiquen la localización de su trama es prácticamente marginal, lo que no impide que hayan sido escenario del rodaje de diversas películas. Por citar alguna película en las que el escenario corresponda con algunas de estas ciudades, podría mencionarse *Las pasiones de sor Juana* (Antonio García Molina, 2003), que narra el viaje de una joven mexicana que visita Ávila para documentarse para su tesis doctoral centrada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, evidenciando así la importancia del peso de la tradición en la cultura de la comunidad.

Pese a las divergencias de cada una de las ciudades y provincias de la comunidad, unidas a sus propios avatares históricos y culturales, y a los condicionamientos de su geografía, es evidente que todas ellas comparten una serie de valores, tópicos y representaciones comunes. Una de ellas, que subyace a muchas de las películas hasta ahora expuestas, es la identificación de Castilla y León con un territorio fundamentalmente rural, formado íntegramente por pueblos y ciudades de provincias, refractario a la modernidad y a los avances tecnológicos, apegado a la tradición, conservador y poco desarrollado económicamente. Semejante estereotipo, que se complementa con una serie de tópicos sobre el recio carácter castellano, así como sobre las inclemencias climáticas y geográficas, se observa en películas como *Amantes* (Vicente Aranda, 1991) –en la que se presenta un opresivo ambiente identificado con Burgos durante la dictadura, en el que el sexo parece presentarse como una especie de liberación para los personajes–; *Caminos de la tiza* (José Luis Pérez Tristán, 1988) –donde aparecen las ciudades de Burgos, Ávila, Salamanca, Valladolid y Segovia–; *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (Manuel Gómez Pereira, 1993) –en la que la dicotomía entre la vida en provincias y en la capital se muestra a través de un personaje natural de Salamanca, lugar en el que se ambientan algunas escenas, que se va a vivir a Madrid; *Plenilunio* (Imanol Uribe, 2000) –rodada en Palencia y que también muestra el contraste entre ambos mundos a través del personaje de la maestra, que desea que le den el traslado a Madrid para poder abandonar el hermético lugar en el que vive, en el que todo se sabe, todo el mundo la conoce, nadie es anónimo y nadie se puede escapar de ser objeto de la mirada de alguien–; *La noche de los girasoles* (Jorge Sánchez-Cabezudo, 2006) –rodada en zonas rurales de Ávila y Salamanca, y en la que la llegada de unos espeleólogos para investigar una cueva despierta los sueños de desarrollo en un pueblo, cuyos habitantes ven esperanzados cómo el hallazgo puede convertirse en un estímulo para el turismo–.

2.2. Directores de Castilla y León

En ocasiones, han sido los propios directores castellanos y leoneses los que han utilizado su tierra de origen para llevar a cabo sus proyectos. Así sucede con los casos de los salmantinos Gabriel Velázquez –*Amateurs* (2008) y, más adelante, ya fuera del marco cronológico estudiado en estas páginas, *Iceberg* (2011) y *Ártico* (2014)–, Antonio Hernández –*Lisboa* (1999) y *Oculto* (2005)– y Chema de la Peña –*Shacky Carmine* (1999) y *Sud express* (2005, en colaboración con Gabriel Velázquez)–, o los vallisoletanos Alberto Morais –*Un lugar en el cine* (2007)–, Francisco Regueiro –*Padre*

⁴ En la película *Soldadito español* (Antonio Giménez Rico, 1988) se hace referencia a Burgos como la ciudad donde se sitúa la trama pese a que su rodaje se produjo en otro lugar.

nuestro (1985)– o Rubén Alonso –*Íntimos y extraños. 3 historias y media* (2008)–. De este grupo de películas, llaman la atención *Lisboa* (1999) y *Sud Express* (2006), pues hacen referencia a la cercanía espacial que hay entre España y Portugal gracias a la proximidad de la provincia de Salamanca con la frontera, así como al nombre del tren que conectaba Lisboa con París.

Entre estos directores destacan los también salmantinos José Luis García Sánchez, ya mencionado –y que también utilizó escenarios de la comunidad en *Suspiros de España y Portugal*, rodada entre Ávila y Segovia–, o Basilio Martín Patino. Este último no solo fue importante en la comunidad por haber impulsado la industria cinematográfica, sino también por haber organizado las “Conversaciones de Salamanca” (1955) que promovieron el nacimiento de una nueva cinematografía, más social y crítica, en la dictadura franquista⁵. Además, en su larga trayectoria, el director ha hecho de Castilla y León, y de forma concreta de Salamanca, un elemento fundamental de su cinematografía. No en vano, la ciudad en la que nació y se crio es el escenario de películas rodadas en la época democrática como *Los paraísos perdidos* (1985) u *Octavia* (2002), del mismo que antes lo fue en *Nueve cartas para Berta* (1966), uno de sus más emblemáticos trabajos⁶. De hecho, cuando el director fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Salamanca, insistió en su discurso en cómo su ciudad natal había sido “el ámbito más propicio para confiar [sus] elaboraciones cinematográficas, desentrañar aspectos decisivos del subconsciente que, de un modo o de otro, puedan recoger determinados retazos de [su] existencia” (Martín Patino, 2014, p. 15). Además, el hecho de elegir Salamanca como marco escénico para desarrollar las historias de sus películas obedece a la necesidad de construir un espacio fílmico concreto: una ciudad de provincias (Stepanian Taracido, 2011, pp. 1119–1135). Este concepto, a veces utilizado con una carga peyorativa por la comparación que se establece entre la ciudad pequeña y a la capital:

"Ciudad de provincias" que no constituye únicamente un espacio fílmico más o menos concreto sino un espacio en el que, ligadas a sus particularidades urbanísticas, se asocian toda una serie de características sociológicas y humanas que han resultado ser muy productivas desde el punto de vista de la creación artística. (Stepanian Taracido, 2011, p. 1120).

Entre las señas distintivas que habitualmente se han asociado a este espacio estarían la vinculación con el ámbito rural, el respeto a las tradiciones, el conservadurismo moral, la férrea división de clases sociales, etc. En general, la visión que hay de ellas subraya el hecho de que a estas ciudades el progreso y la modernidad no ha llegado, o si lo ha hecho no se ha implantado en todas las esferas sociales, lo que supone un adocenamiento de sus habitantes, dominados en el aburrimiento y el hastío. Tanto en *Los paraísos perdidos* como en *Octavia* estas características se hacen visibles gracias a la utilización de una estructura argumental basada en la “vuelta al hogar”: alguien que salió hace años de Salamanca regresa a su ciudad, proyectando así una mirada en la que se combina la nostalgia de lo vivido con el extrañamiento de quien ha

⁵ Entre los directores que asistieron a las jornadas y que aceptaron los postulados teóricos que terminarían por germinar en lo que se ha conocido como “nuevo cine español” o “cine metafórico”, destacan nombres como Juan Antonio Bardem, quien, curiosamente, también rodó en Palencia parte de *Calle Mayor* (1956), una de las películas a las que la crítica tradicionalmente ha considerado como iniciadora de la modernidad cinematográfica en España.

⁶ Tal y como indicaba Julián Marías (1967) en una crítica de la época, “Salamanca está presentada [en la película] con veracidad y eficacia; la belleza de la ciudad – sin excesiva insistencia–; la vida universitaria; el detalle de lo cotidiano – tiendas, bares, carteles, calles–; el mundo social, rutinario, angosto, lleno de monotonía y vulgaridad, opresivo en algunos momentos y a pesar de ello entrañable. Patino ha sabido buscar y mostrar toda una serie de elementos sumamente reales, tipos, pequeñas escenas, rincones, apuntes brevísimos, llenos de verdad”.

pasado tiempo fuera y observa la evolución –o la involución– que ha sufrido el espacio físico y humano del que un día formo parte. En el caso de *Los paraísos perdidos*, se trata de la vuelta de la hija –interpretada por la actriz salmantina Charo López– de un intelectual republicano que ha muerto en el exilio y que quiere fundar una institución que perpetúe la memoria de su padre⁷; mientras, en *Octavia*, quien regresa es un personaje vinculado a la clase alta, de un elevado estatus cultural y en el que no es descabellado intuir algunos rasgos del propio Patino, que se escapó en su juventud de la opresión de su ciudad y de su familia⁸. La mirada del que viene de fuera, de Ginebra, hace más patente la condición de ciudad de provincias de Salamanca, pues el protagonista siente que nada ha cambiado, que todo permanece igual. De este modo, en las dos películas se proyecta una imagen de la ciudad que, de alguna forma, ya estaba presente en *Nueve cartas a Berta*:

En *Nueve cartas a Berta* no hay plano general que englobe esa ciudad de provincias que paulatinamente se va forjando en nuestra mente. En los diálogos no hay referencias explícitas ni al tamaño ni a la sociología de la ciudad. (Stepanian Taracido, 2011, p. 1132).

En ese sentido, podemos considerar que las críticas sociales realizadas en *Nueve cartas a Berta* a partir de la aparición de la ciudad de Salamanca como ciudad de provincias, además de ilustrar la sociedad de la época, son extensibles a todas las ciudades cuyas pautas de comportamiento y cuyo ritmo social coinciden con las planteadas (Sánchez Rodríguez, 2016, p. 76).

Además de la mirada del que vuelve tras una larga ausencia, las características propias de la ciudad anclada en el pasado “representado en los monumentos, en las iglesias, en las murallas, otro, remoto y mudo, ambiguo objeto de interpretación ambigua e imponente presencia” (González García, 1997, p. 144), hacen más patentes la ya mencionada dicotomía entre provincia y cosmopolitismo.

2.3. *Historias de Cine, Cine de Historia*

La comunidad y sus gentes han sido protagonistas de numerosas producciones cinematográficas contextualizadas en un pasado lejano, encuadrándose así el ámbito del cine histórico o de reconstrucción histórica. Estas películas “evocan un período o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador, de sus autores”, con lo que se convierten en trabajos “artístico-creativo[s] que está más próximo a la operación historiográfica moderna que al libro de divulgación” (Caparrós, 2007, p. 26). Debido a la importancia de Castilla y León en la historia de España, al estar presente en las huellas de su configuración como país gracias a la acción del reino de Castilla y al ser sus escenarios y habitantes protagonistas y testigos de relevantes acontecimientos producidos durante los últimos siglos, desde la Edad Media hasta la actualidad, son muchas las producciones vinculadas a la

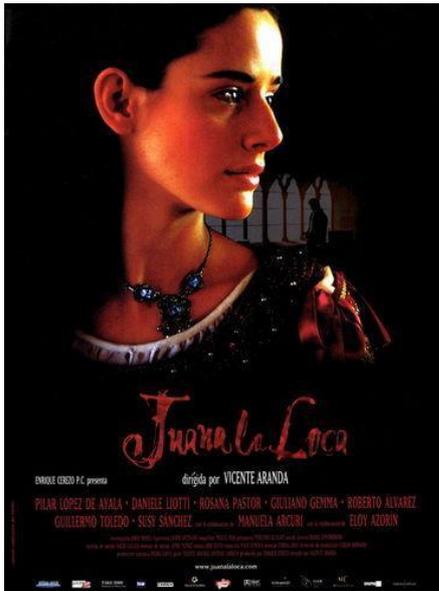
⁷ Según González García (1997, p. 145) “*Los paraísos perdidos* podría interpretarse fácilmente como una crónica desencantada sobre el relevo generacional en la transición democrática española, donde encontraríamos el tema recurrente y ambiguo de la institucionalización de la huella mediante la referencia al archivo o al museo”.

⁸ “*Octavia* es bastante más que una película: es un reencuentro anhelado (...). Es *Octavia*, por consiguiente, un film en parte autobiográfico, pero no en la acepción vulgar, sino más bien como película manifiestamente generacional, a la manera de *Nueve cartas a Berta*, a la que recuerda por ciertas cosas: por la dicotomía entre provincia y cosmopolitismo, por la poderosa voz en off que articula todo el discurso. Es *Octavia*, también, una indagación: ante todo, por los caminos (ideológicos, vitales) que se han recorrido mal; por el peso de los orígenes de clase que implican” (Miritó Torreiro, 2002).

comunidad encuadradas en este grupo. Muchas de ellas han de ser vistas como “películas de reconstitución histórica” que adquieren una dimensión cognitiva que, lejos de anclarse en el pasado, permite reflexionar sobre el presente al transmitir al espectador cómo pensaban o piensan los hombres de una generación y la sociedad de una determinada época sobre un hecho pretérito que del mismo referente histórico en sí; es decir, clarifican más el hoy o el ayer en que ha sido realizado el film que la Historia evocada (Caparrós, 2007, p. 34).

Además hay que tener en cuenta que el patrimonio arquitectónico que Castilla y León posee ayuda la contextualización de tramas históricas, pues abarata considerablemente cualquier producción histórica, dotando a las películas de mayor verisimilitud y realismo.

Así, la Edad Media, época fácilmente recreable en las calles de ciudades y



pueblos castellanos y leoneses por su arquitectura y paisaje urbano, apenas modificados con el paso del tiempo y con unas características muy similares a las mantenidas hace siglos, es el tiempo en el que se sitúan las tramas de algunas películas rodadas en la comunidad como *El aliento del diablo* (Paco Lucio, 1993), *La conjura del Escorial* (Antonio del Real, 2008), *Cuando los maridos iban a la guerra* (Ramón Fernández, 1976), por ejemplo. A título anecdótico, resulta curioso comprobar cómo la película realizada para Estudio 1 *Los comuneros* (José Antonio Páramo, 1978), a pesar de contar uno de los hitos fundacionales de la configuración de lo que hoy es Castilla y León en los inicios del siglo XVI, está grabada en Cáceres, sin que aparezca una localidad tan importante para este hecho histórico como Villalar.

Algunas de las películas de este grupo se centran en las recreaciones de las vidas de personajes históricos, como sucede con *La fabulosa historia de Diego Marín* (Fidel Cordero, 1996) –rodada en Burgos, y en la que se relata la historia del personaje que aparece en el título, agricultor de un pueblo de la provincia que gracias a su capacidad inventiva llegó a construir un vehículo para poder desplazarse en el aire–, *Leyendas de fuego* (Roberto Lázaro, 2001) –rodada en diferentes localizaciones de Soria y centrada en la leyenda de Santa Cecilia– o con historias vinculadas a personajes históricos más conocidos, como los que aparece en los filmes *Cristóbal Colón. De oficio... descubridor* (Mariano Ozores, 1982), *El cid cabreador* (Angelino Fons, 1983), *Juana la loca... de vez en cuando* (José Ramón Larraz, 1983), *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (John Glen, 1992), *1492. La conquista del paraíso* (Ridley Scott, 1992), *La reina Isabel en persona* (Rafael Gordon, 2000), *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001), *Teresa, Teresa* (Rafael Gordon, 2002) o *Teresa: el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007), que conforman un listado heterogéneo y diverso en el que hay lugar para superproducciones de Hollywood, parodias asociadas al cine de destape, revisiones de mitos de la cultura española, etc. Por su carácter singular, destaca en este listado *Miguel y William* (Inés París, 2007), película que narra el posible encuentro entre Shakespeare y Cervantes, cuando el dramaturgo inglés visitó España, y fantasea con la posibilidad de que los dos autores se conocieran.

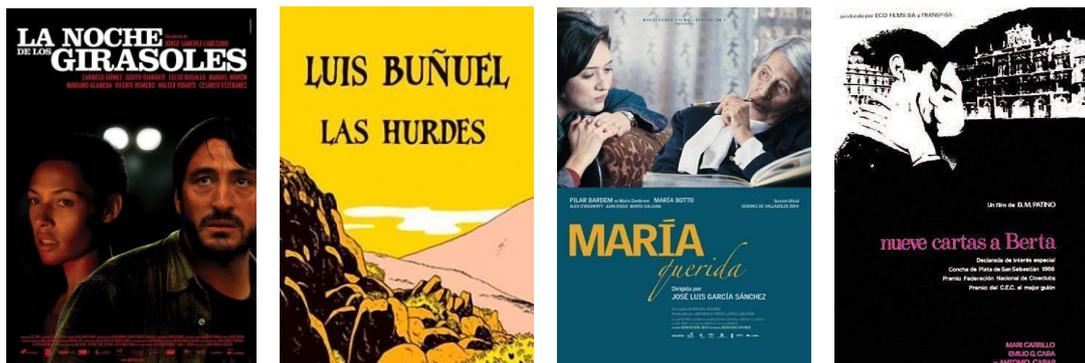
3. RODANDO EN CASTILLA Y LEÓN

En este epígrafe el centro de atención serán filmes que tomaron Castilla y León como simple escenario. Es decir, películas que presentan como telón de fondo el espacio físico y social castellano y león pero que no se refieren ni lo mencionan directamente. Así sucede con las películas rodadas en las carreteras de la comunidad, lugar de tránsito habitual debido a su extensión y su peculiar enclave, pues comunica el centro de la península con Portugal y sirve de nexo entre el norte y el centro de España: *Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998), *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997), *Pídele cuentas al rey* (José Antonio Quirós, 1999)... También sus caminos han servido como lugar de rodaje para películas y documentales ambientados en el Camino de Santiago, al encontrarse un gran tramo de la peregrinación por el denominado “trayecto francés” dentro de la comunidad: *Camino de Santiago. El origen* (Jorge Algora, 2004), *Tres en el camino* (Laurence Boulting, 2004), *Peregrinos (Saint Jacques...La Mecque)* (Coline Serreau, 2005) y *El camino* (Emilio Estévez, 2010), en las que tiene una gran importancia la riqueza natural y la diversidad de la comunidad.

Segovia y su provincia, con lugares tan emblemáticos como La Granja – escenario de *Desafinado* (Manuel Gómez Pereira, 2001)–, han tenido una gran importancia en la industria cinematográfica por su cercanía con Madrid. Entre otras, han sido rodadas allí de forma total o parcial *Borrasca* (Miguel Ángel Rivas, 1978), *¡Qué verde era mi duque!* (José María Forqué, 1980), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1981), *El crack* (José Luis Garcí, 1981), *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982), *Dulces horas* (Carlos Saura, 1982), *Hundra* (Matt Cimber, 1983), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Los motivos de Berta* (José Luis Guerín, 1985), *Una...y sonada* (Gabriel Iglesias, 1985), *El río de oro* (Jaime Chávarri, 1986), *Mientras haya luz* (Felipe Vega, 1987), *No hagas planes con Marga* (Rafael Alcázar, 1988), *Bazar Viena* (Amalio Cuevas, 1990), *Fuera de juego* (Fernando Fernán Gómez, 1991), *La ardilla roja* (Julio Médem, 1993), *Así en el cielo como en la tierra* (José Luis Cuerda, 1995), *El niño invisible* (Rafael Moleón, 1995), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997), *Licántropo. El asesino de la luna nueva* (Francisco Rodríguez Gordillo, 1997), *Resultado Final* (Juan Antonio Bardem, 1997), *Los amantes del círculo polar* (Julio Médem, 1998), *No dejaré que no me quieras* (José Luis Acosta, 2002), *La playa de los galgos* (Mario Camus, 2002), *Incautos* (Miguel Bardem, 2004), *El principio de Arquímedes* (Gerardo Herrero, 2004), *El 7º día* (Carlos Saura, 2004), *El reino de los cielos* (William Monahan, 2005), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Cabeza de perro* (Santi Amodeo, 2006), *Buscando a Emma: vol. I* (Alex Quiroga, 2007), *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007), *Las treces rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), *Salir pitando* (Álvaro Fernández Armero, 2007), *Los años desnudos. Clasificada S* (Félix Sabroso, Dunia Ayaso, 2008), *8 citas* (Peris Romano, Rodrigo Sorogoyen, 2008), *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009), *La daga de Rasputín* (Jesús Bonilla, 2011), entre otras. Por otro lado, también hay que nombrar películas estadounidenses rodadas en tierras segovianas como *Rojos* (Warren Beatty, 1981) u *Operación Cóndor (La armadura de Dios II)* (Jackie Chan, 1991). En todas estas cintas, Segovia es, pues, un mero decorado en el que recrear otras tierras, lugares o un simple lugar de paso que no adquiere entidad propia dentro del argumento de la película, como sucede en la película *Niño nadie* (José Luis Borau, 1996) ya que la localidad en la que vive el protagonista está recreada en Segovia, Toro y Zamora, convirtiéndose así un espacio físico surgido de las localizaciones de los tres escenarios.

En Ávila se han rodado películas tan dispares como *Mauricio Mon amour* (Juan

Bosch, 1976), *Marcada por los hombres* (José Luis Merino, 1977), *Uno del millón de muertos* (Andrés Velasco, 1977), *La buena vida* (David Trueba, 1996) o incluso la estadounidense *Los señores del acero* (Paul Verhoeven, 1985). Zamora, por su parte, está presente en *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) –rodada de forma casi íntegra en la antigua cárcel de la ciudad que no llega a nombrarse jamás, universalizando así al escenario hasta hacerlo susceptible de ser identificado con cualquier centro penitenciario español–, y en *Somme* (Isidro Ortiz, 2005) –con localizaciones de Puerto de Padonerlo–. Y entre Zamora y Salamanca se rodó *No debes estar aquí* (Jacobo Rispa, 2002). Por lo que se refiere a Palencia, curiosamente ha sido el escenario de dos películas muy cercanas al género negro –*La distancia* (Iñaki Dorronsoro, 2005), que narra la vida de unos boxeadores, y *Plenilunio* (Imanol Uribe, 2000), que relata las peripecias de un inspector de policía que debe buscar y capturar a un asesino de niñas– en las que en ningún momento se nombra a la ciudad, utilizada en su condición de ciudad de provincias en la que transcurren las historias. En tierras burgalesas se localizaron *Lluvia de otoño* (José Ángel Rebolledo, 1989), *Catorce estaciones* (Antonio Giménez Rico, 1991) –en la que se “rinde un homenaje al cine de otros pueblos” (Seguin, 1995, p. 87)–. También varios pueblos de Burgos como La Revilla, Salas de los Infantes, Hortigüela y Barbadillo del Mercado y La Fuentona de Muriel, en Soria, sirvieron de escenario para el rodaje de *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1988), mientras que en la localidad de Cogollos se rodó parte de *Buen viaje, excelencia* (Albert Boadella, 2003), que también tiene localizaciones en zonas rurales segovianas.



Resulta curioso comprobar cómo en la provincia de León se han rodado películas que, dada su cercanía y la analogía de su paisaje, han servido de escenarios a historias que transcurrían en Galicia como *Siempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1989). La parajes de la provincia también ha servido para ambientar películas de terror como *La herencia Valdemar* (José Luis Alemán, 2009) y *La herencia Valdemar II: La sombra prohibida* (José Luis Alemán, 2010) o títulos tan inclasificables como *Operación Gónada* (Daniel F. Amselem, 2000) o *Tritones, más allá de ningún sitio* (Julio Suárez Vega, 2009).

4. DE LA LITERATURA AL CINE EN CASTILLA Y LEÓN

Son muchas las películas rodadas en la comunidad autónoma de Castilla y León que deben su origen a fuentes literarias. Algunas ya han ido apareciendo en este trabajo, como *Plenilunio* o *Celda 211*, basadas respectivamente en sendas novelas homónimas de Antonio Muñoz Molina y Francisco Pérez Gandul. Junto a estos dos títulos, podrían consignarse un gran número de filmes basados en obras de autores tan dispares como Miguel de Unamuno, Wenceslao Fernández Flórez, Gonzalo Torrente Ballester, Jesús

Fernández Santos, Antonio Buero Vallejo, Carmen Rico Godoy, César Muñoz, Arturo Pérez Reverte, Mempo Giardinelli, Julio Llamazares, Eduardo Mendoza, Eduardo Mendicutti, etc. Incluso podría incluirse *La sinapsis del código* (Pablo Iglesias, 2009), puesto que surgió de la inspiración del código Calixtino. Por su valor singular merece la pena destacar en este grupo *El filandón* (José María Martín Sarmiento, 1985), rodada en León a partir de una historia que funde cuatro relatos y un poema de cuatro autores castellano y leoneses –Luis Mateo Díez, Pedro Trapiello, José María Merino, Julio Llamazares y Antonio Pereira– que aparecen en la película, convertidos en narradores e interpretándose a sí mismo.

Entre los directores que de forma más recurrente han vinculado los escenarios de Castilla y León con las adaptaciones literarias está José Luis Garcí, que rodó en Segovia *Canción de cuna* (1994) –basada en una obra de teatro de Gregorio Martínez Sierra–, *La herida luminosa* (1997) –basada en una obra de Josep María de Sagarra– y *El abuelo* (1998) –basada en una novela de Benito Pérez Galdós–, tres ejemplos de melodrama histórico. También Uribe, el director de la ya citada *Plenilunio*, rodó en territorio castellano y leonés *La fuga de Segovia*, una de las tres cintas integrantes de la llamada “trilogía vasca”, basada en el libro de Ángel Amigo *Operación poncho*. Filmada de tal manera que parece real, como si fuese un falso documental o una “ficción o reconstrucción dramatizada”, tal y como la ha denominado Santos Zunzunegui (1994, p. 55), la película se centra en un pequeño y más desconocido acontecimiento: la fuga de un grupo de presos, en su mayoría miembros de ETA, de una cárcel de Segovia. Tal y como explica Berrenetxea (2008, p. 25), a pesar del deseo de Uribe de “ser lo más fiel posible a los hechos y al ambiente carcelario que vivieron los protagonistas”, la película no pudo rodarse en la institución penitenciario de Segovia, que fue en el antiguo colegio de Escolapios de la localidad guipuzcoana de Tolosa. Pese a ello, hay varias secuencias de la película rodadas en la provincia castellano y leonesa. Vicente Aranda rodó en Castilla y León dos películas basadas en la autobiografía del delincuente originario de Salamanca Eleuterio Sánchez, “El Lute”: *El Lute. Camina y revienta* (1987) y *El Lute II. Mañana seré libre* (1988), así como una adaptación de la novela del autor argentino Mempo Giardinelli *Luna caliente* (2009), en la que la opresión de la dictadura argentina de la obra literaria original se transformó en la del régimen franquista y el calor asfixiante de la zona de “El Chaco” en la que transcurre la historia fue sustituido por el clima gélido de Burgos.

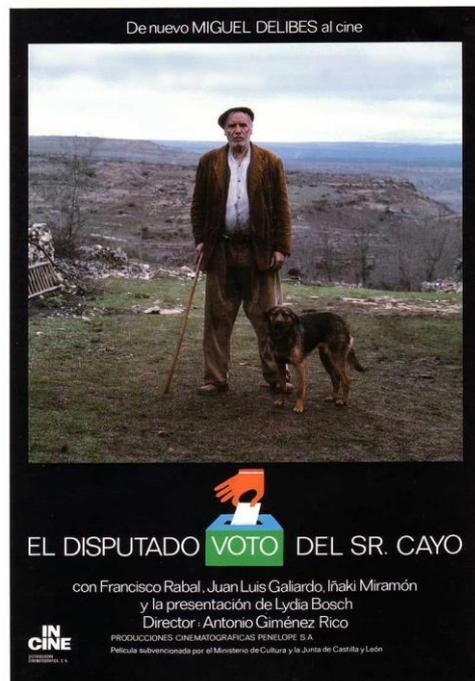
También se han realizado numerosas adaptaciones de clásicos. Así, se pueden citar las que se han realizado a partir de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* –como la italiana *Los alegres pícaros*⁹ (Mario Monicelli, 1987) o la traslación que realizaron José Luis García Sánchez y Fernando Fernán Gómez a partir de un monólogo teatral de este último (*Lázaro de Tormes*, 2001)–; de *La celestina* –*La Celestina* (Juan Guerrero Zamora, 1982) y *La Celestina* (Gerardo Vera, 1996)–; las que están inspiradas, en mayor o menor medida, en la figura y la historia de Don Quijote –*Monsignor Quixote* (Rodney Bennett, 1987), la adaptación para televisión de Manuel Gutiérrez Aragón *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991 y 2002), *Don Quijote de Orson Welles* (Orson Welles, Jesús Franco, 1992) o *Las locuras de don Quijote* (Rafael Alcázar, 2006). Es posible también encontrar adaptaciones de obras de autores foráneos rodadas en Castilla y León, como *La selva blanca* (Ken Annakin, 1977), *Flecha negra* (John Hough, 1984), *Otelo (El comando negro)* (Max H. Boulois, 1992), *El regreso de los tres mosqueteros* (Richard Lester, 1989) o *Viaje al centro de la tierra* (Juan Piquer, 1977), reescrituras de clásicos de, respectivamente, Jack London,

⁹ Inspirada, además de en *El Lazarillo de Tormes*, en *Vida de Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán.

Robert Louis Stevenson, William Shakespeare, Alejandro Dumas y Julio Verne. Incluso *Conan el bárbaro* (John Milius, 1982), adaptación cinematográfica del personaje de Robert E. Howard convertido en todo un clásico de la literatura de fantasía y brujería en Estados Unidos, se rodó en las provincias de Segovia y Ávila, aprovechando la buena conservación del patrimonio monumental y la pureza de los parajes naturales.

4.1. Miguel Delibes, escritor castellano

De todas las adaptaciones realizadas merecen un especial análisis las realizadas a partir de novelas del vallisoletano Miguel Delibes, autor de las fuentes literarias de *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976), *Función de noche* (Josefina Cuesta, 1981), *El disputado voto del señor Cayo* (Antonio Giménez-Rico, 1986), *El tesoro* (Antonio Mercero, 1988), *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1990), *Las ratas* (Antonio Giménez-Rico, 1997) y *Una pareja perfecta* (Francesc Betriu, 1998), que suponen solo una parte de la numerosa nómina de filmes inspirados en su obra. La recurrencia con la que las narraciones han sido llevada al cine puede explicarse atendiendo, más allá de a su adecuación a los cánones de la narrativa tradicional y su valor referencia en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX, al impulso que los procesos de adaptación de textos españoles recibieron gracias a la popularmente conocida “Ley Miró” de 1982. Tal y como ha señalado Pérez Bowie, uno de los objetivos del texto, cuyo sintomático nombre oficial fue Real Decreto de Protección al Cine Español, era el de intentar “dignificar la producción española poniéndola a una altura que le permitiese competir con la de otros países” y, consecuentemente, “intervenir de modo directo en la ‘culturización’ de los espectadores” (Pérez Bowie, 2008, p. 86). De ahí que la recurrencia a fuentes literarias generando, no obstante, un tipo de cine, uniforme y ortodoxo en el que “no importaba tanto las posibilidades cinematográficas de un texto literario o los deseos de determinados cineastas por llevar a su terreno argumentos preexistentes como simplemente la potencialidad comercial de un título o autor emblemático” (Cerdán y Pena, 2005, p. 256). La convencionalidad y la corrección estilística está presente en las adaptaciones de las obras de Delibes rodadas en Castilla y León. La fidelidad con la que acometen el trasvase del texto literario al cine, que las convierte en meras ilustraciones, provoca que las películas –excepto *Función de noche*, en la que, por su carácter teatral y su reflexión metaficcional sobre *Cinco horas de Mario*, el espacio exterior apenas tiene importancia– adopten la dualidad entre el campo y la ciudad típica en la obra de Delibes, y que por tanto presenten todas las dicotomías que se esconden tras ella –tradicción e innovación, naturaleza y civilización, autenticidad y vacuidad, pureza y corrupción...–, así como una mirada que cuestiona de forma crítica el progreso, o al menos cierto modo de entender el progreso. En consecuencia, el paisaje rural tiene una gran importancia en muchas de ellas, como *Las ratas*, *El tesoro* o *El disputado voto del señor Cayo* que, rodada en el pueblo burgalés de Cortiguera, quizá sea la película que de forma más notable exponga el contraste entre esos dos mundos al narrar la historia de un grupo de jóvenes políticos urbanitas que, en



plena Transición, se desplazan a un pueblo prácticamente abandonado para conseguir el apoyo de uno de sus últimos habitantes.

La película “traza el retrato de una España rural en la que las tensiones de orden público condicionan la vida de los campesinos” (Seguin, 1995, p. 87). El campo casi siempre a través de la combinación de aspectos que reflejan la dureza de las condiciones de vida –la sordidez de la puesta en escena de los escenarios interiores, una apariencia visual monolítica marcada por una fotografía tenue y sombría y la insistencia en planos generales que muestran un paisaje yermo y vacío– pero que, al mismo tiempo, muestran su potencial edénico como espacio puro en el que hombre es capaz de desarrollarse sin los vicios, las corruptelas y las falsedades de la gran ciudad –y aquí de nuevo el ejemplo de *El disputado voto del señor Cayo* resulta revelador, al igual que el de *El tesoro*, que narra cómo unos forasteros rompen con la tranquilidad de un pequeño pueblo al querer apropiarse de un hallazgo arqueológico descubierto por un agricultor–. El otro gran espacio de Delibes, la ciudad de provincias está también presente en algunas de las adaptaciones que, como *Una pareja perfecta*, utilizan como escenario algunas de las capitales de la comunidad autónoma mostrándolas, más allá de como marco geográfico, como espacio social y cultural inmovilista a través de la exposición de rutinas y tradiciones marcadas por el conservadurismo, el clasismo y la rigidez de las convenciones.



5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha podido ver la enorme heterogeneidad de la muestra analizada. Además de ser muchas, las películas realizadas en el período temporal que va de 1977 a 2010 presentan temáticas muy diversas, están contextualizadas en épocas muy diferentes, proceden de cinematografías diferentes, se adscriben a tradiciones y géneros disímiles y son muy distintas formalmente. Por tanto, es imposible sacar una característica común a todas ellas e incluso intentar englobarlas en corrientes o géneros. De ahí que en estas páginas se haya pretendido, sin ánimo alguno de exhaustividad, orientar al lector sobre el tema a través de tres grandes bloques y facilitar el contacto con corpus al investigador para ulteriores aproximaciones al tema. La muestra analizada, además, se ha limitado al cine narrativo, dejando fuera el ámbito documental, que también hubiera arrojado interesantes conclusiones al incluir títulos tan significativos y variados como *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), *Después de... primera parte: No se os puede dejar solos* y *Después de... segunda parte: Atado y bien atado* (Cecilia Bartolomé, José Juan Bartolomé, 1981), *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1987), *La Guerrilla de la*

memoria (Javier Corcuera, 2002), *Rejas de la memoria* (Manuel Palacios, 2004), *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004), entre otros títulos.

Castilla y León es una comunidad extensa y heterogénea, a pesar de los tópicos unificadores que aún en la actualidad se vierten sobre ella. No tiene nada que ver el paisaje, la forma de vida, el clima o el patrimonio cultural de León con el de Soria, o el de Zamora con el de Burgos. Hay, de hecho, dos tradiciones culturales y geográficas –e incluso dialectales– vinculadas con los reinos de León y Castilla que hacen diferente a la comunidad, que también varía por las relaciones con sus zonas fronterizas, que hacen que, dependiendo de la zona, haya contacto con Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco, La Rioja, Aragón, Madrid, Castilla La Mancha, Extremadura e incluso Portugal, con todo lo que ello conlleva. Pretender uniformar tantas diversidades y extraer una identidad común implica siempre cierto reduccionismo, pues en el mismo espacio conviven ciudades centradas en la vida universitaria como Salamanca con provincias de tradición minera como León, centros industriales como Valladolid o zonas dedicadas íntegramente a la ganadería y la agricultura como las que pueblan el centro de la comunidad.

Pese a que esta diversidad es extensible al corpus cinematográfico analizado es posible finalizar con una serie de conclusiones que permitan no limitar el valor del artículo al mero recuento de títulos. Así, por un lado, la investigación aquí realizada permite determinar, por ejemplo, la importancia de Segovia y Salamanca como escenarios fílmicos, así como la gran abundancia de películas encuadradas en el género histórico. Semejante característica, que no solo se ha dado en las épocas de la transición y la democracia, sino también en periodos anteriores, puesto que clásicos de Hollywood como *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957), *El Cid* (Anthony Mann, 1961) o *Doctor Zhivago* (1965) fueron rodados en Castilla y León, se basa en la premisa de que la mejor manera de crear una película verosímil es rodar en espacios naturales y reales en lugar de recrearlos. Si uno tiene que ambientar su historia en un castillo, sin duda alguna será mejor rodar en el castillo del pueblo zamorano Villalonso –de apenas 14 km² de extensión y tan solo 81 habitantes–, como lo hicieron Richard Lester y Wilfried Minks para sus películas *Robin y Marian* (1976) y *El nacimiento de la bruja* (1980) que hacer una maqueta, ya sea real o por ordenador.

No hay nada como la realidad para crear historias verosímiles. Sin embargo, entre los reseñados apenas hay títulos que representen la situación actual y se centren en las problemáticas de despoblación de la comunidad, azuzada por una economía poco desarrollada, un mercado laboral que no ofrece alternativas a los más jóvenes y unos modos de vida tradicionales que perviven en un contexto en el que cada vez resulta más complicado no seguir el ritmo que marca el desarrollo y la innovación tecnológica. La insistencia en reflejar la vida en la ciudad de provincias, a veces de forma un tanto idílica, a veces costumbrista, no ha conllevado una preocupación reflexiva y crítica por el tema, que solo ha aparecido en documentales como *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) y de forma tangencial en películas *Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999) o *La noche de los girasoles* (2006). De ahí que puedan concluirse estas páginas señalando que, en líneas generales, el cine rodado en Castilla y León no termina por hacer una radiografía de su “aquí y ahora”. Quizá falten guionistas y directores oriundos de Castilla y León que quieran reflejar la realidad actual de su territorio de origen o quizá esta realidad no interese ser contada, como evidencia el hecho de que en los medios de comunicación la presencia de la comunidad es prácticamente marginal, pero es evidente que una de las asignaturas pendientes de la relación entre el cine y Castilla y León reside, precisamente, en la necesidad de hacer de la realidad de esta tierra un tema de interés digno de ser contado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caparrós, J. M. (2007). “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de cine*, (1), pp. 25–35.
- Castro Morán, P. (2015). “Salamanca en el cine”. *Boletín Redipe*, Vol. 4, Nº. 7, pp. 131–135.
- Cerdán, J. y Pena, J. (2005). “Variaciones sobre la incertidumbre”. En *La nueva memoria. Historias del cine español*, Castro de Paz, J. L., Pérez Perucha, J. y Zunzunegui, S. (dirs.), pp. 255–330. A Coruña: Vía Láctea.
- González García, F. (1997). “Basilio Martín Patino: pensar la Historia”. *Filmhistoria online*, Vol. 7, Nº. 2, 1997, pp. 141–160.
- Marías, J. (1967). “La realidad española en el cine”, Recuperado de: <http://www.basiliomartinpatino.org/critica/la-realidad-espanola-en-el-cine/> [12/11/2018].
- Martín Patino, B. (2009). “Mi cine, mi ciudad”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, Nº. 10, pp. 45–48.
- ____ (2014). “Discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Salamanca”, Recuperado de: <http://www.basiliomartinpatino.org/escritos/discurso-de-investidura-como-doctor-honoris-causa-por-la-universidad-de-salamanca/> [12/11/2018].
- Palacios Santos, A. y Shahín García, I. (2014). *Cine en Castilla y León (1910–2010). Catálogo de rodajes cinematográficos. Volumen I. Largometrajes*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.
- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial.
- Sánchez Rodríguez, V. (2016). “Salamanca: enclave cinematográfico y cuna de profesionales de la industria fílmica y musical en el desarrollismo (1959–1975)”. *Revista de Comunicación de la SEECI*. Año XX (nº 41), pp. 66–81.
- Seguin, J–C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Acento.
- Stepanian Taracido, E. M. (2011). “La construcción fílmica de la “ciudad de provincias” en el cine español”. En *I Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: Comunicaciones completas*, Marcos Ramos, M. y Camarero Calandria, M.E. (coord.), pp. 1119–1135. Salamanca, CEB Ediciones.
- Torreiro, M. (2002). “Octavia”. *Fotogramas*, recuperado de: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a10532/octavia/> [12/11/2018].

MARÍA MARCOS RAMOS (Valladolid, 1979) es licenciada en comunicación audiovisual por la Universidad del País Vasco y doctora en comunicación audiovisual (premio extraordinario de doctorado) por la Universidad de Salamanca. Actualmente es profesora asociada en la Universidad de Salamanca y docente en la institución americana IES Abroad Salamanca, impartiendo asignaturas relacionadas con la literatura, el cine, teorías fílmicas, lenguaje cinematográfico y audiovisual, entre otras, temas en los que se centran sus líneas de investigación actuales.

email— mariamarcos@usal.es

