

# La implantación de la arquitectura de los cines en España: de los pabellones a los palacios cinematográficos

Ana Cristina Lavilla Iribarren

## Un prolongado inicio: de las barracas a los pabellones cinematográficos

Desde el punto de vista de los espacios para el cine se pueden distinguir dos épocas en la implantación del cinematógrafo en España durante la oleada inicial<sup>1</sup>. La primera de ellas fue la correspondiente a la introducción del invento, que comprendió desde las exhibiciones inaugurales de 1896 hasta el año 1902; la segunda, su asentamiento en los pabellones o barracas. El primer periodo se caracterizó por una clara irradiación francesa, ya que los mismos hermanos Lumière delegaban la responsabilidad de presentar su aparato en diferentes ciudades de la geografía española en empleados de confianza de su propia compañía (De La Madrid, 1996). Estos operadores tenían una doble misión: difundir el invento y rodar películas locales para incrementar su archivo con nuevos títulos.

Los primeros espectadores de cine pertenecían a las clases acomodadas, pero no lograron ver en aquellas imágenes en movimiento más que una banal atracción, por lo que el cinematógrafo acabó siendo explotado sobre todo en las ferias, para diversión de las clases populares. Las primeras exhibiciones se llevaban a cabo en espacios ya existentes, que incluían locales dedicados a otros espectáculos (desde teatros hasta barracas, entendidas éstas como construcciones provisionales desmontables hechas con materiales ligeros y que se destinaban a diversos espectáculos en las fiestas populares) o, en general, cualquier lugar en el que se dispusiera de espacio suficiente para acoger al aparato proyector y una superficie lisa y plana en la que se pudiesen ver las imágenes en movimiento en blanco y negro (Pérez, 1986). Efectivamente, podemos considerar las proyecciones de esta época más como una parte de la actividad ferial y de los espectáculos de variedades que como un negocio estable (Castillo, Azorín, 2009). Por tanto se puede decir que todavía no se construían, en esta etapa, espacios específicos para la proyección de películas.

Esta fase queda acotada por el año 1902, fecha del despegue fundacional de la productora barcelonesa Macaya y Marro, y que supuso el inicio de la diversificación de las actividades cinematográficas de la Empresa Diorama. Implantados los pilares de la iniciativa empresarial española, se produce la estabilización de una actividad hasta entonces ocasional. De hecho, mediada la primera década del siglo XX aparecen los incipientes signos de estabilización temporal y espacial de los cinematógrafos a través de los pabellones que, en un principio, consistían en barracas de feria estables, arquitectónicamente

1. Se podría decir con justicia que este periodo inicial se prolonga hasta 1910 debido a que el negocio del cine en España no se vertebró como una verdadera industria. Esto se debió fundamentalmente a que la cinematografía hispana quedó en manos de una serie de pequeñas productoras, económicamente débiles y que sobrevivían plagiando los éxitos que llegaban del exterior, sobre todo del cine francés, italiano o danés. Por ello, en el cine español se puede hablar de un "prolongado pionerismo". Pérez Perucha, J. "Narración de un aciago destino (1896-1930)" en AAVV., 1995, p. 19-47.

\* Como citar el artículo: Lavilla, A. C. (2018). La implantación de la arquitectura de los cines en España: de los pabellones a los palacios cinematográficos. *Apuntes*, 31(1), 38-53. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc31-1.iace>



Cinema Monumental, en Madrid, hacia 1923. (Fuente: Anasagasti, T., La película del "cine". La Construcción Moderna, 1923, 21, p. 327)

# La implantación de la arquitectura de los cines en España: de los pabellones a los palacios cinematográficos

Cinema Architecture in Spain : from pavillons to movie palaces

L'implantation de l'architecture des cinémas en Espagne: depuis les pavillons jusqu'aux palais du cinéma

Ana Cristina Lavilla Iribarren

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8871-8663>

[ana.lavilla.iribarren@gmail.com](mailto:ana.lavilla.iribarren@gmail.com)

Doctora en Historia de la Arquitectura: Universidad de Navarra

Profesora en el Programa de Arquitectura de la Universidad de Piura

## Resumen

El presente texto analiza algunos elementos que caracterizaron la arquitectura concebida para la exhibición cinematográfica en España durante las primeras décadas de este espectáculo. Teniendo en cuenta las transformaciones sociales, económicas y culturales que se produjeron entonces, simultáneamente a la aparición de las proyecciones cinematográficas llevadas a cabo en ferias y barracas, y a su posterior exhibición en pabellones, se intenta aquí trazar un panorama de la evolución de dichos espacios hacia una verdadera tipología arquitectónica inspirada en la arquitectura teatral. Para ello, se propone un análisis de las tipologías desarrolladas en los años veinte, mediante la revisión de los proyectos de dos figuras clave en el campo de la construcción de salas de cine: Teodoro Anasagasti y Luis Gutiérrez Soto. De la obra de Anasagasti observamos principalmente sus proyectos que ilustran la adopción de una estética beauxartiana; y de Gutiérrez Soto, los proyectos que constatan su experiencia vanguardista y el racionalismo emergente en España en aquellos años.

**Palabras clave:** arquitectura, industria cinematográfica, cine

## Résumé

Ce texte analyse certains éléments ayant caractérisé l'architecture conçue pour l'exploitation cinématographique en Espagne pendant les premières décennies d'évolution du spectacle. Compte tenu des transformations sociales, économiques et culturelles survenues simultanément avec l'essor des « représentations cinématographiques » au sein de foires et plus tard dans des nombreux types de pavillons, cet article vise à dresser un bilan sur l'évolution vécue par ces espaces, et ayant conduit à la création d'une véritable typologie architecturale inspirée de l'architecture théâtrale. Pour cela, cette analyse s'appuie sur l'étude de quelques typologies développées particulièrement dans les années vingt en Espagne, tout en examinant les projets de deux chefs de file dans le domaine de l'architecture pour le cinéma : Teodoro Anasagasti et Luis Gutiérrez Soto. Quant aux bâtiments d'Anasagasti, l'on trouvera principalement la présence d'un « style Beaux-Arts »; et quant à ceux de Gutiérrez Soto, l'on constatera plutôt un esprit d'avant-garde accompagné d'un rationalisme encore émergent en Espagne à cette époque-là.

**Mots-clés :** architecture, industrie cinématographique, cinéma

## Abstract

This text analyzes some elements that have characterized the architecture designed for cinematographic exploitation in Spain during the first decades of evolution of the show. Given the social, economic and cultural transformations that occurred simultaneously with the rise of "cinematographic representations" in fairs and later in many types of pavilions, this article aims to draw up an assessment of the evolution experienced by these spaces, and having led to the creation of a true architectural typology inspired by theatrical architecture. For this, this analysis is based on the study of some typologies developed particularly in the 1920s in Spain, while examining the projects of two leaders in the field of architecture for cinema: Teodoro Anasagasti and Luis Gutiérrez Soto. As for the buildings of Anasagasti, one will find mainly the presence of a "Beaux-Arts style"; and those of Gutiérrez Soto, we will rather see a spirit of avant-garde accompanied by a rationalism still emerging in Spain at that time.

**Keywords:** architecture, film industry, cinema

doi:10.11144/Javeriana.apc31-1.iace

Artículo de investigación

Recibido: 15 de mayo de 2016

Aprobado: 1 de febrero de 2017

Disponible en línea: 18 de junio de 2018

legales y con vocación efímera, pero que acababan siendo construidas para durar. La evolución experimentada en el espectáculo, con la posibilidad de presentar una oferta anual estable, permitió al cinematógrafo tener suficiente potencia individual como para emanciparse de las ferias.

Los incipientes pabellones eran un híbrido entre la barraca ferial y el teatro. De la primera, tomaban su arquitectura y su concreción formal; del segundo, intentaban asumir su elegancia y solidez, además de su prestigio como espectáculo serio. Estos pabellones pueden ser considerados, sin duda, la primigenia arquitectura diseñada expresamente para acomodar al cinematógrafo. Pero su construcción precaria, con materiales desmontables, comprometía su funcionalidad frente a las inclemencias climatológicas; es por eso que suelen ser denominados como “arquitectura efímera” (Martínez, 1997), a pesar de que muchos de ellos desarrollaron su actividad en el mismo solar durante extensos periodos de tiempo (fig.1).

La distribución espacial de los pabellones surgía de planteamientos puramente sociales o técnicos. Todos ellos contaban con la obligada división en planta de las localidades de dos o tres tipos, dependiendo de la mayor o menor calidad con la que permitieran ver la película proyectada. Los más próximos al escenario eran los asientos de “general”, que estaban a ras del suelo; tras ellos se elevaba un entarimado inclinado para acomodar los asientos de “preferente”; y en ocasiones podía encontrarse una plataforma de gradas con asientos corridos alrededor de la cabina de proyección (Cámara, 2008).

En numerosas ocasiones el vestíbulo se fragmentaba en dos salas de espera para cada grupo de espectadores, precedido por una amplia estancia que servía para dar cierta escala urbana al local. La preocupación por la seguridad y las exigencias de los ayuntamientos antes de conceder una licencia de apertura, llevaron a estos edificios a separar la cabina de proyección del interior de la sala, así como a situar bocas de riego y dotarlos de aseos para el público. La sala principal se remataba con un escenario y una pequeña platea para situar a la orquesta que acompañaba a la proyección de las películas mudas (fig.2).

La mayor diafanidad de las estructuras que permitían los avances constructivos fue rápidamente adoptada en los pabellones, consiguiendo superficies cubiertas de considerable dimensión.



Fig.1. El Pabellón Iris, en Avilés : fue totalmente construido en madera, pero permaneció abierto durante casi cincuenta años. (Fuente: Cueva, J.R. “El Iris”, en : La Nueva España- Diario Independiente de Asturias, 3 de marzo de 2009, edición digital)

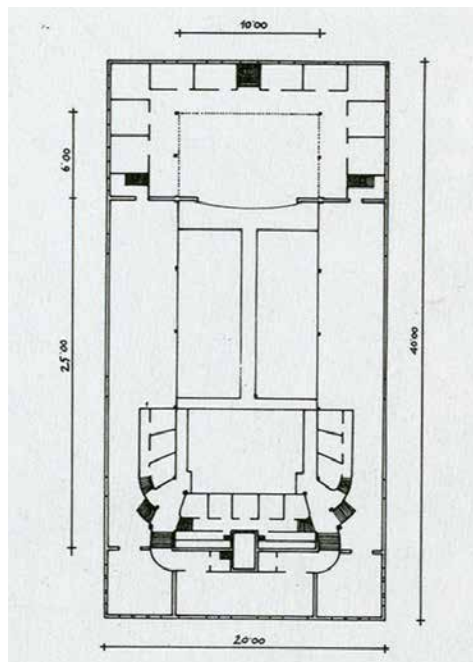
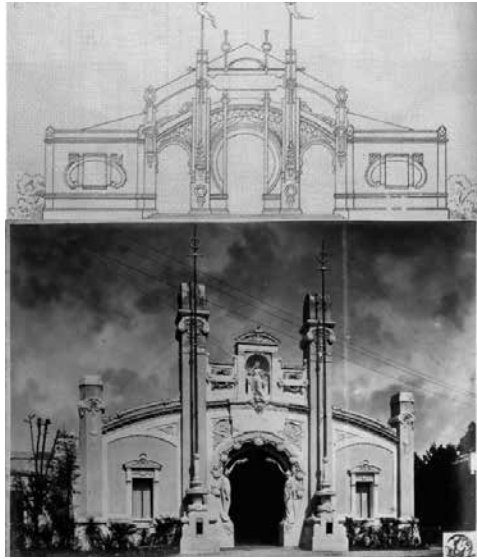


Fig.2. Planta del Cinematógrafo en la Plaza de la Cebada, en Madrid, de Carlos Luque (1906). (Fuente: Fernández, Á. 1988. L. Arquitectura teatral en Madrid, del corral de comedias al cinematógrafo. Madrid: Editorial El Avapies)

El carácter provisional quedaba remarcado en la mayor parte de los casos por la construcción casi integral en madera, las cubiertas de lona embreadas y el recubrimiento de las paredes interiores con telas pintadas. La calidad constructiva era difícil de encontrar en los pabellones de esa época, y muy pocos contaban con muros de ladrillo sobre entramados metálicos o cubiertas de teja. Tanto el interior como el exterior eran diseñados con unos “aparatos” decorativos característicos de este tipo de locales. La fachada era ornamentada con motivos extraídos de la retórica del *Art Nouveau*, siguiendo el mismo repertorio de formas de las arquitecturas efímeras que, con idénticos fines, se proyectaban en ese momento en Centroeuropa y Francia e Italia (fig.3).

**Fig.3.**  
Alzado (arriba) del Cinematógrafo en la Plaza de la Cebada, en Madrid, de Carlos Luque (1906), comparado con la foto (abajo) del Pabellón de las Bellas Artes para la Exposición de Milán, de G. Sebastiano Locati (1906). (Fuente: Fernández, Á. 1988. *L. Arquitectura teatral en Madrid, del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: Editorial El Avapies)



**Fig.4.**  
Ideal Polistilo, en Madrid. (Fuente: Da Rocha, O. 2009. *El modernismo en la arquitectura madrileña: génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas)



2. Inaugurada el 10 de mayo, fue la primera Exposición Internacional especializada en el arte decorativo y significó el triunfo internacional del estilo denominado *Art Nouveau*. Etlin, 1989, p. 94-109.

3. La preocupación del arquitecto por la seguridad de los espectadores se mostraba en las medidas tomadas para la evacuación y acceso al local, dificultada por la disposición del solar con una única fachada. Los largos y estrechos pasillos no facilitaban la solución al problema de la salida rápida de los concurrentes, por lo que el Ayuntamiento denegó la licencia de apertura basándose en razones de seguridad. Además, el dictamen mencionaba también ciertas razones estéticas acerca de las repercusiones que este tipo de locales tenían para el "ornato de la capital", consideraciones que acabarían teniendo el mismo peso que las de orden técnico a la hora de emitir el informe resolutorio. De hecho, las exigencias

Durante la segunda etapa de la oleada inicial, entre 1902 y 1913, se abrieron pabellones cinematográficos en las principales ciudades del país; a continuación se señalarán brevemente aquéllos que más destacaron tanto por su diseño formal como por su estabilización en una parcela o bien, por el contrario, por su movilidad por todo el país.

Como podrá verse en los pabellones seleccionados, los modelos franceses predominaron en la primera década del siglo XX, aunque desde 1902 (año en que se celebró la I Exposición Internacional de Artes Decorativas de Turín<sup>2</sup>) comenzaron a percibirse influencias italianas que alcanzaron su apogeo a partir de 1906 (Exposición de Milán). Durante esta etapa también se dejaron sentir las primeras muestras de ornamentos deudores del secesionismo vienés (Da Rocha, 2009), aunque éstas obtendrían su máximo desarrollo desde 1908 (fecha del VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena). Por ejemplo, en Madrid Eduardo Reynals edificó el Ideal Polistilo (Cabero, 1949), un conjunto de cinematógrafo y pista de patinaje en una interesante muestra de aplicación de la arquitectura de influencia vienesa (fig.4).

Por otra parte, el proyecto para un cinematógrafo en la Plaza de Lavapiés, también en Madrid, ayuda a comprender lo que se contemplaba como puntos esenciales del diseño de estos primeros pabellones. En la memoria presentada en 1905, el arquitecto Mauricio Jalvo no dudó en calificar de "barraca" (Fernández, 1988) a esta construcción realizada en madera. En la planta, un anillo de circulación rodeaba las localidades, que estaban divididas en dos categorías: general y preferente. El local quedaba rematado por el escenario por un lado y por la cabina de proyección y dos palcos por el otro. Los otros dos planos que acompañan a la memoria representan lo que se consideraban los puntos básicos del diseño del edificio: la sección de la embocadura del escenario y un alzado de la fachada. Ambos pretendían enmascarar las carencias y precariedad del resto de la edificación mediante el uso de un estilo ecléctico y pintoresco, que en la fachada se encontraba marcado por el orden lógico impuesto por la estructura portante<sup>3</sup>.

También en estos años, en la zona noroeste se edificaron numerosos barracones como por ejemplo el Pabellón Modernista en Gijón (diseñado por Miguel García de la Cruz<sup>4</sup>), el Pabellón Varietés en Oviedo<sup>5</sup> (proyectado con forma de pagoda) y el Pabellón Iris en Avilés (de Armando Fernández Cueto<sup>6</sup>). El Pabellón de Lino en Coruña sería durante más de una década uno de los locales más carismáticos de la ciudad (fig.5). El edificio, cuyas características constructivas, con una estructura ligera de madera y cierre de vidrio, revelaban su carácter provisional, supuso sin embargo un puente hacia la consolidación de salas más estables, cómodas y lujosas mediante los diseños coloridos que resultaban atractivos a ojos de la concurrencia (Castro, 1995).

Algo parecido sucedió en Ferrol con el Pabellón "New England", propiedad de Vicente Aboín Barcón (Martín, Vázquez, 1994). El nuevo salón contribuyó decisivamente, desde su inauguración en septiembre de 1906 y hasta 1914, al asentamiento y popularización del espectáculo en la ciudad. Construido en madera sobre cimientos de ladrillo, la publicidad hacía referencia a su privilegiada ubicación, a sus "espaciosos y elegantes salones de descanso y lujosos tocadores para señoras y caballeros". En Vigo también se instaló un cinematógrafo en la calle Velázquez Moreno, conocido como Palacio de la Ilusión o Salón Pinacho, inaugurado en diciembre de 1907.

Estos tres pabellones (Lino, New England y Palacio de la Ilusión de Vigo) asumieron una forma híbrida de lugar para la exhibición cinematográfica 'semiestable', compartiendo todavía espacio con las últimas barracas ambulantes (que comenzaron a desaparecer hacia 1908) y conociendo la rivalidad de los primeros salones de cine auténticamente permanentes, como el "Salón París" corrués en 1908, y de la progresiva introducción de las películas en las programaciones de los teatros (Castro, 1996).

Continuando el recorrido por la zona este de la península, en 1905 se inauguraron en Zaragoza las tres primeras salas estables que ya no eran simples barracones: el Palacio de la Ilusión<sup>7</sup>, el Cinematógrafo Novelty y el Cinematógrafo Coyne<sup>8</sup> (que se presentaba como el más elegante de la ciudad en un intento por llegar al público burgués). No obstante, siguieron instalándose pabellones no permanentes, algunos de cierta entidad, como el Pabellón Cinematográfico de Antonio Sanchís (que ya había recorrido gran parte del territorio español). Los diarios de la época señalaban que éste era un cinematógrafo de "lujo y buena presencia en la fachada e interior" y que entre sus visitantes había contado con la presencia del Rey y de "la grandeza española". Esto propiciaba que en ocasiones se acercara mucho público a "admirar la fachada del pabellón"<sup>9</sup>. El ayuntamiento de la localidad decidió prohibir tales barracones para impedir que compitiesen con las tres salas fijas anteriormente citadas.

En la zona sur de la península, los ayuntamientos de las ciudades también convocaban concursos públicos para la concesión de licencias para instalar salones-pabellones de proyecciones cinematográficas. Empresarios como el ya citado Sachís, Antonio Manresa o Agar y Minuesa recorrían la región en sus giras ambulantes por el territorio nacional con pabellones como el Salón Moderno, el Salón Oriental, el Palacio Luminoso o el Royal Cinematógrafo. Algunos de ellos prolongaron su actividad en la ciudad fuera del periodo de ferias, llegando a permanecer varios años, como en el caso del Pabellón Valle en Badajoz (fig.6).

### El asentamiento: del pabellón al cinematógrafo como tipología

El aumento de público indujo a buscar nuevas formas de exhibición, ensayadas con anterioridad, y que permitieran reunir a la mayor cantidad de

asistentes posibles. Una de las más exitosas fue el "cinematógrafo público" o cine al aire libre, que hacía posible llevar la proyección de imágenes en movimiento hasta aquellos lugares que carecían de habitantes suficientes como para desarrollar pabellones. Pero también en las grandes ciudades, se incorporaban todos los años sesiones de cine en las tardes de verano, para acompañar a las populares verbenas. Muchos de los dueños de los cinematógrafos establecidos en barracas las abandonaban para recorrer en la época estival pueblos y ciudades. La falta de infraestructuras de estos espectáculos los convertía en un oficio muy rentable y que llegó a alcanzar un innegable arraigo.

Sin embargo, en las capitales el cinematógrafo estaba demostrando ya su gran potencial mediante la estabilización en estos pabellones. Esta estabilización tanto de la periodicidad (con programas anuales) como del uso del espacio (mediante los pabellones) del negocio cinematográfico provocaron la necesidad de encontrar una nueva tipología a medio camino entre los pabellones (que ya no servían debido a la afluencia masiva de público y la exigencia por parte de éste de lograr un abaratamiento de los precios), y los teatros (que se destinaban a un escalafón social superior). Surgieron así lo que podríamos denominar como los primeros cinematógrafos: espacios destinados exclusivamente a la proyección de cine; es decir, recintos con identidad propia que se situaban un peldaño por debajo de los teatros pero con mucha más dignidad que las barracas.

Estos locales fueron aceptados con gran éxito en algunas zonas, especialmente en Cataluña, Aragón y la región valenciana, generando cuantiosos beneficios. Por ende, los cinematógrafos fueron un éxito, como prueban tanto el elevado número de locales como la importancia que estos tuvieron en la ciudadanía. De hecho, el crítico e historiador Jordi Torras afirma que "según datos del Gobierno Civil, en 1911 funcionaban en Barcelona 139 cines y 145 cafés-concierto" (Torras, 1972). Más aún, la conocida revista de la época *Arte y Cinematografía*, en los comienzos de la Primera Gran Guerra, publicó una estadística sobre el número de cines en las grandes ciudades del mundo y Barcelona figuraba a la altura de Berlín, con más de cien salas, y sólo superada por París (unas 200) y Nueva York (unas 500).

Pero en el resto de España, el éxito del cinematógrafo trajo consecuencias desagradables,

del reglamento madrileño impidieron la construcción de pabellones que, a tenor de la escasa documentación conservada en el Ayuntamiento, hubieran sido de gran interés arquitectónico.

4. Este pabellón presentaba como característica principal una deuda bastante evidente con el Art Nouveau belga y francés, de los cuales el arquitecto tuvo conocimiento de primera mano viajando a esos países. Tielve, 2002, p.6.

5. Primer cine construido en la ciudad, en él se proyectaban películas mudas animadas por un piano y comentadas por Antón de la Madre, personaje popular de la villa.

6. Este curioso cinematógrafo de 1909 se encontraba situado en la plaza de la Merced, junto a la iglesia nueva de Sabugo. Según el testimonio de Manuel Álvarez Sánchez (cronista de la Villa en aquella época), el Iris se empezó a construir a principios de 1908, inaugurándose el 26 de abril de 1909 con una obra de los hermanos Quintero. El pabellón cerró sus puertas en la tardía fecha de 1956, demoliéndose unos años más tarde, hacia 1960. Cueva, 2009.

7. Puede comprobarse que los nombres de los pabellones cinematográficos (como el Palacio de la Ilusión, Novelty, Royalty, Palacio del Sol, Farrusini, Doré) se repetían en las diferentes ciudades españolas; esto no significa que fuesen barracas itinerantes como el Pabellón Cinematográfico de Antonio Sanchís.

8. Su dueño, Ignacio Coyne Lapetra, se dedicó a filmar sus propias películas; animado por el éxito de la experiencia ideó una manera para simular que sus personajes hablaban (consistente en la proyección de los filmes con el acompañamiento de discos sincronizados Chronophone) y recorrió el país con el Cine Parlante Coyne obteniendo una buena respuesta del público en las ciudades que visitaba.

9. *Diario de Reus*, 5 de diciembre de 1905, p. 2.

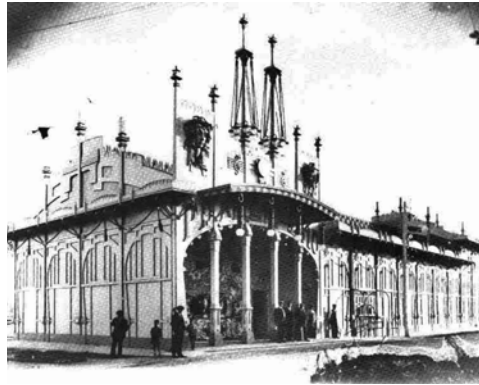


Fig. 5.  
Pabellón de Lino,  
en Coruña. (Fuente:  
Castro, J. L. 1995.  
*La Coruña y el cine.  
100 años de historia.  
1896-1936. Oleiros:  
Vái Láctea Editorial*)

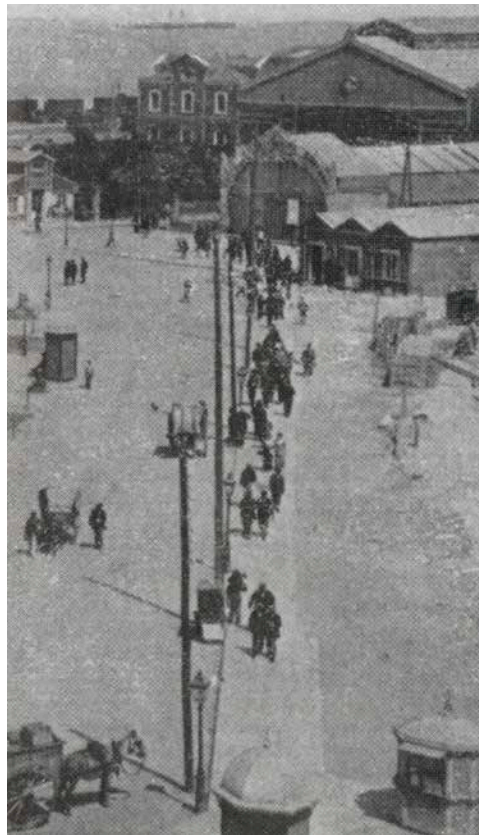


Fig. 6.  
Cinematógrafo Escudero,  
en Cádiz. (Fuente:  
Cámara, J. F. 2008.  
"Las primeras salas  
para cinematógrafo en  
la ciudad: tres modos  
constructivos", en :  
*Boletín Informativo  
del Colegio Oficial  
de Aparejadores y  
Arquitectos Técnicos  
de Alicante, n. 64*)

10. Reglamento de Policía de Espectáculos de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos aprobado por Real orden del Ministerio de Gobernación en 19 de Octubre de 1913 (interesan especialmente Capítulo III: de los cinematógrafos y variedades, Art. 132: Los edificios permanentes destinados a exhibidores cinematográficos, Capítulo XVI: alumbrado, calefacción y ventilación, Capítulo XVII: precauciones y servicios contra incendios). Disposiciones transitorias: 3ª. "Los tinglados, edificios provisionales ó barracones que no cumplan con las condiciones prescritas en este Reglamento, se harán desaparecer ó reformar en el plazo que el Director general de Seguridad ó los Gobernadores civiles, cada uno en sus respectivos casos, determinen".

11. AAVV., 1935, p. 48.

ya que estos primeros espacios adolecían de unas condiciones higiénicas dignas. La mayoría incumplían las normas básicas de seguridad y el cierre de locales fue masivo. Algunos consiguieron sortear la suspensión mediante pequeñas reformas, pero que en ningún caso lograban más que mejoras insignificantes. Todas las inspecciones oficiales llegaban a la misma conclusión: el aforo de las salas se estaba sobrepasando. El parque de recintos no estaba preparado para hacer frente al éxito del cinematógrafo entre el público. El cine se había convertido en apenas una década en un espectáculo de masas.

Así, los cinematógrafos, sin dejar de ser construcciones provisionales, fueron adqui-

riendo cada vez más entidad arquitectónica y artística y lograron perdurar hasta que en el año 1913 la Junta Consultiva de Teatros dictaminó su desaparición debido a la peligrosidad de sus estructuras y los frecuentes incendios, a pesar de las medidas adoptadas<sup>10</sup>. Desde entonces los cines se empezaron a construir como edificios permanentes, aunque habrá que esperar hasta después de la primera guerra mundial, ya en la segunda década del siglo XX, para que comiencen a edificarse las salas de cine con mayúsculas, que proyecten largometrajes de gran prestigio y que, para mayor coincidencia, tendrían nombres muy similares en todo el territorio español, como los inevitables cines Doré (De Le Madrid, 1996). Se trataba por primera vez de espacios pensados y diseñados específicamente para la exhibición cinematográfica (fig.7).

No se puede olvidar que el proceso de transformación que se produjo desde la adaptación de espacios ya existentes para la proyección de películas hasta la construcción de edificios diseñados concretamente para este fin, se debió no sólo a razones arquitectónicas sino también económicas y sociales. Las diferencias entre el público que asistía a las sesiones cinematográficas impulsó la evolución de aquellos primeros barracones, a los modernos palacios dedicados al séptimo arte que poblaban las ciudades y capitales de provincia. En los albores del nuevo siglo, la llamada aristocracia y la clase media despreciaban el nuevo invento y preferían el teatro por ser más lujoso y cómodo. El cine estaba destinado a un público humilde: criados, trabajadores e, incluso, chiquillos. Sin embargo, a partir de los años veinte, el cinematógrafo se convirtió en el espectáculo favorito de todas las clases sociales y el teatro quedó relegado a una minoría. El cine fue encumbrado de esta forma a la categoría de arte, por el mismo público que en un principio le mostró indiferencia e incluso desprecio, pero que reclamaba las comodidades del teatro.

Lógicamente, esa transformación trajo consigo un aumento en los precios. Inicialmente, una entrada general costaba a principios de siglo como mucho cinco céntimos<sup>11</sup> y las localidades de preferencia se compraban por veinte o treinta céntimos. Eran éstos unos precios asequibles para la mayoría de la población que convirtió de esta manera al cine en la mejor alternativa de ocio para los ciudadanos. En la segunda década del siglo el cine, cuya popularidad se atribuyó en muchas



Fig.7.  
Cinematógrafo  
Llorens, en Sevilla.  
(Fuente : <https://maldonatiphotography.wordpress.com/2015/04/08/antiguo-cine-llorens/>)

ocasiones a su bajo coste, alcanzó precios que a veces llegaban a superar a los del teatro, sin que la afluencia de público se resintiera por ello. Todo lo contrario, esto llevó a muchos teatros a reconvertirse en cines.

Llegamos así a la década de los veinte: con el cine convertido en el espectáculo por antonomasia (al margen de los toros o el fútbol) y con la posibilidad de llevar a cabo inversiones costosas para la construcción de los locales de proyección, por la seguridad de rentabilizar el capital invertido.

### La reconversión de la tipología teatral

Como se ha señalado en el apartado anterior, la estabilización del negocio cinematográfico provocará el diseño posterior de una tipología muy específica, que surgirá en todo caso tomando como base el arquetipo teatral. Esta evolución lógica se produce por varias razones. En primer lugar, los pioneros en proyectar películas en las ciudades utilizaron los teatros, lugares asociados a la cultura y muy populares entre las clases acomodadas, para presentar el invento entre la sociedad más ilustrada<sup>12</sup>. Durante la época del cine mudo, este uso fue factible e incluso apropiado, ya que los requerimientos del espectáculo no diferían mucho de las necesidades de una obra teatral. En segundo lugar, para realizar una sesión de cine mudo, era necesario una superficie plana sobre la que proyectar las imágenes en movimiento (podía usarse una pantalla desmontable o la propia pared

posterior del escenario), un recinto para instalar el aparato proyector y un espacio donde acomodar a los músicos.

Como es bien sabido, la proyección de películas mudas era asistida por música de acompañamiento que ayudaba al público a comprender, junto con los interludios escritos, la acción que se desarrollaba en la pantalla. Para las cintas destinadas al populacho, la ambientación musical corría a cargo, con suerte, de una más o menos estridente pianola. Sin embargo, los estrenos de los filmes extranjeros, más innovadores y que pretendían captar al público adinerado, eran acompañados por una orquesta que se situaba en la platea de los teatros y cuyos acordes acentuaban los momentos de máxima tensión de la cinta.

Por todo ello, los teatros se convirtieron en una tipología singularmente atractiva para fijar las bases del prototipo arquitectónico de los cinematógrafos. En principio, cabe destacar el cambio radical que sufrió el espacio teatral consolidado a lo largo del siglo XIX, debido a la inclusión del nuevo espectáculo. Primeramente, el descenso en la construcción de teatros de nueva planta destinados sólo a tal fin fue notorio. Entre 1900 y 1936, los edificios que se construyeron con destino exclusivo a teatro constituyen aproximadamente sólo un tercio del total de salas de espectáculos inauguradas (Fernández Muñoz, 1988).

Respecto a su ubicación, durante el siglo XIX los teatros habían mantenido una actitud discreta en su emplazamiento urbano. A partir

12. La construcción de teatros se consolidó en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Este hecho queda demostrado en cifras: mientras que en 1896 había en Europa 302 edificios teatrales permanentes, en 1926 su cifra había aumentado hasta los 2.499. Schael, 1956, p. 79.



13. Al hablar sobre la importancia de la esquina dentro del espacio urbano, debemos destacar la exposición "Ciudades, esquinas" celebrada del 09/05/2004 al 26/09/2004 en el Centro de Convenciones del Forum de Barcelona y comisionada por el arquitecto Manuel de Solà-Morales. Pero no sólo los arquitectos se han visto fascinados por el poder de la esquina, también la literatura se ha centrado en este emplazamiento como demuestran obras como "El paraíso en la otra esquina" de Vargas Llosa u "Hombre de la esquina rosada" de Borges; William Whyte hablaba de la *street corner society* (Whyte, W.F. *Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum*, University of Chicago Press, Chicago, 1943) e incluso Italo Calvino escribió: "(...) *la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles* (...)" (Calvino, I. *Las ciudades invisibles*, Minotaur, Barcelona, 1988, p.11).

14. Aunque este edificio apenas ha acogido proyecciones cinematográficas (a excepción del cine al aire libre que se dispuso en su terraza) se ha decidido incluir dentro de este apartado ya que su resolución en planta supuso una innovación en España e influyó notablemente en salas de cine muy importantes, que se explicarán más adelante. De hecho, su configuración formal respondía tan adecuadamente a las necesidades de las proyecciones de filmes que al final de la temporada del 35-36 se rumoreaba en Madrid que Arturo Cuyás de la Vega, consejero-delegado de la empresa teatral que en aquel momento gestionaba el local, pensaba dedicar el Calderón al cine; pero todo quedó paralizado al iniciarse la Guerra Civil. Castro, 2001, p.205.

15. Proyectado como Cinema Olympia, fue inaugurado con el nombre de Cine Sage el 13 de noviembre de 1926, con un concierto dirigido por el maestro Lasalle, y al día siguiente se proyectó la primera película, "La venus americana". En realidad, el edificio empezó a ser conocido como Palacio de la Música a partir de 1928.

del nuevo siglo y hasta la Guerra Civil española, el desarrollo de este tipo de inmuebles estuvo caracterizado por buscar un protagonismo en la ciudad ubicándose en lugares céntricos; las grandes transformaciones tanto sociales como urbanísticas conceden al edificio público, y en especial al dedicado al espectáculo, un papel relevante. Como bien señala Teodoro Anasagasti, uno de los mayores especialistas en este tipo de locales, respecto al enclave en que debe situarse esta nueva tipología:

Deberá elegirse sitios estratégicos, rodeados de grandes núcleos de población, vías populosas... Las plazas son las mejores... Se cree que la proximidad de otros salones es un obstáculo; cuando, por lo general, es lo contrario casi siempre; atraen al público entre unos y otros. (Anasagasti, 1923)

Para potenciar la presencia de los locales de espectáculos en el entramado urbano, los arquitectos eligieron una situación muy novedosa y que fue una de las favoritas dentro de los movimientos vanguardistas europeos: la esquina. Durante siglos la obra arquitectónica entendió la esquina como el simple lugar de encuentro entre las fachadas y, en numerosas ocasiones, como un conflicto inevitable a solventar. Sin embargo, para los arquitectos de los movimientos modernos la construcción de la esquina suponía un ejercicio de mérito cuando la propuesta lograba resolverla de manera ejemplar. Los espacios sociales de la ciudad se concentraban en los nudos de intercambio, como los cruces de carreteras o de las calles; nudos de comunicaciones que materializaban los flujos de sus habitantes. Las esquinas representaban las formas visibles que la arquitectura da a esta red de interrelaciones humanas. Además de su carácter dinámico y de continua transición, la esquina garantizaba soluciones formales siempre originales y una posición presidencial dentro de las plazas o los cruces de las vías<sup>13</sup>. Y también ofrecía la ventaja dimensional de la diagonal.

Sin embargo, la elección de este emplazamiento conllevaba una serie de problemas siendo el mayor de ellos la compleja resolución formal de la planta. Una posible solución, planteada de forma pionera en el Teatro Odeón (1917, Eduardo Sánchez Eznarriaga, fig.8) era la de enfrentar el eje principal de la sala con la esquina. La organización del espacio interior se realizaba sobre

un eje diagonal que partía del torreón circular de la esquina y culminaba en el escenario. Este recurso de disponer un eje diagonal fue imitado en diversos modelos posteriores y suponía una de las decisiones más ingeniosas del proyecto, ya que potenciaba la relación entre el interior del edificio y lo que estaba ocurriendo en la planta con la importancia monumental que se asocia a la esquina<sup>14</sup>. Cualquier otra decisión formal crea una disonancia entre la solución adoptada en la planta y el protagonismo que requiere en el alzado la resolución formal de una esquina, que en estos años adquirió asimismo un carácter comercial como foco que iluminaba la ciudad.

Otro ejemplo de esta misma disposición es el conocido como Palacio de la Música<sup>15</sup>, obra de Secundino Zuazo. Es éste un ejemplo de otro de los mecanismos utilizados por los arquitectos para incorporar las nuevas construcciones a la vida activa de la ciudad; es decir, incluir las salas de espectáculos dentro de grandes proyectos para inmuebles residenciales o de oficinas. Esto podría relacionarse con lo que ya hemos visto que ocurría en el siglo anterior, cuando el auge del espectáculo cinematográfico llevó a acondicionar locales para la proyección de películas en los edificios ya existentes. No obstante, la concepción es completamente distinta. Las salas de cine aparecen programadas en los planos del edificio desde su origen (no son meras adaptaciones) y organizan el espacio de nueva planta en torno a ellas. Además, tienen un doble propósito: por una parte, confieren al edificio por sí mismas un carácter moderno (que puede resultar muy rentable al promotor a la hora de ofertar el resto de locales a una sociedad deseosa de renovaciones); y por otra, permiten diversificar la cartera de clientes, de tal forma que el fracaso de una de las explotaciones propuestas puede ser compensada con el éxito de la otra.

Empero, los cambios más importantes respecto a la tipología teatral se produjeron en el interior del edificio. El esquema tradicional elaborado y mantenido desde el siglo XIX era inadecuado para el nuevo uso. En las plantas tipo de los teatros del siglo pasado la sala ocupaba una zona muy pequeña del espacio disponible en planta, tan sólo una décima parte de la superficie total asignada al edificio, y el resto estaba ocupado por dependencias y salones que resultaban inservibles para el cinematógrafo (Anasagasti, 1923). Las salas iban perdiendo poco a poco las tradicionales formas circulares y elípticas (propias del teatro o el

music-hall) para volverse trapezoidales, forzando la convergencia de los muros sobre la pantalla en un tipo de solución que podría denominarse como “embocada” (Fernández, 1988).

*La forma ideal no es la rectangular perfecta, como creen muchos, sino la trapezoidal, con el lado menor por la parte del escenario.  
Y la sala ensanchando hacia la fachada.*  
(Anasagasti, 1923)

El auge del cinematógrafo se encuentra unido en este periodo a una renovación en la estructura social. La tipología teatral propia del siglo XIX reflejaba claramente los estamentos en los que estaba dividida la sociedad y las relaciones que se podían entablar entre los diferentes estratos: el teatro había sustituido a los templos como principal centro de reunión social. Para Behrens el teatro era, en 1900, el “*símbolo supremo de la civilización*” (Pehnt, 1975).

De hecho, el teatro moderno tiene una especial ligazón con la acción litúrgica propia de los cultos cristianos. Así como la liturgia organiza la fiesta en la iglesia, la etiqueta lo hace en los teatros. Pero para llevar a cabo este ritual de la representación, es necesario el contacto visual constante entre los espectadores. El abaratamiento de los billetes de entrada para las sesiones de cine junto con el carácter revolucionario del invento permitieron el acceso a estos salones de toda clase de asistentes<sup>16</sup>, mucho más preocupados por la acción que estaba ocurriendo en la pantalla que por seguir el protocolo establecido para la celebración que se daba en esos nuevos santuarios que eran los teatros.

El hecho de que la atención del espectador debiera centrarse sólo en la pantalla influyó de modo notable en la distribución y forma de las zonas de asientos. Las butacas se diferenciaban escasamente y los pisos altos, que en algún caso aún mantenían palcos, se consideraban zonas preferentes<sup>17</sup>. El origen de estos se debió más al aprovechamiento del espacio disponible para incluir el mayor número de localidades posibles que a la voluntad de ofertar variedad en el tipo de asientos. Los asientos laterales de los teatros perdieron con el cine toda su utilidad, debido a su forzada ubicación respecto al eje frontal de la pantalla<sup>18</sup>. Por ello, estas localidades cambiaron su posición para situarse en grandes anfiteatros

que volaban sobre el patio de butacas y que las nuevas tecnologías permitían construir con relativa facilidad.

En las zonas más céntricas de las ciudades, los cines no sólo se construían en edificios desprovistos de gran representatividad, sino que también se ubicaban en los bajos destinados a viviendas y oficinas, mientras que en los barrios periféricos emergentes eran edificios exentos dedicados al ocio y que albergaban la sala de cine, un bar y a veces una sala de fiestas. Por ello, a finales de los años veinte, comenzaron a distinguirse estos dos tipos de cinematógrafos, que se diferenciaban tanto por su resolución formal como por el tipo de público que acogían.

Los estamentos sociales más privilegiados comenzaban a tener en el cine una referencia, un modo de diversión, convirtiéndolo en un espectáculo de interés social. En consecuencia, se inició la construcción de salas de gran tamaño, que a su vez eran más elegantes y confortables. Los locales estaban dotados de amplios vestíbulos, generalmente con bar, destacando su profusa decoración en pinturas y vidrieras. Sus salas principales eran herederas directas de la tipología teatral, pero integraban las exigencias establecidas durante los años anteriores, a la vez que mantenían la disposición convergente hacia la pantalla.

En los barrios, aparecieron los llamados “cines de reestreno”, locales de menor importancia destinados a las clases menos pudientes. Frente a la forma confluyente de los de mayor tamaño, los establecimientos pequeños adoptaban una sencilla planta rectangular. En ella, la cabina de proyección servía como elemento de división entre la entrada de las localidades preferentes y las normales. Las propuestas formales quedaban reducidas a una simple decoración en el alzado o la sección; sin embargo, la mayoría de ellos contaban con salones de fumadores y bar e incorporaban salas de baile o de fiesta en sus bajos, complementos que garantizaban el éxito del negocio entre los estamentos populares que reclamaban su derecho a acceder a estos pequeños lujos:

*Si carece el edificio de comodidades, si el público no se halla satisfecho dentro de él, como considerando que, por el precio de la localidad, es dueño del mismo, el negocio no podrá ser productivo. En salones amplios, la mayoría de los espectadores se regocija, por contraste con las casas mezquinas que ocu-*

16. El cine tenía un público mucho más numeroso que el que habían conseguido juntas todas las artes tradicionales en sus mejores tiempos. Este hecho no podía ser pasado por alto por los arquitectos que, seguidores de los movimientos de reforma, quisieran comunicarse directamente con el pueblo. “Camareros y lavanderas, porteros y modelos, chóferes y amas de casa, pintores y lecheras, jockeys y colegialas, repartidores y peluqueros, empleados de mudanzas y criados, damas cargadas de diamantes y dependientes de carnicería, palafreneros y visitantes de la ciudad... El público del cine es un público sin clases”. Mierendorff, 1965, p. 66.

17. A pesar de la antipatía que despertaban los palcos entre las clases populares, al ser considerados reliquias feudales, tuvieron que mantenerse en las nuevas configuraciones si se quería acomodar un público numeroso, evitando así que la zona de butacas quedase demasiado hundida. Pehnt, 1975.

18. Ésta y otras cuestiones de resolución geométrica del espacio de la sala vienen a demostrar que los arquitectos españoles de la época estaban enterados de las innovaciones que los pioneros europeos en la construcción de cinematógrafos habían introducido en el diseño de sus salas, con resultados positivos en la mayoría de los casos. De hecho, en el artículo ya citado de Anasagasti se mencionan a Vergnes (cuyas obras han sido estudiadas en el apartado anterior de este trabajo de investigación) y a Mansfeld: “(...) *E. Vergnes, arquitecto especialista del Sindicato francés de Directores de cines, se inclina – dada la pesadez de la atmósfera de las salas, y buscando la economía del fluido –, por que se proyecte la imagen desde detrás de la pantalla, siendo ésta transparente.*

*Quando se construían los primeros cines alemanes, Mansfeld registró la patente de dos salas normales entre sí. Desde una de ellas se veía la pantalla, y a la otra llegaba la imagen por un espejo que formaba 45° con la imagen primera, en lienzo transparente (...)*” (Anasagasti, 1923).



**Fig. 8.**  
Teatro Odeón, en Madrid.  
(Fuente: Castro, A. 2001.  
“De Odeón a Calderón.  
El teatro que sustituyó  
al convento de la  
Trinidad” en *Ilustración  
de Madrid*, n. 20)



**Fig. 9.**  
Cine Doré en Madrid.  
(Fuente: Da Rocha, O.  
2009. *El modernismo  
en la arquitectura  
madrileña: génesis y  
desarrollo de una opción  
eclectica. Madrid:  
Consejo Superior  
de Investigaciones  
Científicas*)

*pan. Bien ordenados, de distribución clara y aspecto regio, el público se va acostumbrando a los grandes locales, y cada vez pide más lujo y más facilidades y comodidades. Por media peseta – nos decía uno – se siente potentado cualquiera en el cine y durante tres horas...” (Anasagasti, 1923).*

Entre estos últimos, cuya máxima expresión formal residía en la decoración de la fachada, destaca el Cine Doré de Madrid. Fue inaugurado en diciembre de 1912 y proyectado por el arquitecto Crispulo Moro Cabeza (fig.9). El estilo adoptado fue el *Art Nouveau*, en consonancia con la arquitectura que se estaba realizando en los cines a principios de siglo en Madrid.

### El cine y la estética de la modernidad

Las tendencias arquitectónicas desarrolladas en el siglo XIX, fundamentalmente el eclecticismo y el historicismo, se prolongaron en España hasta bien entrado el siglo XX. No obstante, ya desde la penúltima década del siglo XIX se fue generando un impulso renovador en la arquitectura y sus artes afines, que tendría sus raíces en Inglaterra con representantes como William Morris, John Ruskin o William Blake. Para denominar al heterogéneo movimiento a que esa renovación dio lugar, y que iba enriqueciéndose con las aportaciones autóctonas de cada país, se acuñó el término genérico de *Art Nouveau*. Los influjos, sobre todo de la

Secesión Vienesa, caracterizaron a los primeros cines que se construyeron hasta finales de los años veinte (Pérez, 1985), encontrando numerosos ejemplos en Santander, La Coruña, Barcelona, Bilbao, Valencia o Madrid<sup>19</sup>.

El hecho de buscar un nombre común responde fundamentalmente a criterios didácticos, ya que se trata de una época de transición en la que se mezclaron todas las artes, llegando a confundirse los diferentes estilos. De hecho, muy pronto surgieron alternativas claramente nacionalistas que se oponían a las modas extranjeras (como el eclecticismo francés) y a las iniciativas personales de origen heterodoxo (como el modernismo de Gaudí), y que complicaron aún más el panorama arquitectónico español de principios de siglo.

Mientras el eclecticismo decimonónico apelaba a los estilos universales, el historicismo de los primeros años del siglo XX se apoyaba en España en sus estilos autóctonos. El “Desastre del 98”, con la pérdida de las últimas colonias, sumió a los españoles en un grave abatimiento, que les hizo perder la confianza en su poder como potencia económica. Empero, también supuso el despertar de la conciencia nacional y un afán de superación reflejado en el regeneracionismo<sup>20</sup>. Esta reacción nacionalista incrementó el uso, sobre todo, del neoplateresco y el neobarroco, mezclados en ocasiones con el *Art Nouveau*. Sin embargo, las raíces de este movimiento pudieron remontarse a épocas más lejanas, ya que desde el siglo XIX se argumentaba en torno al gótico, mudéjar, renacimiento o barroco como “estilos de salvación nacional”<sup>21</sup>.

Dentro de este grupo, cabe destacar de nuevo el Palacio de la Música de Secundino Zuazo (fig.10); obra que otorgó a su autor mucha fama y popularidad (Chueca, 2001), ya que con ella pretendió modernizar la arquitectura de estilo nacional a partir del barroco andaluz para hacer frente a las influencias extranjeras. La influencia del Palacio de la Música fue rápidamente asimilada en otros cinematógrafos madrileños como el cine Avenida de Miguel de la Quadra (1928) y el cine Tívoli (1929).

De esta confluencia de tendencias que se superponían (regionalismo, neobarroco, modernismo, neoplateresco), surgió un estilo afrancesado que mantenía referencias a momentos históricos concretos pero en una línea menos nacionalista que el anterior grupo. Fueron muchos los archi-

19. Entre ellos, cabría destacar como uno de los más significativos el desaparecido cine Olimpia en Bilbao, proyectado por el arquitecto Ricardo Bastida en 1905. Urrutia, 1997, p. 107.

20. Se llama Regeneracionismo al movimiento intelectual que entre los siglos XIX y XX medita objetiva y científicamente sobre las causas de la decadencia de España como nación. Conviene, sin embargo, diferenciarlo de la Generación del 98, con la que se le suele confundir, ya que, si bien ambos movimientos expresan el mismo juicio pesimista sobre España, los regeneracionistas lo hacen de una forma objetiva, documentada y científica, mientras que la Generación de 1898 lo hace en forma más literaria, subjetiva y artística.

21. Cfr. Domènech, 1878, p. 149.

tectos de principios del siglo XX que escogieron una retórica apoyada en el prestigio del gusto francés para imponerse con un espíritu cosmopolita. La mayoría eran edificios representativos (como casinos y clubes), edificios institucionales y palacios de la aristocracia.

El Cine Coliseum (Barcelona), realizado por Francesc de Paula Nebot e inaugurado en 1923, es deudor del academicismo “beauxartiano” francés. Esta obra significativa dentro del Novecentismo, construida entre medianeras y con aires sacros, se caracterizó por una imponente composición volumétrica con una gran cúpula central flanqueada por dos torres e inspirada en la Ópera de Paris de Charles Garnier<sup>22</sup>. El edificio, situado en una zona de la alta burguesía de la ciudad, pretendía atraer a este extracto social, dando solemnidad y plena aceptación al espectáculo del cine. De hecho, la idea era construir un local dedicado no solamente a las proyecciones cinematográficas sino también al teatro, ópera, ballet y conciertos; es decir, un verdadero *palace* del espectáculo (fig.11).

A excepción de estas tendencias historicistas, el resto de arquitectos se decantó por estilos más renovadores a la hora de edificar sus cinematógrafos. Así las cosas, el cine, como espectáculo reformador del nuevo siglo, representaba una gran oportunidad para los arquitectos innovadores, que no entendían el cine como otro tipo de “teatro”, de ejemplificar la idea de “lo moderno”. Sin un estilo decimonónico que lo precediese, entre el cine y la edificación que lo alojaba se producirá una relación muy sugestiva. Por una parte, las salas de cine tenderán a cubrirse con los ropajes de las vanguardias arquitectónicas, y aquí comienza el verdadero interés de nuestro estudio, tras este largo pero necesario prelude. Por otra parte, cualquier operación edificatoria de cierta envergadura intentará incluir en su programa una sala de proyección que la prestigie, difundiendo una correcta imagen de modernidad y logrando de paso, por qué no, la financiación necesaria.

Los ecos de la arquitectura alemana y de otras corrientes vanguardistas europeas se dejaron sentir a través de la amplia acogida que recibieron en las revistas de arquitectura españolas, en especial en *Arquitectura*. La publicación de Zucker sobre teatros y cines en 1926 dio a conocer un amplio repertorio de obras interesantes y nuevas construcciones, como el cine Capitol de Poelzig en Berlín (1925) o el Universum de Mendelsohn (1928), que tuvieron rápidas repercusio-



Fig.10. Palacio de la Música, en Madrid, del arquitecto Secundino Zuazo Ugalde, inaugurado en 1926. (Fuente: “El Palacio de la música”. Revista Nacional de Arquitectura. Diciembre 1926)



Fig.11. Cine Coliseum, en Barcelona. (Fuente: fotografía de Ana Lavilla Iribarren)

nes. Los materiales nobles, la piedra, los elementos metálicos y las luces indirectas de neón definían unos espacios más diáfanos en unas salas en las que la incorporación del cine sonoro obligaba a estudiar con mayor detenimiento los problemas de la acústica.

Encontramos dentro del grupo de los cines modernos dos tendencias bien diferenciadas: *Art Nouveau* y Racionalismo. En primer lugar, la arquitectura de corte *Art Nouveau*, que se introduce en los cines españoles de la mano de Teodoro Anasagasti, admirador de las tendencias figurativas de la Secesión Vienesa, que dará contenido a su propia obra. Pero además del estilo *Art Nouveau*, la arquitectura moderna se manifestó como experiencia vanguardista, unida al racionalismo emergente, a través de la obra de Luis Gutiérrez Soto.

### Anasagasti y Gutiérrez Soto, especialistas en cines

Aprovechando su relación con Carlos Viñas Sagarra, dueño de la empresa Sagarra que gestionaba las salas de cine en Madrid, el arquitecto

22. El Coliseum es uno de los cines españoles más conocidos fuera de nuestras fronteras y ha sido publicado en diversos libros extranjeros referentes a esta tipología como Lacroche, 1981 o Melnick, Fuchs, 2004.



Fig.12.  
Cine Pavón, en Madrid.  
(Fuente: Anasagasti,  
T. "La construcción  
moderna en Madrid. El  
nuevo teatro Pavón",  
en : *La Construcción  
Moderna*, n.9, mayo,  
1925, p. 133-135)

vasco Teodoro Anasagasti recibió su primer gran encargo, el Real Cinema, inaugurado en 1920. Mientras tanto, elaboró el proyecto de reforma del Teatro Príncipe Alfonso (1918) y el proyecto del Monumental Cinema (1922). Como se ha señalado anteriormente, las salas de proyección tenían las características tipológicas y espaciales propias de los teatros, adaptándose mal a su nuevo uso.

Por ello, Anasagasti decidió establecer una serie de reglas para resolver las salas dando una respuesta óptima a los requisitos del cine moderno, y dotándolas de la dignidad acorde a la importancia adquirida por el fenómeno cinematográfico en las ciudades. Así, en 1919 publicó un artículo en la revista *La Construcción Moderna* (Anasagasti, 1919) como una respuesta técnica a los problemas que planteaba la edificación de cines modernos y estableciendo por primera vez un programa singular que precisaba de una nueva forma, claramente diferenciada del tipo decimonónico adecuado para los teatros.

Su primera aportación surgió del hecho de considerar la sala de proyección como la parte fundamental del edificio, a diferencia de los teatros, donde ésta apenas conquistaba una décima parte de la superficie. En el cinematógrafo, la sala abarcaría al menos dos tercios de la planta y los espacios de relación (vestíbulos, salones, escaleras), aunque holgados y cómodos, deberían relegarse a los espacios residuales; ya que los entreactos eran más cortos que en las obras de teatro y, por tanto, los salones de representación social eran menos importantes. Anasagasti percibió la necesidad

de tener en cuenta el cambio en el reparto de las localidades: el público popular era el que ocupaba las primeras filas, mientras que las más ansiadas de los teatros retrocedían hasta las últimas o, incluso, subían al anfiteatro.

Efectivamente, debía investigarse en nuevas estructuras que creasen grandes voladizos para este anfiteatro, sacrificando los peores asientos de la planta baja. La planta en herradura o semi-circular que potenciaba la acústica carecía ahora de sentido y tenía que cambiarse por una forma trapezoidal, con las paredes convergentes hacia la pantalla y los asientos dispuestos en arcos de círculos concéntricos. Un elemento propio de la nueva tipología como era la cabina de proyección debía manifestarse en la sala, prestando especial atención a la protección contra incendios ya que las películas eran inflamables, por lo que era necesario construirla con materiales refractarios y cierres automáticos para ahogar un posible fuego.

Asumiendo que el cinematógrafo era una cámara oscura donde los colores claros y las armonías brillantes debían quedar proscritos para lograr una proyección precisa de la imagen en la pantalla, esta condición tenía necesariamente que manifestarse en la fachada para que desde el exterior se intuyese el uso del inmueble. Por tanto, el edificio precisaba sólo los huecos indispensables para poder iluminar los vestíbulos u otras salas comunes, lo que permitía cegar las fachadas convirtiéndolas en soportes publicitarios para los carteles. Todo ello culminó en la elaboración del Cine Pavón en 1925 (fig.12).

Por otra parte, los cines también tuvieron un papel fundamental en la carrera de Luis Gutiérrez Soto: realizó al menos veintitrés de nueva planta, reformó seis y proyectó, sin que llegaran a ejecutarse, otros cuatro<sup>23</sup>. La arquitectura moderna daba respuesta a la nueva tipología cinematográfica; además, en Europa ya se habían construido numerosos edificios de similar programa que adoptaban estas formas con gran éxito. La sociedad, que quería responder al prototipo de modernidad, identificó con rapidez este nuevo lenguaje con los centros de ocio, que representaban precisamente su revolución moderna. Gutiérrez Soto, que desde el arranque de su carrera tuvo que acometer este tipo de encargos, no dudó en sumarse a la moda imperante en la sociedad más avanzada, aplicando en sus cines su habilidad para conjugar los diversos lenguajes arquitectónicos de las últimas tendencias europeas. Por ello,

23. AAVV., 1997, p. 220.

pudo realizar más salas de cine que ningún otro arquitecto de su época<sup>24</sup>.

En la producción de cines de Luis Gutiérrez Soto hasta 1930 cabe destacar el Callao (1926, Enlazando directamente con el lenguaje *Art Nouveau* que se observa en el Cine Pavón de Teodoro Anasagasti), el Europa (1928, ejemplo tempranísimo y de extraordinaria calidad de la arquitectura racionalista madrileña, fig.13) y el Barceló (1930, ejemplar desde su construcción y llegó a adquirir fama internacional gracias al célebre libro de Ernest Neufert “Arte de Proyectar Arquitectura”, donde apareció como planta modélica de cine, fig.14).

Por tanto, Anasagasti y Gutiérrez Soto pueden considerarse los pioneros en la construcción de la tipología cinematográfica. Tras ellos, en la década de los años 30, comenzará la difusión de las salas de proyección como tipo edificatorio coincidiendo con el momento histórico del auge del cine como espectáculo de masas, que se traducirá en la aparición de los grandes palacios del cine.

## Referencias

- AAVV. (1935). *Anuario cinematográfico español 1935*. Madrid: Unión Poligráfica S.A.,.
- AAVV. (1997). *Catálogo de Luis Gutiérrez Soto. Exposición organizada por la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento en colaboración con la fundación cultural COAM*. Madrid: Ministerio de Fomento, D.L.
- AAVV. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- AAVV. (2011). *Registro del Docomomo Ibérico: Ocio, deporte, comercio, turismo y transporte, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Anasagasti, T. (1919). El cine moderno. *La Construcción Moderna*, XVII(3).
- Anasagasti, T. (1923). Características del cine. *La Construcción Moderna*, n. XX(21), 12-18.
- Baldellou, M. Á. (1973). *Luis Gutiérrez Soto, Colección Artistas Españoles Contemporáneos*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Cabero, J.A. (1949). *Historia de la cinematografía española: once jornadas 1896-1948*. Madrid: Gráficas Cinema.



Fig.13. Cine Europa, en Madrid. (Fuente : AAVV. 1997. *Catálogo de Luis Gutiérrez Soto. Exposición organizada por la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento en colaboración con la fundación cultural COAM*. Madrid: Ministerio de Fomento, D.L.)



Fig.14. Cine Barceló, en Madrid. (Fuente : AAVV. 1997. *Catálogo de Luis Gutiérrez Soto. Exposición organizada por la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento en colaboración con la fundación cultural COAM*. Madrid: Ministerio de Fomento, D.L.)

- Cámara, J. F. (2008). Las primeras salas para cinematógrafo en la ciudad: tres modos constructivos. *Boletín Informativo del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Alicante*, 64.
- Castillo, A. & Azorín V. (2009). Las revistas técnicas como base documental para la recuperación de un patrimonio olvidado: el caso de las salas de cine españolas *Informes de la Construcción*, 61, 515.
- Castro, J. L. (1995). *La Coruña y el cine. 100 años de historia. 1896-1936*. Oleiros: Vía Láctea Editorial.
- Castro, A. (2011). De Odeón a Calderón. El teatro que sustituyó al convento de la Trinidad. *Ilustración de Madrid*, 20, 201-2016.
- Chueca, F. (2001). *Historia de la Arquitectura Española, Edad Moderna Edad Contemporánea*. Tomo II. Ávila: Fundación cultural Santa Teresa.

24. *Ibidem*, p. 221.

- Cortés, J. (1992). *El Racionalismo Madrileño*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Cueva, J.R. (2009, marzo 3). El Iris. *La Nueva España- Diario Independiente de Asturias*. Recuperado de <http://www.lne.es/aviles/2009/03/03/iris/731567.html>
- Da Rocha, O. (2009). *El modernismo en la arquitectura madrileña: génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- De La Iglesia, F., Moreno, J.R., Pérez, M. & Ruiz, A. (1990). *Arquitectura teatral y cinematográfica. Andalucía 1800-1990*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- De La Madrid, J.C. (1996). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo: TREA.
- Domènech, L. (1878). En busca de una arquitectura nacional. *La Renaixença*, 4.
- Donosty, J.M. (1924). Anasagasti y su gran cinematógrafo. *La Construcción Moderna*, 1.
- El Palacio de la música. (1926). *Revista Nacional de Arquitectura*.
- Etlin, R. A. (1989). Turin 1902: The Search for a Modern Italian Architecture. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 13 94-109. <https://doi.org/10.2307/1504049>
- Fernández, Á. (1988). L. *Arquitectura teatral en Madrid, del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: Editorial El Avapies.
- Gubern, R. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Gutiérrez, L. (1927). Cine del Callao. *Revista Nacional de Arquitectura*, 94.
- Gutiérrez, L. A. (1986). *Arquitectura moderna y cine: su estructura comparada como principio objetivo para la comprensión y creación arquitectónica* (Tesis Doctoral). Madrid.
- Gutiérrez Soto, L. (1927). El cine del Callao. *Arquitectura*, 2, 61.
- Lacloche, F. (1981). *Architectures de cinemas. Collection architecture 'les bâtiments'*. Paris: Éditions du Moniteur.
- Martin, R. & Vázquez, A. (1994). *Del New England a los Goya: casi un siglo de cine en Ferrol*. Galicia: Cuadernos Ferrol Análisis.
- Martínez, J. (1992). *Los Primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura.
- Martínez, A. (1997). De cinematógrafo a los multimedios: arquitectura para el séptimo arte en Alicante. *Canelobre*, (35-36), 43-62.
- Melnick, R. & Fuchs, A. (2004). *Cinema Treasures, A New Look at Classic Movie Theaters*. Jackson: MIB Publishing Company.
- Mendelsohn, E. (1929). El Cine Universum en Berlín. *Arquitectura*, 2, 67-68.
- Mierendorff, C. (1965). *Carlo Mierendorff. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl von Fritz Usinger*. Wiesbaden: Usinger Fritz.
- Mierendorff, C. (1920). *Hätte ich das Kino!*. Berlin: Erich Reiß Verlag.
- Neufert, E. (2006). *Arte de Proyectar en Arquitectura*. Madrid: Ed. Gustavo Gili S.A.
- Pehnt, W. (1975). *La arquitectura expresionista*. Madrid: Ed. Gustavo Gili S.A.
- Pérez, J. (1990). *Art Decó en España*. Madrid: Cátedra.
- Puebla, J. (2002). *Neovanguardias y representación arquitectónica: La expresión innovadora del proyecto contemporáneo*. Barcelona: Ediciones UPC.
- Ruszkowski, A. (1946). *Cinema, Art Nouveau*. Lyon: Editions Penser Vrai.
- Real Cinema” y “Cine Madrid-París” (Homenaje Anasagasti), *Revista Arquitectura* (1983) pp. 16-18 y pp. 40-43.
- Schael, H. (1956). *Idee und Form in Theaterbau des 19. und 20. Jahrhunderts*. Conferencia. Colonia.
- Stephan, R. (2004). *Erich Mendelsohn, 1887-1953*. Milán: Electra.
- Tielve García, N. (2002). *El Modernismo en Gijón, Rutas y paseos*. Gijón: Gobierno del Principado de Asturias.
- Torras, J. (1972, septiembre 30). ¡Al Iris con los coches d'en Pujoll!. *La Vanguardia*.
- Urrutia, Á. (1997). *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Vergnes, E. (1925). *Cinemas. Vues extérieures et intérieures, details, plans*. Paris: Librairie Générale de l'Architecture et des Arts Décoratifs.
- Wilms, F. (1928). *Lichtspieltheaterbauten*. Berlin: E. Wasmuth.
- Zucker, P. (1926). *Theater und Lichtspielhauser*. Berlin: E. Wasmuth.

