

GIRAC

Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine de la Universidad de Valladolid



arquitectura de cine

ARQUITECTURA DE CINE

Edición a cargo de
Daniel Villalobos Alonso, Sara Pérez Barreiro e Iván Rincón Borrego

ARQUITECTURA DE CINE

Daniel Villalobos Alonso, Marta Úbeda Blanco, Ignacio Feduchi Benlliure,
Sara Pérez Barreiro, Alberto Julián Vigalondo, Alberto Combarros Aguado
Nieves Fernández Villalobos, Oscar M. Ares Álvarez, Miguel Lasso de la Vega Zamora,
Iván Rincón Borrego, Darío Álvarez Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría,
Cecilia Ruiloba Quecedo, Eusebio Alonso García

do.co.mo.mo_ ibérico

GIRAC

GRUPO DE INVESTIGACION
DE ARQUITECTURA Y CINE
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

Dpto. de Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Arquitectura de Cine. / edición Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro; (et al.);.- Valladolid: Fundación DOCOMOM Ibérico; GIRAC Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine; Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; 2016. Cargraf, Valladolid.

254 p.: il. b. y n.; 22 x 22 cm.

ISBN: 978-84-617-5247-8

I. Arquitectura de Cine. I. Fundación DOCOMOMO Ibérico. II. GIRAC Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine. III. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. IV. Villalobos Alonso, Daniel; Pérez Barreiro, Sara; Rincón Borrego, Iván ed. V. Villalobos Alonso, Daniel. VI. Úbeda Blanco, Marta. VII. Feduchi Benlliure, Ignacio. VIII. Julián Vigalondo, Alberto. IX. Fernández Villalobos, Nieves. X. Ares Álvarez, Oscar M. XI. Vega Zamora, Miguel Lasso de la. XII. Rincón Borrego, Iván. XIII. Álvarez Álvarez, Darío. XIV. de la Iglesia Santamaría, Miguel Ángel. XV. Ruiloba Quecedo, Cecilia. XVI. Alonso García, Eusebio. XVII. Combarros Aguado, Alberto.

Esta publicación se enmarca en la línea de investigación *arquitectura y cine*. Línea principal del Grupo de Investigación Reconocido (G.I.R.) de *Arquitectura y Cine* (GIRAC) de la Universidad de Valladolid. Consejo de Gobierno de la Universidad de Valladolid de 31 de mayo de 2005. Grupo de Investigación, renovado en 2009 y activo en la actualidad .

Procedencia de las fotos e ilustraciones: El origen y el propósito de esta publicación son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en ella proviene del material didáctico empleado en la actividad docente de los autores. En los distintos capítulos se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del "uso razonable" (*fair use*) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias y de investigación.

© de los autores

© 2016, de la edición

Fundación DOCOMOMO Ibérico
GIRAC Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)

Diseño de portada: Daniel Villalobos e Iván Rincón Borrego.

Maquetación: Iván Rincón Borrego y Clara Martín de la Calle.

ISBN: 978-84-617-5247-8

Depósito legal: D. L. VA-673-2016

Imprime: Cargraf Impresores

Colabora en la edición:



ÍNDICE

ARQUITECTURAS DE CINE

Arquitectura de Cine. Relaciones entre Espacio Filmico y Espacio Arquitectónico: Cines, Mitos y Literatura	13
Daniel Villalobos Alonso y Sara Pérez Barreiro, con Javier Rey De Sola	
Cine Doré	37
Marta Úbeda Blanco	
Cine-Teatro Fígaro (Madrid)	49
Daniel Villalobos Alonso	
El edificio Carrión. El cine Capitol	65
Ignacio Feduchi Benlliure	
Cine Novedades (Miranda de Ebro)	109
Alberto Julián Vigalondo	
Cine Ortega (Palencia)	115
Alberto Combarros Aguado	
Cine Roxy (Valladolid)	123
Nieves Fernández Villalobos	
¿Qué se lleva ahora en Madrid?. Reflexiones en torno a los edificios racionalistas dedicados al cine. Cines Barceló, Europa y Salamanca	139
Oscar M. Ares Álvarez	
Antiguo Universal Cinema. Actual Centro Wellness Manuel Becerra	155
Miguel Lasso de la Vega Zamora	

Cine-Teatro De La Residencia De Estudiantes “La Salle” (Valladolid)	165
Daniel Villalobos Alonso	
Cine en la avenida de Navarra (Soria)	171
Daniel Villalobos Alonso	
El Cine-Teatro del Colegio de los Padres Dominicos (Valladolid)	
Una Lección sobre Simetría de Miguel Fisac	185
Daniel Villalobos Alonso	
Colegio San Agustín (Valladolid)	197
Sara Pérez Barreiro	
El orden de la función. Equipamientos y sede de Sindicatos de Julio Gonzalez en Valladolid, 1959	207
Iván I. Rincón Borrego	
CINE DE ARQUITECTURAS	
Detrás de la pantalla. Sabotaje de Alfred Hitchcock, 1936	219
Nieves Fernández Villalobos	
Paisaje vacío con cine. The last picture show de Peter Bodganovich, 1971	229
Darío Álvarez Álvarez	
Amarcord de Federico Fellini, 1973	235
Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría	
El carácter terapéutico del séptimo arte: La Rosa Púrpura del Cairo, Woody Allen.1985	241
Cecilia Ruiloba Quecedo	

Cinema Paradiso de Giuseppe Tornatore, 1988

245

Marta Úbeda Blanco

Nostalgia de la libertad exterior. Comentarios sobre *Malditos bastardos*, de Quentin Tarantino

251

Eusebio Alonso García

ARQUITECTURAS DE CINE

Arquitectura de Cine. Relaciones entre Espacio Filmico y Espacio Arquitectónico: Cines, Mitos y Literatura

Daniel Villalobos Alonso y Sara Pérez Barreiro, con Javier Rey De Sola

El presente trabajo indaga sobre las condiciones del espacio arquitectónico en el origen de la “Arquitectura de Cine” y su posterior tipificación. Estudio previo a la presente monografía donde se aborda el análisis sistemático de los edificios actualmente existentes en la zona centro de España, correspondiente a Madrid y Castilla–León dentro del entorno del *Movimiento Moderno* –arquitectura del Mo. Mo. (1925-1965)–.¹ Espacios originalmente proyectados y construidos para salas de proyección, pese a que muchos de ellos han cambiado su destino inicial.

Dentro de las cuestiones analizadas que relacionan espacio arquitectónico con espacio fílmico, planteamos las condiciones integradoras de ambas “artes”, cine y arquitectura, con cierta capacidad de aglutinar al resto de las artes. De estas confluencias, deducir directamente al cine como obra de “arte total”² nos parecería, cuando menos, pretencioso³; pero las conexiones que aparecen en el contexto apuntan indicios en este sentido, más

1. Dentro del Registro Do.Co._Mo.Mo. Ibérico, en su apartado Equipamientos, se incluyen edificios de cines específicos para salas de proyección cinematográfica, así como edificios que en su interior contienen salas de proyección. Véase en: AA.VV.: *Equipamientos II. Ocio, deporte, comercio, transporte y turismo. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Ed. Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2011. Así citamos: Cine Roxy (Valladolid, 1935-36), Ramón Pérez Lozano. *Opus cit.* p.100. Cine Barceló (Madrid, 1930), Luís Gutiérrez Soto. *Opus cit.* p.172. Cine-Teatro Fígaro (Madrid, 1930-31). Felipe López Delgado. *Opus cit.* p.174-75. Y los edificios que contienen salas de Cine como: Cine Capitol (Edificio Carrión, Madrid, 1931-33), Luís M. Feduchi y Vicente Eced. *Opus cit.* p.173. Cine en Edificio del Complejo Carlos III (Madrid, 1935-52), Luís Gutiérrez Soto y Pedro Muguza. *Opus cit.* p.179. Salón de Actos/Cine en Edificio de Sindicatos (Valladolid, 1959), Julio González. *Opus cit.* p.108. Cine en la avenida de Navarra, 1956 (Cine y Cafetería Rex en Soria), Julio Cano Laso y Manuel Suares Molezún. *Opus cit.* pp.104.105. Cine Novedades, 1931 (Miranda de Ebro, Burgos), Fermín Álamo Ferrer. *Opus cit.* p.111. Cine Ortega, 1935-1937 (Palencia), Luís Carlón Méndez-Pombo

1 Thomas Lamb, *Regent Theatre*. Nueva York, 1913. Promotor: Samuel L. Rothaphel. [<http://www.nycago.org/Organs/NYC/html/RegentTheatre.html>]

y Julio Soler. *Opus cit.* p.111. Así como en AA.VV.: *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Ed. Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2010. Edificio Salón de Actos/Cine en Colegio A. P. Dominicos (Valladolid, 1957), Miguel Fisac. *Opus cit.* p.148-149. Salón de Actos/Cine en Colegio I. Nuestra S^ª, de la Consolación [Actual San Agustín] (Valladolid, 1959-61), Cecilio Sánchez Robles. *Opus cit.* p.153.

2. Cine como obra de arte total en el sentido del término alemán *Gesamtkunstwerk*.

3. Sobre ciertos aspectos de la búsqueda de la obra de arte total por parte de cineastas, ver: Keska, Monika: "La búsqueda de la obra de arte total en el cine contemporáneo: Derek Jarman". En: *Espacio, Tiempo y Forma*, 295. UNED. Serie VII, H^º del Arte, t. 17, 2004. pp. 295-306. Donde se cita bibliografía al respecto.

4. Rey de Sola, Javier: *Cine Delicias*. Valladolid: Ed. Multiversa, 2006.

5. Ramírez, Juan Antonio: "Arquitectura de los cines y arquitectura en el cine". En: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Ed. Alianza, 1995 (1993). pp. 20-25.



aún al incluir en el estudio a la literatura. Así, en el último eslabón del texto, acompañamos la visión de ambos espacios desde el ámbito literario; siendo los dos escenarios, salas de cine y espacios de película, los de ciertos argumentos novelescos. Para responder de forma adecuada a la pretensión, en el segundo apartado de este trabajo incluimos algunas de las referencias de esta dualidad que maneja el escritor Javier Rey Sola en su novela *Cine Delicias*.⁴

1. El comienzo de un nuevo arte: realidad y artificio

La arquitectura de los cines, como medio artístico aceptado, tuvo su comienzo en 1913 con la inauguración del edificio *Regent Theatre*, "el primer palacio cinematográfico" abierto en Nueva York por el empresario Samuel L. Rothaphel en una sala proyectada por Thomas W. Lamb. El crédito económico de la idea fue tal, que dio paso a la construcción en 1914

por el mismo arquitecto del *Strand Theatre* en Broadway, cuya fachada se organizaba al modo clasicista mediante pilastras corintias, y a estas salas siguieron decenas, cientos que se construyeron en Estados Unidos en las dos décadas siguientes. Fue un comienzo exitoso el de la creación de espacios arquitectónicos destinados a contemplar películas rodadas desde espacios cinematográficos. Allí se empezó a reunir al público con el atractivo de lo nuevo, espectadores que contemplaban los espacios filmados desde uno específico construido para ello. La atracción inicial de este nuevo tipo de edificios, aún sin definir claramente, derivó en relaciones entre ambos espacios conectados por la oscuridad del real y la fascinación de las luces del ficticio; vínculo del cual surgieron alguna de las condiciones de su arquitectura. Para los arquitectos, la primera intención fue la de crear espacios buscando una difícil continuidad entre los contemplados en la pantalla y el del mismo edificio. Juan Antonio Ramírez⁵ expuso los conocidos dos tipos de salas surgidas en Estados Unidos en la búsqueda de esta relación, el normal, denominado *hard-top*, y el *atmosférico*.

El primero de ellos, el *hard-top*,⁶ perseguía la continuidad por medio de los estilos empleados. Mediante sus decoraciones, las salas mostraban narraciones estilísticas de arquitecturas clasicistas, exóticas, arabescos y columnatas neoplaterescas o coloniales... etc., se buscaba una cercanía puntual a las escenografías visualizadas en la pantalla que señalara una posible continuidad de los espacios. La referencia a este tipo son los “palacios cinematográficos” construidos por Thomas W. Lamb hasta el año 1930. Por el contrario, John Eberson⁷ –su obra cuenta con cerca de cien cines construidos en Estados Unidos entre 1915 y 1950– fue el inventor del tipo de salas de cine denominado *atmosférico*. La



2 Thomas Lamb, *Regent Theatre*. Nueva York, 1913. Promotor: Samuel L. Rothaphel. Fotografía de 1931. Michael R. Miller Collection/Theatre Historical Society of America. [<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304314404576410061834195044>]



3 Thomas Lamb, *Regent Theatre*. Nueva York, 1913. Promotor: Samuel L. Rothaphel. Fotograma: D.W. Griffith, *El nacimiento de una nación* (1915). [<http://www.nycago.org/Organs/NYC/html/RegentTheatre.html>]



4 Thomas Lamb, *Strand Theatre*. Broadway, Nueva York, 1914. [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Strand_Theatre_\(Manhattan\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Strand_Theatre_(Manhattan).jpg)]



5 Thomas Lamb, *Uptown*. Toronto, 1920. Fotografía de 1920. Revista de la Construcción. Biblioteca de Toronto. Fotograma: Buster Keaton, *El gran espectáculo* (1921) [<http://tayloronhistory.com/2013/10/24/torontos-old-movie-housesloews-uptown/>]

6. *Ibidem*, p. 22. Donde se cita a Thomas W. Lamb como el especialista más destacado en ese tipo de espacios. La idea de continuidad explicada en este párrafo respecto a los cines americanos está cifrada del texto de Juan Antonio Ramírez.

decoración de sus primeros cines, los llamados palacios de la película o de la imagen, sugería un espacio a cielo abierto gracias a la pintura sobre las paredes de exteriores, a veces con árboles entre elementos y restos arquitectónicos; en el techo se representaba el cielo, incluso se llegaron a pintar aves volando, y sobre él, en algunos se proyectaban nubes en movimiento desde un aparato reflector denominado *Blenograph Junio*. En ambos casos, la música surgida desde el espacio de proyección, que a su vez se relacionaba con las escenas del espacio fílmico, reforzaba esta continuidad.

De una u otra manera, la solución integradora de los dos tipos, por un lado se identifica con una respuesta formal similar a los proyectos que esos mismos arquitectos realizaron para teatros clásicos o de variedades, el vodevil. También los dos son espacios que amoldaron el tipo histórico escenográfico, ya establecido para los teatros, entonces a un nuevo uso, donde el desarrollo del espectáculo no necesitaba la profundidad de un escenario sino una delgada pantalla de proyección. Ambos, el *hard-top* y el *atmosférico*, por otro lado nos sugieren cierta relación con el Teatro Olímpico de Andrea Palladio (Vicenza, 1580).⁸ En el teatro vicentino, arquitectónicamente se dispone su proscenio “romano”, como arco de triunfo, desde donde “fugan” cinco calles escenográficas fijas, tramoya proyectada por Vicentino Scamozzi (1585). A su vez, el pórtico de cierre sobre la sala, como una cávea romana, rememora el remate clásico de la *summa cavea*, espacio que sugiere estar en un exterior gracias a los frescos del techo pintados a modo de cielo abierto. Ambas plantean relaciones con el primer y segundo ejemplo de los cines americanos.

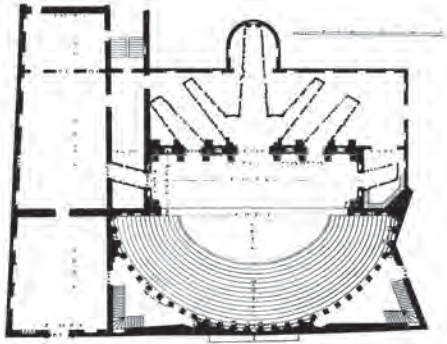


6 John Ebersson, *Louisville Palace*. Louisville, KY (1928). [<http://ornamentalplaster.blogspot.com.es/2012/06/john-ebersson-architect-of-operatic.html>]

Paralelamente a estas experiencias de Estados Unidos, en Alemania entre 1913 y 1927 podemos enunciar una concordancia entre ambos espacios, el ficticio de la proyección y el real de la sala, mediante el vínculo de los dos con un espacio natural común a ambos: la caverna. Las escenografías del cine expresionista alemán tomaban en muchos de sus casos modelo de los ambientes naturales cavernosos, como los diseñados por Hans Poelzig para la película *El Golem* (Carl Boese y Paul Wegener, 1920); y a su vez, el tema de la cueva como gruta primigenia sirvió de patrón para sus proyectos. Así, Poelzig diseñó el Teatro de los 5.000 (*Grosse Achauspielhaus*. Berlín, 1919), y en el *Cine Capitol* (Berlín, 1924), inaugurado el mismo año que Fritz Lang estrenó *Los Nibelungos*; el sentarse bajo su bóveda prismática evocaba estar en el interior de una gran gema. Un tercer cine construyó en Polonia, el desaparecido *Cine Deli* (Wrocław, 1927) –

7. Naylor, David: *Grandes Cines de América*. Washington DC: Ed. Prensa Conservación, 1987.

8. Ackerman, James S: *Palladio*. Madrid: Ed. Xara pp.136-144.



7 Andrea Palladio, *Teatro Olímpico*. Vicenza (1580). Planta. [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]

desgraciadamente no poseemos ningún dato de su espacio que permita sumarle a esta explicación—. Como ejemplo emblemático de esta misma relación entre espacios filmicos y arquitectónicos, citamos el *Cine Universum* de Erich Mendelssohn (Berlín, 1926-31).⁹

En 1916, durante el impase de la Gran Guerra (1914-1918), en la cual Suiza que se mantuvo neutral, Charles-Édouard Jeanneret –Le Corbusier a partir de 1920– construyó el Cinema *La Scala* en su ciudad natal, la Chaux-de-Fonds. El cine para 982 espectadores ya no existe, destruido por un incendio en 1971, pero sus fotos y planos muestran un proyecto del joven arquitecto de 29 años aún atado a referencias clasicistas y no únicamente en el uso de la simetría en sus fachadas. Empleó órdenes corintios apilastrados en la fachada principal –como los manejados por Thomas W. Lamb dos años antes para el *Strand Theatre* en Broadway–, cuatro pilastras que coinciden en alzado con sus dos entradas con frontones sobre columnillas de diámetro decreciente y, al interior, una estructura formal templaria rematada mediante frontón culmina la cabina de proyecciones; referencias formales que otorgaban una imagen palladiana al edificio. Puede que años más tarde este proyecto no entusiasmara lo suficiente al arquitecto, ya que no lo incluyó en el primer volumen –proyectos entre 1910 y 1929– de su obra completa. Lo relevante para este estudio radica en cómo articula su espacio, una gran caja rectangular, ligeramente desplazada del eje de simetría para poder introducir la escalera lateral de acceso a la sala. El gran espacio estaba cubierto mediante bóveda tendida bajo su cubierta a dos aguas, sujeta a una estructura porticada que recuerda la empleada por Peter Behrens seis años antes, en 1910, para la *Nave de Turbinas de*

9. Véase sobre este tema: Mensuro, Asier: “Del palacio a la cueva”. En: AA. VV.: *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. Donostia-San Sebastián: Ed. Donostia Kultura, 2002. pp.121-142.



la AEG en Berlín. Este cine era una caja carente de luz natural, con una pendiente continua en su solado de 8,5 % para facilitar la visibilidad de la pantalla en los 758 espectadores sentados en la sala, a la que se sumaba un mínimo foyer de paso en el acceso coincidente con la subida a la galería para 224 espectadores más. Este atilillo estaba construido mediante una estructura tetrástila independiente, de nuevo una cierta referencia a la obra de Palladio. Ésta sería la innovadora respuesta “moderna” del maestro al problema del diseño de un nuevo tipo de espacio para albergar las proyecciones de películas, el que denominaremos, “espacio caja”.

A este cuarto tipo de espacio de proyecciones se le pueden asociar algunos ejemplos relevantes de las vanguardias en la década siguiente, como las propuestas ideales de Cinema realizada por Mallet-Stevens para su “ciudad moderna” de 1922 y su proyecto de Cinema de



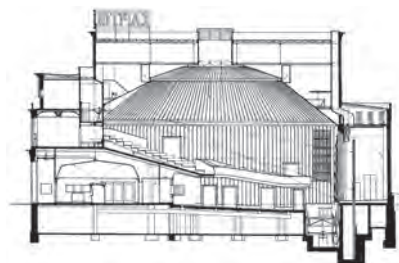
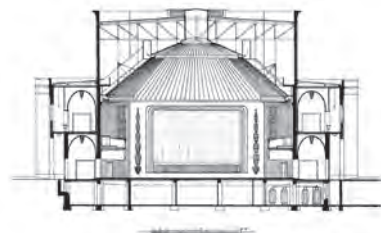
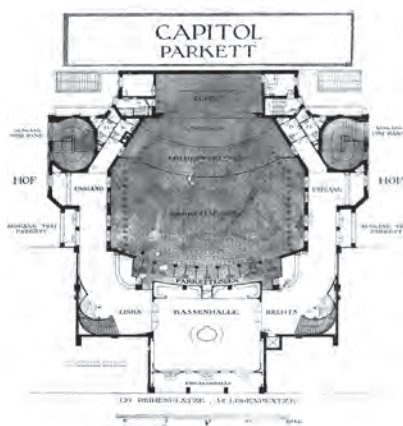
8 Andrea Palladio, *Teatro Olímpico*. Vicenza (1580). Escenografía y fotografía de la “summa cavea”. [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]



9 Hans Poelzig *Cinema Capitol*. Berlín (1924). Fotograma: Fritz Lang, *Los nibelungos* (1924) [<http://thechannelhouse.org/2015/08/17/return-to-the-horrorhaus-hans-poelzigs-nightmare-expressionism-1908-1935/hans-poelzig-capitol-lichtspiele-am-zoo-berlin-1924k/>]

10 Hans Poelzig *Cine Capitol*. Berlín (1924). Planta de acceso y secciones. [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]

10. Sobre estos proyectos y su innovación como propuestas de salas de cine de las vanguardias europeas, véase: Ávila Gómez, Andrés: "Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas", En: *Revista de Arquitectura*, Vol. 15, nº 1. Ed. Universidad Católica de Colombia, 2013. pp. 84 -101.



1924; el *Ciné-dancing* de Theo van Doesburg en el café *L'Aubette* en Estrasburgo de 1926-28; o el *Film Guild Cinema* de 1929, obra de Frederick Kiesler en Nueva York.¹⁰ Son todos ellos espacios caja, a los que se les añadía la referencia arquitectónica propia de sus autores, ya fueran Decó, Cubistas, o Stijl. Ejemplos que siguieron esta órbita, de espacios ya alejados de las dependencias formales y tipológicas de los teatros clásicos.

Y es que este cuarto tipo de espacios para proyecciones de cinematógrafo surgió en el mismo instante que nació el cine. Para la visualización de la nueva tecnología del cinematógrafo sólo se necesitaba un espacio oscuro, sin ninguna referencia formal arquitectónica previa. Un ejemplo de este comienzo del nuevo tipo lo ofrece Berlín. Tim Bentinck en su estudio "El desarrollo del cine en Berlín desde 1900"¹¹ explica cómo, a principios de siglo, la mayor parte de estas primeras salas se "montaron" en



pequeños recintos. En muchos de los 168 cinemas que contaba Berlín en 1915, sus promotores resolvieron así las salas de visionado de las nuevas películas. Eran antiguas tiendas sin condiciones previas de diseño, “salas caja” que se repartían principalmente en la Kurfürstendamm berlinesa –avenida comercial de más de tres kilómetros– donde se instalaban en locales estrechos y profundos, muchos de ellos ventilados únicamente desde la calle, cuyo frente a la acera se llenaba de publicidad y posters pegados sobre carteleros. Tuvieron adaptaciones ingeniosas, cuyos diseñadores, como Goerg Levy o Karchow, en la primera década del siglo XX, a veces tenían que recurrir a juegos de espejos para solucionar un local en “L”, ejemplo situado en la esquina de Friedrich Strasse con Zimmer Strasse, o emplazando la pantalla en el centro de un local muy estrecho y largo, donde los menos pudientes se conformaban con visualizar la proyección invertida por la parte de atrás de la pantalla. Soluciones baratas para sus promotores, previas a darse cuenta de que esa nueva



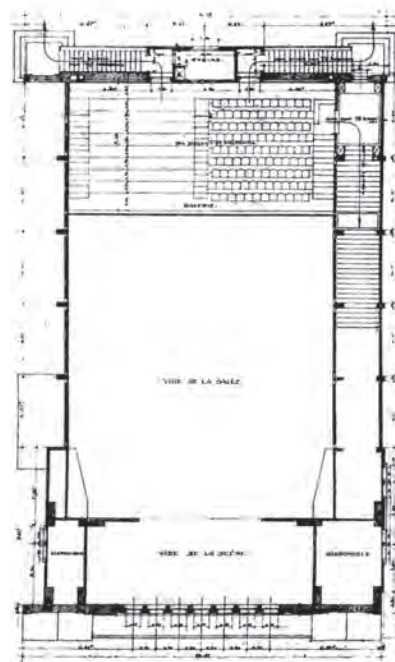
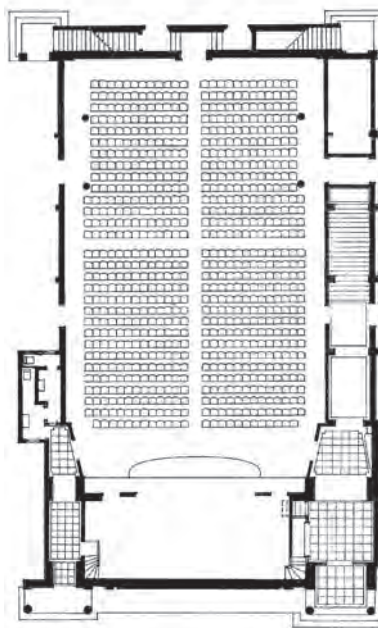
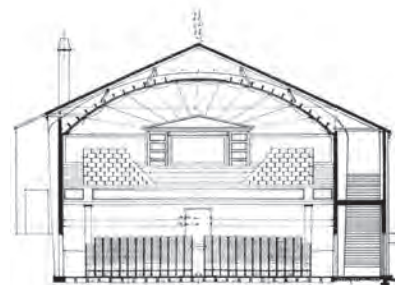
11 Erich Mendelssohn, *Cinema Universum*. Berlín (1926-1928)
 Fotograma: Arthur Robison, *Looping the Loop* (1928). [Stephan, R. (1998): *Erich Mendelssohn, Architekt, 1887-1953*. Bildagentur Preußischer Kulturbesitz]

11. Tim Bentinck; “El desarrollo del cine en Berlín desde 1900”. Trabajo accesible en: <http://www.bentinck.net/writing/berlin.html>. 2013.

12 Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Cinema La Scala*. La Chaux-de-Fonds (1916). Fachada, sección transversal y plantas. [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]
<http://recortable.danielvillalobosalonso.com/cinescala>

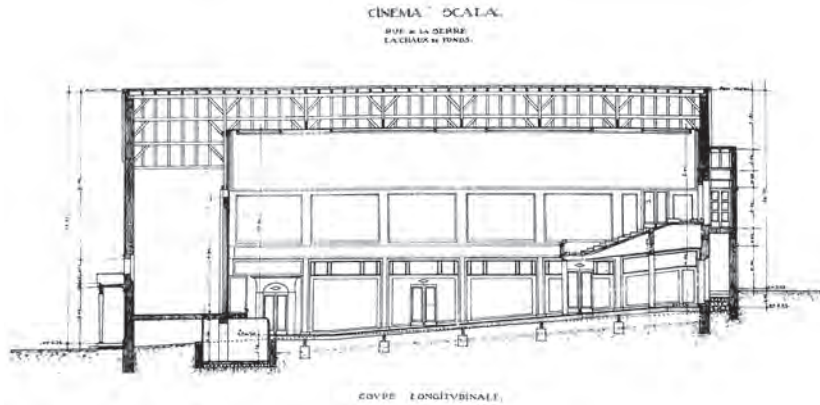


FACADE. AN LA RUE DE LA SEQUE



distracción podría atraer a clientes ricos y que, para ello, sus locales deberían ser arquitectónicamente fastuosos.

Las diferencias son sustanciales entre este cuarto tipo de espacio de proyecciones y los tres primeros. En éstos que se manejaron entre 1913 y 1930, los dos tipos



americanos y el alemán, existió un intento de enlace entre el espacio arquitectónico y el espacio fílmico mediante citas complementarias. El primero americano, el *hard-top*, usaba lenguajes exclusivamente arquitectónicos como medio de relación; en el segundo, el vínculo se establecía mediante la dualidad del lenguaje arquitectónico en los dos espacios y con el espacio natural representado; siendo el tercero en donde es la representación del espacio natural cavernoso el que aparecía como nexo de unión. Es fundamentalmente en el cuarto tipo, el “espacio caja”, donde no existe un artificio arquitectónico para buscar unificar lo real con lo ficticio, sino por medio de la técnica cinematográfica, una técnica recién inventada, donde el espectador gracias a la oscuridad se ve inmerso en una sucesión de espacios que aparentan ser reales contemplados desde su asiento. El hilo conductor de ello es un mecanismo de arte, mediante el cual el espectador se aleja de la realidad a través de la proyección de imágenes espaciales en movimiento, donde se desenvuelven los actores guiados por un argumento que se desarrolla en un marco espacial distinto al suyo. Diríamos, además,

13 Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Cinema La Scala*. La Chaux-de-Fonds (1916). Sección longitudinal y fachada [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]
<http://recortable.danielvillalobosalonso.com/cinescala>



14 Mallet-Stevens, Cinema para "Ciudad moderna" (1924) [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]



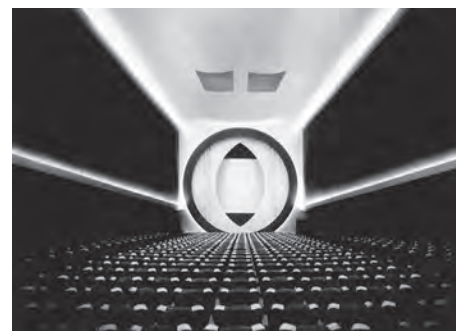
15 Theo van Doesburg, Ciné-dancing. Café L'Aubette, Estrasburgo (1926-28) Fotografía: Jean Epstein, *La chute de la maison Usher* (1928) [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]

que el espacio de la sala de cine hace de mediador entre la realidad de la calle, de su luz y los lugares ficticios de la proyección de la película, produce oscuridad como el vehículo en un viaje que te trasporta de un espacio real a otro aparente.

Para avanzar en este trabajo, proseguimos el análisis apoyándonos en la filosofía. Comenzando con una cita de Jaques Derrida¹² que relaciona de manera inversa naturaleza con cultura; naturaleza como antítesis asimismo al arte, a la sociedad y a la técnica. Una vez más, en el texto se actualiza esta oposición cuya manifestación más primigenia se encuentra en la obra de Platón. Ciertamente, el pensador ateniense la había expuesto en el comienzo de *Fedro* o de *la belleza* (370 a. C): "Me gusta aprender, y el campo y los árboles no quieren enseñarme nada, pero sí los hombres de la ciudad."¹³ le dice Sócrates a Fedro. Enuncia así la oposición entre naturaleza y sociedad, y lo que se implica con ella, cultura y arte. A su vez, en el mismo texto Platón describe el mito de Theuth y Thamus, mito que relata un invento, el de la escritura como fármaco de la memoria y de la sabiduría contra el olvido y el desconocimiento. Este invento, el de las letras, como el de la cultura y las artes, es un producto de los que Theuth enseña como *téchnai*, concepto que en la cultura griega se entendía también para las artes, realidades «artificiales».¹⁴ Emilio Lledó, en su estudio sobre este mito, señala cómo la *téchnai* corresponde a los artificios del hombre para ampliar su poder sobre el mundo, pero a su vez son hechos a su medida como cierre, como mundo intermedio entre la naturaleza propia y la ajena; espacio fusión que además interfiere entre ambas y marca una frontera donde se establece la cultura, el juego, las letras..., las artes.

Retomando nuestro discurso, las salas de cine “pre-modernas” utilizaban la técnica en este concepto griego de *téchnai* como medio para la creación de un artificio, en donde se entrelazaban los mecanismos de plasmación de espacios arquitectónicos, y muchas veces los naturales ficticios.¹⁵ Pero no únicamente eso: empleaban las apariencias de los estilos arquitectónicos más allá que un mero eclecticismo, buscado el fin de incorporarles a un engaño mayor, y poder conectar la realidad con las diferentes épocas de los espacios proyectados en la pantalla. No poseían una definición propia, la elección ecléctica estaba supeditada a las experiencias fílmicas, colaboraba en el “engaño” proyectado. El caso alemán fue diferente, atendió a un interés común aplicado tanto al diseño de escenografías como al de espacios arquitectónicos, ya fueran de cines o no, y la magia derivada de la unión de ambos en el visionado de una película expresionista, estuvo muy acotada en el tiempo, desde 1913 hasta mediados de la década de los veinte, años en los que los ideales del *Expresionismo* se disolvieron entre posiciones políticas extremas y los individualismos de sus propuestas. Y es en el cuarto tipo, en los “espacio caja” cuyo primer ejemplo reconocido en 1916 es el cinema *La Scala* de Le Corbusier, donde la nueva *téchnai* de la cinematografía asume el papel de introducir al espectador en esos espacios de ensueño, a través únicamente de la proyección de luces sobre una pantalla.

A partir de entonces, la arquitectura de los cines se independizó de la arquitectura fílmica.¹⁶ El *Art déco* en un principio atrajo a los arquitectos que proyectaban salas de cine en Europa y América, e incluso arquitectos como John Eberson –el precursor de las salas tipo *atmosférico*– desde principios de los años treinta terminó atrapado por



16 Frederick Kiesler, *Film Guild Cinema*. Nueva York (1929) Fotografía de 1946. Ruth Bernhard [<http://wilwheaton.tumblr.com/post/3997028394/melisaki-the-film-guild-cinema-greenwich>]



17 Georg Levy, *Cinema con pantalla central*. Berlín (primeras décadas s. XX) [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVA]

12. Derrida, Jacques: “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1989 (1967). pp. 383-401. La observación la hace respecto a la obra de Claude Lévi-Strauss.

13. Platón: *Fedro o de la belleza*. (Traducción del griego de María Araujo). Madrid: Ed. Aguilar, 1989. p. 39. En el diálogo socrático correspondiente a este texto, Fedro viene de estar con Lisias y se dirige fuera de las murallas de Atenas, a un lugar natural fuera de la ciudad a fin de pensar sobre el discurso que ha escuchado a Lisias. Atraído por conocerlo también él, Sócrates decide acompañarlo saliendo de la ciudad, muy a su pesar.

14. Véase fundamentalmente: Lledó, Emilio: *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Ed. Crítica, 1992. Ver sobre estas citas pp. 43 y ss. Asimismo: Lledó, Emilio: *El silencio de la escritura*. Madrid: Ed. Centro de estudios constitucionales, 1991. Ver pp. 23 y ss.

15. Sobre este tema véase el citado libro de Juan Antonio Ramírez, y también: Ramírez, Juan Antonio: “Arquitectura y relato visual: los comics y el cine”. En: *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Ed. Nerea, 1991. pp. 209-259.

16. Nos referimos exclusivamente a la relación de continuidad de los espacios filmicos respecto a los arquitectónicos. Sobre otras relaciones entre ambas definiciones del espacio, véase: Gorostiza

este estilo universal, como lo atestiguan sus últimos cines proyectados con su hijo Drew Ebersson. Si bien siempre existieron conexiones entre la arquitectura de los cines y en el cine,¹⁷ en el *Art déco* primero y en la arquitectura del *Racionalismo* después –fechamos su desarrollo en la Península Ibérica entre 1925 y 1947¹⁸–, las formalizaciones propias de los espacios arquitectónicos se sucedían con independencia de los de las pantallas, imponiéndose en el nuevo tipo arquitectónico. Con las respuestas proyectuales cercanas al *Movimiento Moderno* se amplió este distanciamiento –en España y Portugal, salvo excepciones como la del Cine-teatro Fíguro en Madrid (1930-31), su aceptación no llegó hasta los años cincuenta¹⁹– y sus salas, las del Mo. Mo., empezaron a estar limpias de toda decoración, como cajas que únicamente tenían que oscurecerse para mostrar la fascinación de las imágenes en movimiento.

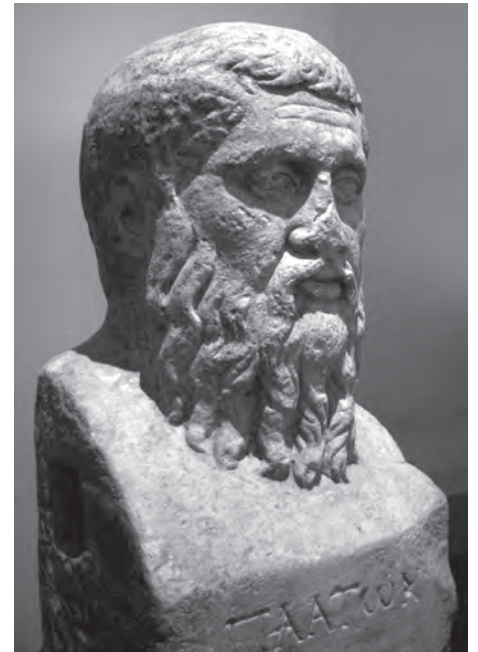
2. Mito y literatura

Atendiendo de nuevo al pensamiento platónico, la lectura del mito de la caverna de Platón²⁰ se muestra sugerente respecto a este trabajo, en cuanto al paralelismo existente entre el mito y el acto de visionar un film en una sala de cine, relación ya puesta en evidencia por Carlos Staehlin.²¹ Sobre el mito se han señalado diversas lecturas actuales, y así Emilio Lledó apuntó desde la social, psicoanalítica, televisiva, política y trágica.²² Estas lecturas se apoyan en el análisis de los elementos que aparecen en el mito y sus divisiones espaciales, circunstancias y personajes, igualmente en el desarrollo de sus “secuencias” temporales hasta su trágico desenlace. La coincidencia de buena parte de las condiciones de estos elementos con los que

aparecen durante una proyección cinematográfica, haría muy interesante un estudio de una lectura cinematográfica de mito ya enunciada por Emilio Lledó, cuando se refirió a su escenario: “La descripción de la primera sala de cine de arte y ensayo que todos los historiadores del cine han olvidado, y con ello a Platón, como un adelantado de Louis Lumière”.²³ Sin embargo, la condición espacial allí existente es radicalmente contraria a las conclusiones del trabajo que estamos desarrollando.

En el mito de la caverna existen dos espacios, el *real* y el *engañoso* de la proyección de la sombras en movimiento sobre el fondo de la cueva, formas acompañadas de los sonidos que rebotan como ecos. Tras este enunciado, se podría asemejar a la relación de la *realidad* en las salas de cine y su *ilusión* fílmica; mas el mito platónico contrapone el espacio cueva como espacio *natural* con el espacio *engañoso*, lo que aludía en términos de contradicción *naturaleza* y *artificio*. Y en una sala de cine, desde el concepto griego de la *téchnai* –retomando las premisas que antes ya hemos enunciado igualmente con este fin–, todo es artificio. La arquitectura, la de los cines, revisada en su abanico de definiciones es únicamente *téchnai*; desde la más material, la vitruviana de *construcción*, hasta la más exaltada declaración de Walter Gropius, para el que la arquitectura es el “grande, único arte”.²⁴ En conclusión, en este trabajo sobre las relaciones entre ambos espacios, la cita al mito de la caverna de Platón no nos permite avanzar positivamente, aunque sí en las conexiones entre luz y oscuridad que se establecen fuera y dentro de la cueva y de la sala, así como en la inversión de sus escenas.²⁵

Nos acercamos a la literatura en busca de datos sobre esta relación entre el espacio del cine y los espacios



18 Cabeza de Platón. Mármol. Copia romana de un original griego (340 a.C). Múnich. Colección Robert Boehringer [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVA]

López, Jorge: “Imagen y movimiento en el espacio: Espacio arquitectónico. Espacio cinematográfico”. En: Gorostiza López, Jorge (ed. a cargo de): *Cine y arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Universidad de las Palmas, 1990. pp. 73-87. Donde se desarrolla el trabajo en los apartados: “Espacio-movimiento”, “Espacio-arquitectura”, “Espacio-cine”, y “Práctica del espacio cinematográfico”.

17. Véase: Ramírez, Juan Antonio: “Arquitectura de los cines y arquitectura en el cine”. En: *Opus cit.* p. 24-25.

19 *El mito de la caverna de Platón*. Grabado de Jan Saenredam (1604) sobre un dibujo de C. Cornelisz. Fitzwilliam Museum. Cambridge. [http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/]

18. Sobre los edificios de cines en la Península anteriores al Estilo Internacional, y deudores de *Art decó*, el *Racionalismo* incluso *Expresionismo*, citamos además de los citados anteriormente de Valladolid y Madrid: Cine-teatro Capitolio (Lisboa, 1925-1929), Luís Cristino Silva. Cine-teatro (Ordicia, 1927), Domingo Unanue. Cine Novedades (Miranda de Ebro, 1931) Pro. José Eranueva. Teatro-cine Torcal Municipal (Antequera, 1932-34), Antonio Sánchez Esteve. Cine Rialto (Valencia, 1935-39), Cayetano Borso di Carminati González. Gran Cine de Ortigueira (Sta. M^a de Ortigueira, 1938) Antonio Tenreiro Rodríguez y Peregrín Estellés Estellés. Cine Cinearte (Lisboa, 1938-40), Raúl Rodríguez de Lima. Coliseo de Oporto (Oporto, 1939-41). Casiano Branco. Cine Alcázar (Elche, 1941-50), Antonio Serrano Peral. Cine Batalha (Oporto, 1944-47), Artur Andrade. Y Cine São Jorge (Lisboa, 1947), Fernando Silva. Véase en: AA.VV.: *Equipamientos II. Opus cit.*

19. Sobre estos edificios ya totalmente conectados al Movimiento Moderno, podemos citar: Cine-Teatro Figaro (Madrid, 1930-31), Felipe López Delgado. Cine y cafetería Rex (Soria, 1956), Julio Cano Laso. Cines Palafox (Zaragoza, 1951-54), José de Yarza García y Teodoro Ríos Usón. Cine Felgueroso (Sama de Langreo, 1954-



cinematográficos. Búsqueda de vínculos espaciales que no se debe confundir con la riqueza y diversidad de otros cruzados entre literatura y cine: desde la que se establece entre guiones y adaptaciones de novelas, novelas para guiones, recursos narrativos y lenguajes, paralelismos de géneros, hasta incluso la irrupción de la estética cinematográfica en las novelas y las técnicas derivadas del cine... etc. Sobre las ensoñaciones donde aparece el cine en literatura –en el ámbito del lenguaje en castellano–, la obra de Juan Marsé es rica en estas inclusiones,²⁶ en la cual esta presencia constante se ha analizado en el contexto de sus novelas. La inclusión del cine físico, el edificio y la sala de proyección como espacio, aparece como un vínculo central en ellas,²⁷ donde se citan los cines Roxy, Mahón, Miramar, Selecto, Rovira o Kursaal.

Pero es en la novela de Javier Rey de Sola, *Cine Delicias* (2006)²⁸ donde se toman los espacio del cine

físico y cinematográfico como escenarios provocadores de la trama, y donde encontramos narraciones con afinidad a este estudio. El *Cine Delicias* real ya no existe, únicamente el recuerdo literario que de él tiene el escritor madrileño afincado desde niño en Valladolid. El cine se identifica con el proyectado por el arquitecto Jesús Vaquero Martín en 1955 para el empresario Jesús Martín García en el vallisoletano barrio de Las Delicias.²⁹ Dentro de este espacio de sala de cine, en el artificio literario sus personajes: el Aristócrata, el Tres Putas, el Inocencio... etc., mantienen sus relaciones y una vida de tratos cambiados a los de la realidad. Para éstos, el espacio fílmico se continúa en el espacio arquitectónico, transmitiendo de uno a otro lado las pasiones, violencias, venganzas, justicias, jerarquías todas que se observan en la pantalla. Para ello no es necesaria una continuidad formal entre el artificio arquitectónico de la pantalla con los de la sala, únicamente la oscuridad de la caja es el catalizador que reactiva ese traspaso. En el comienzo, el escenario de un Casino es el que se traslada a la sala del cine.

“El Tres Putas hubiera querido que le pegaran al vaquero cuatro tiros inspirados por abusar mirándola a la chica, que fue lo que ocurría ceremoniosamente al final de la película. Pero el Tres Putas no tenía paciencia ni sabía esperar, y sacó la navaja y rajó entera la butaca, que luego el Preclaro quería saber quién había sido y nos miraba como el fisonomista del casino de aquella otra película que viéramos. Sin embargo, ni podía compararse el acomodador con el fisonomista del casino, que en cuanto le echaba el ojo a uno jamás se le volvía a despintar aunque tardara años en verlo, y esta suerte que tuvo el Tres Putas.”³⁰

59), Juan José Suárez Aller. *Cine y bar Liceo* (Barcelona. 1956-59), Antoni de Moragas i Gallissà. Véase en: AA.VV.: *Equipamientos II. Opus cit.*

20. Platón: *La República, o de la justicia*. Libro séptimo, en *Obras Completas*. Madrid: Ed. Aguilar, 1988 (Traducción del griego de 1966-69). pp. 779 a 795.

21. Véase al respecto: Staehlin, Carlos: *Historia genética del cine. 1, De Altamira al Wintergarten*. Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid, 1981. pp. 104 y ss. Asimismo ver: Mensuro, Asier: *Opus cit.* p.124-125.

22. Lledó, Emilio: “El prisionero de la caverna” (Platón; *República*, VII, 51 4^o, ss.). En: *La memoria del Logos*. Madrid: Ed. Taurus. 1989 (1984). pp.15-33.

23. *Ibidem*, p. 20.

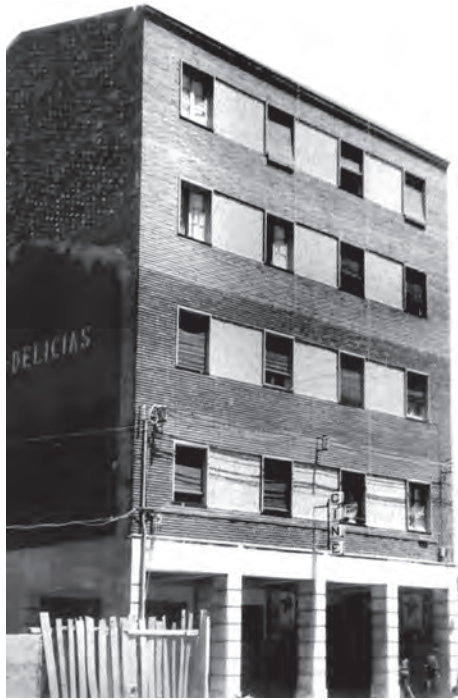
24. Véase la cita traducida en: Marchán Fiz, Simón (Ed. a cargo): *La arquitectura del siglo XX. Textos*. Madrid: Ed. Alberto Corazón, 1974. pp. 106-107. Texto traducido de: Gropius-Taut-Behne: *Exposición de arquitectos desconocidos* (1919).

25. En el mito platónico, la serie de secuencias es: interior-exterior-interior; en el uso de una sala de cine se invierte: exterior-interior-exterior.

26. Amell, Samuel: “El cine y la novela española de la postguerra”. AIH. Actas X (1989). Facilitado en: Ed. Centro Virtual Cervantes. pp. 1593-1599.

27. *Ibidem*, p. 1598.

28. Rey de Sola, Javier: *Cine Delicias*. *Opus cit.*



20 Cine *Delicias*. Valladolid (hacia 1960). Fachada [Colección de fotografías Almudena Martín Martínez]

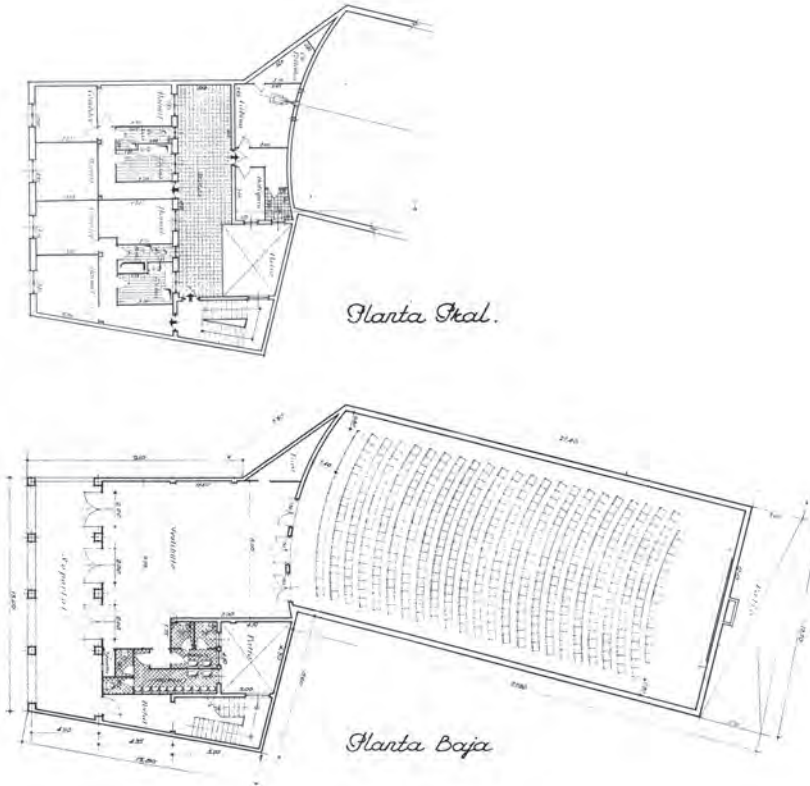
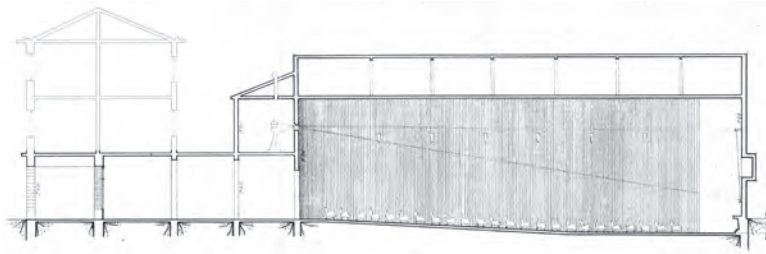
29. Aunque el cine ya no existe, la referencia es real. El Cine *Delicias* tomó el nombre del barrio donde estuvo situado –éste a su vez del de Madrid, por su mayoría de vecinos dependientes de la industria ferroviaria–; era al comienzo de la calle Carmelo en la cera de los impares. El proyecto fue encargado por el propietario Jesús Martín García, que tenía la intención de construir un cinematógrafo, al arquitecto Jesús Vaquero Martín, actuando como aparejador Francisco Arquero Esteban. Para concluir el solar de esa calle

Como una segunda muestra de este juego de vínculos espaciales donde se mueve la trama literaria, hacia el final de la novela la oscuridad de la sala acoge el ansia de venganza de un personaje en paralelo a lo que acontece en la sala de un Juzgado como escenario de la película; la relación espacial se establece en las filas del patio de butacas en que continúa.

“Pero los acontecimientos se precipitaron impidiéndole al Tres Putas su venganza contra aquéllas que no sabía cuál podría ser, si bien tenía el propósito entre las cejas. Y una tarde notó el cine completo que algo pasaba, pues todo eran cuchicheos y nerviosismo aunque no estaban las Putillas pero que percibimos por instinto que se hablaba de ellas y que la fuente era precisamente la Julianza.

Se alzó un murmullo que apenas se escuchaban las palabras del juez justiciero que peroraba en la pantalla, el cual explicaba por qué había ahorcado al piernas ése, que se le quería echar la población encima y le querían ahorcar al juez. Sin embargo, éste muy templado les explicó la situación sin proporcionar mayores argumentos o por lo menos no nos apercibimos ya que andaba la murmuración de fila en fila.”³¹

Para esta convivencia de espacios, la oscuridad de la sala y la luz de la proyección actúan de mediadoras entre ambos, el juego de la luz para la sombra –ahora sí como en el mito platónico de la caverna–. En Alemania, al cine se le denominó “juego de luz”³² –*Lichtspiel*– que necesita una sala oscura para desarrollar su *Téchnai*. La sugestión de estas vivencias espaciales y plásticas, que son las que ofrecen las sensaciones a los espectadores, está en la dependencia mutua entre los dos. En *Cine Delicias*,



además, la oscuridad facilita la pérdida del conocimiento de quien está al lado, con lo que la fantasía del celuloide se acoge en el espacio arquitectónico.

“Quedaron apabullados los prohombres, y bien merecido que lo tenían, que lo suyo no había sido

21 Cine *Delicias*. Valladolid (hacia 1960). Sección longitudinal y plantas [Archivo Municipal de Valladolid]

en la que se estaba modificando su trazado, se tuvo que adquirir 83,2 m² de vía pública. Los planos se trazaron en abril de 1955 –Archivo Municipal de Valladolid. Expediente 102/1955. C. 927-102–, se visó el proyecto el veinticinco de ese mes, y el mismo día fue presentado en el Registro del Ayuntamiento. La sala, una caja negra desornamentada donde se acomodaba el patio de butacas (476 asientos) en ligera pendiente, se inauguró el 6 de marzo de 1956 –Hemeroteca del Norte de Castilla–, (año en que nació el autor de la novela). Al exterior tenía un pequeño soportal donde se abrían las tres puertas de entrada, y a su derecha la taquilla. En ese mismo lado del vestíbulo (de 97,67 m²) estaba el bar, abierto hacia la entrada de esa taquilla. El espacio interior de la sala únicamente tenía el nivel del patio de butacas, salvo la estrecha galería como balcón corrido que discurría a la cota de la sala del proyector y en correspondencia a los huecos de proyección. En los planos de proyecto no se reflejan el bar y ese balcón corrido.

30. Rey de Sola, Javier: *Cine Delicias*. Opus cit. p. 11.

31. *Ibíd.*, p. 75.

32. Referencia tomada de: Staehlin, Carlos: *Opus cit.* p. 103.



22 Fotograma: William A. Wellman, *Incidente en Ox-Bow* (1943) [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]

23 Cine *Delicias*. Valladolid (hacia 1960). Foto de la sala durante una proyección [Colección de fotografías Almudena Martín Martínez]



pelea ni nada y para más crucifixión la Juliana con el aspaviento del botijo, que nos estropeara sin remedio el recuerdo de la sesión de la tarde, y que por esta razón íbamos en masa la cuadrilla al Delicias, precisamente para olvidar a la Juliana y a las otras y sin excepción a los del barrio, quienes también asistían sin falta a los estrenos con la misma intención de no vernos la cara a los demás, que nos sabíamos los unos a los otros de memoria.”³³

El fin de la convivencia de estos dos espacios culmina precisamente con la desaparición de la oscuridad, en la interrupción de la proyección, o con la amenaza de la salida a la calle en medio de la película y el encuentro con la luz del sol.

“Reclamó el guardia a gritos al Preclaro, el cual entró con la mala suerte de que en ese momento se le fundía la bombilla. Y entre esto y que aquél echaba espuma se ordenó dar las luces y parar la proyección, circunstancia que acontece nada más cuando se quema la película o una vez que hubo una muerte.”³⁴

33. Rey de Sola, Javier: *Cine Delicias*. Opus cit. p. 12.

34. *Ibidem*, pp. 32-33.

.....

“Bajó don Julián y sin encender las luces únicamente con el faro bombilla del Precalro nos manifestó que si acaso queríamos que concluyera la función, que él tenía potestad para ponernos al sol de una patada quedándose limpiamente con la caja, como le asistía su derecho. Y entonces un silencio religioso menos la Juliana que siguió y el compañerismo de la sala la tuvo que abuchear que nos perdía y que no fuera como Sansón, limitándose a soplar por el botijo.

Total que la Juliana se arrancó orgullosamente y tiró del rosario de su prole situándose afuera donde la vio salir el Inocencio, quien imaginó que había habido tomate aunque ignoraba de qué marca.”³⁵

Las semejanzas e inversiones, relaciones espaciales entre arquitectura y cine, que en este análisis se han señalado, más que como un trabajo concluido, se nos ofrecen abiertas en varias ramificaciones, donde la inclusión de aspectos arquitectónicos, literarios, filosóficos, o artísticos, apuntalan la definición que tímidamente se hacía al comienzo de la lectura, la del cine como “arte total”. Un arte donde los ecos del origen de nuestra cultura y nuestro pensamiento en busca de la verdad resuenan acompasados siempre con lo nuevo y la seducción de los sueños.

35. *Ibidem*, pp. 61-62.

Cine Doré

Marta Úbeda Blanco

A finales del siglo XIX comenzaron a aparecer los primeros avances científicos y tecnológicos; nuevos medios de transporte, sistemas de comunicación, avances en medicina, y grandes descubrimientos como el hormigón armado o la lámpara incandescente, que supondrían una revolución social importante.

El mundo estaba en constante evolución y desarrollo y en medio de este movimiento aparecen las primeras fotografías animadas como algunos de los intentos de recrear el movimiento por medios ópticos.¹

Pero las dos novedades más singulares que el final del siglo XIX aportó fueron el Cine y L'Art Nouveau,² y dado que nacieron al mismo tiempo, sus respectivas aspiraciones estaban muy cercanas. La imagen y el estilo, ambos en continuo movimiento, surgen como consecuencia de la Era Industrial. Ambas formas de comunicación mudas, pero ricas en actividades, tuvieron popularidad y éxito. El cine con sus imágenes móviles y el modernismo con



1 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Rótulo de la portada [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

1. Otros inventos fueron: el kinetoscopio o aparato de visión individual, el animatógrafo o kinetoscopio perfeccionado, que presenta una fotografía animada de visión colectiva, el cinematógrafo o cámara de película continua, el monógrafo, aparato de proyección y tomavistas con imágenes en color y el cronomatógrafo.

2 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Portada en calle Santa Isabel [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]



sus formas sugestivas representando imágenes móviles, forman conjuntamente un estilo dinámico.

El origen de los dos fenómenos se remite a un hecho común; la fascinación por el movimiento, aspecto que conquistó todos los aspectos de la vida, afectando profundamente a la vida cotidiana del ciudadano, pues los avances tecnológicos trajeron bienestar y progreso.

El propósito del cine era reflejar este elemento dinámico, mientras que el del Modernismo era la sublimación estética de este dinamismo.

Hasta el momento, finales del siglo XIX, los puntos de contacto entre arte y técnica habían sido fugaces. El Impresionismo fue la primera tentativa de dar una forma estética satisfactoria al carácter fugaz que no podía mantenerse más en un cuadro fijo. El Modernismo

2. Art Nouveau: Así se denomina a la corriente artística desarrollada a finales del s. XIX y principios del s. XX. Según el país se llamó: *Art Nouveau* (Bélgica y Francia), *Modern Style* (Inglaterra), *Sezession* (Austria), *Jugendstil* (Alemania y Países Nórdicos), *Lyberty* (Estados Unidos), *Flo reale* (Italia) y *Modernismo* (España). Se trata de una reacción individualista de alto contenido romántico frente a las tendencias eclécticas y al clasicismo académico. Según V. M. Lampugnani en, *Enciclopedia G.G. de la arquitectura del s. XX*. Ed. GG. Barcelona, 1989, p.28.



3 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Capitel e Imposta de la portada [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

aparece como conciliador de las aspiraciones artísticas heredadas del pasado y los nuevos fenómenos de la Era Técnica. Se trata de crear una nueva estética de inspiración en la naturaleza y que incorpore las novedades de la revolución industrial.

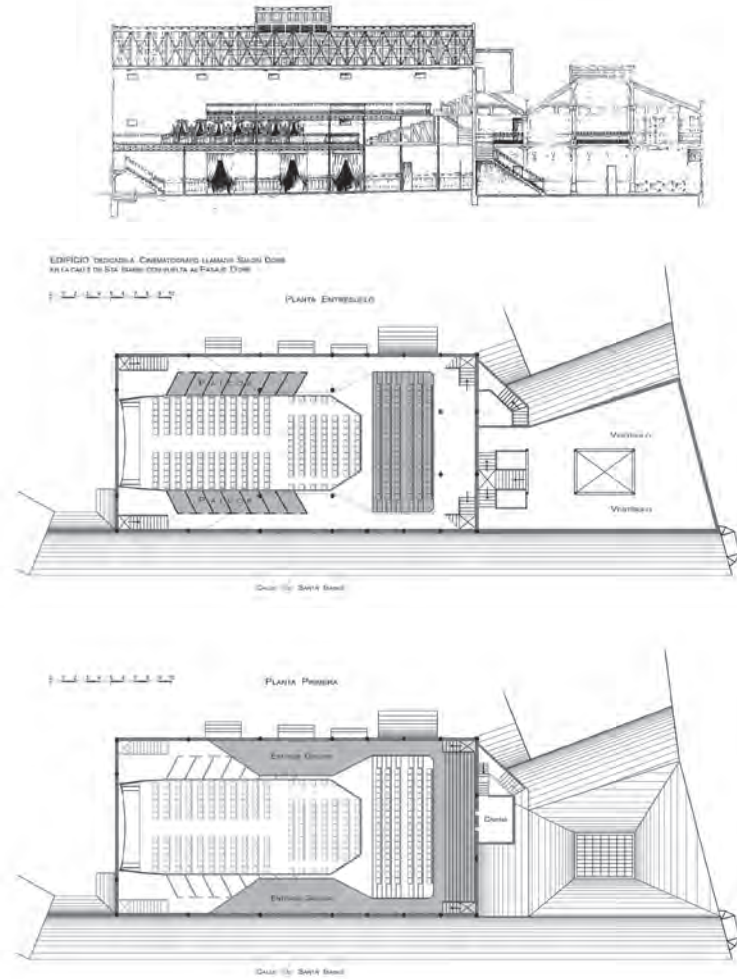
En arquitectura, los estilos academicismo, historicismo y eclecticismo se abandonaron ante la llegada de la libertad y la imaginación de los llamados “estilos 1900”, cuya tendencia, basada en las ideas de John Ruskin y William Morris sobre la socialización del arte, era la expresión decorativa pura, no sólo en arquitectura sino también en el diseño del mobiliario y de todos los objetos de la vida cotidiana.

Las características principales del Modernismo son la inspiración en la naturaleza y el uso de elementos vegetales de formas redondeadas y entrelazadas. El uso de la línea curva, la asimetría y una tendencia a la estilización de los motivos.³

En arquitectura, el Modernismo se inicia en Bélgica con Henry van de Velde y Víctor Horta. El primero con

3. Ibidem. P. 29.

4 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Plantas y sección longitudinal [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]



su edificio Bloemenwert de influencia expresionista, en la que destaca su decoración y sus tejados ondulados y el segundo con la Casa Tassel⁴ en cuya decoración utiliza hierros decorativos, esgrafiados y mosaicos, seguido por Héctor Guimard con sus construcciones para los accesos del metro de París, que harán que el ciudadano tome contacto por primera vez con las formas ondulantes del

4. Aunque hay quien piensa que Antoni Gaudí se le anticipó al menos una década. Carlos Flores López, *Gaudí, Jujol y el Modernismo catalán*. Ed. Aguilar. Madrid, 1982. p. 107.

nuevo estilo. Se les unirán otros como Otto Wagner en Viena y Charles Rennie Mackintosh en Inglaterra, quienes rechazarán la imitación de formas pasadas y abogarán por los cambios que ofrecen las novedades tecnológicas.

El resultado será la construcción de edificios con acabados artesanales derivados del uso de materiales como la cerámica y el cristal, con revestimientos exóticos de mampostería, rejas y balcones de hierro forjado de formas irregulares.

Es de este modo como el cine y el Modernismo se encuentran en 1900 en la Exposición Universal de París, mostrando el carácter cambiante y nuevo de sus manifestaciones.⁵

El efecto del Art Nouveau aportó formas móviles y vibrantes llenas de energía y dinamismo en todas las manifestaciones del arte. En arquitectura el tratamiento plástico abarcará todo el edificio, desde las fachadas hasta la estructura, pasando por el diseño de muebles y objetos de decoración.

La construcción funcional de fines del siglo XIX, junto con el uso de nuevos materiales como el acero, produjo el ennoblecimiento de los objetos a través de la búsqueda de lo esencial de la forma. Esta mezcla de arte y técnica permitió la aparición de formas de una belleza y elegancia extraordinaria.⁶

Por otro lado el cine nació a partir del invento de la fotografía y de otros dispositivos visuales como dioramas, panoramas, linternas mágicas, etc., que lo precedieron, y que eran considerados los entretenimientos y espectáculos de la época, para los cuales existían salas especiales dedicadas a tales fines.



5 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Imagen de los años veinte [Josefina Martínez: *Los primeros veinticinco años de cine de Madrid*. 1896-1920. Ed. Filmoteca Española. 1990. p.132]

5. Esta exposición supuso el momento culmen del Modernismo y en ella se pudieron ver obras de artistas de toda Europa con la característica común de la "novedad". De ahí el nombre de "Art Nouveau". L. Benéolo en: *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. GG. Barcelona, 1974. P. 303.

6. Klaus-Jürgen Sembach en, *Art Nouveau*. Ed. Taschen. París, 2007. Pp. 8-30.

6 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Vestíbulo [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]



Los hermanos Lumiere, inventores de las imágenes en movimiento en el año 1895, hicieron llegar su invento a España un año después. La primera proyección se realizó en el Hotel de Rusia, en la Carrera de San Jerónimo, pero a partir de entonces las proyecciones se realizaban fundamentalmente en teatros y salas de espectáculos, pues el cine se consideraba como el intermedio de las obras de teatro y por lo tanto no había espacios propios para este nuevo entretenimiento.

Al aumentar el metraje de las películas comenzaron las primeras proyecciones exclusivamente de cine, y se ubicaron en barracones itinerantes de estructura de madera, situados en solares vacíos. Con el tiempo se les añadió paredes de ladrillo y decoraciones de escayola para hacerlas atractivas al público. A partir de 1910 se empieza la construcción de salas estables de cine.

Fue así como nació el Salón Doré, en la calle Santa Isabel nº. 3, el 19 de diciembre de 1912, y no es de extrañar que a menudo se le haya relacionado con el Modernismo. En principio comenzó siendo poco más que un barracón, prácticamente una nave rectangular de fábrica de ladrillo en esquina, a la que se adosaban los puestos del mercado. Se componía de planta baja y dos pisos, jardín y salón fumador y con una capacidad para 1250 espectadores.⁷

El solar en el que se construyó el primer cine Doré contaba con 3.300 m². y con una forma muy irregular llena de retranqueos y ángulos, por eso la sala se construyó paralela a la calle Santa Isabel, haciendo esquina con el callejón llamado pasaje Doré,⁸ con la misma forma y distribución en planta que el cine que años después, en 1922, construyera el arquitecto Crispulo Moro, una sala rectangular precedida por un paralelogramo irregular en el que se situaba el acceso.

Exteriormente, su fachada principal servía de apoyo a los puestos de mercado que se colocaban diariamente en esa calle, entre los cuales se abría una puerta de salida de emergencia directa desde el patio de butacas. Ya en la esquina, se ubicaba la portada del cine organizada en tres niveles: el primero con seis columnas con capiteles florales que da acceso al local, el segundo con pilastras en correspondencia a las columnas y el tercero abalaustrado con un frontis en el centro con medallón ovalado en el que figuraba el rótulo del cine "Cine DO-RÉ"⁹ rematado con floreros con bolas. En la esquina, ya en el pasaje, se situaban las taquillas y el tablón anunciador del programa de proyección. Los esgrafiados de la fachada son posteriores.



7 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Lucernario del vestíbulo [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

7. J. A. Cabero, *Historia de la Cinematografía española 1896 – 1949*.

8. El nombre puede venir en alusión al grabador e ilustrador francés Paul Gustave Doré, conocido por ilustrar ediciones especiales de la Biblia y el Quijote.

9. Otras veces se afirma que su nombre viene de llamarlo DO-RÉ en referencia a las notas musicales, dado que desde su nacimiento, el cine tiende a la sonoridad y las proyecciones se acompañaban de música, ya fuera con gramófonos o pianolas, o bien con música en directo, al piano, coros u orquestas.



8 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Vestíbulo [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

10. La cabina se construyó con materiales ignífugos para evitar incendios, tan frecuentes en ellas, pues el celuloide era altamente inflamable.

En el vestíbulo de acceso se situaba, a la izquierda, la escalera imperial que se bifurcaba y daba paso a una galería sobre el vestíbulo, que se iluminaba cenitalmente por un lucernario rectangular. La galería se sustentaba por seis columnas con capiteles en forma de zapata.

Bajo la escalera se accedía al patio de butacas, en cuyos laterales había doce columnas de hierro que sujetaban las vigas metálicas de las galerías de los palcos. Estos se disponían en dos plantas y se remataban con barandillas de hierro.

Al fondo estaba la pantalla, en la pared medianera con el edificio colindante. El resto de las paredes eran lisas y pintadas con motivos florales. El techo de escayola estaba decorado con serigrafías a modo de mosaico.

El acceso a los palcos se hacía desde la escalera imperial o desde dos escaleras situadas a ambos lados de la pantalla.

La cabina de proyección se construyó de manera independiente del resto del edificio y se accedía a ella desde el vestíbulo por una escalera a tal efecto.¹⁰

El resto del solar, con su complicada forma, servía para proyecciones al aire libre en los meses de verano y se accedía directamente desde el pasaje Doré sin necesidad de pasar por el vestíbulo del cine.

Con el paso del tiempo el cine va cobrando auge y la construcción de edificios dedicados a esta actividad crece considerablemente. Así, en el año 1923 se construye el actual Cine Doré, obra del arquitecto Crispulo Moro Cabeza, en el mismo lugar y conservando su estructura y desarrollo.

En 1924 se realizan unas obras de ampliación a cargo del arquitecto Manuel López-Mora Villegas, en



9 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Distribución de palcos de M. López-Mora Villegas (1924) [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

las que se redistribuyeron los palcos de la última planta y los laterales.

El declive del barrio de Antón Martín, afectó seriamente al cine, por lo que éste, conocido como “El palacio de las pipas”, se cerrará en el año 1963. Permanecerá cerrado hasta 1982, cuando La Corporación Municipal compra el edificio por su alto interés arquitectónico.

Atendiendo a las fotografías y a los datos sobre el estilo de este Salón Doré, considerado Modernista, podemos afirmar que tales alusiones sólo son plausibles si nos referimos a algunas partes decorativas del edificio como las lámparas situadas en las columnas que soportaban las galerías de los palcos, cuya forma recuerda a ramos de capullos de flores que caen iluminando tenuemente la sala, mientras sus tallos se enroscan en la columnas.

Respecto a las barandillas de los palcos, si bien tienen profusa decoración, esta no puede considerarse modernista, pues es una sucesión seriada y repetitiva de formas geométricas simétricas, que se aleja completamente de las ideas de movimiento, irregularidad

10 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Sala de butacas [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]



y libertad modernistas, que se asemejan a la naturaleza, de la que toman sus referencias y similitudes.

Atendiendo a la planta del edificio, observamos su forma rectangular con líneas rectas y ortogonales tan alejadas de las formas curvilíneas modernistas, además de su completa simetría que contrasta con la idea modernista de asimetría y libertad de formas. Ocurre lo mismo al hablar de las escaleras, tanto de la imperial del vestíbulo como de las de acceso a los palcos, de tramos rectos y giros ortogonales, faltas del movimiento y la elegancia modernistas.

Por otro lado, nada más alejado del Modernismo que la idea de Orden y de copia de estilos del pasado, tan en oposición con la fachada que se nos presenta con un sistema de órdenes, que si bien no pueden ser considerados como clásicos, si se alejan de los postulados

modernistas. Las columnas tienen basas clásicas, fuste estriado y capitel con volutas que, aun siendo florales e historiadadas, nos llevan a considerar el orden como jónico.

En cuanto a la decoración exterior que da carácter a la entrada del cine, atendiendo a los esgrafiados de la fachada, además de ser posteriores, pues se realizaron a partir de su reforma, se alejan rotundamente del estilo curvilíneo caracterizado por la asimetría y la línea curva que retorna sobre sí misma recreando formas biomórficas y naturalistas. Estas decoraciones, si bien parecen ser vegetales, son simétricas, planas y faltas de la livianidad propia del Modernismo.

El lucernario del vestíbulo es de forma rectangular con acristalamiento de formas ortogonales y sin decoración alguna, tan diferentes de las delicadas formas de los lucernarios y vidrieras modernistas.

Si bien el diseño del rótulo “Cine Doré” puede considerarse modernista ya que la conformación de las letras se aleja de la línea recta para tomar forma curvilínea y adaptarse al ovalo que enmarca el rótulo.

Actualmente, el Cine Doré restaurado, como sala estable y sede de la Filmoteca Española, por el arquitecto Francisco Javier Feduchi Benliure, conserva la gran mayoría de los elementos arquitectónicos y decorativos del antiguo cine: sus columnas de acceso, las pilastras de los ordenes superiores, la balaustrada de remate, los esgrafiados de la fachada, el medallón y las letras del rótulo,¹¹ si bien las bolas que remataban los floreros que coronan la portada han desaparecido. En el interior se conserva el vestíbulo y su balconada con su lucernario cenital, al que se le habilita una cafetería y una librería especializada. También se conserva la escalera imperial



11 Crispulo Moro, *Cine Doré*. Madrid (1922). Rótulo de la Sala de butacas [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

11. Aunque ahora ya no exista separación entre las sílabas DO y RE, y haya desaparecido la tilde de RÉ.

y el patio de butacas rectangular con la misma estructura de palcos en tres alturas.

La intervención ha sido tan respetuosa que ha devuelto al edificio el carácter y estilo propio que lució a principios de siglo, abriendo de nuevo sus puertas al público, el 28 de febrero del año 1989, para alojar a la sede de la Filmoteca Española, recuperándose así, uno de los cines más pintorescos y antiguos de Madrid.

Cine-Teatro Fígaro (Madrid)

Daniel Villalobos Alonso

La primera imagen publicada del Cine-Teatro Fígaro de Madrid apareció en el nº 3 la revista A. C. (2º trimestre de 1931)¹ cuando el edificio aún estaba en obra. Corresponde al dibujo en perspectiva de la fachada del proyecto realizado por el arquitecto Felipe López Delgado. La vista en escorzo mostraba un edificio cargado de modernidad, la del cine que arquitectónicamente debiera ser el más innovador de Madrid tras las últimas experiencias racionalistas para ese nuevo tipo de edificios, los cines del arquitecto Luís Gutiérrez Soto;² y en paralelo al proyecto para sala de cine de mayor envergadura por aquéllos años: el Cine Capitol dentro del Edificio Carrión en la Gran Vía madrileña, obra de Luís Martínez-Feduchi y Vicente Eced.³

El dibujo sirvió como reclamo al anuncio del contratista del edificio, y en esta propaganda, que se volverá a publicar en el siguiente número de la revista, ya se mostraba el contrasentido del edificio: en la letra del



1 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Fachada en calle Doctor Cortezo [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

1. *Documentos de actividad contemporánea A C*. Publicación del G. A. T. E. P. A. C. Nº 3. 2º Trimestre de 1931. Barcelona, Madrid, San Sebastián. p. 127. Este anuncio se repetirá en el Nº 4. 3º Trimestre de 1931 de la revista, p. 140, y en el Nº 5. 4º Trimestre de 1931, ya en este caso con una foto donde figura su nombre definitivo, Cine Fígaro. Corresponden a tres anuncios de Manuel López Sierra, contratista constructor del edificio.

2 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Vestíbulo [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]



2. Nos referimos principalmente al Cine Barceló (Madrid, 1930). Al respecto de los cines de Luís Gutiérrez Soto véase el artículo de Óscar M. Ares Álvarez en esta misma publicación. Respecto al Cine Barceló, véase: Véase: AA.VV.: *Equipamientos II. Ocio, deporte, comercio, transporte y turismo. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Ed. Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2011. p. 172.

3. El Edificio Carrión, con el Cine Capitol en su interior se construyó entre los años 1931 y 1933. Véase: AA.VV.: *Opus cit.* p. 173.

4. Hemeroteca del diario ABC, noticia del 12 de noviembre de 1931.

5. *Documentos de actividad contemporánea A C. Opus cit.* N° 5. 1° Trimestre de 1932. p. 18.

anuncio se denominaba Teatro Moderno, mientras que en el rótulo del dibujo de su fachada aparecía como Cine Moderno. Al final, ni «cine» ni «moderno», el edificio que se inauguró el 11 de noviembre de 1931⁴ respondería al nombre de Teatro Fígaro y se estrenó con una función teatral organizada por la Asociación de la Prensa.

Dos contradicciones para las que el arquitecto tenía explicación: “El Cine-Teatro «Fígaro» es teatro, porque así lo decidió la propiedad constructora, cuando estaban ya muy avanzadas (ocho meses) las obras de construcción del local que había de llamarse Cine Moderno; es cine porque de cine es su trazado y para ese fin se proyectó, y se llama “Fígaro” porque lo han bautizado los hermanos Álvarez Quintero”.⁵

Así se aclaraba “la excepción” de este cambio de uso, de cine a teatro, cuando se había proyectado y empezado a construir como sala de cine con un aforo de



mil localidades para su propietario el pelotari Ildefonso Anabitarte.⁶ Tras ocho meses de obra, cuando ya estaba realizada toda su estructura, el propietario planteó este problema de difícil solución: cambiar su uso de cine a teatro. En consecuencia, se tuvo que reducir el aforo en cincuenta localidades para “improvisar” un escenario no muy amplio, e incorporar una galería para actores bajo la escena: así se resolvería su destino para espectáculos teatrales de comedias y varietés.⁷

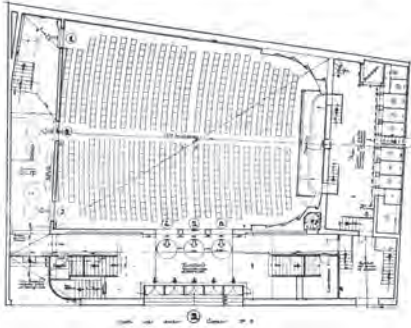
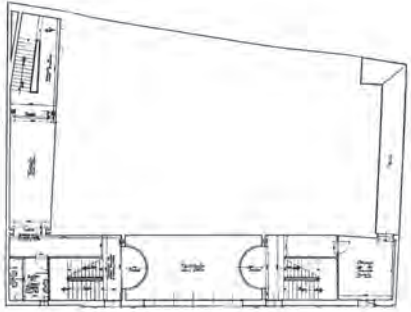
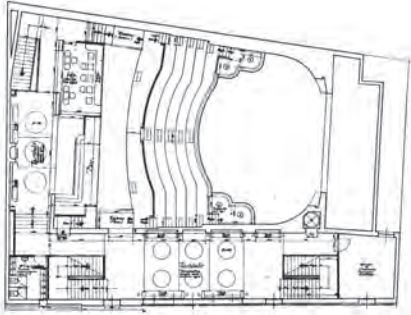
El repliegue “conservador” del empresario, reorientando su uso hacia la tradición del teatro frente a la nueva industria del cine, se hace paradójicamente con el proyecto arquitectónico más “innovador” del momento en la ciudad, proyecto específico para sala de proyecciones cinematográficas, y esto en un año de importantes avances sociales.⁸ Pero también ese año de 1931 la industria cinematográfica española estaba pasando una de sus mayores crisis. Fuera de España ya se estaban produciendo películas con sonido, que llegaban

3 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Figaro*. Madrid (1931). Exterior proyectado, en el año de su inauguración y estado en 2010 [Imagen 1: Perspectiva: Montaje de Daniel Villalobos Alonso de imagen Revista AC-3 (2T-1931), p. 39. Imagen 2: Revista AC-5 (1T-1932)], p. 2. Imagen 3: Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

6. En el testero del Teatro Figaro, el año de su inauguración figuraba la propaganda del Frontón Madrid, situado en el número ocho la misma calle Doctor Cortezo.

7. Aunque en la actualidad su uso sigue como teatro, tras la guerra civil y hasta 1969 se usó como sala de proyecciones cinematográficas.

8. En ese año de 1931, en la Segunda República se reconoció en España el sufragio femenino, aprobado en Las Cortes el 1 de octubre.



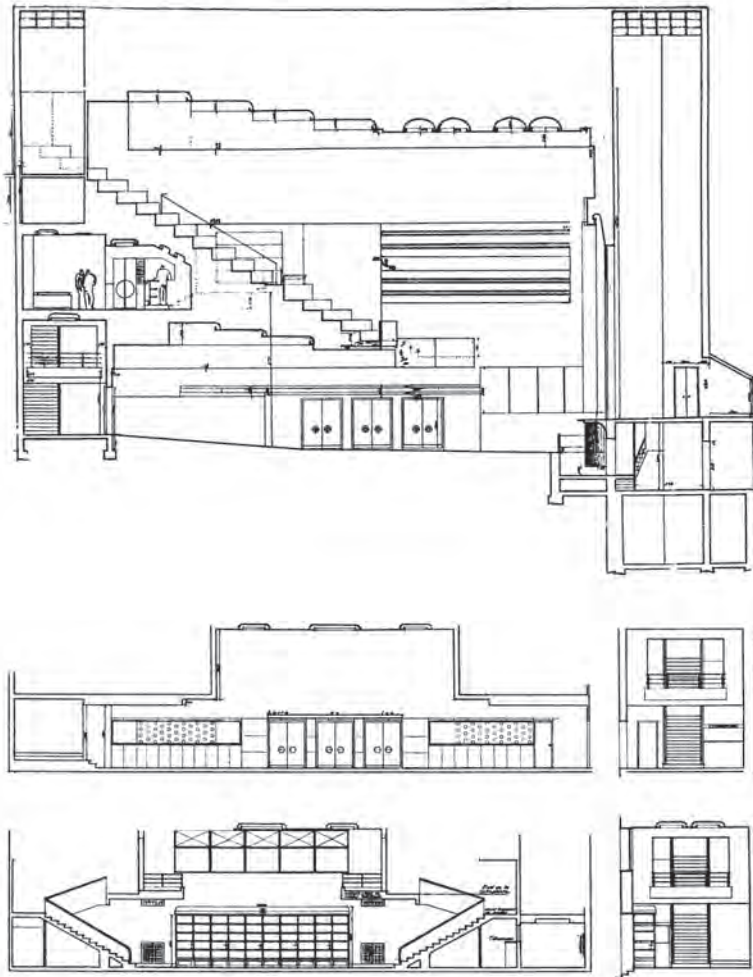
4 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Plantas baja, entreplanta y principal [Revista AC-5 (1T-1932)], pp. 18 y 19]

9. Véase: Heinink, Juan B. y Vallejo, Alfonso C.: *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*. Madrid: Ed. Cátedra y Filmoteca Española, 2009.

a las nuevas salas hundiendo la más anticuada industria española de cine mudo: en aquél año únicamente se estrenaron cuatro títulos.⁹ Y es que la cinematografía con el sonido estaba a la espera de descubrir nuevamente sus valores, rehacerse, y en ese año de 1931, ya superado el cine “silencioso”, entonces se creía un error comparar “los ensayos actuales del cine sonoro con las obras cumbres de la pantalla muda”, como así afirmaba Andreu A. Artis en el nº 2 de A. C. (2º trimestre de 1931).¹⁰

Pese a esta contradicción insalvable entre proyecto y destino, Felipe López Delgado obtuvo dos honores con este edificio al año siguiente a su inauguración: la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1932, y ver publicado su proyecto en la revista A. C., en el nº 5 (1º trimestre de 1932)¹¹ dedicado a la Ciudad Funcional. Artículo donde explica desde estos desacuerdos, hasta su organización, las condiciones técnicas del edificio, sus materiales, plantas y dos secciones. Lo que no aparece publicado es su alzado, y en las fotos, el plano de la fachada se ve, únicamente y de manera parcial, en una de las diecisiete imágenes en blanco y negro –excepción de la publicada aparte para otro anuncio del constructor, Manuel López Sierra¹²–, correspondientes al artículo donde la foto se corta en el nombre “FÍGARO” y justamente en el arranque del lugar que ocupaba en el proyecto el rótulo “CINE”.

Habría que tener presente que, dentro de la trayectoria de la revista A.C.¹³ como difusora de las ideas de modernidad arquitectónica y artística de la vanguardia española, la obra del Fígaro fue el primer proyecto publicado de manera extensa perteneciente al denominado grupo Centro del G.A.T.E.P.A.C.,¹⁴ a excepción de alguna



información sobre obras de García Mercadal y Gutiérrez Soto (Aeropuerto de Barajas, 1930), y una reseña sobre la Urbanización futura de Madrid. Con ello, esta publicación va más allá de la propia difusión de la obra, pone al día la participación del grupo Centro, con Mercadal a la cabeza,¹⁵ y de sus arquitectos pertenecientes al

5 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Arriba: sección. Abajo: detalles del Vestíbulo principal de entrada [Revista AC-5 (1T-1932)], p. 24]

10. Artis, Andreu A.: "Fotografía y cinematografía. Negro y Blanco". En: *Documentos de actividad contemporánea A C.* Opus cit. N° 2. 1° trimestre de 1931. pp. 30-31.

11. López Delgado, Felipe: "Cine-Teatro «Fígaro». Madrid". En: *Documentos de actividad contemporánea A C.* Opus cit. N° 5. 1° trimestre de 1932. p. 16, pp.18-24, y p. 41.

12. *Documentos de actividad contemporánea A C.* Opus cit. N° 5. 1° trimestre de 1932. p. 4. En este caso la tipografía de la letra del anuncio es cercana a la "Century Gothic", más acorde con los formalismos del edificio que la correspondiente a sus dos primeros anuncios publicados durante la obra, e incluso a las experiencias tipográficas de la Bauhaus desarrolladas en su taller *Gráfico y Publicidad* (1925-1932).

13. Las siglas A. C. corresponden a: documentos de Actividad Contemporánea, que entre 1931 y 1937 se erigió en el órgano difusor de las ideas renovadoras de la modernidad arquitectónica.

14. Las siglas G.A.T.E.P.A.C. corresponden a: Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea. Grupo que se erigió como primer representante del racionalismo en la Península Ibérica. Estaba integrado a partir de los años



6 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Marquesina de la fachada [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

treinta por arquitectos como Sert, Torres-Clavé, Illescas y Rodríguez Arias entre otros. El grupo Centro contaba con Fernando García Mercadal, Felipe López Delgado, Esteban de la Mora, o Aníbal Álvarez entre otros.

15. Fernando García Mercadal asumió el papel de liderazgo del grupo Centro una vez se fundó el GATEPAC (Zaragoza, 1930), con tres grupos: el grupo *Este* en Barcelona, el grupo *Norte* en San Sebastián y el grupo *Centro* en Madrid. Sobre el papel del F. García Mercadal en la vanguardia, véase: Guerrero, Salvador: "Fernando García Mercadal o la vanguardia imposible". En: AA. VV.: *A.C. La revista del G.A.T.E.P.A.C.*

G.A.T.E.P.A.C., siempre a la zaga de los grupos Vasco y Catalán en sus intenciones de modernidad¹⁶. De los otros dos grupos, en los primeros cuatro números de la revista ya se publicaron extensamente la casa Vilaró (Barcelona, 1928-30) de Sixte Illescas, el edificio de Viviendas en C/. Rosellón (Barcelona, 1928-29), y las Viviendas de alquiler de (Barcelona, 1919-31), ambas de Josep Lluís Sert, y el Club Náutico (San Sebastián, 1928-29) de José M. Aizpurúa y Joaquín Labayen.¹⁷

Así, el Cine-teatro Fígaro lleva consigo su papel pionero en el desarrollo de los nuevos principios del G.A.T.E.P.A.C. y su representatividad de la actividad del grupo Centro dentro de los tres focos del panorama de la modernidad en España, y de la relevancia que tomó su revista A.C. como auténtica tribuna de difusión de esas ideas. Tras su inauguración, se convirtió en el ejemplo de esta nueva arquitectura que de manera global, sin ahondar ni matizar en sus variadas influencias, se le denominaba "racionalista".

Consideramos necesario, en consecuencia, asociar las dos ideas precedentes: enlazar el análisis del edificio del Fígaro a ese crucial momento arquitectónico y al reflejo estancado en el tiempo que supuso su publicación en el nº 5 de la revista A.C., como una fotograma parado en la secuencia del nuestro devenir arquitectónico en el Movimiento Moderno.

De este modo comprobamos cómo la descripción del edificio en el artículo, del propio arquitecto Felipe López Delgado, se señalan dos vestíbulos que discurren en paralelo a la calle –y que tienen su lectura al exterior en las dos cristaleras sobre la entrada– como respuesta a la adaptación del programa al solar: uno de acceso, el



principal en planta baja; el segundo sobre éste en planta primera como sala de fumar y acceso al anfiteatro y el bar. El de entrada, amplio y a doble altura, acoge el juego del acceso con las puertas acristaladas frente a las de entrada a la sala de butacas: es un plano desplazando al interior que crea con la iluminación sobre él, una caja de luz. Encima del acceso, el cristal que da luz al espacio limpio y desornamentado,¹⁸ geometría pura de luz y materiales.¹⁹ Tras el segundo vestíbulo-fumador, en planta alta, se accede al bar y sala de té, donde más que la estética de sus elementos, se conserva su espacio límpido original. Antes de llegar a él, subiendo por las escaleras y tras los dos primeros tramos, se situó una entreplanta partida que se prolongaba en dos balcones curvos –en la actualidad no existentes– como miradores al espacio de doble altura del vestíbulo principal. En la entreplanta del lado contrario al bar, se proyectó “el Despacho particular de la Dirección”²⁰.

7 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Figaro*. Madrid (1931). Vestíbulo principal de entrada [Revista AC-5 (1T-1932)], p.16]

8 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Figaro*. Madrid (1931). Subida al vestíbulo del bar [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

1931-1937. (Catálogo de la Exposición. Museo reina Sofía 28-oct.-2008 a 5-ene.-2009). Madrid: Ed. Ministerio de Cultura, 2009. pp. 48-51.

16. Véase de este debate: Ares Álvarez, Oscar: “Entre Madrid y Barcelona: la imposibilidad del grupo Centro”, En: AA. VV.: *El g.a.t.c.p.a.c. y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta*. (Actas V Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico. Barcelona, 26-29/10/2005. Barcelona: Ed. Fundación DOCOMOMO Ibérico y otros, 2006. pp. 123-130.

17. Ver: Ed. Facsímil de. AA. VV.: *AC Publicación del GATEPAC*. Barcelona: Ed. Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

18. Sobre las puertas de acceso con el tiempo se instaló un mural del pintor Alfonso Ponce de León, que en parte empaña la limpieza original de ese espacio. Sobre el estado actual del espacio véase: Sanz Hernando, Alberto: “Teatro Figaro, 1930-1931”. En: AA.VV.: *Opus cit.* p. 174. Sobre el pintor Alfonso Ponce de León, véase: Inglada Roselló, Rafael; Carmona, Eugenio y Bonet, Juan M.: *Alfonso Ponce de León (1906–1936)*. Madrid: Ed. Aldeasa, 2001.

9 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Salón de fumar del piso principal [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]



19. Granito natural negro "Atlas", de la casa Grasima, en el cuerpo bajo de la fachada.-Mármol Bronceado de Sierra Nevada, en vestíbulos y escaleras.-Mármol negro de Bélgica, en el interior de la Sala.-"Marmorit" (cristal negro) en zancas de escaleras.-Pasamanos de tubo de alpaca, en escaleras y miradores.-Detalles metálicos, en metal cromado, en vestíbulos.-Antepechos en delantera de entresuelo y palcos, y detalles metálicos de la Sala, de cobre.-Pintura al Duero en la Sala.-Tableros contrachapados con palma de Pomely, en puertas de comunicación con la Sala.-Muebles contrachapados de palma de caoba amarilla, rizada. En: Documentos de actividad contemporánea A.C. Opus cit. N° 5. 1° Trimestre de 1932. p. 41.

20. *Ibidem* p.19.

Una vez se accede a la sala de proyección-teatro y al anfiteatro, los recursos para unificar las dos partes es doble; prolongando el anfiteatro hacia la sala mediante los palcos curvos, y en sentido inverso, las franjas de iluminación de la sala pasan sobre estos palcos, ambos son los elementos que el arquitecto utiliza para unificar: mediante volúmenes curvos y con las cintas de luz. Los mismos recursos aparecen en el escenario del vestíbulo: miradores curvos y banda de luz sobre la entrada a la sala; así como en el despacho mediante la geometría curvada del tabiquillo del acceso y las bandas de luces. Igualmente sucede al exterior donde la marquesina de la fachada se curva para convertirse en la imposta que señala el primer nivel de calle de la fachada y sobre esa curva, las tres bandas de luz desde donde arrancaba el rótulo "CINE" en el proyecto original. Son elementos similares fruto de la imaginación del arquitecto los que discurren en los vacíos de la sala, su vestíbulo, el despacho, y sobre el

plano del alzado. Piezas que en su lectura nos ofrecen las claves de la explicación arquitectónica y las dependencias formales del edificio.

La primera foto que se antepone al artículo –en la presentación de la revista y junto al índice– es la que corresponde a la doble altura del vestíbulo donde se ven las puertas de entrada a la sala. Es una imagen tomando la dimensión longitudinal del espacio, bajo uno de sus balcones-mirador y junto al arranque de una de sus escaleras, con lo cual estos elementos enmarcan los mismos simétricos situados enfrente, como si se contemplasen en un espejo. La primera de las referencias señala un espacio dentro del que surge el volumen, una arquitectura de geometrías curvas en cajas espaciales para ser recorrida y contemplada en su secuencia; temas que derivan incuestionablemente a las experiencias de Le Corbusier a finales de los años veinte,²¹ y substancialmente de la casa La Roche/Jeanneret (París, 1923) –siete años antes de este proyecto–, tanto en su visión interior del vestíbulo y balcón de la escalera, como en la vista exterior bajo la volumetría curva de su parte elevada. Sin duda nuestro cine-teatro pasa por el tamiz de aquellos proyectos del arquitecto suizo-francés, como su *promenade architectural* es asimismo aquí aplicada más allá que por funcionalidad como recorrido ascendente arquitectónico, estableciendo en el proceso relaciones visuales entre espacios, percibidos en secuencias por el movimiento –como en las películas que allí debieran proyectarse– ordenadas en sus recorridos con varios finales: la imagen de la sala desde el anfiteatro, o la de bar y sala de té.

Cuanto menos desde 1928, las obras y las ideas de Le Corbusier se conocían perfectamente en el entorno de



10 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Oficina de la Dirección [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

21. Sobre esta etapa del arquitecto Le Corbusier, véase: Curtis, William J. R.: *Le Corbusier: ideas y formas*. Madrid: Ed. Blume, 1987 (1986). Fundamentalmente: Capítulo 6 “Casas, estudios y villas”, pp. 71-84.



11 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Mobiliario de la Oficina de la Dirección [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

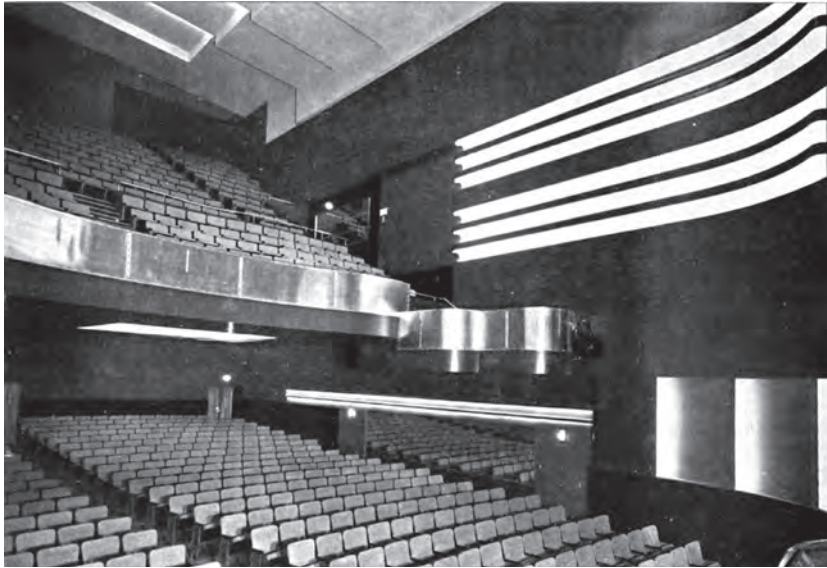
22. AA. VV. (Ed. a cargo de Salvador Guerrero): *Le Corbusier. Madrid 1928. Una casa-un palacio*. Madrid: Ed. Amigos de la Residencia de Estudiantes y otros, 2010. Le Corbusier: "Palabras de presentación en la Residencia de Estudiantes, 9 de mayo de 1928", pp. 18-20, p.19.

23. Sobre los antecedentes y el eco que tuvo esta visita de Le Corbusier a Madrid, ver la selección de artículos aparecidos en prensa firmados, entre otros, por: Leopoldo Torres Balbás, Luís García de Valdeavellano, Antonio Méndez Casas, José Moreno Villa... etc. Ver: *Ibidem*. pp. 233 y ss.

24. Pizza, Antonio: "La propaganda de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes". En: AA. VV. (Ed. a cargo de Salvador Guerrero): *Le Corbusier. Madrid 1928. Una casa-un palacio*. Opus cit. pp. 211-231.

Felipe López Delgado, difundidas a raíz de su visita a la capital de España. Como también es claro que el viaje de Le Corbusier a Madrid, –"ciudad moderna, ciudad de hombres",²² así la denominó a su llegada– había tenido la intención, precisamente, de propagar sus nuevas ideas sobre la arquitectura; y tampoco dudamos que en este caso surtió efecto. Fue invitado por la Sociedad de Cursos y Conferencias para pronunciar dos conferencias en la Residencia de Estudiantes: "Arquitectura, mobiliario y obras de arte" y "Una casa-un palacio". Visita "propagandística" que liberó un resorte en la modernidad de los arquitectos españoles y no únicamente madrileños,²³ poniéndose cara a cara con quien en esos años comenzaba a liderar la nueva arquitectura funcional, internacional que a la postre terminaríamos llamando del Movimiento Moderno (1925-1965).

Pero ni las conferencias de Le Corbusier fueron las únicas, como tampoco fue ésta la principal influencia que tuvo el proyecto del Cine-teatro Fígaro. A la visita del padre del *Purismo*, siguieron las de Erich Mendelsohn (noviembre de 1929), Theo van Doesburg (mayo de 1930) y Walter Gropius (noviembre de 1930) sobre "Arquitectura funcional", y ya posterior a la fecha del Fígaro y cerrando el ciclo, Edwin Lutyens (junio de 1934).²⁴ El promotor del ciclo había sido Fernando García Mercadal, quien junto a un escaso número de arquitectos entre los que se contaban Luis Lacasa y Paul Linder, intentaron contraponer los ejemplos internacionales a la "pastelera"²⁵ arquitectura de los años veinte en España, de espaldas al devenir de la modernidad arquitectónica en Europa. Los intentos de progreso arquitectónico habían sido visualizados en dos exposiciones, la de las Artes Decorativas en el París de 1925 –Le Corbusier expuso los planos de la "Ciudad



12 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Sala de espectáculos [Revista AC-5 (1T-1932)], p. 21]

Contemporánea” en su pabellón de *L’Esprit Nouveau*–, y la de 1927 en Stuttgart, el *Weissenhofsiedlung* organizada por Mies van der Rohe, como auténtica muestra construida de lo que debería ser la casa moderna. Entre todas las propuestas europeas expuestas, Francia, Bélgica, Alemania, Austria... etc., no se encontraba España.

Este ciclo de conferencias centró el interés de quienes, siguiendo a Mercadal como representante en los C.I.A.M.,²⁶ pretendían la difícil tarea de incorporarse a esta modernidad, con más dificultad para los jóvenes arquitectos del G.A.T.E.P.A.C. del grupo Centro, como Felipe López Delgado que los vascos y catalanes.

Como la influencia de Le Corbusier, así entendemos la que supuso para el joven arquitecto éstos que le siguieron en el Ciclo de conferencias de la Residencia de Estudiantes. Porque la expresividad formal de la obra de Erich Mendelshon, y el mensaje transmitido en su conferencia de

25. Nos referimos a la crítica vertida por José Manuel Aizpúrua en un artículo de marzo de 1930 en *La Gaceta Ilustrada*, donde se afirmaba: “La arquitectura en España no existe; no hay arquitectos, hay pasteleros...”, En. *Ibídem*, p. 212.

26. C.I.A.M.: Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, celebrándose el primero de ellos en 1928 en La Sarraz (Suiza), donde Fernando García Mercadal comenzó su tarea de representar a España en estos congresos.



13 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Escenario [Revista AC-5 (1T-1932)], p. 20]

27. Pizza, Antonio: *Opus cit.* p. 216. Así figura el texto de Erich Mendelsohn junto a un dibujo en el álbum de autógrafos de Natalia Jiménez Cossío. (Madrid, 20 de junio de 1929).

28. *Ibidem* p.213-214.

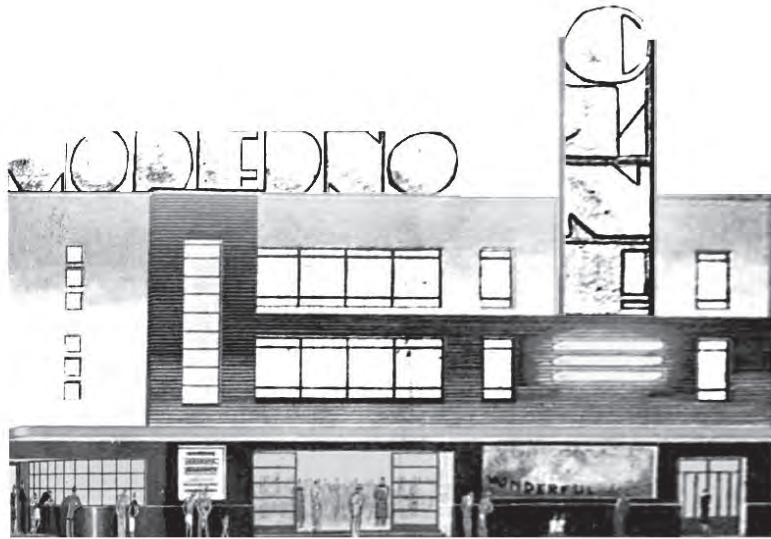
29. *Documentos de actividad contemporánea A.C.* *Opus cit.* Nº 5. 1º Trimestre de 1932. pp. 28-29.

30. Sobre este movimiento véase: Frampton, Kenneth: "De Stijl: evolución y disolución del neoplasticismo, 1917-1931". En: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1987 (1981). pp. 144-150.

1929: "Nuestra tarea: ¡crear lo nuevo!",²⁷ se plasmó en la obra de Fígaro. Junto al comprobado tamiz Le Corbusier por el que pasa esta obra, la vehemencia formal de la obra del arquitecto alemán prendió en este proyecto: en la planta del anfiteatro curvada y escalonada hasta sus palcos que se vuelcan sobre la sala, en los arcos de las paredes hacia el telón-pantalla con sus franjas de luz tensas como arcos, en la misma expresividad que muestra los detalles del despacho del director, o en los balcones del vestíbulo y en la marquesina de la entrada; todo ello acredita la permeabilidad de esta obra a la creatividad libre y explícita de Mendelsohn, atraído por Madrid desde esa visita de 1929, el año anterior al de este proyecto.

Aún más, la redacción del proyecto en 1930 coincide con la asistencia al Ciclo en la Residencia de Estudiantes de Theo van Doesburg, sin duda el arquitecto extranjero con más referencias en la revista *Arquitectura y Construcción Moderna*,²⁸ de la que Mercadal era redactor, entre 1927 y 1930 –con anterioridad al primer número de la revista A. C. (1931)–. En el mismo número de la revista A. C. se encontraron las obras ambos, Fernando López Delgado y Theo van Doesburg, en dos páginas detrás se publicó un breve artículo sobre la obra de "Theo van Doesburg, pintor y arquitecto"²⁹ ya fallecido el año 1931. Pero no es solamente, ni principalmente, ésta la convergencia entre el proyecto inicial para el pretendido Cine Moderno y la obra del arquitecto fundador del movimiento *De Stijl* (1917-1931) junto a J. J. Pieter Oud.³⁰

La arquitectura del grupo *De Stijl* tomaba el lenguaje formal del *Neoplasticismo* para componer sus obras: líneas rectas, superficies blancas, perpendicularidad de planos, uso de colores primarios, negación de simetrías...



etc. Entre los ejemplos más brillantes y explicativos de su arquitectura están las intervenciones para dos Salones de Café. El primero explica la concepción de su espacio interior, y es correspondiente al Café L'Aubette de Theo van Doesburg (Estrasburgo, 1926-28), concluido el año anterior a su Conferencia en Madrid, como una de sus obras a mayor escala aunque carente de fachada. El segundo –el que a la postre más nos interesa en este trabajo– es un caso inverso al anterior, muestra los modos de composición exterior en la fachada para el Café "De Unie" de J. J. Pieter Oud (Rotterdam, 1924-25). Aquí, a esos principios formales se suma el papel en la composición de su alzado: letreros propagandísticos compuestos horizontal y verticalmente creando un movimiento visual rotatorio en la fachada, como un molinete alrededor del hueco central, la simetría de este ventanal y su situación centrada se ve rota por el paño rojo que le cierra, su fachada alta queda en parte



14 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Figaro*. Madrid (1931). Alzado de proyecto [Montaje de Daniel Villalobos Alonso de imagen Revista AC-3 (2T-1931), p. 39.]

15 Theo van Doesburg, *Café L'Aubette*. Estrasburgo (1926-28). Alzado [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]



16 Felipe López Delgado, *Cine-Teatro Fígaro*. Madrid (1931). Detalle de fachada [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

31. Sobre el tema: Benévolo, Leonardo: "El movimiento moderno. Capítulos: Las condiciones de partida, La formación del movimiento moderno, y Los primeros contactos con el público". En: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1974. pp. 411-549.

independizada, en parte unida al cuerpo de acceso y ventanales correspondiente al nivel de calle. Rótulos, ventanas, cornisas y superficies de cerramiento se encajan entre sí en una composición deudora de las pinturas del *Neoplasticismo*, mutando planos de color y líneas en elementos arquitectónicos. Si después de este análisis reconstruimos la fachada inexistente del edificio para el Cine Moderno como lo proyectó Fernando López Delgado –recordemos que este alzado inexplicablemente no aparecen en el artículo, y la única foto exterior publicada es parcial– la coincidencia con los principios de la arquitectura del grupo *De Stijl*, en el ejemplo del Café "De Unie", nos hace afirmar que, como en el caso del *Purismo* de Le Corbusier y el *Expresionismo* de Erich Mendelshon, el Cine-teatro Fígaro también es deudor de los principios plásticos del grupo *De Stijl*.

La lección de este edificio está más lejos que la propia brillantez arquitectónica demostrada y lo que supuso como intento de poner al día, y de activar la lánguida arquitectura del momento, tanto en Madrid como en España; la lección, decimos, está en su capacidad de aglutinar dentro una obra, y en armonía, la condición de diversidad. Desde ella nacería lo que se llamará la arquitectura del Movimiento Moderno. De partida, las circunstancias europeas de la arquitectura moderna,³¹ en el período entre guerras, componen un panorama más bien disperso que homogéneo, como una suma de personalidades arquitectónicas bien distintas, incluso contradictorias, pero que ofrecen en común una posición de ruptura con la historia y los historicismos, con principios tan generales como abstracción y desornamentación, contrastando con discursos los distintos discursos de sus arquitecturas. De esa génesis fue escenario la Residencia

de Estudiantes de Madrid desde las primeras de sus conferencias, las de Le Corbusier en 1928, ante un público atento y ávido por incorporarse a la modernidad arquitectónica europea. Dejó su huella pronto, al menos en la obra del Cine/Teatro Modero/Fíguro, en un arquitecto como Felipe López Delgado, además de admirable, ávido y atento.

El edificio Carrión. El cine Capitol.

Ignacio Feduchi Benlliure

Este texto corresponde a la conferencia dictada en le cine Capitol el día 31 de Octubre de 2010 dentro del ciclo Cine y Arquitectura.

Desde el comienzo de su construcción en Marzo de 1931 el edificio Carrión despertó un interés en los ciudadanos por los sistemas constructivos poco comunes, el contraste que resultaba con el resto de las construcciones de la misma calle, forma, materiales, colores, etc., de manera que se convierte en objeto de atención de las miradas y seguimiento de la marcha de la obra. Además la situación política y laboral del momento lo acentúa al ser uno de los pocos edificios que se estaban construyendo en ese tiempo. Con el avance de las obras el edificio va tomando entidad material y protagonismo en la construcción de la Gran Vía, hasta convertirse en lugar o punto de referencia de la calle. Representa por otro lado también la introducción definitiva del Movimiento Moderno en la arquitectura madrileña al ser reconocido como edificio que refleja la modernidad renovada que se construye en Europa. Aunque



1 El edificio Carrión recién terminado.



2 Torreón del edificio Carrión con anuncios.

ya existían muestras de construcciones que se expresaban con los nuevos lenguajes del Movimiento Moderno, el Capitol da otro paso e introduce elementos actualizados, nuevos materiales, aspectos formales y especialmente el tratamiento como componente urbano de creación de múltiples situaciones por la complejidad de su programa representado en un edificio que los puede contener, consiguiendo una transformación del entorno urbano donde se encuentra, poniendo de manifiesto, mediante una forma distintiva que lo hace referencial, su cualidad de hito urbano que queda ligado a la conformación de la calle y representativo de la misma, y en un sentido más amplio símbolo de la propia ciudad.

Señala el quiebro de la Gran Vía en su tercer tramo. La subida desde la calle de Alcalá lo hace emerger del fondo de la perspectiva del segundo tramo, flanqueado por edificios que contrastan y pierden entidad ante la modernidad de su fachada a la plaza, al dirigirse la vista y la atención hacia una figura singular en el panorama de esa parte de la ciudad. Precisamente la fachada curva del chaflán deja resbalar la mirada hacia las dos calles y plaza de Callao a que se asoma y evita una frontalidad que resultaría complicada de entender al tener que resolver dicha frontalidad sin un espacio que la justifique, puesto que no responde a un fondo de perspectiva de calle ni a un frente de plaza sino que es el giro y quiebro de la Gran Vía y a su vez parte de la plaza de Callao. La solución de la fachada curva da respuesta a una posición urbana compleja.

Precisamente por su formalidad, por la fuga de sus líneas que parecen definir y perderse en el resto de la calle, a la vez de una estabilidad representada con la

superposición de unas capas o bandas uniformes, además del escalonamiento de los volúmenes que le proporciona una esbeltez, dentro de un cuerpo sólido, homogéneo, y que le aporta un sentido vertical, son razones por lo que ha sido elegido en multitud de representaciones gráficas (carteles de Arranz, Pérez Villalta, dibujos, fotografías, portadas de libros, guías de arquitectura, películas, etc) como figura representativa simbólica de la ciudad, y más concretamente en la actualidad, que con motivo de la conmemoración del centenario del inicio de la Gran Vía se ha utilizado en los carteles y hasta en un broche, precisamente por la imagen dinámica que representa la perspectiva.

Sin embargo esta valoración extendida de forma verbal, o por un interés concreto y personal, no ha tenido una consideración específica por parte de los organismos oficiales ni profesionales, pues hasta una fecha muy reciente no ha sido clasificado como edificio con una cierta protección. Esto viene ocurriendo con frecuencia en muchos edificios y estamos perdiendo gran parte de nuestro patrimonio arquitectónico, como podemos citar múltiples ejemplos (cine Barceló, Cine Europa, Cine Palacio de la Música, Cine Avenida, palacetes, edificios de viviendas, etc), transformados en locales de usos diferentes a los espacios proyectados y solamente mantenidos formalmente como fachada, con la pérdida total de la riqueza arquitectónica que podían contener.

Para entender el resultado de su construcción hacemos un esquema del origen de la Gran Vía.

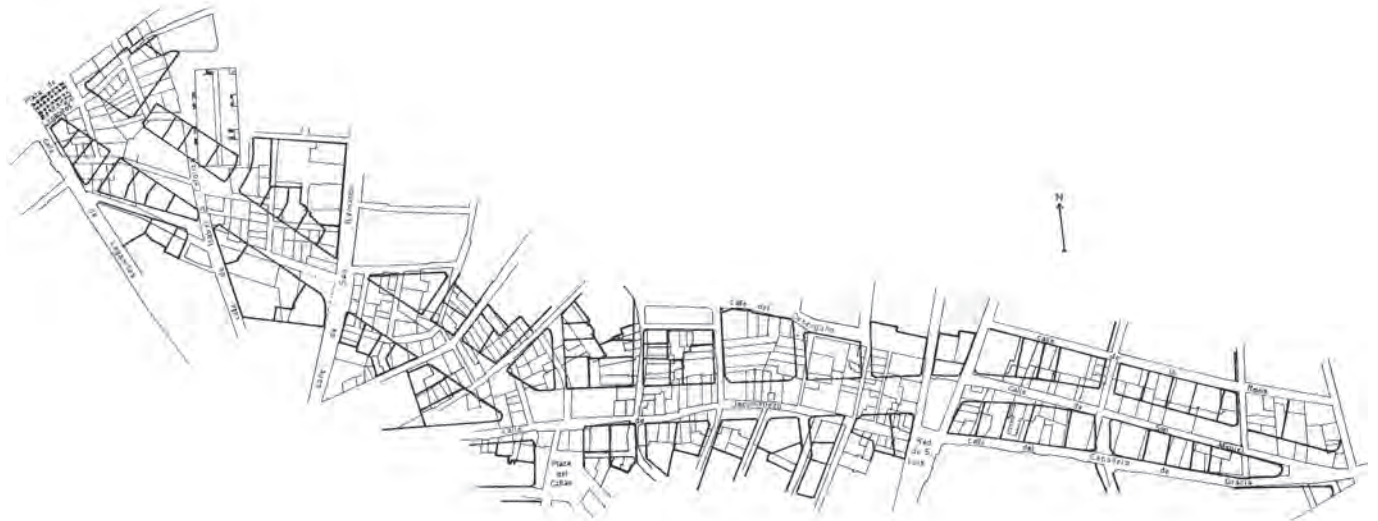
Se podría considerar como antecedente las primeras demoliciones propuestas por el ayuntamiento, a mediados del siglo XIX, por razones de higiene en la zona de la calle Leganitos

También estaba en estudio la prolongación de la calle Preciados para desviar el tráfico y aglomeraciones de gente muy diversa que se acumulaba en la Puerta del Sol (camino de tránsito entre el Palacio Real y el Retiro)

Por último el desarrollo de los barrios de Salamanca y Pozas-Argüelles requerían una comunicación más directa, evitando dicho trayecto a través de Sol y el centro, que estaba “muy congestionado” según la opinión del ayuntamiento en la época.

En 1881, con el alcalde José Abascal, se presenta una propuesta de la Gran Vía por el arquitecto municipal Velasco. Se promulga una ley de expropiación de mejora sobre el trazado de la calle pero no se llega a realizar por diversas razones (edificios valiosos, precio, etc)

En 1899, siendo alcalde José Francos Rodríguez, los arquitectos municipales Andrés Octavio y José López Sallaberry son los encargados de hacer un nuevo proyecto con un trazado que se ajusta bastante a la calle de San Miguel, disminuye la longitud del primer proyecto y afecta a menos edificios. El proyecto se divide en tres tramos, sin embargo el primero se encuentra con la iglesia del Caballero de Gracia, por lo que hay que realizar un trazado curvo para salvar el ábside de la iglesia. Los tres tramos proyectados a lo largo de la ejecución varían de anchura y condiciones por decisiones de cada momento, y finalmente, ya comenzada la ejecución, se establecieron definitivamente cuatro tramos, al dividir el último en dos, marcando la calle de San Bernardo el límite entre estos dos tramos finales. Las demoliciones comenzaron desde la calle de Alcalá terminando el primer tramo, de 25 metros de anchura, en la Red de San Luis, en 1918. El segundo tramo finalizó en 1924 en la plaza de Callao, con una



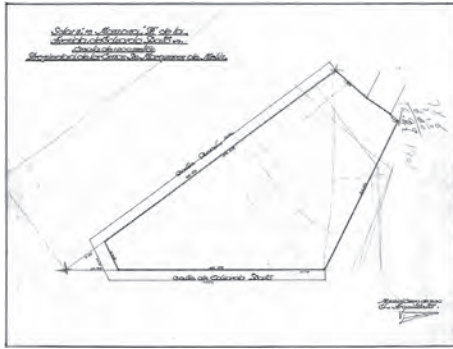
anchura de 35 metros suprimiendo el paseo central que figuraba en el proyecto primitivo, y el tercero y final se comenzó en 1925 con una anchura de calle también de 35 metros y se terminó en 1931

Como consecuencia del tiempo de su construcción se obtiene una muestra arquitectónica que abarca un período de transición desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, en la que participan los arquitectos más conocidos de cada momento y puede estudiarse como una historia de la evolución de la comprensión arquitectónica con el cambio de siglo, de incorporación de nuevos sistemas, criterios y movimientos políticos y culturales que se producen durante dicho espacio de tiempo y quedan reflejados en las formas, materiales y fachadas de las construcciones.

Origen del proyecto

Enrique Carrión, marqués de Melín, dispone de un solar que se encuentra situado en una cierta posición singular.

3 Plano del trazado de la Gran Vía.



- 4 Plano del solar.
- 5 Vista del solar desde la plaza de Callao.



Es el comienzo del tercer tramo de la Gran Vía y por el trazado de la misma es precisamente donde se produce el quiebro de la calle para enfilarse la actual plaza de España. La forma del solar es irregular como producto de los trazados de las calles y la disposición del resto de los solares, que pretenden tener formas rectangulares. Por tanto se puede distinguir una forma casi triangular, con una pequeña fachada a la plaza de Callao, dos fachadas a las calles Jacometrezo y Gran Vía y una gran medianería quebrada con los solares vecinos.

Al marqués de Melín, propietario del solar, le corresponde actuar en una nueva construcción y convoca un concurso privado entre arquitectos de obras recientes, próximas y con un cierto perfil profesional. Invita a Muguruza (que ha terminado el Palacio de la Prensa frente a su solar), a Gutiérrez Soto (que ha terminado el cine Callao, frente a otra fachada de su solar), a Cárdenas

(autor de la recientemente inaugurada Telefónica), a Paramés y Rodríguez Cano, a Garay y Zavala, arquitectos conocidos y por último a Eced y Feduchi. Sería interesante conocer los criterios de invitación de Carrión al descartar arquitectos como Palacios, Zuazo, Santos, Aguirre, etc., que tenían obras o en la misma calle o de importancia conocida, pero carecemos de datos en este sentido.

En principio el concurso no tiene unas bases muy definidas, solamente pretende *“obtener ideas de aprovechamiento del solar”*, según indica la convocatoria. Sin embargo casi todas las soluciones proponen un cine, oficinas y otras posibilidades que varían en cada caso. Los proyectos de Muguruza, Cárdenas, Gutiérrez Soto y Eced y Feduchi, colocan el cine en la misma posición. Los otros concursantes se inclinan por edificios de oficinas, despachos y hotel.

El concurso se anula y Carrión hace el encargo directamente a Eced y Feduchi, con ciertas condiciones de incorporar alguna de las soluciones de los otros proyectos que le parecían más adecuados a sus necesidades o visión de su edificio.

Los proyectos del concurso

Hacemos un análisis general de los proyectos para comprender la solución del concurso. En principio se puede apreciar que Muguruza y Cárdenas proponen una solución de fachada a Callao con chaflán recto, con una solución definida por las aristas del quiebro de las otras dos fachadas, mientras que el resto proponen una solución curva de manera que la fachada a Callao quede incluida en una continuidad con las otras dos que se abren a las calles, dándoles la misma importancia.



- 6 Proyecto de Muguruza.
- 7 Proyecto de Gutierrez Soto.
- 8 Proyecto de Eced y Feduchi.

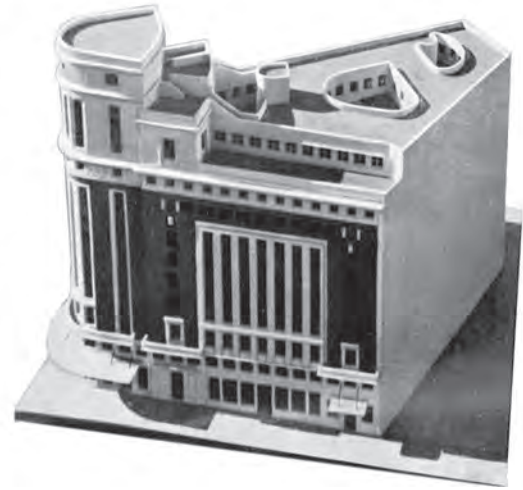
En el caso de Muguruza el tratamiento es de fachada cóncava en el chaflán y un saliente convexo dentro de la propia concavidad, de tratamiento clásico, con molduraciones y decoraciones en los huecos. Eleva una planta retranqueada sobre el chaflán a la plaza de Callao y en otro retranqueo mayor eleva un cuerpo de edificio con mayor decoración en los huecos y terminado en una balaustrada. En planta baja sitúa el cine (de un tamaño pequeño frente a las otras propuestas) en la zona de medianerías, hace un pasadizo que comunica las dos calles y rodea el cine con locales comerciales.

El proyecto de Cárdenas resuelve la fachada del chaflán con un tratamiento marcadamente vertical, con zonas de huecos y macizos formando pilastras, para acentuar este sentido, elevando este cuerpo para unirlo con el resto mediante retranqueos escalonados, semejantes a alguno de los rascacielos del momento. El cuerpo general del edificio queda separado del resto del suelo mediante una importante visera en toda su longitud. La planta



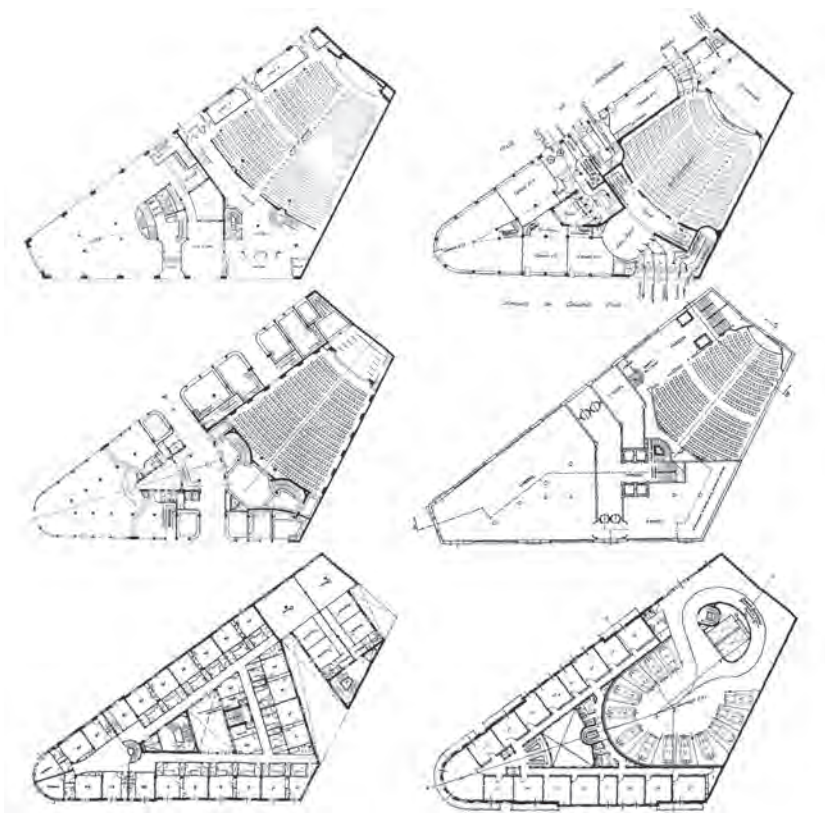
baja queda cortada también por un pasadizo que separa claramente el cine de la zona comercial, sin embargo incluye pequeños comercios en la calle Jacometrezo entre las salidas de emergencia del cine.

El proyecto de Paramés y Rodríguez Cano tiene la esquina resuelta en curva con tratamiento de huecos verticales enmarcados. También la fachada a la Gran Vía está tratada con huecos verticales enmarcados en un cuadro general que acentúan la verticalidad para conseguir un aspecto de simetría en la composición, que queda expuesta de forma independiente de la curva de la esquina. Se completa con impostas que rematan la estructura de las fachadas y termina con un torreón en la esquina siguiendo los criterios de tratamiento del resto de las fachadas, aunque tiene un acabado superficial aparente de distinto material con la intención de diferenciarlo. La planta parece que se dedica a oficinas con un aparcamiento en cada piso, y con una rampa aproximadamente helicoidal.



- 9 Proyecto de Cárdenas.
- 10 Proyecto de Garay y Zabala.
- 11 Proyecto de Paramés y Rodríguez Cano.

- 12 Planta del proyecto de Cárdenas.
- 13 Planta del proyecto de Gutiérrez Soto.
- 14 Planta del proyecto de Eced y Feduchi.
- 15 Planta del proyecto de Muguruza.
- 16 Planta del proyecto de Garay y Zabala.
- 17 Planta del proyecto de Paramés y Rodríguez Cano.

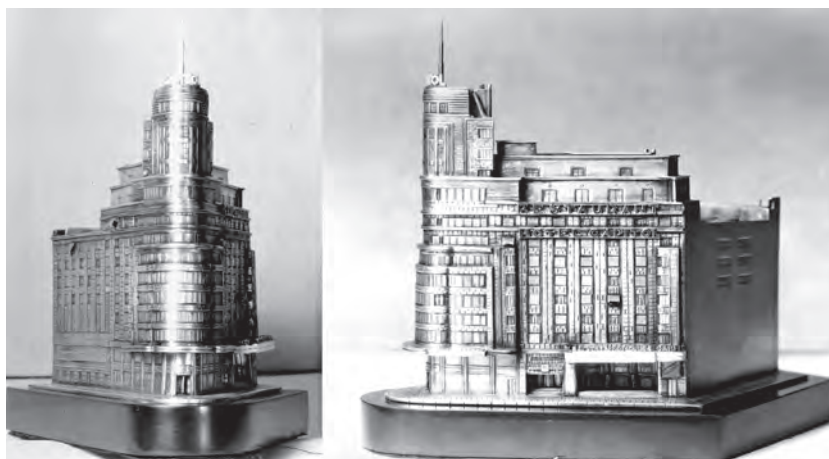


En el caso de Garay y Zavala la esquina se señala con un manifiesto carácter de bandas horizontales que tienen continuación en las fachadas laterales con los antepechos de las ventanas, consiguiendo el efecto de prolongación de las líneas horizontales, superando a las pilastras ciegas verticales, que le proporcionan un efecto de solidez. La esquina se eleva y se remata con letreros luminosos. En cuanto a la planta se divide en dos zonas: una formada de manera simétrica (tomando como eje de simetría la bisectriz del chaflán) dedicada a hotel y otra irregular residual del resto de la planta, destinada a oficinas, con

la creación de un patio para iluminación y ventilación de las mismas y de parte de las habitaciones del hotel.

En la solución de la esquina es donde Gutiérrez Soto pone mayor énfasis produciendo varios tipos de respuestas para señalar mayor expresividad: bandas horizontales con huecos continuos en plantas bajas, una importante visera que separa estas plantas del resto, un bloque de ventanas continuas con antepechos previstos para colocación de anuncios y un final escalonado en retranqueos rematado con un elemento prismático vertical. La fachada a la Gran Vía la compone con una situación regular de ventanas con señaladas bandas verticales formando una pieza rematada por otra fila horizontal de ventanas que tiende a recordar la planta primera, con el objeto de encuadrar la fachada. En este mismo sentido el final de la fachada vuelve a tener una reminiscencia de las bandas horizontales de la zona curva, que proporcionan a la zona central de la fachada una estabilidad formal. El edificio se remata con un elemento prismático que tiene un sentido de eje, ordenación del conjunto y verticalidad.

El proyecto de Eced y Feduchi plantea también la esquina en curva y la transición hacia las fachadas planas se remata con dos pequeños cuerpos resueltos en curva de manera que se repite la solución para conseguir un resultado de una unión que sirva de terminación del chaflán curvo, con su misma expresión y sea un corte con las fachadas planas. A la vez definen en vertical la elevación de la torre de remate. La fachada curva está organizada con bandas uniformes horizontales hasta que se encuentran con los cuerpos volados antes descritos de transición hacia las zonas planas. La fachada está señalada con varias cornisas destacadas de diversa forma



y solución que definen las partes del edificio y colaboran a conseguir el aspecto fluido y fugado, acentuado por los “rayados” de las terminaciones ciegas que le proporcionan un dinamismo a los remates. La fachada a la Gran Vía se compone con grupos de ventanas pareadas y se termina con el edificio contiguo mediante el mismo elemento resuelto en curva hacia el interior, de manera que dentro de la fachada existe una respuesta simétrica que también enmarca toda la parte central de la parte plana. En los pisos superiores los huecos se tratan de forma continua acentuando el dinamismo antes citado. También el torreón se remata con huecos con impostas y molduras lineales que redundan en la idea fugada sin terminación cortante, en un sentido aligerada.

En la planta del concurso se ve claramente la creación de una galería que dividía la planta y servía de comunicación entre las calles Gran Vía y Jacometrezo, además de ser el lugar de concentración desde el que se da acceso a los diferentes locales. También marca la definición en planta de lo que en sección será la torre, concentra las comunicaciones verticales y distingue la parte de cafetería

con la del cine. Así mismo los arquitectos sitúan unos locales comerciales a ambas calles dándole a la planta baja un gran protagonismo por la diversidad de usos dentro de una limpieza y claridad de distribución.

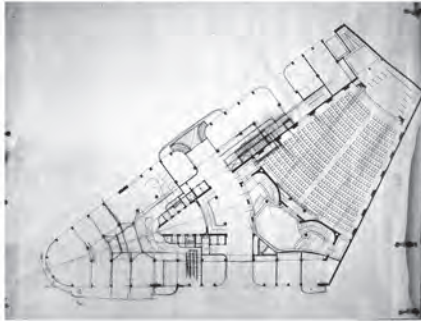
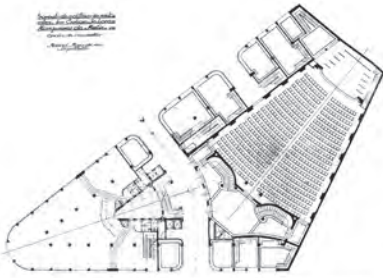
Desconocemos las razones por las que Carrión decide encargarse directamente el proyecto a los dos arquitectos más jóvenes, pero por el resultado conseguido probablemente coincidía su idea bastante con la del proyecto elegido, o por una posible facilidad de diálogo o también posibilidades de influencia y confianza en la transmisión de sus criterios. Parece que existía una relación bastante fluida y segura hasta el punto de permitir que diseñaran todos los interiores e incluso su propio despacho. En este sentido se puede insistir que la función de un propietario o promotor adquiere una gran importancia en la realización del producto final si existe una buena relación y respeto entre las ideas y concepto de la obra que pretende llevar a la práctica y la interpretación, elaboración, exposición de las propias, libertad de ejecución y materialización que los arquitectos presentan. En el caso del Capitol se puede entender que Carrión supo elegir y dialogar con los profesionales que mejor podrían llevar a cabo sus aspiraciones del complejo que quería construir. El conjunto del edificio llega a tener una unidad en la arquitectura y los elementos que lo completan, aunque convivan soluciones estilísticas diversas, pero se consigue un diálogo formal, final, de manera que nada resulta ruidoso y todo se aprecia como un desarrollo uniforme y continuo en el mismo plano. También las diferencias estilísticas que existen entre arquitectura, interiorismo, mobiliario, etc., están relacionadas de tal forma que parece que cada cosa ha sido diseñada expresamente para su sitio, sin que se

produzcan estridencias de dimensiones, estilos, diversidad de diseño, materiales o colores.

El proyecto

Como ya se ha descrito anteriormente la planta baja del proyecto inicial contaba con el cine colocado en la zona interior del solar, con un pequeño escenario. Una importante cafetería ocupaba la parte más visible de la planta y se completaba con unos locales comerciales abiertos a las dos calles, muy interesantes al estar desarrollados en dos alturas. Sin embargo Carrión quiere incorporar alguna de las soluciones que aportan los otros concursantes y especialmente es la ampliación del cine. En un primer croquis se amplía el cine, se da un acceso independiente y los arquitectos mantienen los locales comerciales a la calle Jacometrezo pero parece que Carrión desea una sala de mayor capacidad por lo que desaparece prácticamente el escenario y totalmente los locales comerciales. Carrión tiene la intención de adquirir el solar posterior para hacer allí el escenario y poder usar la sala como teatro (hay que tener en cuenta que los musicales americanos están en pleno auge), pero esta ampliación no se llega a producir, aunque en el pequeño escenario sí se pueden realizar conciertos y alguna representación.

En la Memoria del proyecto se refleja que el solar queda dividido en las dos zonas descritas: zona interior destinada a cine y "zona del chaflán destinada a café o establecimiento comercial, de oficinas o exposición, comunicado con sótano y planta de entresuelo". El resto del edificio estará destinado a despachos, oficinas, habitaciones individuales amuebladas (hotel o apartotel)



- 19 Plano del Proyecto para el concurso.
- 20 Primeros retoques del proyecto.
- 21 Nuevos cambios del proyecto.
- 22 Plantas 4ª, 5ª, 6ª y 7ª.
- 23 Planta a nivel Vierendeel.
- 24 Entrepanta.

sociedad española. También la idea primera del paso a través del edificio, como hall o vestíbulo público, tiene un aspecto también importado al considerar los vestíbulos de los edificios como zonas públicas frente a la costumbre de que lo privado comienza en la puerta de la calle.

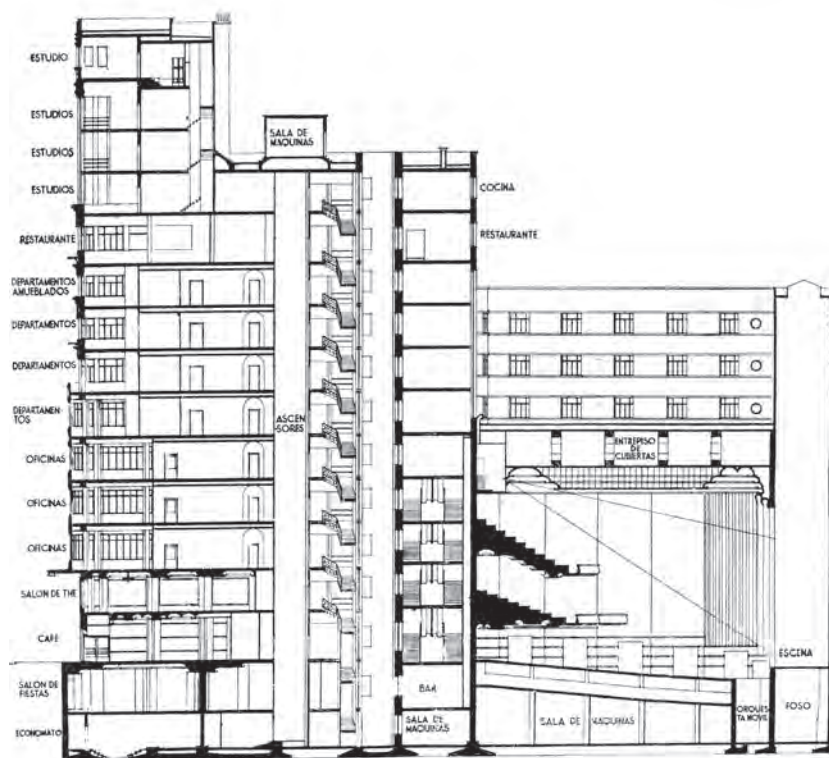
Un detalle importante en el concepto integral del edificio es el remate con un cuerpo de torre. Los arquitectos consideraban que la imagen que tenía que tener el edificio por su perspectiva, final de calle, hito de comienzo del tercer tramo, representatividad y en fin remate de un cuerpo sólido, era una pieza que señalara el quiebro o giro que se resumía en una pequeña torre. El Ayuntamiento denegó en principio la licencia de la torre y los arquitectos hicieron una memoria justificativa manifestando las razones antes citadas de tipo estético-urbano y rechazando cualquier intento de obtener un rendimiento económico, puesto que las dimensiones de los locales y su destino estaba previsto como estudios. Incluso en las otras propuestas del concurso existían remates en el chaflán que coincidían en el mismo criterio para dar el acento necesario a un edificio de una esquina tan singular. Esta solución de remate de esquina se puede advertir en numerosos edificios de muchas ciudades tanto de España como de fuera, en toda la historia de la arquitectura, con soluciones que suelen producirse en forma de templete, abierto o cerrado, como puede observarse en la propia Gran Vía. Es el tratamiento singular de esquina de la manzana, donde se produce el giro o cambio de plano.

En cuanto al desarrollo de las plantas empezamos por los sótanos donde se concentran todos los servicios del edificio. En primer lugar se aprecia la importancia de las instalaciones y especialmente la del aire acondicionado

que requiere casi la mitad de la planta bajo el cine, además de una subestación eléctrica para las diversas necesidades de alumbrado y maquinaria. También están incluidos los vestuarios de los artistas que podían intervenir en la sala de fiestas, situada en la zona del chaflán, o en el escenario del posible teatro (con la intención de ampliarlo con el solar medianero). Por último contienen todos los servicios de restaurante y hotel (lavandería, plancha, almacenes, vestuarios de personal, etc). En las propias plantas puede observarse que la geometría que domina el proyecto se mantiene en la disposición de los locales, aunque sean dedicados a servicios y se corresponde completamente con las plantas superiores, cuyos espacios tienen otros destinos de mayor representatividad, como el vestíbulo, la cafetería o el salón de té. El cine tiene una importancia volumétrica en el edificio, pero queda absorbido en el conjunto de funciones, en parte oculto tras las habitaciones del hotel y solamente la fachada a la calle Jacometrezo permite distinguir su situación en el bloque. Se hace evidente en la gran entrada de doble altura con una marquesina muy significativa, de diseño particular y singular, que reduce la representatividad del resto de los accesos al hotel y locales. Por la importancia urbana de la plaza de Callao la cafetería y la sala de fiestas tienen su entrada desde el chaflán con una solución de puerta giratoria que puede considerarse como otro aspecto de la introducción de nuevas prácticas y formas de uso. Esta situación central de los locales justifica la creación de una visera que separa las plantas bajas de las de hotel, permite un cambio en la dimensión de huecos y de materiales, que responden a los espacios y la aparición de una estructura con pilastras que forman una composición de grandes huecos que constituyen una base de la fachada.



25 Maqueta y alzado.



El resto de las plantas se dedican a hotel y apartamentos, con las soluciones singulares de las habitaciones del chaflán, donde se sitúan las suites. En la zona central de las plantas se reparten los locales de servicios, oficios, almacenes de ropa, limpieza, etc. y comunicaciones verticales, de usuarios y servicio.

El cine ocupa la zona “oscura” del solar aprovechando las medianerías. Tiene un volumen equivalente a cinco plantas del edificio con un patio de butacas y dos anfiteatros. Como era necesaria la distribución del hotel, especialmente en las plantas superiores, se tuvo que recurrir a una estructura especial capaz de soportar tres

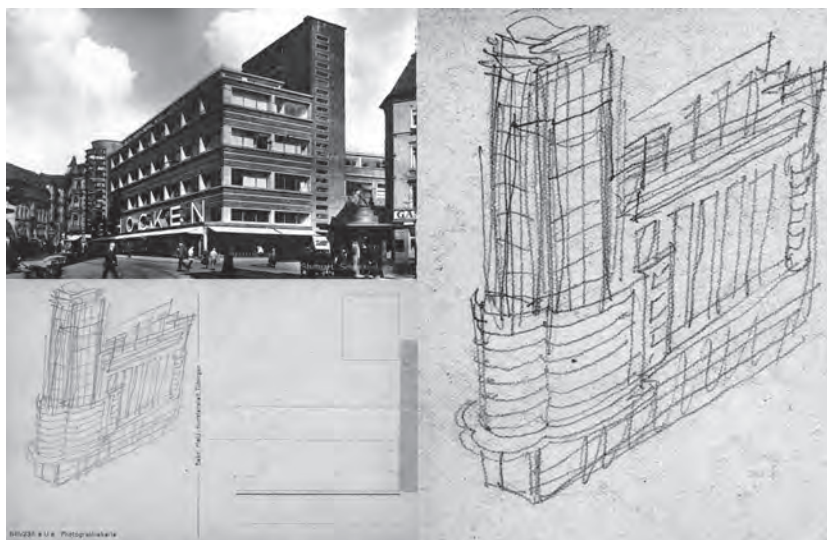


27 Vista interior del escenario con tratamiento de techo y paredes acústicas.

plantas de habitaciones. Dentro de la solución habitual de cubrir los locales de grandes luces con vigas de tipo celosía, se optó por la construcción de unas vigas tipo vierendeel que permitían cumplir con el objetivo de levantar sobre ellas las plantas de hotel necesarias y dejan pasos amplios para otras instalaciones. Dicha solución se incorporó a otras dos zonas que requerían grandes luces y soportar cargas importantes, como son la entrada al cine y el espacio central de la cafetería.

En otro orden de aspectos se aportaron diversos planos y soluciones para los estudios de acústica. Había propuestas del techo del cine con secciones inclinadas o curvas, sin embargo los arquitectos siempre propusieron un techo horizontal colgado de las vigas vierendeel y resolver las condiciones acústicas mediante un diseño de molduras con un dibujo geométrico y acabado en dorado, con sección cóncava que servía también para introducir la luz indirecta. De igual forma se trató la embocadura del

28 Tarjeta postal de los Almacenes Schoken en Schoken en Stuttgart perteneciente a Luis Fedichi con croquis del Edificio Carrión en la parte posterior.



escenario con un tipo de molduras semejante formando un cierto escalonamiento que le daba profundidad y enmarcaba la visión, ayudado por el mismo uso de la luz indirecta. Estos detalles de desarrollo en líneas paralelas o dibujos geométricos repetitivos o concéntricos son los que se relacionan con el proceso de interiorismo también se puede ver en los cines de Alemania (como el Universum de Mendelsohn, el Lichburg de Fränkel o el Capitol de Poelzig).

Más concretamente es el tratamiento de las fachadas donde se ha asociado siempre con la influencia mendelsohniana, especialmente la del Berliner Tageblatt, por la curva de la fachada de esquina, ventanas, bandas horizontales, molduras e impostas, lenguaje que Mendelsohn utiliza en bastantes de sus edificios. Aunque en los planos y maqueta del concurso ya estaban presentes dichos elementos formales, es evidente comprobar que en un viaje a Alemania Feduchi dibujara un croquis del

aspecto general del edificio en la parte posterior de una postal de los almacenes Schocken, en Stuttgart. Hay que señalar como una característica del proyecto frente a los restantes del concurso que las fachadas están realizadas en piedra de diversas clases, que le proporcionan volumen y expresión con los colores y texturas por el vetado de las piezas, además de la posibilidad del tallado de pequeñas molduras o llagas que enriquecen el propósito del proyecto acentuando las sombras o volúmenes según la posición e intención que se propone. Esta es una diferencia importante con los otros concursantes, puesto que se mueven en un tratamiento del edificio en general de ladrillo y revoco, más en consonancia con los edificios próximos y con la posible influencia del movimiento moderno en la arquitectura española de la época. Precisamente el uso del revoco como material uniforme, único, plano y con una textura uniforme es una de las características que el movimiento moderno generaliza en todos los países, en la búsqueda de un material abstracto y adaptable a cualquier forma. Citamos brevemente los arquitectos que lo utilizaron como Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Scharoun, J.P.Oud, Hoffman, Loos, Mendelsohn, Stam, etc. En múltiples obras los mismos arquitectos recurrieron al ladrillo visto en alzados (especialmente utilizado por la escuela de Amsterdam con múltiples soluciones de encuentros y remates) con el que se conseguían resultados comparables en el aspecto de la fachada pero además admitía que se introdujeran variaciones en las llagas, hiladas remetidas o salientes y otros medios expresivos que con el revoco perdían intensidad y comprensión de la respuesta, a cambio de una mayor pureza. Son estas dos formas de presentar las fachadas las que mayor influencia que tienen en la asimilación del movimiento moderno en España y



29 Piedras en la cantera para la fachada.

concretamente en Madrid. (Cine Barceló, El Viso, Cine Fígaro, piscina la Isla, Residencia de señoritas, hipódromo, etc., en revoco y la Ciudad Universitaria, la Casa de las Flores, etc., en ladrillo...). Teniendo en cuenta lo que se ha expuesto es interesante reafirmar que el edificio estaba previsto revestirlo con un chapado de piedra a diferencia de las tendencias citadas y de la solución general de los otros proyectos del concurso, donde el ladrillo era el material predominante. Esta singularidad queda reflejada en una nota de Feduchi en un viaje a Alemania y Francia donde expone la duda de hacer las fachadas en piedra o ladrillo, siendo mucho más cara aquélla que éste. Desconocemos los argumentos que los arquitectos propusieron para que Carrión aceptara chapar de piedra las fachadas, especialmente en la situación económica en que se estaba llevando a cabo la construcción.

Por esto el uso de la piedra en el Capitol tiene importancia al introducir un material diferente al que representa la arquitectura moderna que se ve en España, que sin embargo parece justificada por la expresividad que quiere manifestar el edificio y aunque siga apareciendo como influencia alemana podría decirse igualmente que la influencia, en este aspecto, podría ser norteamericana pues también es el momento de los rascacielos aplacados con piedra (aunque con una expresión reducida), costumbre que ha continuado hasta tiempo bastante reciente. Así pues se puede decir que el edificio absorbe y reúne las tendencias arquitectónicas de la época, donde hay que incluir también las novedades formales de la exposición de París de 1925, especialmente del art decó, y concretamente en el mobiliario, del que luego hablaremos. Por esto en muchos comentarios se ha tratado de clasificarlo como ecléctico.

Quizá es preciso hacer una puntualización sobre las condiciones que permite la realización del proyecto y construcción del Capitol. Durante los años 20 en Europa se consolidan las nuevas visiones que suponen un cambio y ruptura en la manifestación de las artes (y también en la arquitectura) con el siglo anterior, que han ido apareciendo desde el principio de siglo XX, aceleradas por los acontecimientos políticos de los años 10 al 20. En el campo de la arquitectura la introducción del Movimiento Moderno en España, y en nuestro caso en Madrid, es posible por una cierta predisposición social existente, un interés personal de los arquitectos y una relación directa con los movimientos europeos. Precisamente en el desarrollo de la arquitectura hay un arquitecto que se convierte en canalizador del Movimiento Moderno (a parte de la puesta al día que las Escuelas de Arquitectura y de las que los propios arquitectos personalmente realizan), y que cobra un protagonismo singular al servir de transmisión tanto entre Europa y España, como ya dentro de España entre Cataluña y el resto. Este personaje es Fernando García Mercadal que funda con José Luis Sert el GATEPAC a semejanza de los otros grupos europeos. Por otra parte es un viajero incansable, becado en Roma en 1925, se mueve por Europa y conoce a A. Loos y a J. Hoffman, se relaciona con Le Corbusier, en Berlín conoce Poelzig y Jansen. Su interés y movilidad le proporcionan un reconocimiento de la profesión y una proyección internacional. Desde los lugares donde viaja escribe para la revista de Arquitectura y otras publicaciones, sobre arquitectura europea. García Mercadal asiste a los congresos del CIAM y la fundación del CIRPAC, para fundar posteriormente el GATEPAC, como ya se ha dicho.

Puede decirse que entre 1925 y 1927 cambia la visión arquitectónica de los arquitectos españoles y tanto los artículos de Mercadal como las suscripciones a revistas extranjeras contribuyen directamente a introducir, aunque sea formalmente, la nueva visión de la arquitectura entre los profesionales y entre la población

Por otro lado la Residencia de Estudiantes es un centro donde se reúnen y conviven simultáneamente artistas, disciplinas y tendencias que enriquecen la cultura, a donde acuden personajes de todos lugares para intercambiar ideas (Pepín Bello, Juan R. Jiménez, Buñuel, Lorca, Dalí, García Pelayo, Bernardo Giner de los Ríos, el maestro Moreno Villa, Alberti, etc.) Se organizan conferencias y ciclos de cine, literatura, poesía etc. La buena relación de Mercadal con los compañeros de profesión y con la propia Residencia contribuye a proporcionar la oportunidad de invitar a Mendelshon, Gropius y Le Corbusier, lo que permite un acercamiento directo y personal de la arquitectura europea del tiempo con los residentes y arquitectos interesados. Mercadal se trató con Eced y Feduchi y con éste tuvo amistad y alguna colaboración, aunque no se llegó a materializar.

Estos movimientos o tendencias iban aproximándose a la población que se incorporaba a las corrientes innovadoras con interés, y permitió que en el Capitol se diera un concierto dirigido por Stravinsky (la Consagración de la Primavera y Pulcinella) con gran éxito de público y crítica. El propio Feduchi acompañó al autor y director a hacer una prueba acústica desde varios lugares del cine.

La construcción

Los trabajos se dan comienzo a finales de Marzo de 1931, aunque se puede considerar el 11 de Abril como

fecha concreta. El Ayuntamiento concede una licencia de vallado y movimiento de tierras. Se inicia la excavación del solar para hacer los sótanos, mientras se espera la concesión de licencia de la propuesta del remate en torre. El 14 de Abril se proclama la República y es el principio de un período de huelgas y manifestaciones que hacen dudar de la posibilidad de llevar a cabo la obra ante la paralización de los trabajos en varias ocasiones. En una publicación Zuazo comentaba que la “Casa de las Flores” era el único edificio que se estaba construyendo en esos años, pero lo cierto es que la Ciudad Universitaria y el Capitol también formaban parte de los pocos edificios que se estaban construyendo.

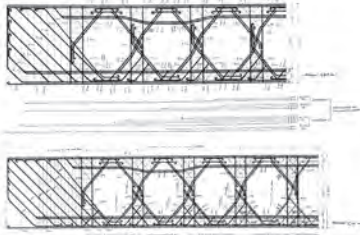
Se realiza la excavación general de los dos sótanos, de un tamaño de unos dos metros mayor de anchura que la planta general, creando una cámara entre el cerramiento propiamente del edificio, definido por la línea de pilares de las fachada, y el muro de contención exterior. Esta cámara contiene elementos auxiliares de iluminación y ventilación que se abren en el suelo de la acera, o plataformas de ascensor para movimiento de mercancías, alimentos, ropa de hotel, etc, desde la acera al sótano, o también dispone escaleras de comunicación de servicio entre sótanos. Nuevamente se puede señalar una cierta incorporación de usos que no es costumbre en nuestro país. Esta cámara es también una barrera de control de humedades a los locales de los sótanos.

La construcción la llevó a cabo una empresa vasca “Macazaga”, experimentada en estructuras metálicas, con la que trabajaba el ingeniero Agustín Arnáiz, ingeniero militar, colaborador de Flórez y Muguruza en la ampliación del teatro Real. La empresa contrató a Luis



30 Armaduras de vigas de hormigón.

31 Estructura C/ Jacometrezo.



- 32** Vierendeel de hormigón sobre sala de cine.
- 33** Armaduras de vigas vierendeel de hormigón.

Moya, compañero de promoción de Eced y Feduchi, como arquitecto de dirección de obra.

La estructura en general se realizó con perfiles metálicos, excepto en los sótanos y el cine que por razones de seguridad de incendio se hizo de hormigón. En varias soluciones se utilizaron vigas de tipo vierendeel para favorecer el paso de personas o instalaciones entre los huecos de las mismas, o la apertura de ventanas en fachada. El uso de este tipo de vigas no es muy frecuente por la dificultad de cálculo y ejecución. Las metálicas están roblonadas en obra, aunque se puede suponer que el alma y parte de las alas debieron de fabricarse en taller, a la vista de las fotografías. Se utilizaron en dos zonas que las requerían, una en la cafetería, que permitía el paso entre sus huecos, y otra en la fachada a la Gran Vía, sobre la entrada al cine, para apoyar sobre ella el resto de los pisos y permitir la apertura de las ventanas. La solución de las de hormigón se produce en la cubierta del cine, por una parte con la misma intención de apoyar sobre sus nudos los pilares de la estructura del resto de las plantas de hotel, y por otra permitir el paso a través de sus huecos de las importantes dimensiones de los conductos de aire acondicionado y dejando espacio libre para posibles usos de otras instalaciones no fijados en el proyecto y registro de mantenimiento. Estas vigas tienen una altura de 3,10 m. que ocupan toda la altura de planta, y entre ellas se instala un forjado, tanto por la parte superior como por la inferior, de tal forma que se crea esta planta de servicios. Las vigas de hormigón van colocadas en el sentido transversal de la sala de cine de manera que comienzan con un tamaño normalmente utilizado (unos 15 metros) hasta la de mayor longitud (31 metros) que en el momento de su construcción representa



la mayor realizada en Europa. Bajo el forjado inferior se colgó el falso techo decorativo del cine, así que por encima llevaba los conductos de aire acondicionado, parte de las conducciones eléctricas, accesibles en todo momento para mantenimiento y reparaciones, y por debajo el falso techo que no era preciso tocar en ningún caso. En la zona del chaflán convexo se curvaron las vigas metálicas adaptándolas a la forma de la fachada.

Las fachadas estaban realizadas con ladrillo para chapar en diferentes tipos de piedra, como los propios arquitectos definen en la Memoria y Pliego de Condiciones del proyecto,

“Las fachadas llevarán en los sitios correspondientes de las dos primeras plantas un chapado de granito “Mars” de Segovia pulimentado. La parte de miradores y faja que los une será de chapado de granito de Segovia pulimentado también. El piso 10, en el chaflán, y el

remate de la torre, piso 14, serán de granito moldado sin pulimentar, y el resto de la fachada, excepto contrapilastras y entrepaños entre los huecos (que serán de caliza de Colmenar o similar) será de arenisca de Villamayor, Salamanca, en chapas variables”

Y por otra parte

“Las molduraciones serán de granito, excepto las de mayor vuelo, que serán de piedra artificial”

La piedra venía de cantera ya con la forma, curva en el caso del chaflán, y estaba previsto hacer un segundo labrado y pulido en obra, una vez colocada. Es especial el labrado de la piedra en las pequeñas curvas de las alas que rematan el chaflán con las fachadas lisas, donde se puede apreciar la calidad del trabajo realizado por los canteros. Como citaba Luis Moya “todos los trabajadores que participaron eran maestros de primera categoría que, como consecuencia de las pocas posibilidades de trabajo, debido a la situación, se esmeraban de forma concienzuda en realizar su trabajo”.

Interiormente también se utilizaron piedras y mármoles de diversa calidad y colores en función del lugar, como por ejemplo en los vestíbulos de cine donde se colocó en las paredes un mármol de serpentina con forma cóncava, de gran tamaño, en bandas horizontales. En otras zonas se colocó travertino o falso ónix. Las paredes de los vestíbulos estaban cubiertas con marmolina.

En pavimentos también se utilizó mármol de diversas clases según su destino, macael blanco, negro Marquina, marfil, etc.

En este capítulo de pavimentos los arquitectos introducen novedades de uso poco frecuente en España

y que se estaba imponiendo en Europa. A parte de los pavimentos tradicionales de madera (recurren a la teca por sus características de color, veta, dureza, resistencia a la humedad, etc.), es en la cafetería, con la utilización de la goma o linoleum, donde se aporta un nuevo concepto de material que resista el paso de la gente, la humedad, colocación en grandes piezas e impermeable. También en los apartamentos se instala un pavimento de corcho, por razones de aislamiento acústico entre habitaciones, pisada confortable, no fría y blanda, donde nuevamente se puede pensar en aportaciones tomadas de los viajes.

La carpintería de las ventanas es de acero con junta de goma para asegurar un buen cierre. Está pintada de negro, como también aparece en gran cantidad de edificios del movimiento moderno, cualidad sin embargo diferente a los contemporáneos madrileños antes citados, como El Viso o la Ciudad Universitaria, que están pintadas en blanco. En el caso del Capitol el color negro favorece la expresión del hueco total de las ventanas como una unidad o banda continua sin las particiones verticales que supondría la visión excesivamente presente de los maineles y carpinterías que romperían la horizontalidad de la sucesión de bandas de piedra y de vidrio. En el caso de las ventanas curvas de los cuerpos volados, la carpintería es curva, así como el vidrio. Las ventanas se oscurecen con persianas de madera, que en el caso de las mencionadas ventanas curvas tienen una solución singular del tambor de recogida de la persiana, al realizarlo en forma de huso o "tonel", para que se puedan enrollar las lamas curvas. También en la planta baja y primera las pilastras de fachada están forradas con mármol negro en consonancia con el resto de la zona del chaflán, tratamiento que también se hace en el torreón



35 Torreón en construcción.

para conseguir que forme un cuerpo único, dentro del cerramiento de piedra que lo rodea.

El cine

Quizá el cine por su dimensión, permanencia en el tiempo y escala volumétrica en el edificio merece un tratamiento especial.

En planta tiene una importancia absoluta y obliga a plantear el vestíbulo y el acceso desde la calle en función de su propia forma y situación. Ya desde los primeros croquis se aprecia la ocupación, aunque en la propuesta del concurso está más equilibrada con el resto de los locales. Según va evolucionando el proyecto va tomando importancia de dimensiones pero el resto de la planta en su conjunto varía poco de la idea primitiva, se conserva bastante la estructura de la zona del chaflán y la forma curva de la línea de pilares que definen la estructura de la cafetería y de las plantas superiores del hotel, con la disposición opuesta de la también forma curva del fondo del cine.

Aprovecha la forma del solar para ajustarse y tomar la propia, adecuada a las necesidades de visibilidad lateral hacia la pantalla. El frente termina en un pequeño foso para la orquesta que tiene la peculiaridad de ser una plataforma móvil, para espectáculos donde la orquesta puede emerger desde el primer sótano. También permite que se puedan producir espectáculos solamente de música, con la orquesta al nivel superior, o musicales con representación en el escenario y la orquesta en un plano inferior. Sin embargo la dimensión tan escasa del escenario impedía hacer representaciones importantes y se perdió el uso de dicho escenario, que sin embargo tenía

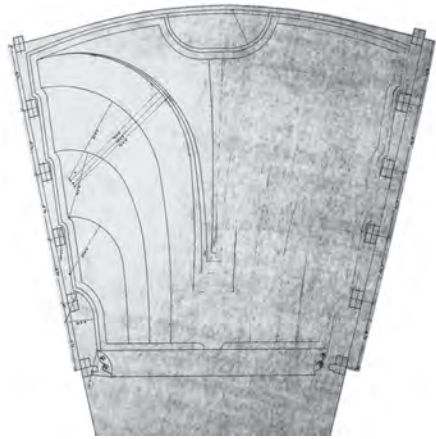


una comunicación directa con el sótano donde se hallaban los camerinos y vestuarios de los actores y músicos.

Los laterales del escenario estaban ocupados por dos grandes huecos para la distribución del aire acondicionado y contenían también las características escaleras para movimiento de decoradores y tramoyistas.

Para completar el aforo que se deseaba se hicieron dos anfiteatros, sin palcos, pues su destino principal era el cine y se seguían las tendencias más modernas de la época. La forma geométrica en planta no estaba alterada por ningún elemento que distrajera los paramentos lisos ni tampoco la propia geometría de los vestíbulos, y hasta la cabina de proyección se colocó de forma disimulada

36 Vista interior del cine.



37 Detalle del diseño interior del falso techo acústico del cine.

38 Diseño del falso techo acústico del cine.

en el espacio de falso techo, que además tenía una fácil solución de ventilación obligatoria y directa a la terraza.

El tratamiento del interior del cine tiende a reunir en el frente la mayor intensidad de elementos formales que dirijan la atención del espectador. También el techo, que tradicionalmente era un lugar donde se exponían gran parte de las piezas decorativas, (pinturas, arañas, molduras) en este caso se reduce a una representación geométrica direccional y muy expresiva. Las paredes del cine están constituidas por planos completamente lisos formando un ligero escalonamiento, con unas pequeñas formas curvas en las uniones entre los cambios de plano, y se concentra en el frente, en el escenario y techos, los perfiles y bandas de mayor profundidad, relieve y dibujo que tratan la iluminación y modulan el sonido. Las paredes estaban tapizadas con pana sobre paneles de corcho, como elemento de absorción, excepto en el patio de butacas que tienen un zócalo formado por unas fajas de madera oscura con bandas más estrechas. El techo se mantiene horizontal, rechazando las propuestas de las ingenierías inglesas que visitaron en sus viajes para hacer un cierto estudio acústico, y continúan con las tendencias europeas comprobadas en los cines que se habían visitado. Está tratado con una molduración formada por unos nervios con un dibujo geométrico que arranca de los escalonamientos verticales de las paredes para trazar unas curvas que tienden a concentrarse en la embocadura del escenario, en un remate escalonado que manifiesta las diferencias de alturas en la formación de esta nervadura decorativa y se crea una volumetría suspendida con una nueva forma de expresión, dinámica hacia el escenario. Dentro de las molduras que dibujan los nervios se oculta la iluminación indirecta y general

de toda la sala y parte de las instalaciones de aire acondicionado. En el caso de las paredes, el último tramo, junto al escenario, tiene un mayor desarrollo en la curva y el escalón acentuado por una serie de estrías verticales que enmarcan completamente la embocadura, y están formadas también por molduras de sección curvilínea que ocultan una iluminación indirecta que encuadra la visión, acentuada por la verticalidad y el efecto de la perspectiva hacia el telón del escenario. El propio telón tiene un marco formado por dos baquetones de mayor anchura que lo definen perfectamente dentro del frente. Todas las molduras están recubiertas con pan de oro y se consigue un alumbrado no deslumbrante y matizado. La propia sala de cine mantiene el aspecto dinámico de las fachadas con el dibujo del techo que termina en el frente del escenario.

No nos han llegado datos de un estudio acústico concreto pero las experiencias personales, los espectáculos que se programaron, y como opinión particular la visita de Stravinsky, fueron en su momento y continúan siendo satisfactorias. Está realizado según la experiencia y tradición en teatros con el criterio de tratamiento de los techos (el general del cine y los de los anfiteatros), con molduras que eviten los ecos, y destinar la embocadura para que refleje y dirija el sonido, dejando a las paredes y fondo, tapizados de pana sobre un forrado de plancha de corcho, la absorción y evitar la reverberación, con la consecuencia del resultado deseado.

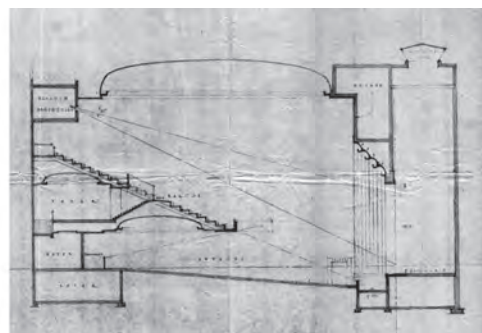
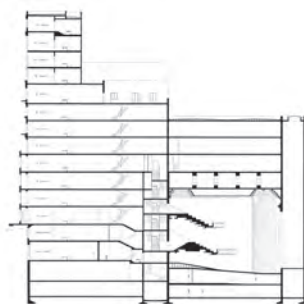
Es interesante destacar la utilización del alumbrado indirecto oculto en las molduras del techo, generalizado en los vestíbulos del cine, pasillos del hotel, cafetería y comedor, intentando abandonar la tradición de los



39 Techo del vestíbulo de las taquillas.

40 Sección actual.

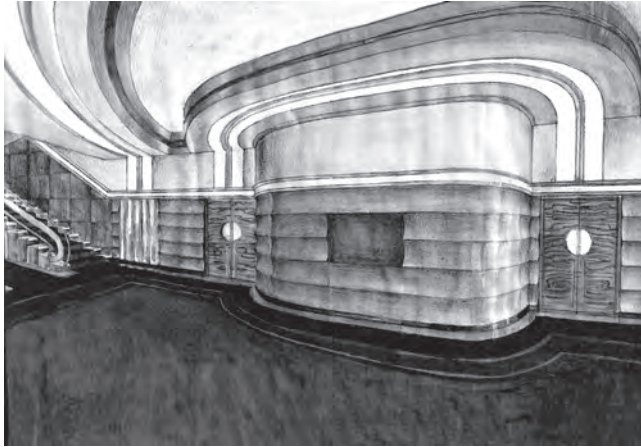
41 Esquemas acústicos.



apliques, arañas o luminarias decorativas que podían producir un contraste ajeno a la intencionalidad de los espacios proyectados, además de un reparto desigual en la iluminación general de piezas que por su uniformidad no necesitaban poner ningún acento con luminarias puntuales. Sin embargo hay lugares, como el comedor del hotel, donde sí se colocan lámparas suspendidas pero no con el carácter decorativo de las tradicionales sino como pieza que proporcione la luz necesaria al sitio, y por eso fueron diseñadas expresamente para cada espacio. Dicho criterio de alumbrado diferente se manifiesta en el exterior y está introducido en la visera del cine con tubos de neón, propios del mundo del espectáculo cinematográfico, donde nuevamente el dibujo geométrico tiene una importancia en su definición. También todo el ámbito del vestíbulo exterior del cine mantiene la idea de líneas verticales de luz adosadas a las pilastras como introducción a lo que se verá en el interior del cine, en el escenario antes descrito.

Instalaciones

Hacemos un apartado de instalaciones al considerar que tuvieron una gran importancia, tanto desde el punto de

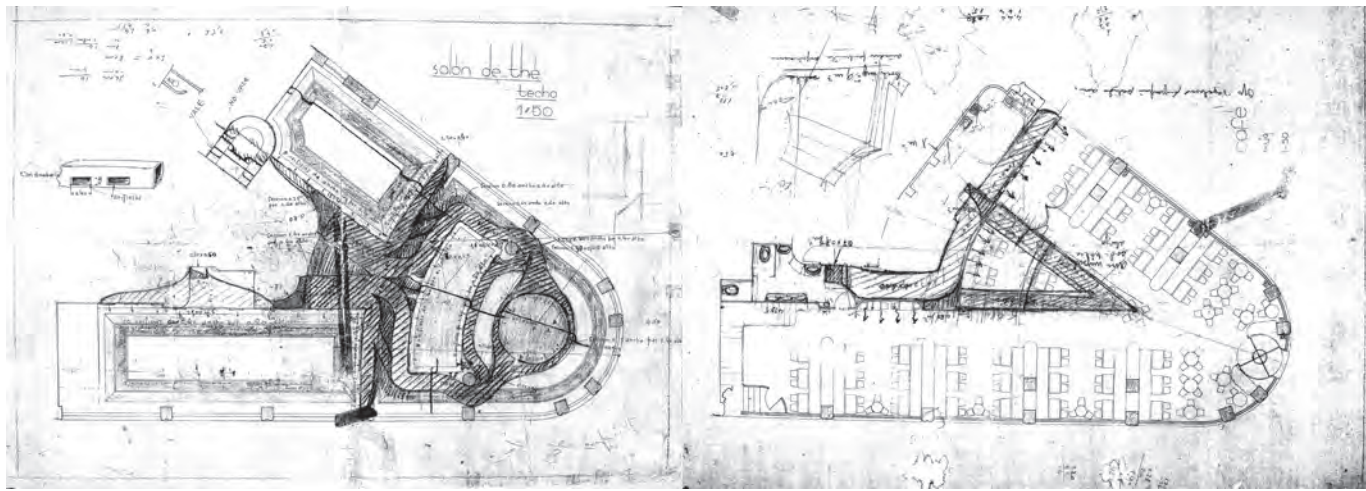


vista del proyecto, como del económico, así como de la influencia posterior en otros edificios de semejantes características, además de la innovación, investigación y aportación de tecnologías de uso nuevo o infrecuente. La generosidad de la existencia de un sótano dedicado a todas las instalaciones permitió que pudieran colocarse todas con amplitud y ha permitido un mantenimiento y adaptación a nuevas técnicas de puesta al día.

En primer lugar fue ineludible crear una subestación de transformación eléctrica dada la potencia que era precisa para abastecer todas necesidades del complejo programa del edificio. Con esto se abastecía el alumbrado del cine, la sala de fiestas, el hotel, comedor, cafetería, más el aire acondicionado. A esto se añadió una sala de mandos de cuadros eléctricos, procedimiento muy innovador en España, pero que ya se estaba haciendo en otros países. Los sistemas de iluminación fueron estudiados por el ingeniero Francisco Benito Delgado, con el que realizaron varios viajes a Alemania y Holanda, a París y Londres para incorporar los nuevos sistemas de alumbrado indirecto,

42 Dibujo del guardarropa en el vestíbulo del cine

43 Guardarropa en el vestíbulo del cine.



44 Esquema de instalación de aire acondicionado en el salón de té.

45 Esquema de instalación de aire acondicionado en la cafetería.

tipos de lámparas, potencias, etc. El interés del propio ingeniero por las novedades que se producían fuera de España facilitó la adopción de los nuevos modelos a la obra en curso, además del sistema de iluminación y supresión de aparatos que pudiesen provocar un incendio, como dicen los arquitectos en la Memoria.

La calefacción está dividida por zonas, locales y usos, de manera que existían dieciséis calderas de aceite pesado para distribuir entre cafetería, salones, habitaciones y parte del cine. Todas se realizan con el tradicional método de radiadores de hierro, con las calderas en el sótano. Las tomas de aire para las calderas se hacen a través del recinto perimetral bajo la acera, por medio de unas rejillas embutidas en el suelo.

El aire acondicionado tuvo una gran importancia por las dimensiones que se estaban tratando. Es el primer sistema de instalación total que se hace en España. En la Memoria del proyecto los arquitectos dicen:

“...pensamos dotar al cine de una instalación completa para la perfecta ventilación y refrigeración constante del aire de la Sala, por la que se consigue mantener en el ambiente el llamado “clima artificial de Primavera”, como existe en numerosos cinematógrafos en el extranjero. El sistema consiste en la renovación del aire de la Sala absorbiendo el aire viciado e inyectando aire nuevo o purificado con una temperatura y grado de humedad especiales...”

“sistema de ventilación similar al instalado en los cinematógrafos “Paramount” y “Olimpia” de París, “Kammerland”, “Universum” y “Ufa” de Berlín, en otros muchos ingleses y en casi todos los norteamericanos”

El sistema es el más moderno que se instala en ese momento. Se aprovecha el espacio entre las vigas vierendeel para situar los conductos de impulsión de frío (en verano) y se crea una cámara bajo el patio de butacas para realizar una serie de conductos e impulsar el aire caliente bajo las butacas (en invierno).

La instalación fue calculada y diseñada por Constancio Ara que, según Luis Moya, era un ingeniero con experiencia y formación inglesa.

Diseño interior

El edificio dio la oportunidad de realizar un diseño general y particular de todos los elementos y mobiliario que proporcionó una unidad formal y de relación directa entre la propia arquitectura, el diseño interior y el mobiliario.

En el caso de la arquitectura se hace mención de los rayados de piedra en las fachadas que le prestan el aspecto dinámico, de fuga, de movimiento, como si el viento



46 Marquesina del vestíbulo de las taquillas.

produjera el rayado (efecto fotográfico o cinematográfico). Se realizan con dos tipos diferentes de secciones, más importantes, con un cierto grosor, en la planta de terraza con parte plana y cuarto de círculo hacia el interior para crear una línea fuerte de sombra, y de sección triangular con terminación en arista en el final de la torre, que produce un escalonado ligero más relacionado con dicho final. Además el diseño de las viseras destacan y diferencian las zonas de cine, con un dibujo en planta que rompa la tendencia a la simetría, para manifestar lo más posible el espacio ocupado por el cine, o en el caso de la visera de la cafetería asociada a la forma del chaflán, con un rehundido en el canto que le da un aspecto más liviano, menos pesado, incidiendo en el valor de la sombra que arroja sobre las plantas inferiores y como plano de corte entre ellas y el resto del edificio. Entre ambas viseras en el alzado queda en vacío el espacio del acceso del hotel.

En el interior se cuidaron los diseños de barandillas de escaleras, chapados de piedra, ventanas, vidrios esmerilados, molduras de falsos techos, y hasta tiradores de puertas. La integración del mobiliario con la arquitectura formando parte de la misma en completa fusión se puede advertir en la barra del bar, en el mobiliario de la cafetería que incorpora los pilares y se hacen fijos estructurando el espacio, en el comedor que forman parte de los pilares y separan zonas, o formando un asiento continuo adosado a las paredes, etc. , como si formara parte del proyecto arquitectónico desde el principio.

En el aspecto de los muebles Luis Moya dice:

“... el mobiliario y decoración de todo el edificio fueron resultado de una magnífica preparación de Feduchi en estos temas...”



Fue posible el diseño de todo el mobiliario gracias a la experiencia y conocimiento de Luis Feduchi en la construcción y fabricación de los mismos por su dedicación al estudio y colaboración desde hacía muchos años con las firmas Santamaría y Rolaco.

Luis Feduchi preparó un conjunto de muebles distribuidos en planos distinguiendo tipos de asientos, tipos de mesas y dibujos de muebles sueltos y amueblamiento de apartamentos y despachos. Todos reúnen una unidad de criterio donde siempre se introducen detalles con referencias formales relacionadas con el edificio. La manera de haber agrupado los muebles en planos se puede interpretar que la intención fuera la de exponer los tipos y así seleccionar de cada plano los que deban ocupar su lugar en los diversos ambientes, a pesar de que en el plano estén rotulados con el lugar al que están previstos, es decir, que sirvieran para varios locales y usos.

También están incluidos muebles con estructura de tubo de acero curvado, que se encontraban ya introducidos



47 Barra del bar.

48 Entrada a la cafetería, vista general.



49 Diseño de la barandilla de la escalera.

50 Vista del foyer del cine.



en Europa y en ambientes de amueblamiento tradicional mezclados con mobiliario propios de dicho ambiente. En este tipo hay que citar las butacas del cine que tienen estructura de tubo curvado, con el resto de sus piezas (asiento, respaldo y costado) tapizados en terciopelo rojo oscuro. Es interesante señalar el diseño y construcción de algunos muebles que, aunque su estructura esté realizada con maderas curvadas (siguiendo la tradición de los Thonet), podrían entenderse fabricados con tubo curvado. Tal es el caso de la silla del bar o la butaca de los apartamentos que concretamente en la actualidad, por la profusión de muebles de tubo curvado que existen, se ha interpretado en alguna ocasión que estaban fabricados de esta forma.

Sin embargo en las mesas se establece una clara diferencia de tratamiento de los materiales que se utilizan, a pesar de que estén representadas en un único plano y algunas de ellas tienen el mismo origen de diseño. Podemos citar la mesa del foyer del cine, que presenta un marcado contraste con el resto del mobiliario, tanto por su tamaño (1,80 m. de diámetro) como por la complicada construcción, así como la chapa de madera de caoba.

Solamente tiene el frente del sobre con el rehundido en el centro (como un llagueado) de color más oscuro, que recuerda a las marquesinas del edificio, pero las ménsulas, realizadas en forma de volutas, hacen referencia a otra época y producen un enorme impacto visual, quizá con la intención de enriquecer un lugar de espera y tránsito. De cualquier manera la mesa es una pieza destacable de diseño y fabricación, a pesar del contraste.

Después encontramos una serie de mesas con un criterio de diseño muy semejante, son mesas-velador y de cafetería, que toman la forma de la pata como unas ramas planas, o con pie central, para mesas circulares, y con dos patas, para mesas rectangulares. Es una actualización del velador de hierro de café expresado con tableros de madera y nuevas formas.

Se hallan otros muebles como mesas de despacho y librerías que mantienen las características de diseño, terminaciones y encuentros curvos y empleo de tableros con los cantos barnizados en dos tonos. Se introducen vuelos en los tableros como evidente diferenciación de los estilos "clásicos" o se suprimen las patas con volúmenes ciegos.

Es quizá el carrito del té el mueble donde se concreta la relación entre su diseño y el edificio al adquirir una forma que reúne gran parte del tratamiento externo del edificio, las curvas del frente, los huecos rasgados en la propia curva, las partes ciegas tras estos huecos y el elevarlo del suelo. Hay un recuerdo de la terminación de la torre con la colocación de la estructura saliendo por la parte superior, generadora del desarrollo del diseño. Todo el resultado se tiene que ajustar a las necesidades de uso, lo que proporciona una riqueza plástica con la



51 Butaca de cine.

diversa apertura de puertas y espejo en el interior. Está construido en madera de cebrano y nogal, con partes de metal cromado y vidrio curvo en el frente protegido por un tubo metálico cromado.

Para completar este apartado de diseño se pueden citar desde las camas empotradas, las lámparas de mesa, de techo, los tiradores de puertas de armarios y alfombras.

Los muebles fueron fabricados por diferentes firmas, como Lledó, Rolaco Mac, Crowner y Santamaría. Cada uno especializado en un tipo de mueble y todos con una calidad extraordinaria que han permanecido en uso hasta hace pocos años que se produjo la reforma.

Los arquitectos

Hacemos una pequeña biografía de los arquitectos como dato complementario de este trabajo sobre un edificio singular.

Vicente Eced Eced nace en Valencia en 1902. Estudia arquitectura en Madrid y termina la carrera en 1927. Vecino y compañero de carrera de Luis Feduchi, comienza a trabajar como arquitecto en el Ministerio de Instrucción Pública. Durante la Guerra Civil es capitán del ejército republicano, y al terminar la misma sufre la depuración profesional que le inhabilita “temporalmente para cargos públicos y perpetua para el desempeño de cargos directivos y de confianza”. Es encarcelado en varias ocasiones hasta conseguir el indulto. Desconocemos gran parte de su vida en este período, pero llega a trabajar con Secundino Zuazo. Después forma un estudio de arquitectura y realiza varios edificios en Madrid (cines Roxy, y viviendas en diversas calles) y en otras capitales.

Luis Martínez-Feduchi Ruiz (reduce su primer apellido para quedar solamente en Feduchi), nace en Madrid en 1901. Estudia arquitectura en Madrid y termina en 1927. Vecino y compañero de Vicente Eced. Vive con su tío arquitecto Luis Cabello Lapiedra. Durante sus estudios trabaja en el diseño de muebles con Nesofsky, Crowner y Santamaría, con quien llega a asociarse. Comienza a realizar decorados para el cine en varias películas y alguno para teatro. Durante la Guerra Civil forma parte de la "Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico", como experto en muebles. Al terminar la guerra se hace asesor de la Obra de Artesanía y realiza varias restauraciones de edificios oficiales a la vez que el ejercicio de la profesión privada. Continúa relacionado con la decoración de cine y es profesor de Escenotecnia en el Instituto de Investigaciones Cinematográficas. Continúa con el diseño de mobiliario con Rolaco Mac, firma de la que es asesor artístico. Escribe varios libros sobre la historia del mueble y en los últimos años escribe una colección de libros sobre arquitectura popular.

Cine Novedades (Miranda de Ebro)

Alberto Julián Vigalondo

El cine Novedades supone un cambio en la arquitectura mirandesa, se superan los fenómenos modernistas e historicistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y surge la arquitectura moderna de manos de su proyectista D. Fermín Álamo Ferrer (1885-1937).

En los años treinta este cambio artístico es posible, gracias entre otros, a la presencia en Miranda de Ebro del arquitecto D. Fermín Álamo Ferrer que fue nombrado arquitecto municipal del Ayuntamiento de Miranda de Ebro en enero de 1924. Es el primer arquitecto municipal de la historia del Ayuntamiento. En 1935 realizaría las primeras ordenanzas de edificación, con el fin de regular urbanísticamente la ciudad.

Miranda de Ebro en estos años tiene una gran actividad económica propiciada por el dinamismo que produce el ferrocarril y las industrias de gran envergadura como la Azucarera Leopoldo que se instala en el año 1925.



1 Situación del Cine Novedades. Miranda de Ebro (1932). Calle Real Allende y Carretas [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVA]

2 Calle Real Allende (antes calle de la Libertad de Allende). A la izquierda Cinematógrafo [Foto: Documentación Alberto Julián Vigalondo]



La ciudad tiene una explosión demográfica con un importante aumento de la población, que pasa de los 8.615 habitantes de 1920 a los 13.311 habitantes de 1939. La ciudad crece urbanísticamente, edificándose gran número de viviendas y equipamientos como son los cines. En pocos años se establecen tres cines en la ciudad: el Teatro Salón Apolo (1921), el Salón Novedades (1922) y el Teatro Cinema (1930). Posteriormente en los años 60 la ciudad llegará a tener hasta 7 cines en funcionamiento.

El gran éxito de estos establecimientos hace que en el año 1931 el gerente de ambos cines D. Luis de la Eranueva contrate al arquitecto D. Fermín Álamo Ferrer para realizar el nuevo cine Novedades en su actual ubicación de C/ Real Allende nº 9 de Miranda de Ebro. Es el primer edificio de Miranda de Ebro construido expresamente como cine, ya que anteriormente el Teatro Salón Apolo, el primitivo Salón Novedades y el Teatro Cinema tenían más actividad teatral que cinematográfica. Se inaugura el día 29 de diciembre del año 1932 y su primer programa

fue: “Navíos de Odio” y dos complementos: “Marionetas” y “Noticiero Fox”.

La obra fue realizada por el contratista del Teatro Salón Apolo, D. Sixto Ezquiaga. También participaron: El pintor burgalés D. Justo del Río y el director-artístico D. Víctor Frías. Los cortinajes los realizó Hijo de G. Barrio de Madrid, la cabina fue montada por S.I.C.E. y la instalación eléctrica fue proyectada por el ingeniero de la “Osram” D. Martín Arrúe. El cine Novedades tuvo un rotundo éxito de público.

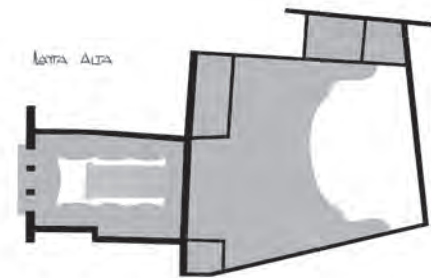
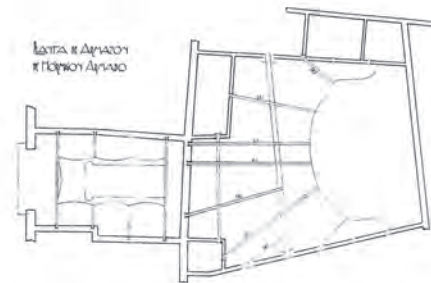
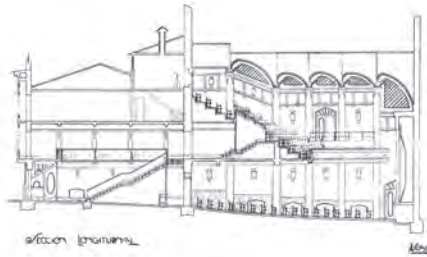
D. Fermín Álamo Ferrer en su corta trayectoria profesional nos ha dejado edificios públicos y privados de gran valor artístico y arquitectónico, estando en todo momento en la vanguardia de la arquitectura. Realizó obras de diferentes estilos: Neomudéjar (Plaza de Toros de Logroño, 1915), Neorrenacentista (Teatro Salón Apolo de Miranda de Ebro, 1920), Neoclasicista (Escuelas Daniel Trevijano en Logroño, 1927), Ecléctico (Plaza de Abastos de Logroño, 1928),...

Con el cine Novedades, el arquitecto abandona su línea ecléctica basada en modelos y estilos tradicionales y da el paso a la modernidad. En los últimos años de su carrera realizará edificios racionalistas tan interesantes como la clínica Oliver en Logroño en el año 1935, hoy por desgracia desaparecido.

El proyecto del cine Novedades está realizado con estructura mixta: Muros de carga de ladrillo, vigas de hormigón armado y cerchas metálicas en la cubierta de la sala. Consta de tres plantas. En la planta baja se sitúa el porche de entrada, el hall de acceso, la sala inferior de espectadores y unos pequeños aseos. En la planta primera se sitúan: unos interesantes balcones sobre la



3 Fermín Álamo Ferrer, *Cine Novedades*. Miranda de Ebro (1931-32). Cuerpo principal de la fachada [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]



4 Fermín Álamo Ferrer, *Cine Novedades*. Miranda de Ebro (1931-32). Esquema de planta alta, plano de su estructura y sección longitudinal [Imagen 1: Archivo Dpto de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Uva. Imágenes 2 y 3: Archivo Municipal de Miranda de Ebro]

escalera principal conformando el hall como un espacio en doble altura y el anfiteatro superior con un amplio graderío. La segunda planta es de servicio y acceso a la cabina de proyección.

En planta, se distinguen tres partes bien diferenciadas, que se adaptan a la complicada forma del solar en forma de “ele” que da a dos calles. A la calle principal, la calle Real Allende da el cuerpo de recepción, en el centro del solar se sitúa la sala de espectadores y a la calle secundaria, la calle Carretas, da un cuerpo de servicio con acceso y escalera independientes.

Esta fachada lateral es funcional con formas simples, con grandes ventanales en la parte superior rematados por sobresalientes guardasoles.

La fachada principal se abre a la calle con un cuerpo volado dotado de grandes ventanales y rematado con forma curva con dentellones. En la planta baja se sitúan dos columnas para dar paso al porche de acceso, confiriendo a la fachada un grado de ingravidez propio de las plantas libres del Movimiento Moderno.

En el interior destacan los amplios vuelos de los balcones del hall y del anfiteatro superior de la sala de espectadores. El modelo del espacio interior de la sala de espectadores es moderno y rompe con la tradición de teatros de herradura a la italiana.

Su decoración primitiva era modernista con elementos geométricos y orgánicos que le daban gran vistosidad. Hoy en día no se conserva su decoración original.

La concepción del acceso, del hall a doble altura, del espacio de la sala de espectadores y la composición de la fachada principal hacen merecedor al edificio de estar



5 Fermín Álamo Ferrer, *Cine Novedades*. Miranda de Ebro (1931-32). Vestíbulo principal [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

en el Registro de edificios del Do.Co.Mo.Mo. Ibérico en el apartado de equipamientos modernos nivel B.

A nivel local el cine Novedades supuso un cambio estilístico en la arquitectura de Miranda de Ebro, realizándose a partir de entonces proyectos vanguardistas.

Cine Ortega (Palencia)

Alberto Combarros Aguado

El Teatro Cine ORTEGA de Palencia está situado en el casco antiguo, en el nº 4 de la Calle Colón, haciendo esquina a la Calle Becerro de Bengoa. Es el segundo Proyecto edificado del arquitecto D. Luis Carlón Méndez-Pombo y se empezó a construir en julio de 1935, inaugurándose el 24 de noviembre de 1937. El promotor fue un conocido industrial y hombre de negocios palentino D. Alejandro Ortega, amigo del padre de Luis Carlón.

La práctica totalidad de la obra se desarrolló durante el período de la guerra civil, y según el proyecto del arquitecto, auxiliado en la estructura por el especialista en hormigón armado, ingeniero D. Julio Soler interviniendo en él empresas locales como la constructora de los Hnos. Curieses, el taller de pintura de Buj, en carpintería Leopoldo Sánchez, debiéndose la electricidad y calefacción a Jacobo Schneider, los sillones y butacas de Casa Segura, y los aparatos de proyección y sonido a Phillips Ibérica.

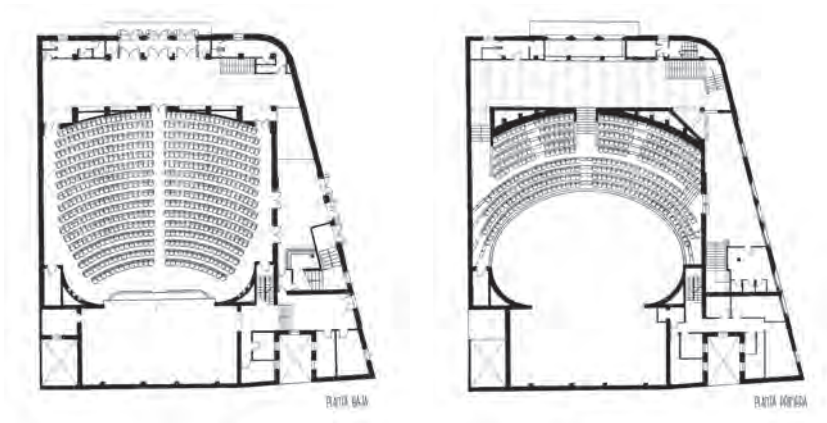


1 Luis Carlón Méndez-Pombo, *Teatro Cine Ortega*. Palencia (1935-37). Fachada a Calle Colón. [Foto 2013: Daniel Villalobos Alonso]

2 Luis Carlón Méndez-Pombo, *Cine Avenida*. Palencia. Fachada a Avenida de Valladolid. [Foto 2013: Daniel Villalobos Alonso]



De planta trapezoidal con un fondo aproximado de 50 ms. y un ancho medio de 45 ms., su capacidad era para 1600 butacas entre platea y anfiteatro, con una superficie construida de más de 3500 m². y un vuelo de anfiteatro de 12 ms. y un anchura de casi 32 ms. Su estructura de muros de carga de ladrillo macizo y forjados y vigas de hormigón armado, con enfoscados de mortero exteriores y suelos pétreos en accesos y zonas comunes y tarimas de madera en plateas, anfiteatro y escenario. Su fachada principal de abre a la Calle Colón, con casi 35 ms. de desarrollo, rematando en la esquina a Becerro de Bengoa en un pequeño torreón, con el nombre del cine en su parte superior. La posterior apertura de la prolongación de esta calle y su duplicación en anchura, hacen más visible una fachada secundaria de casi 50 ms. y orientada a sur, que quedaba oscurecida por la proximidad de las casas que



3 Luis Carlón Méndez-Pombo, *Teatro Cine Ortega*. Palencia (1935-37). Plantas [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVA]

se la enfrentaban. Con dos entradas tripartitas, Principal con marquesina y lateral sin ella, los vestíbulos a que dan se iluminan por tres ventanas encadenadas sobre cada ingreso, a base de dintel y alfeizar corrido. El potente volumen en esquina, refuerza la imagen de edificio público, y el giro de la torre que imprime movimiento a la fachada, al modo de los expresionistas, denota su modernidad y su adscripción a una nueva arquitectura entonces en pleno desarrollo.

Sería este el primero de los tres cinematógrafos que Alejandro Ortega y familia encargarían arquitecto Luis Carlón, y tanto impresionó esta construcción, que llevaría a decir al periódico local “El Día de Palencia”, que “a cuantos visitan Palencia, y siguiendo en orden a los monumentos artísticos, después de contemplar la maravilla de nuestra catedral, se les invita a visitar el Ortega. Es un magnífico cine, dicen los palentinos con orgullo”.

El cinematógrafo se había convertido en una nueva tipología edilicia, que en los años 30 y 40 del siglo pasado se estaba desarrollando con toda intensidad. El Concurso Nacional de Arquitectura de 1931 tenía como

4 Luis Carlón Méndez-Pombo, *Teatro Cine Ortega*. Palencia (1935-37). Rótulo en esquina a Calle Becerro de Bengoa [Foto 2013: Daniel Villalobos Alonso]



1. La gran renovación por la utilización de las estructuras de hormigón armado, y las nuevas tecnologías, la realizará Teodoro Anasagasti en sus cines "Monumental" (1922-1923) y el Teatro Cine "Pavón" (1924-1925) ambos en Madrid y muy visitados por los alumnos de la Escuela de Arquitectura a quienes Teodoro Anasagasti impartía clase. Ambos dos cines con un aire en secesión y decó. En este orden de cosas y frente al clasicismo formal de Zuazo y Gutiérrez Soto en los cines antes mencionados, merece citarse también a Julián Otamendi y su cine "Metropolitano" en la calle Reina Victoria de Madrid en el que se detecta esa influencia secesión en la composición tripartita de su fachada. Aunque quizás la evolución más decidida hacia el racionalismo y sus nuevas premisas compositivas reside en la obra de Eduardo Lozano Lardet, el cine "San Carlos" (1928-1929).

tema, proyectos de cinematógrafos para doscientos espectadores en diversas regiones de España. En Palencia y provincia se desarrollarían a partir de esos años y hasta los sesenta, no menos de una veintena de cines de desigual importancia en función de su ubicación, y de los que más de una decena corresponderían a la autoría del arquitecto Luis Carlón. Es manifiesto el interés de la clase profesional por este tipo de edificios, que primeramente ilustrarán su imagen en la Exposición de Paris, y pasando por una imagen más clasicista como la utilizada por Secundino Zuazo en el Palacio de la Música de Madrid (1924), e incluso de Luis Gutiérrez Soto en el Cine Callao (1926), acabarán tomando su estética del expresionismo alemán, constituyendo esta forma de hacer la característica de los que se desarrollan en la época de la segunda República. El cine Universum del Complejo Voga en Berlín de Erich Mendelsohn primero y los Europa y Barceló de Luis



5 Luis Carlón Méndez-Pombo, *Teatro Cine Ortega*. Palencia (1935-37). Dibujo en un diario palentino de 1938 [Colección Alberto Combarros Aguado]

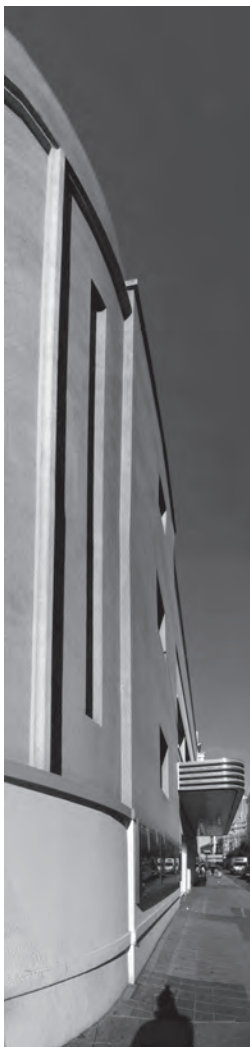
Gutiérrez Soto, Cine Capitol en el edificio Carrión de Feduchi y Eced y Fígaro de López Delgado, se convertirán casi en prototipos e imagen a seguir.

El Ortega participa de estas premisas, convirtiéndose en un ejercicio brillante y único de esta arquitectura en la ciudad de Palencia, realizado por un jovencísimo arquitecto, que arriesga soluciones formales, estructurales y técnicas inusuales para la época.¹ Como resultado de este primer cinematógrafo, el arquitecto Carlón se convierte en un especialista en este tipo de edificaciones, construyendo a lo largo de su vida como antes comentamos más de una decena de ellos, imponiéndose técnicamente en la resolución de los mismos, fundamentalmente a través de publicaciones alemanas.² En la ciudad de Palencia y entre los años cuarenta y sesenta, proyectaría y construiría el Cine Proyecciones, (hoy cerrado y desmantelado), el Cine Avenida (en funcionamiento como minicines), el

2. La preocupación por el estudio de las técnicas de proyección cinematográfica le hizo disponer en su biblioteca personal a Luis Carlón de obras como: "Das tonfilm theater" de Günter Herkt, o "Lichtspielhäuser/tonfilm theater" de Paul Zucker (ambos de 1931) o "Modern Theatres and cinemas (The architecture of pleasure)" de Morton Shand (1930), o "Architecture lumineuse" de G. Canesi (1934).

6 Luis Carlón Méndez-Pombo, *Teatro Cine Ortega*. Palencia (1935-37). Esquina Calle Becerro de Bengoa [Foto 2013: Daniel Villalobos Alonso]

7 Luis Carlón Méndez-Pombo, *Teatro Cine Ortega*. Palencia (1935-37). Subida al vestíbulo del anfiteatro [Foto 2013: Daniel Villalobos Alonso]



Cine Otero (convertido en discoteca y sala de fiestas y hoy desaparecido), y el Cine Rey Don Sancho, también desaparecido.

En la actualidad en Cine Ortega propiedad de otros industriales (la familia Margareto), está convertido con Proyecto de Luis Gutiérrez Gallego, arquitecto en un



8 Luis Carlón Méndez-Pombo, *Teatro Cine Ortega*. Palencia (1935-37). Vestíbulo del anfiteatro [Foto 2013: Daniel Villalobos Alonso]

conjunto de multicines, con una sala principal y tres secundarias, habiéndose ocultado la gran sala del antiguo Ortega con su enorme marquesina y su decoración de cactus y líneas de iluminación, al modo más decó que expresionista, en las escayolas que la revestían.

El Cine Ortega se inauguró con la proyección de la película "La Bella Adelina", y años más tarde, la vida de esta sala quedó reflejada en un cortometraje premiado con el Goya de 2011 y denominada "Memoria de un cine de provincias", cuyo autor es uno de sus copropietarios, Ramón Margareto.

Cine Roxy (Valladolid)

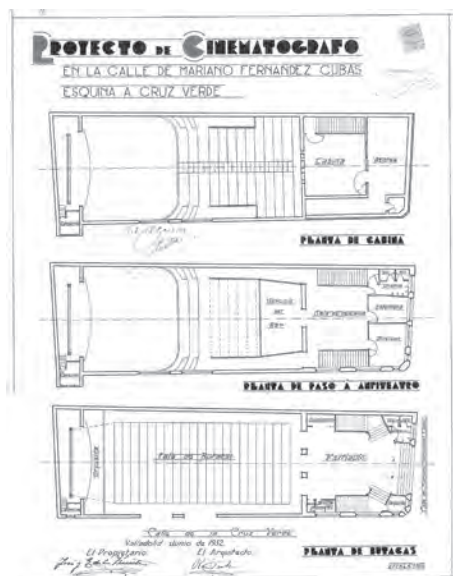
Nieves Fernández Villalobos



1 Thomas Lamb, *Regent Theatre*. Nueva York, 1913. Promotor: Samuel L. Rothaphel.

Juan Antonio Ramírez (1948-2009), gran especialista en arte y autor de varios libros relacionados con el cine, publicó en el periódico *El País*, el 11 de Enero de 1998, un artículo titulado “De palacios suntuosos a casas de muñecas”. En él hacía referencia a los orígenes del cine como un espectáculo raro y extravagante, destinado a maravillar a unos pocos curiosos. No había locales específicos para aquellas proyecciones: el barracón provisional de los circos o el teatro del music-hall servían para la ocasión. El cine era considerado un espectáculo inferior porque los locales donde se veía carecían de categoría estética y de dignidad social.

Esta situación se mantuvo hasta 1913. En ese año, el arquitecto Thomas Lamb construyó el *Regent Theatre* de Nueva York, el primer “palacio cinematográfico” del mundo. Su promotor fue Samuel L. Rothaphel, alias Roxy, un auténtico visionario que puso en marcha una idea aparentemente sencilla, pero de grandes consecuencias:

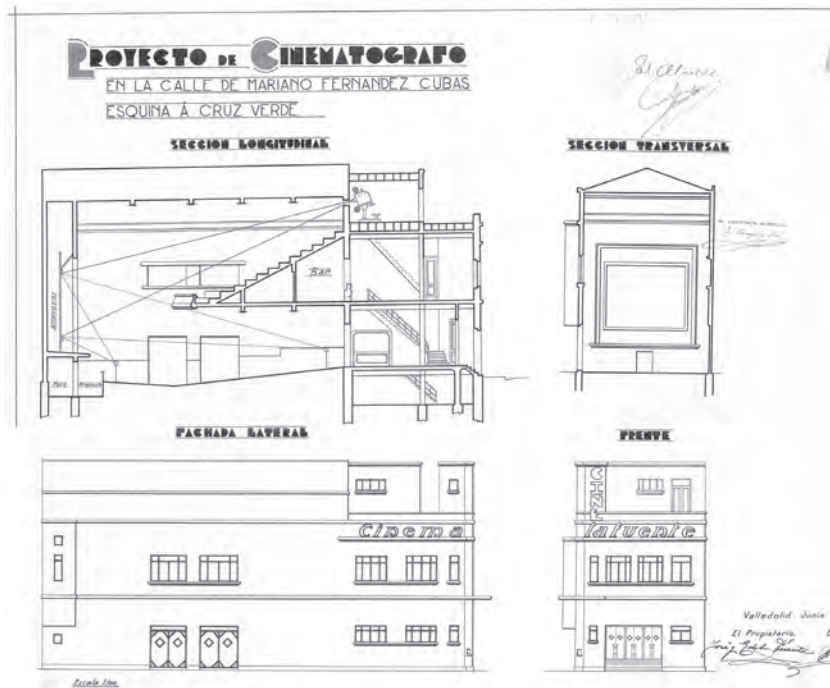


2 Ramón Pérez Lozana, *Cine Lafuente*, 1933. Plantas.

ofrecer las películas en un edificio especial, amplio y ostentoso. La fachada del *Regent* parecía un extraño híbrido, y su interior tenía abundantes lámparas, cortinajes y cornisas doradas. La empresa obtuvo tal éxito que Rothaphel creó otros palacios cinematográficos y le surgieron numerosos imitadores. Era el momento más glorioso del cine mudo, y toda gran película iba acompañada de orquestas de mucho prestigio.

Con la llegada del cine sonoro, la música y las voces de los actores se incorporaron a la cinta, y así es como se impuso el silencio en las salas de cine: otro ingrediente que se añadía a la ya reinante oscuridad para incrementar el poder hipnótico del medio. El sonido “en lata” incrementó el prestigio del cine en tanto que medio artístico típicamente mecánico, es decir, “moderno”. La imagen del cine como “espectáculo moderno”, provocó el abandono casi repentino de los estilos históricos y exóticos utilizados hasta entonces en los palacios cinematográficos para dar paso a un lenguaje más contemporáneo. Algunos edificios adoptaron el estilo de un zigzagueante *art déco*, pero la mayoría se adhirieron a otras variantes de la modernidad, inspirándose en las formas de las creaciones industriales. Sus imponentes fachadas aparecían como lienzos publicitarios que se incorporaban a la escena urbana. Los cines se convirtieron en edificios exclusivos, singulares, que daban esplendor a la calle, y que exigían algunos elementos propios, como logotipos, rótulos, emplazamientos para los afiches, vitrinas para los carteles, marquesinas que envuelven la entrada, etc.

También el Cine Roxy se integra hoy en el paisaje urbano vallisoletano y en la memoria colectiva de forma única, gracias a su estratégica situación y singular arquitectura.



3 Ramón Pérez Lozana, *Cine Lafuente*, 1933. Secciones y alzados.

Ocupa un solar entre medianeras al que se accede por la Calle María de Molina. Sus promotores fueron José y Emilio de la Fuente, quienes ya en 1933 habían levantado el *Cinema Lafuente* (actual *Cine Mantería*) en un solar en la calle Mariano Fernández Cubas esquina con Cruz Verde. El lugar estaba destinado, en principio, a una fábrica de zapatos, pero los dueños cambiaron de idea, al ver las proyecciones de cine al aire libre que durante las fiestas de la ciudad se hacían en el Campo Grande. Así, los hermanos La Fuente encargaron al arquitecto ovetense Ramón Pérez Lozana la construcción de un edificio de algo más de dos alturas, con un pórtico de acceso a un amplio vestíbulo que comunicaba con la sala de butacas a través de tres puertas, y del que partían simétricamente



4 Fotografía del Cine Lafuente, 1933.
Pie de magen.

1. Durante la construcción del cine Lafuente recibieron por error un doble pedido de vigas metálicas que finalmente se colocaron, ya que la devolución de las mismas por entonces supondría un mayor coste. Eso potenció que durante la Guerra Civil el cine sirviera como refugio antiaéreo.

2. *El Norte de Castilla*. 4 de Marzo de 1936. pág. 4.

dos escaleras que conducían al anfiteatro, junto a un salón de descanso y otros servicios. La cabina, en una altura superior, estaba aislada del resto de las dependencias del cinematógrafo. Completaba el programa una cafetería, que se alojaba en el sótano para dejar un mayor espacio a las circulaciones y servicios en las plantas superiores. Sin llegar a poder definirse de racionalismo estricto, el cine Lafuente hacia gala ya de cierta modernidad, con su significativa ausencia de decoración a excepción de unas líneas de imposta que recorren la esquina horizontalmente, haciéndolo visualmente más grande. El edificio se corona con un perfil irregular, acentuando la esquina con una altura mayor, donde se coloca verticalmente el rótulo de "cine", sumado a otro horizontal, "cinema Lafuente", encajado entre las impostas superiores.¹

Tras el éxito de este negocio, en 1935, los dos hermanos encargaron al mismo arquitecto el proyecto de otro cine en pleno centro de la ciudad. Debía ser un verdadero "palacio suntuoso", que evocara a los llamativos cines del otro lado del Atlántico. Así, el 4 de Marzo de 1936 se inauguró el nuevo edificio, que no por casualidad fue bautizado como Roxy. "Valladolid cuenta con un nuevo coliseo"- así lo anunciaba el titular de un artículo en *El Norte de Castilla*, que mostraba la fachada del cine (por entonces exenta), una perspectiva del anfiteatro, así como las declaraciones orgullosas del arquitecto: "Mi deseo es dotar a Valladolid de edificaciones modernas a tono con los tiempos que corremos [...]".²

En la época de su construcción la arquitectura moderna había llegado al conocimiento general de todos los círculos de vanguardia, y también en España, muchos arquitectos construirían cinematógrafos, siguiendo sus

premisas. Mallet Stevens lo había dejado claro, un cine tenía que ser *forzosamente moderno*:

“De todas las edificaciones de nuestros días, una sala de cine es una de las que debe presentarse con un carácter más moderno.

Si un ayuntamiento, un mercado, un museo o una biblioteca deben seguir el rigor de una arquitectura que recuerde al pasado, un cine es un monumento esencialmente nuevo por su destino, de hecho moderno.

Una estación Luis XVI es un anacronismo, una central eléctrica productora, una estación de T.S.F. estilo imperio sería ridículo, pero un cine que no sea contemporáneo no podría nunca ser considerado como bello, porque nunca un cine podría ser construido semejando un teatro o una sala de conciertos. El programa que debe desarrollar el arquitecto es totalmente distinto.

Un cine es un ‘hangar’ dispuesto y ordenado para un espectáculo que es nuevo. Un cine es forzosamente moderno”.³

Así, siguiendo el espíritu del Movimiento Moderno, arquitectos como Urlaqui, Feduchi, Delgado, Luís Gutiérrez Soto o Germà Rodríguez Arias construyeron en los tempranos años treinta las primeras salas de cine en Madrid, Zaragoza y Barcelona. Se oponían al eclecticismo histórico, y querían sustituirlo por el lenguaje industrial que marcaba el *espíritu nuevo* corbuseriano. La arquitectura se pronunció clara y abiertamente a favor de los tiempos que se anunciaban; se hizo *internacional*.

La racionalidad de las construcciones navales y las formas aerodinámicas del aeroplano, sirvieron como modelo para numerosos edificios de usos afines, de



5 Traslado de una viga de hierro para la construcción del cine *Lafuente*. A la izquierda, Don José de la Fuente Trapote junto a su hermano Emilio de la Fuente Trapote, fundadores de la Empresa *Lafuente*, cines *Lafuente* y *Roxy*. Posteriormente también D. José de la Fuente Trapote también intervino en la construcción del *Cine Avenida*.

3. Véase Robert Mallet Stevens, “Les Cinemas”. Catálogo de la Exposición *l’Art Dans le Cinéma Français*. Musée Galliera. Paris, 1924. Cit. en J. L. Bentabol y E. Rodrigo, “Rehabilitación del Cine Roxy. Valladolid”. *On/Diseño*, nº 185, pág. 112.

6 Mendelsohn, *Cine Universum*, 1926-1928.



arquitectos como Poelzig, Mendelsohn, Mallet Stevens o Le Corbusier. El interés de los arquitectos por el cine radicaba en elegir un repertorio de elementos formales y compositivos, que representaran el progreso de la técnica e interpretaran un mundo mecánico, para crear una fachada llena de referencias evocadoras y, a la vez, trabajar con un plano casi ciego, puro, dotado solo de pequeñas aperturas.

Por su parte, el *Art Decó* vino a reflejar las mismas contradicciones, al pretender una búsqueda de la modernidad a toda costa, sin alterar la esencia de una arquitectura entendida como ornamento y elegancia. Las superficies planas, con detalles geométricos, quebrados, forzando zig-zags interminables o atrevidas curvas aerodinámicas, son una forma de presentar de forma popular los avances del cubismo, del expresionismo y otras corrientes de vanguardia, limando sus atrevimientos y transformándolos en formas estéticas codificadas. La *Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias Modernas*, de París de 1925, visitada por más de 16 millones de personas, se convirtió en un evento clave para la difusión internacional del *Art Decó*. Esta afluencia masiva fue decisiva para la democratización y popularización de uno de los estilos más elitistas de los tiempos modernos. La exposición planteaba el

conflicto entre los “contemporáneos” y los “modernos”: una exposición de arte decorativo entrañaba un punto de incertidumbre y anacronismo para los radicalmente modernos... Por ese motivo Auguste Perret respondió a un periodista, unos días después de la inauguración, que allí donde hubiera arte verdadero, no era precisa la decoración.⁴ El Arte Decorativo era un concepto en vías de extinción para los arquitectos ya inmersos en la dinámica racionalista.

En el Cine Roxy coexisten ambos lenguajes, el de los “modernos” y el de los “contemporáneos”. En la fachada hay una apropiación evidente del lenguaje industrial, vemos referentes modernos claros, imágenes habituales de la Arquitectura Moderna, la máquina, la metáfora marítima... pero a la vez, el edificio no se resiste a incluir algunos detalles decorativos de tendencia Art Decó; más presentes, éstos, en el interior.

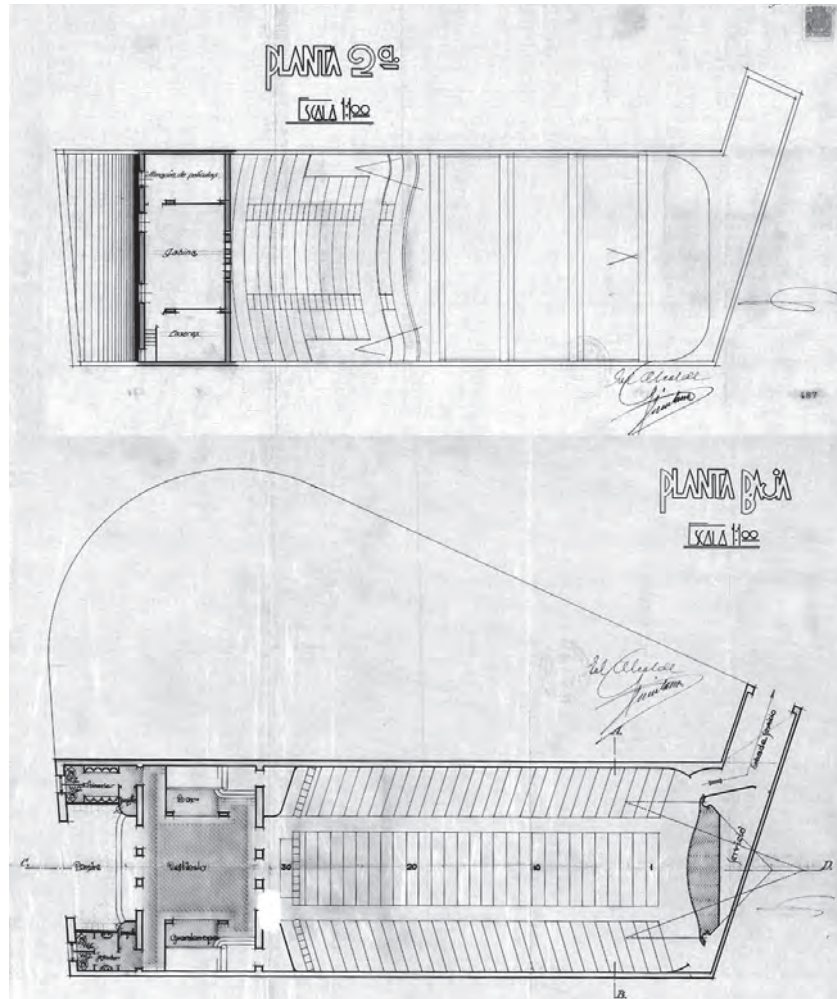
La planta del proyecto es prácticamente rectangular de proporciones alargadas (casi 1:3), exceptuando el lado estrecho opuesto a la fachada principal, que se inclina y prolonga hasta la Calle Doctrinos para resolver la antigua entrada de servicio (actualmente salida de emergencia). Obviando ese elemento final, el arquitecto adoptó una solución simétrica respecto al eje longitudinal, secuenciando los espacios desde lo más público a lo más privado. Los dos vestíbulos, uno exterior y otro interior, ocupan prácticamente un cuadrado en planta, preservando la proporción longitudinal a la Sala de Proyecciones. Dos núcleos de aseos flanquean la entrada en el primer vestíbulo, todavía exterior. Este espacio intermedio sirve de transición entre la calle y el edificio; sitúa y recibe a los espectadores que se enfilan a ambos lados, junto a las



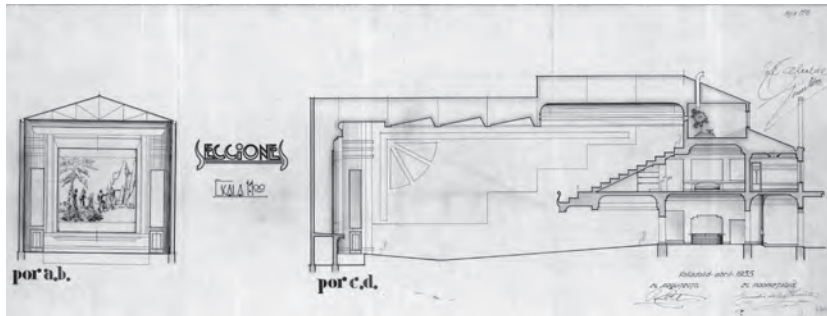
7 Hans Poelzig, *Cine Babylon*, 1929.

4. Fco. Javier Pérez Rojas, “La exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París de 1925 y la Crítica Española”. En AAVV [Antonio Bravo Nieto (ed.)], *Arquitecturas art decó en el Mediterráneo...* Uned, Barcelona, 2008, pág. 17.

8 Ramón Pérez Lozana, Cine Roxy.
Planta baja y segunda, 1935.

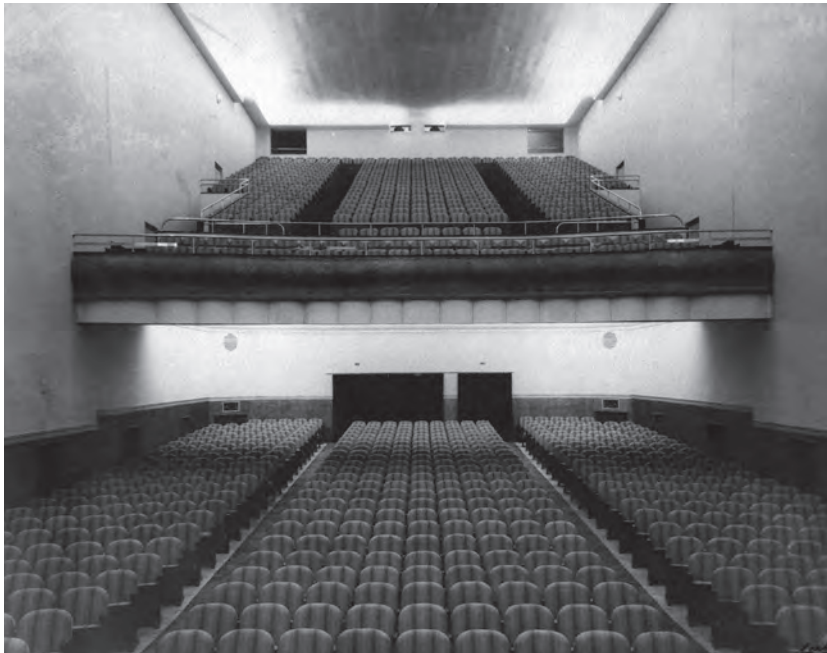


ventanillas, ante las esquinas curvadas de las taquillas. El acceso se produce en la parte central por tres puertas que, prácticamente, se repiten en el vestíbulo interior, en posición y dimensiones, para entrar a la Sala de Proyecciones. Dos escaleras, dispuestas lateralmente en la antesala y bajo las cuales se situaba el guardarropa y el bar, conducen a un vestíbulo en el primer nivel que



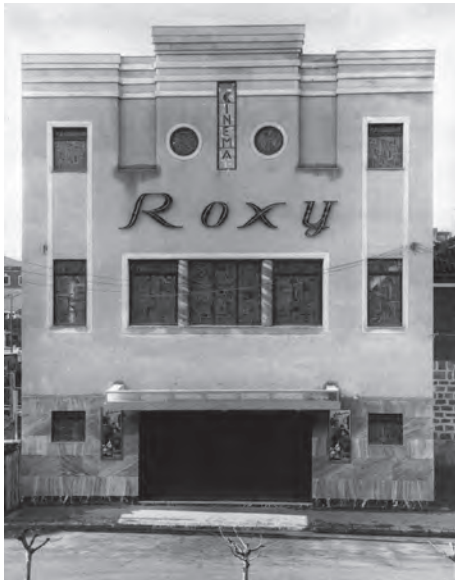
9 Ramón Pérez Lozana, Cine Roxy. Sección transversal y longitudinal, 1935.

10 Patio de butacas del Cine Roxy. 21, Enero, 1936.



da acceso al anfiteatro. El espacio resultante bajo la gradería del anfiteatro era también aprovechado para la colocación de un segundo bar y la cabina de proyección se situaba en un nivel superior.

El edificio estructuralmente presenta características propias de una edificación industrial. La solución empleada consiste en muros de carga longitudinales sobre los que



11 Fachada del Cine Roxy el día de su inauguración. 4, Marzo, 1936.

12 Ramón Pérez Lozana, Cine Roxy. Alzado del proyecto original. 1935.

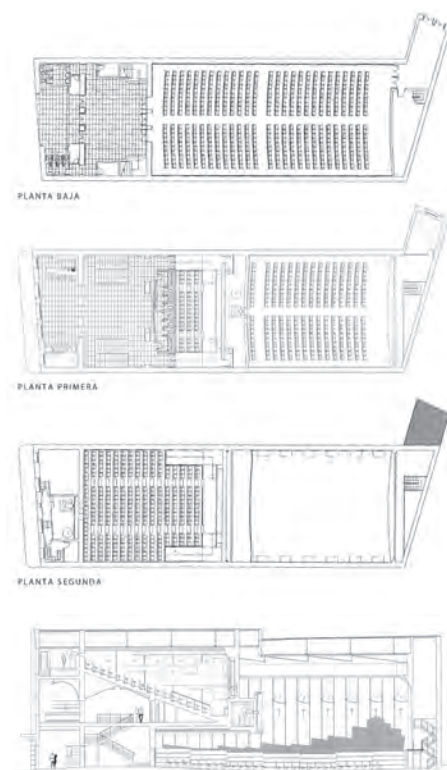


se apoyan sencillas cerchas metálicas para salvar la luz sin apoyos intermedios, tal y como el uso específico de la edificación requiere. Unos soportes metálicos sustentaban el anfiteatro.

En la solución presentada en el proyecto, ese segundo nivel que alojaba la cabina se retranqueaba respecto a la fachada hasta alinearse con el vestíbulo interior. La fachada, por tanto, tenía únicamente dos plantas y reflejaba en su organización tripartita la distribución de los vestíbulos. El cuerpo central se coronaba con el nombre del cine y tenía una altura considerablemente menor que los laterales, que parecían enmarcarlo y protegerlo. Afortunadamente, la decisión en obra de llevar la cabina de proyecciones a fachada, provocó que el alzado se presentara con sus tres alturas y adquiriera un aspecto más unitario.

El edificio sufrió una primera rehabilitación en el año 1959, para poder incluir una pantalla mascope en la sala. El arquitecto encargado de ello fue Santiago García Mesalles, quien decidió ampliar el hueco existente en el escenario, colocando una jácena metálica de celosía para soportar la barra de cornisas y el frente superior de escayola. Se demolió el cielo raso original, y se modificó la pintura de paredes y techos, colocando algunas molduras de escayola. Puso un zócalo de madera en el frente y por debajo de la pantalla, y forró de Formica las puertas de la Sala de Proyecciones. También, lógicamente, reformó la instalación eléctrica. La marquesina de entrada se amplió a toda la fachada, y el basamento se dividió en franjas de dos tonalidades.

El estado actual del edificio es el resultado de una segunda rehabilitación, llevada a cabo por los arquitectos José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo en 1996-97, quienes también habían ejecutado la rehabilitación del Cine Lafuente, en 1993. El objetivo principal de este proyecto, como había ocurrido tres años antes con “su hermano mayor”, era convertir la vieja sala de cine en dos salas independientes, dotadas de sus instalaciones y servicios correspondientes. Así, hicieron coincidir una de las dos nuevas salas con la antigua platea y la segunda con el anfiteatro primitivo. La propuesta de los arquitectos pretendía mantener inalterables, en la medida de lo posible, las características tipológicas y formales del edificio, y potenciar su lenguaje, encuadrado en las tendencias centroeuropeas de los años treinta. Intentaba aprovechar al máximo el espacio del local, teniendo en cuenta las dimensiones de escaleras y pasillos que demandaba las nuevas normativas al respecto para estos edificios. La Sala principal, con aforo de 540 butacas,



13 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del Cine Roxy. Plantas y sección longitudinal, 1996-1997.

14 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del *Cine Roxy*. Sala de proyecciones principal ocupando la antigua platea, 1996-1997.

15 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del *Cine Roxy*. Sala de proyecciones secundaria, en el lugar del antiguo anfiteatro, 1996-1997.

16 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del *Cine Roxy*. Vestíbulos de planta baja y primera, 1996-1997. Se potenció el uso de la luz como elemento expresivo que recupera el espíritu del cine primigenio.



mantiene su configuración original. Se sustituyeron las butacas, aumentando la distancia entre respaldos para dar mayor comodidad a los usuarios. También se mejoró la curva isóptica, para proveer de una perfecta visión de pantalla desde cualquier butaca, y se implementaron las condiciones acústicas, colocando un revestimiento fonoabsorbente en las paredes sobre el zócalo de madera. La Sala secundaria, requirió de una intervención más completa. La reforma del anfiteatro, con la colocación de una nueva cabina, redujo la ocupación de espectadores; pero al mantener la inclinación original de la grada se logró una óptima visión de pantalla.

En el espacio de relación de la planta primera, se incorporó una mampara de madera, de traza curva, para ocultar los aseos de este nivel, situados bajo la proyección del antiguo hueco central de acceso al anfiteatro. En este vestíbulo destacan fundamentalmente las vidrieras, que fueron íntegramente restauradas con sumo cuidado, para mantener su aspecto primigenio y devolver el importante papel que jugaban en la fachada. Se sustituyeron los marcos de madera y se propuso la iluminación interior de las mismas, para potenciar su esplendor hacia la calle. Las vidrieras, de alto contenido artístico, están formadas por singulares vidrios emplomados de diferente opacidad y textura. Componen un tema musical, que se adscribe a códigos compositivos cubistas. Son comparables a las de otros muchos artistas de la época, como las que incluía Mallet Stevens en muchos de sus edificios, o las atractivas vidrieras de Josef Albers, miembro de la Bauhaus.

En la rehabilitación de los interiores de las salas y los vestíbulos, tuvo especial relevancia el uso de la luz para resaltar las formas primitivas y potenciar nuevos volúmenes; era un aspecto muy cuidado en el proyecto original, que se había ido perdiendo con el tiempo. Con esa vocación de "gran cine" con la que había nacido, la sala había presumido de espectaculares luces de colores cambiantes ocultas tras las molduras de escayola. Por ese motivo, el recurso de la luz artificial se recuperó en todo el edificio; en la candileja de la pantalla principal, en la cúpula del ambigú, en los espacios de relación y circulación interior del cine, y también en la fachada.

El alzado no se corresponde exactamente con el proyecto original, sino que es el resultado de numerosos cambios en obra. La planta baja, configurada como un



17 Vidrieras del paño central de la fachada (Unión de Artistas Vidrieros de Irún).



18 J. Albers. Vidriera realizada para la Caja de la escalera de la Casa Sommerfeld, Berlín, 1920-21.



19 Fotografía del edificio, 2009.

gran basamento, se separaba del primer nivel por una marquesina, la cual se mantiene en la fachada del edificio construido. Fue ampliada en la primera rehabilitación, y curvadas sus esquinas en la segunda. Se respetaba la disposición simétrica y tripartita del alzado presentado en el proyecto; pero el cuerpo superior presenta dos plantas y la silueta con la que es coronado, a pesar de presentar algunos vestigios de la versión anterior, adquiere un carácter más uniforme. Las tres almenas que colmatan el edificio, de mayor altura la central, son unificadas por un friso superior con varias impostas que siguen a la superficie de la fachada en sus distintos pliegues.

Dos óculos, evidente referencia marítima propia de las metáforas maquinistas del movimiento moderno, flanquean un esbelto hueco vertical que rompe la línea de imposta inferior y marca de un modo extraño el eje de simetría, el cual ha sido subrayado en la última intervención con una coronación metálica *art decó* que sigue el esquema lineal, supera la altura del edificio y repite las impostas de la cornisa. Estos rasgos potencian que la fachada adquiriera un carácter casi antropomórfico que recuerda a la conocida Casa de la familia Arpel y sus ojos vigilantes, de la película *Mon Oncle* (1958) de Jacques Tati. Múltiples neones de color azulado tratan hoy de perfilar y moldear las formas generales del edificio, proporcionando unidad y, fundamentalmente, potenciando la lectura maquinista del edificio y la asociación de su fachada con un robot. Unas molduras agrupan verticalmente las ventanas de los cuerpos laterales y otra enmarca el hueco horizontal del primer nivel, que se divide en tres por columnas, en una posible reminiscencia al triple hueco que presentaba la fachada inicialmente proyectada. El letrero se sitúa sobre ese hueco, prácticamente manteniendo su altura original,

si bien adquiere ahora una posición central en la fachada, en vez de rematarla.

La poderosa industria americana ha influido de tal manera en el mundo actual del entretenimiento, que se han generalizado los “packs” de ocio, en un típico “todo incluido” donde las familias sacan el coche los fines de semana para ir a comprar a las afueras de la ciudad, entretener a los niños, cenar, e ir al cine en unos “grandes almacenes”. Esta tendencia arruina a esos primeros cines llenos de encanto inmersos en los cascos históricos, que se incorporaban con orgullo a las escenas urbanas y las revitalizaban con sus luces y carteles. Los Cines Roxy han sido uno de los últimos supervivientes del género, provocando flujos de vida a su alrededor. Esas letras, “ROXY”, se han escrito durante muchos años entre las líneas de neones rememorando a Samuel L. Rothapiel, y su propósito de ofrecer las películas en edificios especiales, amplios y ostentosos, en verdaderos “palacios suntuosos” que, como señalaba Juan Antonio Ramírez en el citado artículo, hoy están siendo sustituidos por “auténticas casas de muñecas”.

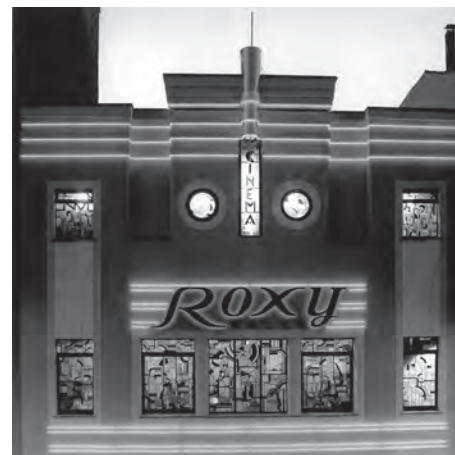
Agradecimientos

A Paco de la Fuente, nieto y sobrino de los promotores del cine y gerente durante muchos años del edificio, por su memoria y vivencias narradas con entusiasmo y nostalgia.

A José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, por toda la información facilitada desinteresadamente.



20 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del Cine Roxy. Alzado, 1996-1997.



21 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del Cine Roxy. Fachada iluminada, 1996-1997.

¿Qué se lleva ahora en Madrid?. Reflexiones en torno a los edificios racionalistas dedicados al cine. Cines Barceló, Europa y Salamanca

Oscar M. Ares Álvarez



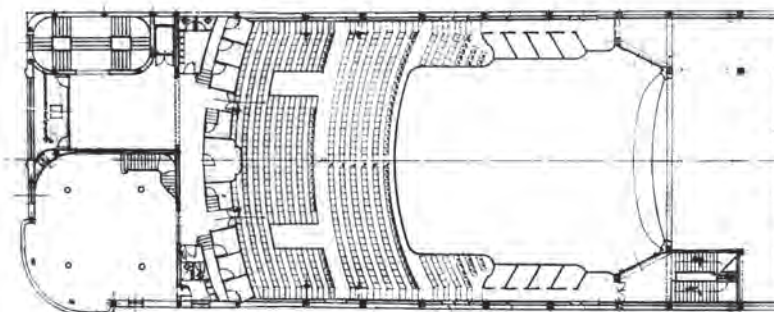
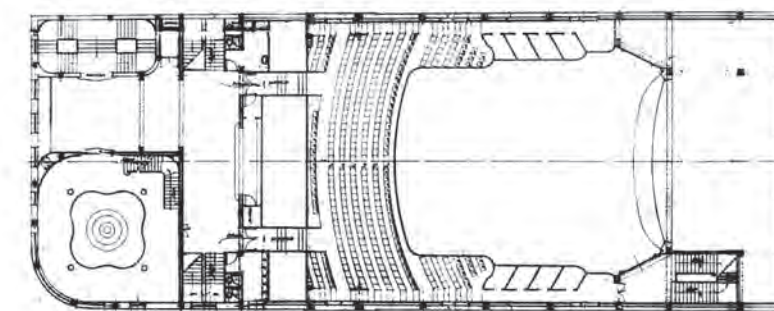
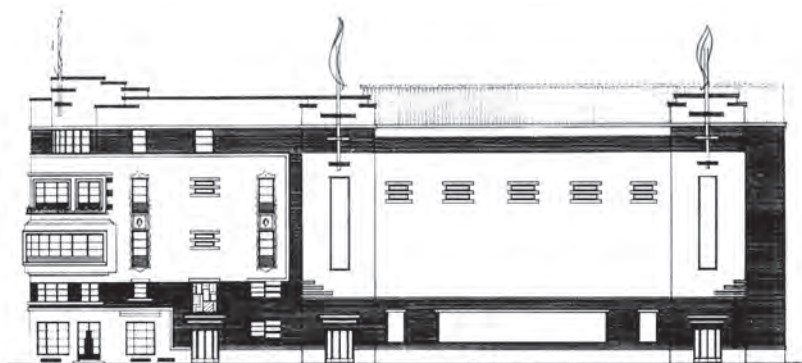
1 Francisco Alonso Martos, *Cine Salamanca*. Madrid (1935). Actual C&A. Reforma Giltturner Arquitectos S.L. [Giltturner Arquitectos S.L. 2009 <http://www.giltturner.com/tiendasCyA.html>]

No sabemos si el joven arquitecto Luis Gutiérrez Soto y el pensador madrileño José Ortega y Gasset se conocían. Es probable que coincidieran en algún evento social de los que por entonces acontecían en el ruidoso Madrid de los años veinte y a los que era muy aficionado Gutiérrez Soto; incluso podríamos llegar a imaginar que ambos se encontraron entre la densa atmósfera de alguno de los cafés que proliferaban en la Gran Vía; podríamos suponer, por qué no, que en algún momento hubieran intercambiado alguna palabra, tal vez un gesto de cortesía, o tan solo un saludo. Pero lo que sí parece probable, puede que sea acertado pensarlo, es que el recién titulado en arquitectura hubiese leído los seis artículos que en 1927 don José publicó con el título inicial de "Masas" en el diario "El Sol"; posteriormente recopilados en su fundamental "La rebelión de las masas".¹

Sea o no cierta esta suposición no creo que Gutiérrez Soto estuviese muy en desacuerdo con lo que desde las

1. El primer artículo de esta serie, titulado "Masas", fue luego transformado por Ortega en el capítulo inicial de "La Rebelión de las Masas". Los seis artículos publicados en el diario "el Sol", que constituyen el grueso de la publicación, fueron editados el 8 y 15 de mayo; 9, 19 y 26 de junio y el 5 de julio de 1927. La primera edición del libro apareció en 1930. Datos obtenidos de la Fundación Ortega y Gasset.

2 Luis Gutiérrez Soto, *Cine Europa*. Madrid (1928). Actual Saneamientos Pereda. Plantas y alzado sur [Archivo Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]



páginas matinales del diario escribió Ortega: “Vemos la muchedumbre, como tal, posesionada de los locales y utensilios creados por la civilización. (...) El teatro tiene sus localidades para que se ocupen; por tanto, para que la sala esté llena. Y lo mismo los asientos del ferrocarril

y sus cuartos de hotel. Sí; no tiene duda. Pero el hecho es que antes ninguno de estos establecimientos y vehículos solía estar lleno, y ahora rebosan, queda fuera gente afanosa de usufructuarlos”.²

Durante las tres primeras décadas del siglo XX la sociedad española protagonizó importantes cambios en sus hábitos. Progresivamente la modernidad fue suplantando las viejas costumbres, importando referencias, modas y hábitos de otros países de nuestro entorno. A buen seguro, desde la tertulia de la sagrada cripta del Café Pombo, Ramón Gómez de la Serna se esforzaba en explicar a sus contertulios los tiempos modernos y la nueva cultura del ocio. Que los protagonistas ya no eran la élite minoritaria sino aquella masa social, obrera y proletaria que invadía todos los rincones de Madrid. Los arquitectos, bien desde la utopía o bien desde el pragmatismo, empezaron a deslizar su plumín a favor de las nuevas demandas. Ya no se trataba tan solo de dibujar un teatro de la ópera, una sala de cámara, un palacio o un centro religioso; existía una nueva sociedad: había nuevos programas que atender. Cines, piscinas, hipódromos o aeropuertos eran parte de los nuevos encargos³ destinados a aquella masa que conforme a las palabras de Ortega: “(...) se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: solo hay coro”.

En los años veinte la apertura de salas cinematográficas alcanzó una masiva difusión: “Yo nací – respetadme – con el cine”, escribió Rafael Alberti.⁴ En 1925, en España, había 1.500 cines; una décima parte de los existentes

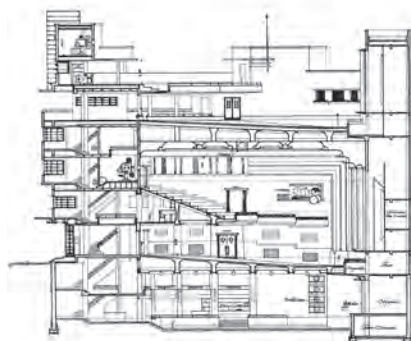


3 Luis Gutiérrez Soto, *Cine Europa*. Madrid (1928). Fachada a Calle Bravo Murillo [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

2. Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Grandes Obras del Pensamiento. Ediciones Altaya. Barcelona 1996. Pp. 46-47.

3. En Barcelona, Sert y los suyos, bajo las siglas del GATCPAC, proyectaron una Ciudad de Reposo y Vacaciones (1932-1939) destinada a ocupar los periodos vacacionales que la clase obrera había conquistado; iniciativas similares son emprendidas por el GATEPAC de Madrid en torno a las Playas del Jarama (1934); también en la capital Gutiérrez Soto termina la popular Piscina “La

4 Luis Gutiérrez Soto, *Cine Barceló*. Madrid (1930-31). Actual Discoteca Pachá. Plantas, alzado a Calle Barceló y sección [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]



Isla" (1931); el mismo autor rubricaría, tres años después y en Valencia, las exquisitas instalaciones "Piscinas las Arenas" (1934), que inspirasen al pintor Josep Renau; mientras que en las proximidades de la Guerra Civil los arquitectos Arniches y Domínguez y el ingeniero Eduardo Torroja aprobaron los planos definitivos del hipódromo de la Zarzuela (1935-1941). N.A.

4. Tussell, Javier. *Historia de España en el Siglo XX. La crisis de los años treinta: República y Guerra Civil*. Ed. Taurus, Madrid 2007. P. 41.

5. Para poder entender el racionalismo madrileño consultar: Cortés, Juan Antonio. *El racionalismo madrileño*, en Carlos Sambricio, ed. *Un siglo de vivienda social -1903/2003-*. Tomo I, pp 162-164.

en Europa. Las salas se llenaron de una multitud que mayoritariamente estaba formada por gente joven, entusiasta de lo nuevo; deseosa de practicar la vida moderna.

Las apetencias de aquella sociedad de masas fomentaron la industria del cinematógrafo y el trabajo de los arquitectos. Durante aquellos años, de entre todos, destacó el nombre de Luis Gutiérrez Soto. Su apellido fue sinónimo de arquitectura para el cine. Antes del fatídico episodio de la Guerra Civil edificó diez cines de nueva planta - cinco de ellos en Madrid⁵ y cinco localizados

en Córdoba, Huelva, Segovia y Bilbao⁶;- reformó cuatro⁷ y proyectó otros tres que no llegaron a construirse⁸. En la capital abrieron sus puertas el Cine Callao (1926), Flor (1927), Europa (1928), Barceló (1930) y Cervantes (1934) convirtiendo, con toda certeza, a Gutiérrez Soto en el arquitecto con mayor experiencia en este campo.

La crítica arquitectónica ha clasificado gran parte de las realizaciones vinculadas al cine dentro del episodio racionalista; calificativo ambiguo en el que parece tienen cabida todas las arquitecturas que contienen rasgos formales semejantes. Tampoco es que sea fácil definir qué es racionalista, ni cuantificar qué es más racional o cuáles son sus límites. Teóricos, como Josep María Montaner⁹, coinciden en que la arquitectura de principios del siglo XX fue el momento culminante del denominado racionalismo analítico, en el que la búsqueda de lo útil coincidió y se identificó con términos como racionalismo y funcionalismo; siendo su máxima que la forma es el resultado de la función. Definición ortodoxa.

Al estudiar las salas de proyección racionalistas, construidas en el Madrid de los años veinte y treinta del pasado siglo, surge una cuestión seminal: cuál fue su grado de filiación respecto a la modernidad; o conforme al discurso planteado: cuánto de racional hay en estas edificaciones.

Resulta interesante comparar los cines madrileños Europa (1928) y Barceló¹⁰ (1931), ambos de Gutiérrez Soto, y Salamanca¹¹ (1935) de Alonso Martos, respecto del CINEAC (1935) construido en Ámsterdam por el arquitecto holandés Jan Duiker. Tres ejemplos, ampliamente difundidos, de racionalismo madrileño, frente a una indiscutida referencia del racionalismo ortodoxo.

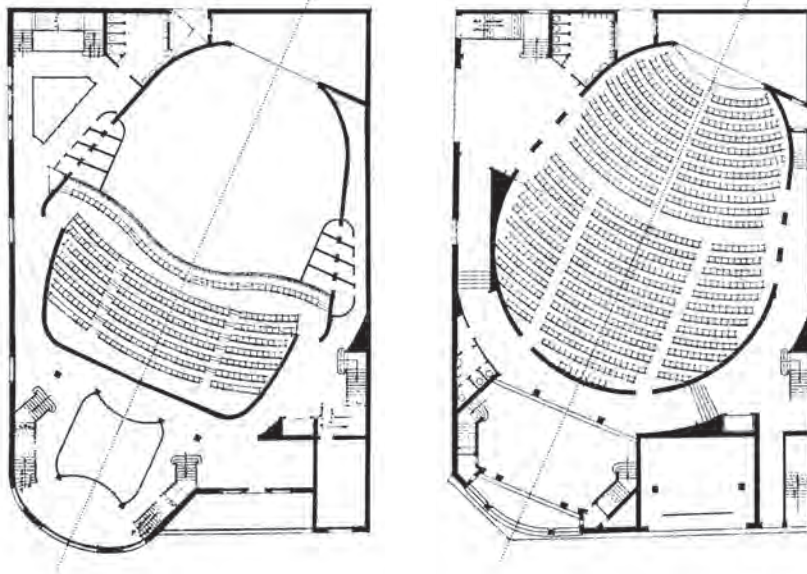


5 Luis Gutiérrez Soto, *Cine Barceló*. Madrid (1930-31). Esquina Calles Barceló a Larra [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

6. Los cines que se construyeron en estas capitales son: Cine Góngora, Córdoba 1930; La Rábida, Huelva 1931; Capitol, Segovia 1931; Riotinto, Huelva 1931 y Albia, Bilbao 1936. BALDELLOU, Miguel Ángel. *Gutiérrez Soto*. Ed. Electa, Fundación COAM y Ministerio de Fomento. Madrid 1997. P 221.

7. Los cines reformados fueron: Royalty y Actualidades, 1931; Dos de Mayo, 1933; y Goya, 1935. *Ibidem*.

6 Francisco Alonso Martos, *Cine Salamanca*. Madrid (1935). Plantas [Archivo Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]



8. Los proyectos no construidos corresponden a: Cine Atocha ,1925; Capitol, 1930; y Rudy Mayer ,1936. *Ibíd.*

9. MONTANER, Josep María. *El Racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis, en La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1997. P. 67.

10. Del cine Barceló se trata en Cortés, Juan Antonio. *El racionalismo madrileño. Casco Antiguo y Ensanche. 1925-1945*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1992, pp 187-188.

11. *Ibidem*. Pp 192-194.

La elección no es arbitraria. Estas cuatro realizaciones tienen un denominador común: la esquina como origen en la construcción del proyecto. A partir de ella los autores del CINEAC, Barceló y Salamanca definieron su propio lenguaje; aceptaron la dimensión más profunda del solar, la diagonal, para acomodar la sala de proyección. En el cine Europa, al ser la parcela más estrecha y alargada, Gutiérrez Soto dispuso el patio de butacas perpendicular a la c/ Bravo Murillo; sin renunciar a la esquina como protagonista.

La envolvente de la arquitectura: masa y ligereza.

Duiker, al igual que sus colegas madrileños, no renunció a enfatizar la esquina. Subrayó su carácter mediante la incorporación de un enorme letrero luminoso, de recuerdos constructivistas, que señalaba el acceso a la sala de proyección. Tanto Gutiérrez Soto como Alonso

Martos utilizaron el mismo recurso, siendo en el Barceló y en el Salamanca donde esta estrategia adquirió mayor relevancia al integrar en ella un volumen-torre. Aunque en apariencia los cuatro ejemplos parecen dar una respuesta similar, su formalización se realizó según criterios opuestos. Duiker aligeró el peso de la esquina; confirió al cerramiento levedad, ingravidez, transparencia, simplicidad, abstracción, condición de membrana. No era el único rasgo de la modernidad que se adivinaba en su alzado. El holandés hizo alarde del principio de regularidad o igualdad frente a la jerarquía de volúmenes y masas del academicismo; equilibró dinámicamente huecos y partes frente al estatismo y la rigidez del sistema de composición por proporciones y ejes; y economizó medios reduciendo los elementos que forman la fachada a los esencialmente funcionales frente al despilfarro ornamental eclecticista.

En los tres cines de Madrid Gutiérrez Soto y Alonso Martos confirieron a sus cerramientos adjetivos contrarios a los empleados en *Ámsterdam*. Comparemos estas realizaciones respecto a uno de los más notables ejemplos del eclecticismo madrileño: el edificio conocido como “Casa Palazuelo en Alcalá” (1908) de Antonio Palacios y Joaquín Otamendi. Aunque aparentemente existen diferencias formales sustanciales, un análisis más detallado revela que las cuatro realizaciones emplearon similares sistemas de composición.

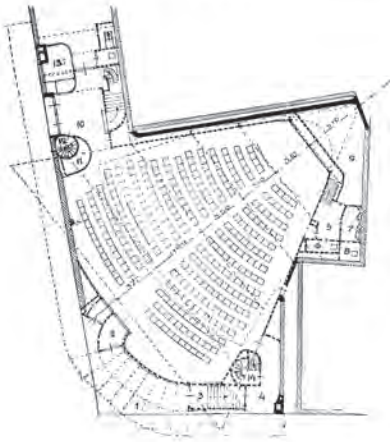
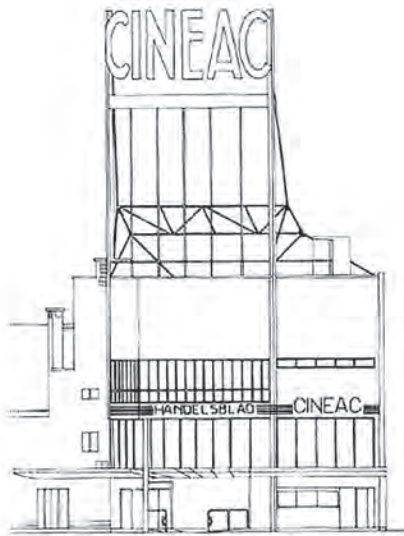
En los tres cines y en el edificio de Palacio y Otamendi se utilizó la metodología clásica y académica de la composición para definir el alzado; contrariando el precepto racional-ortodoxo que justifica el resultado de la forma – y del alzado – conforme a la función o el uso.



7 Francisco Alonso Martos, *Cine Salamanca*. Madrid (1935). Fachada a Calle del Conde de Peñalver [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]



8 Francisco Alonso Martos, *Cine Salamanca*. Madrid (1935). Esquina calles del Conde de Peñalver a Hermosilla [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]



9 Johannes Duiker, *Cine Handelsblad-Cineac*. Amsterdam (1934-35). Planta y alzado [Archivo Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. UVa]

La estrategia de los arquitectos se basó en la jerarquía volumétrica siendo su máxima preocupación resolver la continuidad de la fachada en esquina. En todos se recurrió a la torre-hito como elemento masivo y predominante que marca el acceso; la única diferencia fue la carga ornamental que unas y otras arquitecturas soportaron.

En los cines, la envolvente estaba alejada de todos los sinónimos de ligereza con los que se identificó la modernidad. Es pesada, recurriendo en su formalización a la simetría y a un eje ordenador situado en el vértice de la esquina. En el cine Barceló, Gutiérrez Soto utilizó la simetría hasta sus últimas consecuencias, negando la disposición asimétrica de la planta. Introdujo elementos en su alzado, como los balcones en voladizo a la c/ Barceló de discutible funcionalidad, solo explicables por el afán compositivo de la obra y el irrenunciable principio de la simetría.

Preceptos similares pueden ser aplicados a la cuestión del "ornamento". En el cine Europa podemos adivinar contenidos propios del lenguaje empleado por De Stijl, junto a elementos derivados del expresionismo alemán y el funcionalismo centroeuropeo; sin olvidar concesiones propias resultantes de la estilización del lenguaje historicista como son los enmarcados de huecos. Mismo análisis podría realizarse del Cine Barceló, en el que predomina el "estilo" expresionista; y del cine Salamanca, probablemente el más cercano a la estética funcionalista. Todo cabía en un mismo alzado. Gutiérrez Soto y Alonso Martos emplearon fragmentos visuales de la arquitectura moderna como si se tratase del lienzo de un pintor ecléctico.



10 Luis Gutiérrez Soto, *Cine Europa*. Madrid (1928). [Fotos 2010: Daniel Villalobos Alonso]



Espacio: experimentación y experiencia.

Jan Dukier, interpretó el CINEAC como una suma de sistemas - estructura, cerramiento, instalaciones, etc.- que dan lugar a una unidad funcional; conforme al credo racional. Esta opción moderna permitió la independencia



11 Luis Gutiérrez Soto, *Cine Barceló*. Madrid (1930-31). Marquesina esquina calles Barceló y Larra [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

del cerramiento respecto de su función portante liberando el espacio interior. El nacido en La Haya realizó un profundo estudio de las prestaciones del edificio que condicionó su forma: resolvió problemas de climatización llegando a la conclusión de que un espesor mínimo de la fachada facilitaba la dispersión del calor frente a un elemento masivo¹²; la forma en cáscara de la sala de proyección, construida mediante cerchas paraboloideas, intentó solventar los problemas acústicos a fin de que la recepción del sonido se produjese sin reverberación siendo nítidamente audible por todos los asistentes; incluso tendió el patio de butacas, de manera contraria a la de un teatro tradicional, a fin de conseguir que el espectador contemplase la pantalla situada en altura evitando interferencias visuales. La forma y el espacio fueron el resultado de la función y la investigación. La arquitectura entendida como una máquina; una experiencia que incluso afectó a la distribución del programa al optar por eliminar el foyer; símbolo de la sociedad clásica.

Tanto en el cine Barceló, como en el Europa o el Salamanca, no existieron divisiones por sistemas; descartando la pretendida unidad funcional del espacio moderno. En el caso del cine Salamanca, la envolvente mantuvo un carácter portante; en los Barceló y Europa, Gutiérrez Soto optó por embeber la estructura en el cerramiento negando su carácter autónomo. Los dos obviaron el principio de separación estructura – cerramiento.

Las fotos originales de los interiores no son representativas de la experiencia moderna. Son salas de concepción clásica. Recuerdan a los teatros del siglo XIX pero decorados con neones, expresivos voladizos y líneas,



12 Luis Gutiérrez Soto, *Cine Barceló*. Madrid (1930-31). Marquesina esquina calles Barceló y Larra y marquesina en sala de proyección de cubierta [Fotos 2010: Daniel Villalobos Alonso]

y otros recursos de ornamentación moderna. La ubicación de la pantalla, oculta tras el escenario; las similitudes con los teatros de herradura; o la estructura clásica del programa - foyer, patio de butacas, platea, escenario, – narran que forma y espacio no son episodios consecuentes de la funcionalidad, sino que están concebidos conforme a una pre-disposición tradicional.

Podríamos pensar que mientras en Duiker la forma es el resultado de la experimentación funcional, el espacio de Gutiérrez Soto y Alonso Martos, en estas obras, es la suma de experiencias acumuladas.

Funcionalidad e imagen.

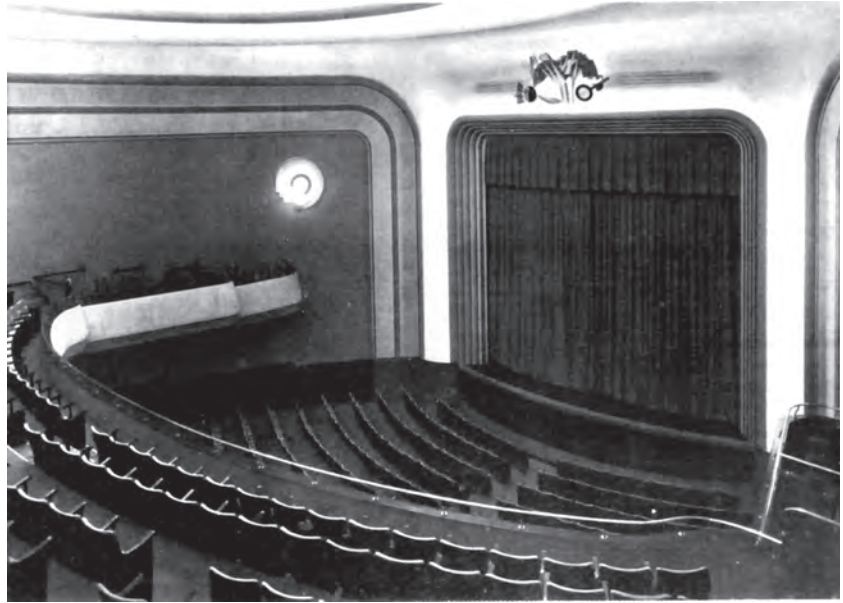
Una de los logros irrenunciables de la arquitectura del siglo XX fue la desvinculación de la forma respecto de la imagen. Frente a la metodología clasicista, determinista en cuanto a la representación, la modernidad asumió la condición liberal de la construcción olvidando viejas

12. Bayón, Mariano. *Interior del CINEAC de Ámsterdam, 1934*. Editorial Rueda S.L. Madrid 2004.



13 Luis Gutiérrez Soto, *Cine Barceló*. Madrid (1930-31). Actual Discoteca Pachá. Interior [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

14 Luis Gutiérrez Soto, *Cine Barceló*. Madrid (1930-31). Sala de proyecciones [EcuRed http://www.ecured.cu/Cine_Barcel%C3%B3]



fórmulas que definían el tipo de imagen que un edificio debería tener conforme a su función. Un palacio tenía que tener la imagen de un palacio; una iglesia la de una iglesia. Ejemplo de esa actitud liberadora fue el proyecto que Alberto Sartoris realizó para la iglesia de Nuestra Señora del Faro (1931).

Jan Duiker concibió su CINEAC como una máquina moderna en la que la función prevalecía por encima de la imagen; la forma derivaba del uso y del empleo de la tecnología siendo despojada de cualquier alusión a un icono predeterminado. El holandés incluyó una gran cristalera en la esquina que permitió al transeúnte observar a los operarios y sus mecanismos durante la proyección; incorporó un sofisticado sistema de climatización por radiación; realizó un pormenorizado estudio sobre la incidencia del calor y el frío en la envolvente del edificio; aplicó sofisticados sistemas de cálculo a fin de obtener

la estabilidad deseada en rótulos y voladizos; incluso incorporó una cédula fotovoltaica para la apertura de las puertas que dan acceso a la sala y una expendedora semiautomática de tickets.¹³ La veneración por lo mecánico le llevó a comparar su edificio con un gran aparato, concretamente con un avión, siendo el color elegido de los revestimientos exteriores el gris; color de la técnica.¹⁴

Por el contrario, Gutiérrez Soto y Alonso Martos no renunciaron a la metáfora y a la dualidad arquitectura-imagen. El cine era una actividad nueva y ambos, como gran parte de sus compañeros, entendieron que había que establecer un sistema de comunicación entre el paseante, convertido en espectador, y el edificio-cine. El fin, si el cliente lo demandaba, era transmitir que aquello que se estaba contemplando era un equipamiento moderno; en este caso una sala de proyección. La solución la encontraron en la aplicación descontextualizada y fragmentaria del léxico de la vanguardia. Manejaron los principios vistos en Europa como si de un estilo más se tratase; empleando el lenguaje racionalista como metáfora de la vida moderna. Lo utilizaron en cafés, salones de baile o cines, deslumbrados por los luminosos y los neones que estos locales tenían en París o Berlín. Muchos quisieron buscar para sus negocios esa imagen de modernidad que tanto éxito tenía en Europa. Lo moderno era moda. Y así lo entendieron los arquitectos. El léxico de la vanguardia no se utilizó por convencimiento funcional, economía de medios o por alguno de los otros principios en los que se basó el Movimiento Moderno, sino con fines representativos reduciendo la vanguardia a una cuestión simbólica vinculando, nuevamente, el uso con la imagen.



15 Francisco Alonso Martos, *Cine Salamanca*. Madrid (1935). Marquesina de entrada [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*. P. 67.



16 Francisco Alonso Martos, *Cine Salamanca*. Madrid (1935). Foto nocturna de 1935-36 [http://cinesdemadrid.blogspot.com.es/2009_07_15_archive.html]

Si Duiker utilizó la función como elemento generador de su arquitectura, Gutiérrez Soto y Alonso Martos emplearon la modernidad en su condición representativa.

¿Qué se lleva ahora en Madrid?.

Fue una frase que pronunció Gutiérrez Soto tras el conflicto nacional y que expresa la desorientación de los arquitectos de posguerra¹⁵; o tal vez de su generación. El texto encierra toda una declaración de intenciones. Como comenta acertadamente Miguel Ángel Baldellou sobre Gutiérrez Soto, el madrileño, sin mayores conflictos intelectuales, cambió el eclecticismo deco por el racionalismo ecléctico del que pronto fue el referente más importante del panorama madrileño. En una entrevista concedida a Daniel Fullaondo, Gutiérrez Soto, buscando la complicidad del entrevistador, confesó: "(...) comprenderéis que con todo este lío de ideas nos quedaba poco tiempo para pensar por nuestra cuenta", para añadir: " (...) faltaba una doctrina seriamente estructurada. Solo contaba el valor individual, cada cual "hacía la guerra" por su cuenta". Y como si estuviese definiendo su propia arquitectura añadió: "Existe a mi modo de ver un confusionismo en el empleo de la palabra funcional. (...) En muchísimos casos solo cumple unos fines decorativos y fotogénicos con el empleo de todos los trucos hoy en moda; paredes vidrio, "brises-soleil", pilotes, formas libres, etc, (...) porque su falso funcionalismo se ha sacrificado a las razones estéticas, preconcebidas de antemano, para lograr sensacionalismos y originalidades muy discutibles (...)".¹⁶

Independientemente del parecer de Gutiérrez Soto, podemos entender que tanto la postura de Jan Duiker

15. Baldellou, Miguel Ángel. *Ibidem*. P. 37.

16. Entrevista en *Nueva Forma*, nº70, 1971.

como la de los racionalistas madrileños tuvieron un mismo origen: su relación con la tradición. En el caso del holandés su relación con ella se realizó a través de la negación, haciendo tabula rasa a favor de nuevos ideales y principios que encuentran apoyo en la técnica. Gutiérrez Soto y Alonso Martos ejemplificaron la otra tendencia: aquella que acepta la tradición de manera positiva. Asumiendo la necesidad de incorporar a su repertorio nuevos materiales y nuevos lenguajes, ya experimentados en otras latitudes, practicaron una modernidad emulativa y colonizadora optando por un racionalismo evolutivo¹⁷; aunque podemos suponer que este término es excesivamente generoso. Por la actitud ecléctica con la que se proyectaron estas realizaciones, por el peso de la tradición, la concepción compositiva y ornamental, tal vez sería más apropiado reconsiderar el empleo del término racionalismo, en cualquiera de sus acepciones, siendo más acertado recurrir al de tradición renovada.

Parece razonable pensar que gran parte de la arquitectura racionalista madrileña respondía a cuestiones de pragmatismo: se hace lo que se “lleva”. Como si fuese una alegoría Gutiérrez Soto y Alonso Martos, como tantos otros, creyeron ver la modernidad centroeuropea en el exotismo de los decorados de las grandes proyecciones cinematográficas. Para ellos, pero también para aquella sociedad de masas, modernidad implicaba cine, movimiento, viajes, lecturas, deportes, espectáculo, ocio, divertimento, juventud. Metáforas de la nueva vida o como escribiese Ortega: “(...) hicieron de ella (la metáfora) la res poética”.¹⁸



17 Francisco Alonso Martos, *Cine Salamanca*. Madrid (1935). Foto de la sala de 1935-36 [Programa publicidad Cine Salamanca 1936. Colección Daniel Villalobos Alonso]



18 Francisco Alonso Martos, *Cine Salamanca*. Madrid (1935). Foto del vestíbulo de 1935-36 [Programa publicidad Cine Salamanca 1936. Colección Daniel Villalobos Alonso]

17. Conforme a la definición realizada por Montaner, Josep María. P. 73.

18. Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente en Alianza Editorial. Madrid 2006. P. 43.

Antiguo Universal Cinema

Actual Centro Wellness Manuel Becerra

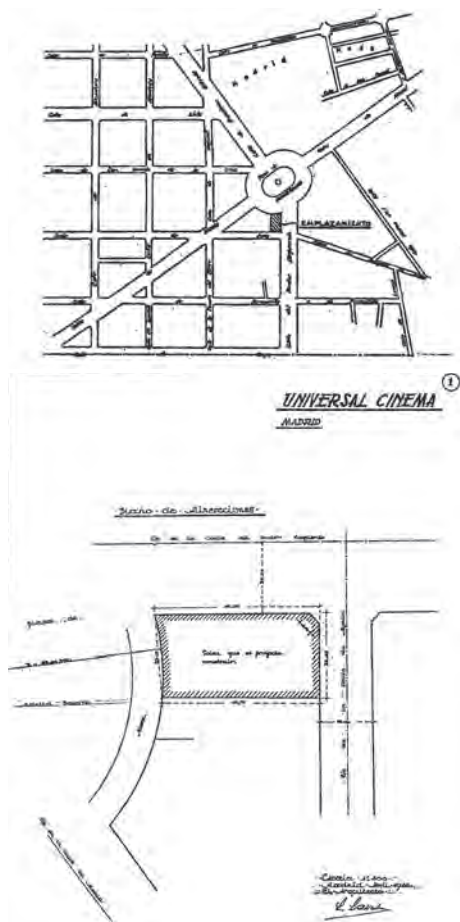
Miguel Lasso de la Vega Zamora



1 Luis Labat Calvo, *Universal Cinema*. Madrid (1946-53). Actual Centro Wellness Manuel Becerra. Vista de la fachada hacia la calle Doctor Esquerdo, c 1975 [Servicio Histórico COAM]

Reúne este edificio tres características que le hacían singular: se encuentra en una zona que, en el momento de su proyecto, se consideraba periferia madrileña, al borde del Ensanche del siglo XIX; su autor es prácticamente anónimo en Madrid; y su composición y su lenguaje resultan tardíos y a la vez rompedores con la arquitectura oficial de posguerra. Sin embargo, a pesar de que estas premisas le otorgan cierta especificidad, no resultan suficientes para desentrañar el porqué del interés arquitectónico de este antiguo cine, hoy convertido en un centro deportivo y de bienestar de una conocida cadena, tras la reestructuración y reconversión de uso llevada a cabo por el arquitecto Carlos de Riaño entre 2004 y 2008.

La primera cuestión que surge entonces es conocer cuáles fueron las razones que propiciaron la creación de este espacio para el ocio en el único solar libre que



2 Luis Labat Calvo, *Universal Cinema*. Madrid (1946-53). Plano de situación [Archivo de Villa de Madrid]

3 La antigua Glorieta de Alegría, hoy Plaza de Manuel Becerra, en el *Plano de Madrid y de los pueblos colindantes al comenzar el siglo XX*, Facundo Cañada, 1900. [Plano de Madrid y de los pueblos colindantes al comenzar el siglo XX, Facundo Cañada, 1900]



quedaba por construir, a principios de la década de los treinta del siglo XX, en el perímetro oeste de la Plaza de Manuel Becerra, lo que no significa que su entorno se hallase ya consolidado, todo lo contrario, pues existían grandes vacíos en su interior que no se edificarían hasta después de la Guerra Civil.

Caracteriza a dicha plaza su trazado oval, concebida a modo de foco principal y estratégico en los accesos a la capital y charnela entre el Ensanche y los barrios periféricos orientales, e incluso con los municipios limítrofes anexionados a partir de los años cuarenta. No obstante, este centro urbano había sido destinado en su origen a mejor fin que el actual, pues lo que se hubiera esperado de él es que fuera un lugar de expansión social, de encuentro, y no el nudo congestionado de tráfico interno que presenta la mayor parte de las horas del día.



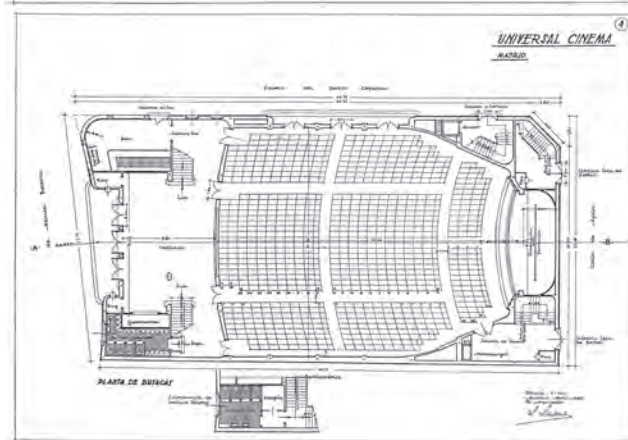
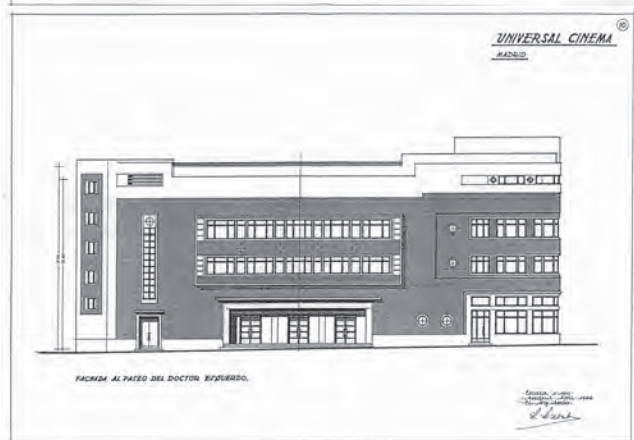
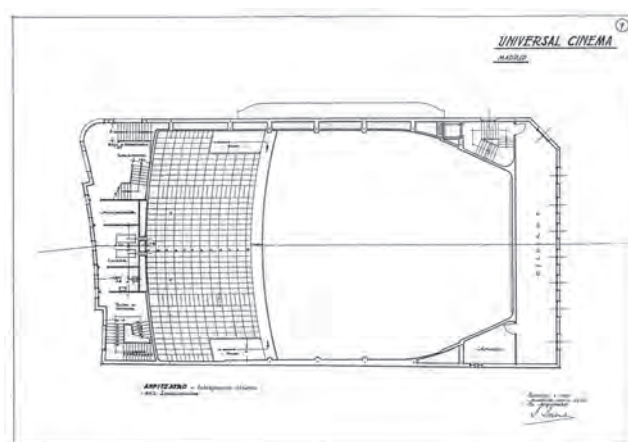
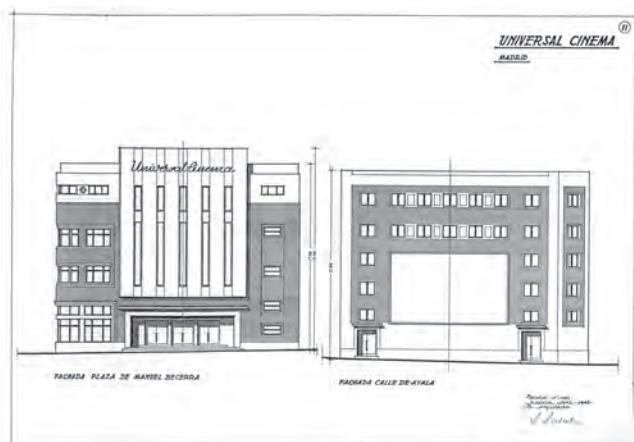
4 La Plaza de Manuel Becerra y el antiguo cine al fondo, c 1975 [Servicio Histórico COAM]

Antes de la configuración de la plaza, al comenzar el siglo XX, no había aquí más edificación reconocible que un merendero o ventorro llamado de la Alegría, que daría el primer nombre a la misma y pretendía ser avance de las próximas y celebradas Ventas del Espíritu Santo, a donde acudían concurridamente los madrileños para solazarse en las festividades. Además, el lugar acabó por convertirse en punto de arranque de los duelos en dirección al Cementerio de la Almudena, la gran Necrópolis del Este, concluida en 1926, y con ellos, asociados, habrían de prodigarse los puestos de venta de coronas y ramos florales. Un obelisco decimonónico, traído desde el Paseo de la Castellana en 1906,¹ señalaba el centro de la nueva Plaza, al que complementaban jardines geométricos, que desaparecerían con su remodelación en los años setenta del siglo pasado.²

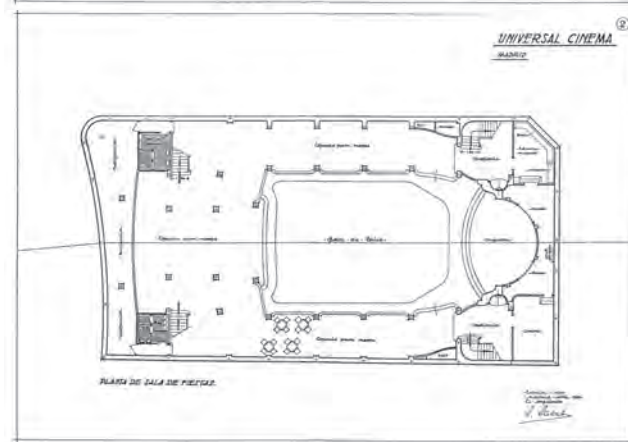
La apuesta por construir un cine en este enclave supuso, por tanto, un reto ante la desaparición de aquellos puntos de encuentro recreativos, los que

1. Era este obelisco el que servía de remate al elegante Paseo de la Fuente Castellana, proyectado por el arquitecto Francisco Javier de Mariategui en 1833 en honor de la princesa Isabel, luego Isabel II. Ver: Pedro de Répide: *Las calles de Madrid, 1921-1925* (facsimil Madrid: Ediciones La Librería, 1997, p. 383).

2. Ya existía aquí, desde hacía décadas, la Quinta de Nogueiras, una finca de recreo que constituye el actual parque municipal Eva Perón, así como los hotelitos del "Madrid Moderno" en las proximidades, una de las primeras colonias del extrarradio, a modo de ciudad-jardín, hoy profundamente transformada.



5 Luis Labat Calvo, *Universal Cinema*. Madrid (1946-53). Plantas de la sala de fiestas en sótano, de butacas y anfiteatro. Fachadas a la Plaza de Manuel Becerra y a la Calle Ayala [Archivo de Villa de Madrid]



inicialmente caracterizaron la plaza, herederos de aquel animado ventorro, si bien ahora con mayor sentido al convertirse o pretender convertir el entorno en un barrio predominantemente residencial, donde se habían levantado ya algunos grandes equipamientos, docentes, sociales y sanitarios, buscando la cercanía saludable del campo y la necesaria a la ciudad. De hecho, el edificio tuvo que solventar por su función, al inicio de su construcción en 1946,³ la oposición de los empresarios cinematográficos y del Sindicato de Espectáculos, sobre la base de que su realización perjudicaba gravemente los intereses económicos de los ya existentes en la zona.

Como aún no había sido edificado completamente el barrio, es evidente que un nuevo cine competiría con los existentes, el Salamanca, el Benlliure, el Alcalá Palace e incluso el Tívoli o el Narváez, sin vislumbrar que, a corto plazo, la escasez de vecindario iba a dejar de ser un problema, por el constante crecimiento de la población y, en gran medida, por la Ley de Solares de 1946 que obligaba a comenzar la construcción de todos antes del final del año, en vías de realizarse los planos del “Nuevo Madrid” o “Gran Madrid”.

Precisamente, esta exigencia urbanística o legislativa fue la que definitivamente animó a la empresa promotora a solicitar la licencia de construcción para ejecutar el “Universal Cinema”, llamado en el primer proyecto “Mundial Cinema”, aunque este nombre debía dejar cortas las ambiciones para el que pretendía ser un edificio multifuncional, con un cine de primera categoría y una sala de fiestas, que podía ser transformada para conciertos. Esto explica que se cuidara mucho la sonoridad, pues por deseo expreso de la empresa se pensaba así contribuir



6 Luis Labat Calvo, *Universal Cinema*. Madrid (1946-53). Vista del edificio antes de su reconversión, 2000 [Servicio Histórico COAM]



7 Luis Labat Calvo, *Cinema Proyecciones*. Ciudad Real (1932) [José Rivero Serrano, 80 años de arquitectura en Ciudad Real, 1923-2003. Ciudad Real: Colegio de Arquitectos de Castilla-La Mancha, 2007, p. 62, 74]

3. “Expediente a instancia de D. Luis Labat para construir en la P^o de Manuel Becerra 17 con vuelta al P^o del Doctor Esquerdo y Ayala”. *Archivo de Villa de Madrid*, ASA 42-392-6.



8 Luis Labat Calvo, *Universal Cinema*. Madrid (1946-53). Esquina Plaza de Manuel Becerra y Calle Ayala [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

4. Fernando Chueca Goitia, *Historia de la Arquitectura Española*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 2001, tomo II, pp. 788-789.

5. Como obras destacables, en relación con el tema, se podría citar la realización del Cine Falla en la calle Colegiata, obra de 1966, así como la reforma nueve años antes del Cine Callao. Ver: Pascual Cebollada y Mary G. Santa Eulalia, *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2000.

a al fomento de la cultura musical de Madrid, ante la escasez de locales aptos a tal fin.

El encargado de llevar a cabo la obra fue el arquitecto Luis Labat Calvo, titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1920, el mismo año en que culminaron sus estudios Manuel Sánchez Arcas o Agustín Aguirre y perteneciente, por consiguiente, a aquel grupo de arquitectos que Carlos Flores denominó la “Generación del 25” y Juan Daniel Fullaondo “Generación Decó”, por su papel decisivo en la implantación del racionalismo europeo en España.⁴ Nacido en 1895 y fallecido en 1973, Labat cuenta con una prácticamente inexistente obra en Madrid,⁵ si bien desde aquí proyectaría en sus primeros años de actividad el Cine Proyecciones de Ciudad Real (1932)⁶, a la par que un primer planteamiento para el Universal Cinema de Madrid, fechado en 1930, el cual no pudo ser ejecutado, a causa de las circunstancias políticas, según alegaba en su memoria el propio autor.⁷

En 1948, Luis Labat realizaba, junto al arquitecto Gabriel de la Torriente, la sede del Banco Hispano Americano en Santander, con un giro estilístico en su composición, para adaptarse al uso oficial, apostando por el lenguaje neoclásico y contribuyendo así a la reconstrucción de la ciudad con un edificio “digno del rango la importancia de aquélla”.⁸ Quizás al reconocimiento obtenido con este edificio se deba el cambio de actividad del arquitecto, pues acabó ocupando la jefatura del Cuerpo de Hacienda en Santander, trasladando aquí su residencia.

Diez años después del primer proyecto para el cine madrileño, la propiedad decide retomarlo, imponiéndole en este momento ciertas condiciones urbanísticas al mismo, que, unidas a las grandes

dificultades constructivas de posguerra, retrasaron nuevamente la presentación del documento definitivo hasta abril de 1946.⁹ En esta propuesta final, Labat va a organizar el edificio conforme a una planta prácticamente rectangular, con un lado medianero, un frente principal o norte adaptado a la geometría de la Plaza de Manuel Becerra, el posterior achaflanado hacia la calle de Ayala y el lateral y mayor a la de Doctor Esquerdo. Los dos usos principales referidos, que conviven en el volumen: el cine y la sala de fiestas, se resolvían con autonomía, con accesos y núcleos de comunicación distintos, ocupando el primero el nivel bajo para el gran vestíbulo, patio de butacas y cafetería, más dos entreplantas para anfiteatro, mientras que la segunda se ubicaba en el semisótano, con su entrada por la calle de Ayala. Coronaba el volumen una terraza para café-jardín de verano, compartiendo el hall y escaleras principales con el cine,¹⁰ quedando la zona de oficinas y posible vivienda del conserje en un cuerpo sobre el escenario.

La planta, casi simétrica, algo rígida en su trazado y organización, a pesar de su configuración libre, se resolvía estructuralmente mediante pórticos de hormigón armado y contaba con un acertado y cuidadoso estudio de circulaciones, funciones, recorridos, pasillos y salidas de emergencia, en este caso superando en dimensión y número la reglamentación, para facilitar la más rápida evacuación. Se debía asegurar la salida, ante el más mínimo percance, de los 1.615 espectadores del cine, los 400 de la sala de fiesta y los 250 de la terraza.

Las referencias al Cine Barceló de Luis Gutiérrez Soto, contemporáneo a la primitiva propuesta del Universal, y de la obra del Proyecciones de Ciudad Real, se observan



9 Luis Labat Calvo, *Universal Cinema*. Madrid (1946-53). Fachada a Plaza de Manuel Becerra [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

6. José Rivero Serrano, *80 años de arquitectura en Ciudad Real, 1923-2003*. Ciudad Real: Colegio de Arquitectos de Castilla-La Mancha, 2007, p. 62, 74.

7. Archivo de Villa de Madrid, *exp. cit.*

8. Luis Labat Calvo y Gabriel de la Torre, "Banco Hispano Americano", *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 76, abril 1948, pp. 138-139.



10 Luis Labat Calvo, *Universal Cinema*. Madrid (1946-53). Detalle de fachada a Calle Ayala [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

9. Archivo de Villa de Madrid, *exp. cit.*

10. Recuerda esta solución a la desarrollada por Luis Gutiérrez Soto en el Cine Callao de 1926, con un carácter totalmente novedoso. Ver: Pascual Cebollada y Mary G. Santa Eulalia, *op. cit.*

11. Juan Antonio Cortés, *El racionalismo madrileño*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

12. Leonardo Benevolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

13. Esta iluminación no sólo era grandiosa al exterior en el *Universum*, también al interior, buscando impresionar al espectador con una arquitectura en correspondencia con el innovador arte. Ver: Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino, *Erich Mendelsohn: Cine Universum = Universum Cinema: 1926-1928*. Madrid: Rueda, 2004.

en su lenguaje racionalista, de volumetría simplificada, líneas expresivas mendelsohnianas, que reproducen el interior al exterior, con gran depuración y “economía formal”,¹¹ lo que se demuestra en el primero en sus fachadas recortadas con plaquetas cerámicas imitando ladrillo fino y aplicaciones de piedra artificial. Esta cita a Erich Mendelsohn manifiesta la influencia que se vive en la arquitectura española, al unísono que en el resto de Europa, a partir de 1925,¹² por cuanto aquél está considerado uno de los maestros más influyentes del Movimiento Moderno. En el *Universal Cinema* no se produce sólo en los alzados, sino también en la planta, y más en concreto, en este aspecto, con el curiosamente coincidente en su denominación *Cine Universum* de Berlín (1926-1928), con el que en común comparte simetría, capacidad y organización de las partes: acceso, núcleos de comunicación en las esquinas o el ensanchamiento de la sala para conseguir la máxima visibilidad desde el pequeño escenario. También seguía el *Universal* al *Universum* en la importancia de la representación exterior nocturna, incorporando la iluminación artificial como reclamo a la composición arquitectónica.¹³

El *Universal* era, desde luego, menos complejo que el *Barceló*, aunque participaran de un programa funcional similar, si bien se aproximaba más en su trazado al *Cine Salamanca* (1933) de Francisco Alonso Martos, compartiendo los tres la vocación urbana, adaptada, en cada caso, a la volumetría de la zona, y en el primero con menor rotundidad en la implantación y mayor horizontalidad, diluyéndose el efecto maquinista. Desde luego no le faltan la insistencia en el claroscuro, la dualidad curva-recta, los huecos rasgados, los ventanales verticales acristalados y estrechos, en oposición a los

anteriores, o los óculos náuticos, pero los recursos decorativos, aun siendo escasos y puntuales, le aportaban cierto eclecticismo, en especial los vierteaguas sobre los accesos secundarios. Además, la fachada principal se resuelve con un lenguaje también moderno pero de distinto signo, a modo de cascada luminosa, que recuerda a otras experiencias cinematográficas alemanas, como el Cine Litburg de Berlín, obra de Rudolf Franke de 1928, aunque sin la contundencia de éste. En el Litburg, tres proyectores colocados en la azotea despedían haces de luces en distintas direcciones hacia la ciudad.¹⁴

El 4 de abril de 1953 se inauguraba el Universal Cinema con la película americana “La Estrella del destino”,¹⁵ dirigida por Vincent Sherman y protagonizada por Ava Gardner y Clark Gable, hasta que la crisis del sector en los años ochenta inclinó a la propiedad hacia la programación de filmes calificados “S”. El 27 de febrero de 1987 la sala cursó baja, destinándose a conciertos, aunque con esta función no duraría mucho, apenas dos años, lo que originó su cierre y abandono hasta su reconversión, a excepción de la *boite* del sótano, cuya actividad se prolongó algún tiempo más.

En definitiva, y retomando el principio, el Universal Cinema es un edificio tardío. Lo es por ese parentesco, ese lenguaje racionalista más propio de los años de la Segunda República, pero que, en vez de adaptarse a las nuevas circunstancias políticas de la posguerra y a los gustos del régimen franquista, decide mantenerse firme en su enlace con la primera modernidad madrileña, quizás por la libertad que le permitía este emplazamiento periférico, todavía lejos del centro del poder. Ya no era el edificio representante de aquella época y de



11 Luis Labat Calvo, *Universal Cinema*. Madrid (1946-53). Salida en fachada a Calle Ayala [Foto 2010: Daniel Villalobos Alonso]

14. Wolfgang Pehnt, “Fantasía que no locura”, en Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino, *Erich Mendelsohn: Cine Universum = Universum Cinema: 1926-1928*. Madrid: Rueda, 2004, p. 23 y ss.

15. Pascual Cebollada y Mary G. Santa Eulalia, *op. cit.*

aquella sociedad, de esos “locos años veinte”, cuando la tipología cinematográfica se presentaba como una novedad, asociada al progreso, a la vanguardia.¹⁶ No fue innovador, por tanto, el antiguo Universal Cinema, pero no quiso renunciar a ser, al menos, memoria de ese pasado inmediato y brillante para la arquitectura, y quizás en este hecho resida su principal mérito.

16. AA. VV.: *Equipamientos. Lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965. Registro Docomomo Ibérico*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos y Fundación Docomomo Ibérico, 2010.

Cine-Teatro De La Residencia De Estudiantes “La Salle” (Valladolid)

Daniel Villalobos Alonso

Nombrar Residencia de Estudiantes, en la España de los años cincuenta, siempre conlleva ecos de centro de cultura, foro de debate y vida intelectual; todo ello en el difícil paisaje de la autarquía española de postguerra, si bien es difícil imaginar un centro religioso de Valladolid sin añadir las obligaciones cristianas y patrióticas de ese momento político. En esta década, la congregación de Hermanos de la Salle, (HH de las EE. CC.), construyó en esta ciudad la llamada Residencia de Estudiante “La Salle”, anexa al Colegio “Hispano” de enseñanza primaria y media, administrados ambos por la misma congregación religiosa.

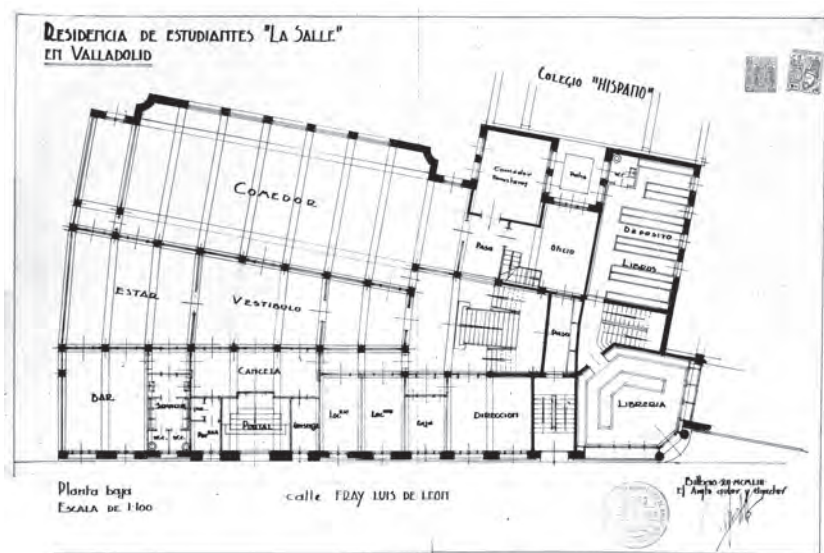
El proceso de elaboración del proyecto resultó complejo y cargado de enfrentamientos con el Ayuntamiento por conseguir la necesaria Licencia Municipal, inicialmente denegada por motivo de exceso de altura –en el proyecto se sobrepasaba la máxima establecida de 12 metros a



1 Pedro Ispizua y Susunaga, *Cine-Teatro Residencia de Estudiantes “La Salle”*. Valladolid (1953-54). Fachada en calle Fray Luis de León [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

1. La denegación de la Licencia Municipal por razones de altura, tiene fecha de 14 de octubre de 1954. Archivo Municipal de Valladolid, expediente carpeta C-910-44.

2 Pedro Ispizua y Susunaga, *Residencia de Estudiantes "La Salle"*. Valladolid (1953-54). Planta baja [Archivo Municipal de Valladolid. C 910 - 44]



cornisa desde la cota de calle¹-, y esto comportó una segunda petición. La nueva solicitud, presentada por el entonces Director del Colegio, se justificaba por razones docentes ya que, en sus palabras, era para un "...destino público, como el nuestro, dedicado a la formación cultural, religiosa y patriótica de la juventud española".² Es en la planta del semisótano de este edificio donde aún se encuentra su Cine-Teatro.

2. Solicitud de licencia municipal para la obra de la Residencia de Estudiantes: Archivo Municipal de Valladolid, expediente carpeta C-910-44, documento de fecha 19 de octubre de 1954.

3. Sobre la obra de este arquitecto en Bilbao entre 1920 y 1939, véase: Bilbao Salsidua, Mikel: "Pedro Ispizua. Aportaciones a la arquitectura bilbaína de preguerra". En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*. N° 23, 2004. pp. 311-324.

Los diferentes proyectos fueron llevados a cabo en Bilbao, en el estudio del arquitecto de la Institución Pedro Ispizua y Susunaga.³ El primero de ellos está firmado en abril de 1950, y desarrolló una propuesta donde el edificio del Nuevo Colegio "Hispano" se organizaba en "L", recogiendo el patio escolar entre los dos brazos: al fondo de la parcela se situó el bloque de aulas, y el edificio de la Comunidad hacia la calle Fray Luís de León; lugar que finalmente ocupará la Residencia de Estudiantes. En este proyecto, la ubicación de la Residencia de Estudiantes



se planteaba al lado contrario, con fachada a la calle del Santuario y en prolongación del bloque de aulas. Tras el edificio docente estaba proyectado el salón de actos y, en continuidad, un gran oratorio sobre el solar que en parte ocupó la Iglesia del Convento de Nuestra Señora de la Encarnación.⁴ De esta propuesta únicamente llegó a construirse el aulario.

Entre septiembre y octubre de 1953 se trazaron los planos para la Residencia de Estudiantes, permutando su emplazamiento inicial con el señalado para la Comunidad. La nueva propuesta para su fachada a la calle Fray Luís de León será continua, cerrándose en curva como remate. Así se relegó la del proyecto inicial –en aquélla se planteaban cuatro retranqueos en diente de sierra–, solución que entonces le permitió obtener la deseada Licencia Municipal, y ahora, el estar en el Registro de edificios del Do.Co._Mo.Mo. Ibérico.⁵



3 Pedro Ispizua y Susunaga, *Residencia de Estudiantes "La Salle"*. Valladolid (1953-54). A la izquierda Colegio "La Salle" [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

4 Pedro Ispizua y Susunaga, *Residencia de Estudiantes "La Salle"*. Valladolid (1953-54). Fachada a Calle Simón Aranda [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

4. Villalobos Alonso, Daniel: *Plano de la Ciudad de Valladolid*.1606-1738. Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León, 1992. Restitución de la Trazo de la Ciudad: (Original Depositado y expuesto en el Museo de la Ciudad de Valladolid, 225x158 cms.).



5 Pedro Ispizua y Susunaga, *Cine-Teatro Residencia de Estudiantes "La Salle"*. Valladolid (1953-54). Platea [Foto 2012: Daniel Villalobos Alonso]

5. AA.VV.: *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Ed. Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2010. p. 167.

6. Pedro Ispizua y Susunaga. Memoria del proyecto: Archivo Municipal de Valladolid, expediente carpeta C-910-44, documento de fecha 5 de octubre de 1954.

7. AA.VV.: *Equipamientos I. Opus cit.* pp. 342-343.

8. Archivo Municipal de Valladolid, expediente carpeta C-910-44, Planta de semisótano, documento de fecha diciembre de 1953, con fecha de visado colegial de 5 octubre de 1954.

Respecto a la organización de sus alzados, mantuvo el mismo ritmo vertical en el correspondiente al patio; en los de calle, y mediante una transición, se empleó un lenguaje racionalista de composición y volumetría horizontal; disposición contraria a la de ritmos verticales de lo proyectado por él mismo cinco años antes. Sin embargo, el diálogo con el proyecto ya construido para el colegio se logró mediante la continuación de sus materiales y la prolongación de la base de revoco. Así lo explica el propio arquitecto: "Sus levantes son de ladrillo grueso y sus forjados de hormigón armado. Exteriormente sus paramentos llevan revocos al igual que los que ofrece el Edificio COLEGIO HISPANO y bajo la misma composición estética".⁶ Decisión de Pedro Ispizua que establece un abandono de las posiciones eclécticas tomadas para el primer edificio, por la modernidad de la nueva Residencia carente de relevantes elementos historicistas, aunque en diálogo con las preexistencias. Sin embargo, esta postura moderna la debemos entender como una recuperación y no como un avance: la había tomado antes de la guerra civil, cuando su cargo era el de arquitecto municipal de

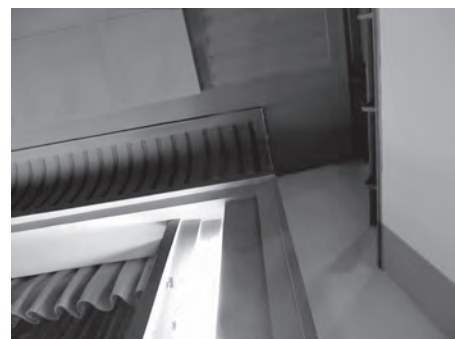
Bilbao. En su trayectoria profesional pasó de proyectar edificios historicistas hasta principios de los años treinta, a construir el complejo escolar Luís Briñas (Bilbao, 1933-36), como uno de los mejores ejemplos del *Racionalismo* en el País Vasco.⁷

En su interior, uno de los atractivos que conserva la Residencia de Estudiantes de 1954 en Valladolid corresponde al Cine-Teatro. Situado en el semisótano, entre las calles Fray Luís de León y Simón Aranda, y más bajo de la cota del resto de la planta –se accede tras bajar un tramo de escaleras–, lo que le permite la altura suficiente para ubicar a ambos lados de la cabina de proyección un pequeño anfiteatro desde donde enlazan dos estrechas galerías que discurren a lo largo de toda la sala como palcos corridos, lo cual le aporta una imagen más cercana al uso de teatro que de cine. Su pantalla se orientó hacia el patio, bajo el basamento que no posee “luceras”. La sala recubierta de madera carece de ornamentos y en ella se aplicaron los principios de racionalidad. Formalmente, la geometría que ofrece los balaustillos de las galerías, anfiteatro y barandilla de la escalera, le otorga una unidad a todo el cierre del espacio, e incluso su geometría de quiebro en ángulo también se usa en el basamento de madera bajo la pantalla. La atención visual del espacio se centra en la embocadura de la pantalla, punto donde se podría establecer alguna relación con motivos *Art decó*.

Pese a lo meditado del proyecto, la decisión de incluir este espacio para sala de proyección y teatro no consta en la documentación de diciembre de 1953.⁸ En esta fecha, la traza del semisótano se ocupaba mediante almacenes, cocina, y un gran gimnasio con duchas, más



6 Pedro Ispizua y Susunaga, *Cine-Teatro Residencia de Estudiantes “La Salle”*. Valladolid (1953-54). Escalera de acceso [Foto 2012: Daniel Villalobos Alonso]



7 Pedro Ispizua y Susunaga, *Cine-Teatro Residencia de Estudiantes “La Salle”*. Valladolid (1953-54). Detalle de la embocadura [Foto 2012: Daniel Villalobos Alonso]

9. Espacialmente, este cine-teatro era una gran sala rectangular horizontal y oscura, y no poseía asientos fijos. Su acceso, desde el vestíbulo del



8 Pedro Ispizua y Susunaga, *Complejo escolar Luís Briñas*. Bilbao (1933-36). Escalera de la torre [Archivo DCOMOMO Ibérico]

9 Pedro Ispizua y Susunaga, *Complejo escolar Luís Briñas*. Bilbao (1933-36). Fachada a Calle Iturriaga [Foto 2013: Íñigo Varona Sánchez]

semisótano, estaba situado a la izquierda. Al fondo, la pantalla cegaba el escaso espacio de la tramoya a la que se accedía también por la izquierda, frente a la entrada de la sala situada en el mismo lado. A la derecha de este acceso, y arrancando desde el suelo de la sala, existía un pequeño anfiteatro escalonado tras el que se ubicaba la cabina de proyección.

10. *Ibíd*em cita 1.



una superficie disponible para cabinas de vestuario; todo esto en vez de por el espacio correspondiente al cine. El proyecto de esa sala no se dibujaría hasta después de la fecha y creemos que fue asimismo trazado por el mismo Pedro Ispizua, arquitecto de la Institución como así se le denominaba en los documentos.

En el semisótano del colegio, y hacia la residencia, existió otro cine-teatro, éste para el servicio de sus alumnos de enseñanza media. Su solución arquitectónica se planteaba con idéntica racionalidad que el existente.⁹ Ambos se utilizaron con continuidad desde los años sesenta para diversión de sus alumnos, aunque los films que se proyectaban las tardes de los sábados eran también cercanos a una "formación cultural, religiosa y patriótica de la juventud española"¹⁰, principios que la Congregación de maestros laicos añadían al entretenimiento de sus alumnos en una tarde de cine.

Cine en la avenida de Navarra (Soria)

Daniel Villalobos Alonso

Julio Cano Lasso (Madrid, 1920-1996), «el arquitecto del rigor» como le definió Álvaro Siza, recibió la Medalla de Oro de la Arquitectura en el año 1991. Con este premio, el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España reconocía la labor del arquitecto “a la permanencia y el equilibrio de su obra demostrada de forma constante a lo largo de toda su biografía”.¹ El valor de su arquitectura se evidencia en cualquiera de sus proyectos desarrollados a lo largo de su dilatada vida profesional, ya fueran viviendas o edificios públicos, hasta en sus últimos grandes trabajos: el edificio para la *Nationale-Nederlanden*, Madrid (1991) y el *Pabellón de España para la Expo de Sevilla* de 1992. Este estudio nos aproxima a una de sus primeras obras construidas, opera prima en solitario, un pequeño cine en Soria, el denominado *cine Rex* cuando se inauguró a finales de la década de los cincuenta.²



1 Julio Cano Lasso, *Edificio de viviendas y cine*. Soria (1956-1960). Fachada en avenida de Navarra [Foto 2005: Antonio Álvaro Tordesillas]

1. Acta del Premio del Consejo Superior de los Arquitectos de España, firmada por Jaime Duró Pifarré. En: Revista: *Arquitectos 123. Julio Cano Lasso (1920-1975). Medalla de Oro de la Arquitectura 1991*. Ed. C.S.C.A.E. Núm. 91-4. p. 9.

2. Sobre este cine ver, Villalobos Alonso, Daniel: “Cine en la avenida de Navarra, 1956”. En: AA.VV.: *Equipamientos II. Ocio, deporte, comercio, transporte y turismo. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Ed. Fundaciones Caja de Arquitectos y do. co, mo. mo_Ibérico y Ministerio de Fomento. Barcelona, 2011. pp. 104-105.



2 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria. Primer proyecto (1956). Plantas sótano, baja y alta del cinema [Archivo Municipal de Soria]

La experiencia profesional previa al proyecto la había tenido de la mano del arquitecto Fernando Moreno Barberá (1913-1998), quién apostó por una nueva arquitectura, la llamada del Movimiento Moderno. Empezó trabajando en el Instituto Nacional del Industria, en el cuál Moreno Barberá desde 1945 era Consejero de la Empresa Nacional de Turismo, y participó junto a Rafael de la Joya y Juan Gómez G. de las Buelgas, en el proyecto del *Hostal de los Reyes Católicos* de Santiago de Compostela (1953), trasformando el edificio que había sido Hospital Real. También en Madrid, bajo la dirección de Moreno Barberá proyectó el edificio de *Oficinas de la calle San Bernardo* (1954), y las *Viviendas sociales del barrio de San Antonio* (1955).³

Por fin con este proyecto Julio Cano Lasso se enfrentaba en solitario a la arquitectura, en una generación de arquitectos que la guerra civil había roto su eslabón con el GATEPAC (1930-1937) como el inicio de la Modernidad en España. Así definía Julio Cano Lasso el panorama arquitectónico con el que se encontraba en el comienzo de su carrera: “Por aquellos años Coderch, Cabrero y Aburto comenzaban a ser conocidos y recuerdo sus magníficos

3. *Ibidem* p. 23.

tableros de concurso, con alzados y perspectivas pintadas al óleo; Fisac construía el conjunto de Investigaciones Científicas en la calle de Serrano. Poco después Saenz de Oíza y Laorga ganaban el Premio Nacional de Arquitectura... Una nueva arquitectura comenzaba otra vez a abrirse camino en un medio de escasez y penuria tecnológica".⁴

El anteproyecto inicial, dibujado a escala 1/100, se firmó en diciembre de 1956 con su propietario, el Dr. Gregorio Mazariegos García (1915-1999), quien confió en el valor cultural y lucrativo de la industria cinematográfica de mediados de los años cincuenta. Ese año se estrenaba la definitiva versión de *Los diez mandamientos* de Cecil B. DeMille y el cine español triunfaba internacionalmente con la película *Calle Mayor* dirigida por Juan Antonio Bardem.

Con esta iniciativa, el cinema de Soria fue parte de un programa arquitectónico mayor, el edificio proyectado, «Casa de pisos y cine», contaba con diez viviendas desarrolladas en cinco alturas, en cuya planta baja, y a ambos lados del portal, Cano Lasso diseñó una tienda "Domus", el cine y junto a él y como parte de la oferta de entretenimiento, una cafetería con acceso tanto desde la calle como desde el vestíbulo de la sala de proyección. Entre enero y febrero de 1957 se firmaron los planos del edificio desarrollados con mayor definición, donde estaban incluidas las distribuciones de las viviendas y los planos del cine, estudios acústicos, de accesibilidad, estudio de visuales... etc. La carpeta de proyecto y su memoria se redactaron exclusivamente bajo el nombre de «Cine en la Avenida de Navarra. Soria». Sería un conjunto, cine y cafetería, "con un indudable valor como centro de la vida social en una pequeña capital de provincia",⁵



3 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria (1956-1960). Imagen de 2008 [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

4. Cano Lasso, Julio: "Al correr de los años". En AA.VV.: *Julio Cano Lasso, arquitecto*. Ed. Xarait. Madrid, 1980. pp. 11 a 12.



4 Julio Cano Lasso, *Edificio de viviendas y cine*. Soria. Segundo proyecto (1957). Alzado y plantas baja y pisos del bloque [Archivo Municipal de Soria]

5. Archivo Municipal de Soria. Carpeta 37/57. Memoria del proyecto «Cine en la Avenida de Navarra. Soria», p. 2.

6. *Ibíd.* p. 4.

7. *Ibíd.*

como afirmaba el arquitecto en la memoria del proyecto. De fácil uso y acceso sencillo, a nivel de calle y sin salvar un solo peldaño.

Y el estar el *cine Rex* en el inicio de su obra profesional, le otorga una importancia respecto a las decisiones arquitectónicas que allí se tomaron. Opciones que reflejan de modo práctico los principios en los que comenzaba a asentarse su arquitectura. Planteamiento expresado por él mismo en la memoria del proyecto como “simplicidad y lógica constructiva dentro de una armoniosa consignación de los materiales y colores”.⁶ El texto de la memoria es una defensa de la entonces arquitectura contemporánea de la cual no dudaba que poseyera los suficientes recursos para alcanzar la belleza. No únicamente defiende aquí sus ideas coincidentes con los planteamientos del Movimiento Moderno, sino que señala su diferenciación respecto al entendimiento de éste como un estilo, criticando “esos pastiches que amontonando fórmulas y lugares comunes del modernismo más a la moda, amenazan con ser una plaga aún mayor que la rutina conservadora”⁷. Concuerdan estas ideas con la definición otorgada por Álvaro Siza, «el arquitecto del rigor».

Su concepto decorativo era el derivado de la lógica constructiva. El fondo de la sala de proyecciones, el muro del vestíbulo con el portal y la medianera de la cafetería mostraban su construcción mediante aparejo de ladrillo recocho visto –ladrillo muy cocido, con alguna deformación y color no uniforme– blanqueados con cal; el cierre de la sala con el vestíbulo, forrado de madera en listones verticales de pino barnizado, y el fondo de la sala forrado en tela con mezcla de cáñamo, para posibilitar una buena acústica, acabado en su color. Sobre este



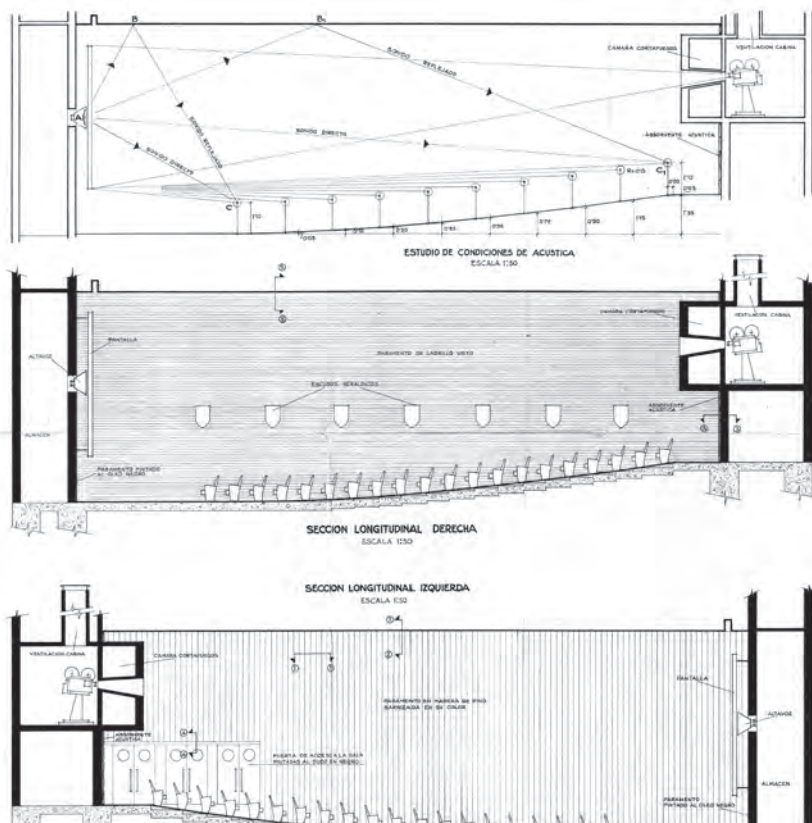
5 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria (1956-1960). Detalle de marquesina en acceso [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

6 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria. Segundo proyecto (1957). Planta del vestíbulo del cinema y cafetería [Archivo Municipal de Soria]

fondo destacaba la cabina, un volumen volado de color negro. Para conseguir una iluminación constante en la sala, las lámparas se situaban dentro de un remetido en el encuentro de las paredes con el techo de escayola plano y de color marfil, que dibujaba su perfil suspendido sobre el espacio. Desde allí se proyectaba una luz rasante a los paramentos de madera y ladrillo para conseguir destacar su textura constructiva. El suelo se proyectó mediante un pavimento continuo de cemento magnesiano –con óxido de magnesio cáustico–, acabado en su color grisáceo (color perla), sobre el cual destacaban la butacas alternándose en sus dos colores, entre el azul cobalto y el amarillo cromo.

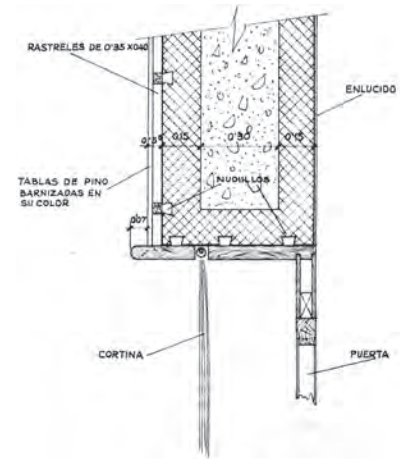
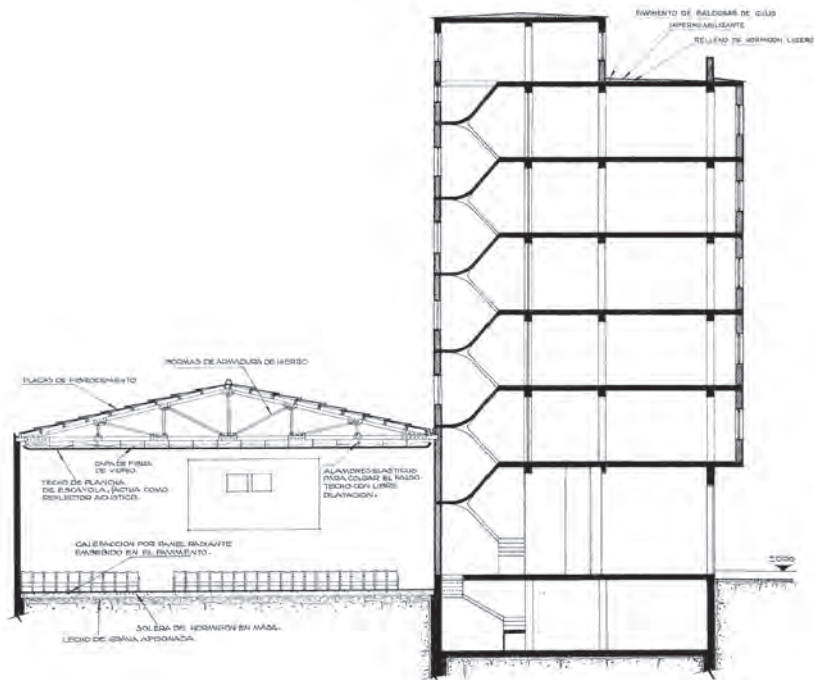
Fuera de la sala utilizó la piedra, caliza en los suelos y mármol travertino en los forros de los cuatro pilares

7 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria. Segundo proyecto (1957). Secciones de la sala [Archivo Municipal de Soria]

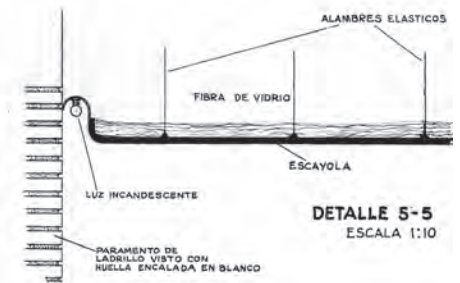


cilíndricos. El resto de los cierres se construyeron de cristal; en el acceso al vestíbulo, en su marquesina iluminada desde el interior y en la separación del vestíbulo con la cafetería. Espacios de usos y accesos independientes pero conectados visualmente entre sí. Incluso el antepecho del altillo en la cafetería se materializó de cristal armado. Cierres de vidrio que otorgaban por su ligereza, en contraste, más peso y grandilocuencia, aún, a los muros de ladrillo y a los suelos y pilares de piedra.

Sus soluciones y afirmaciones sobre lógica constructiva, los materiales y colores empleados, no pueden explicarse



DETALLE 4-4
ESCALA 1:10



DETALLE 5-5
ESCALA 1:10

únicamente desde el aprendizaje durante su brillante carrera –en el año 1949 había obtenido el título de arquitecto con Premio Extraordinario Fin de Carrera– o las influencias de su mentor, Fernando Moreno Barberá; a estas referencias habría que añadir las enseñanzas derivadas de sus primeros viajes de estudio, los que realizó en 1950 a Italia y en 1951 a Holanda. Con estos viajes se sumaba así a los arquitectos recién titulados tras la guerra española que abrían sus ojos a lo que pasaba fuera de las fronteras de un país cerrado al mundo en su Autarquía. Así siguió el ejemplo de Miguel Fisac cuyo primer viaje lo había realizado a Suecia en 1949, Francisco Javier Sáenz de Oiza en 1947 a los Estados Unidos, así lo hiciera de modo análogo a Europa el arquitecto portugués

8 Julio Cano Lasso, *Edificio de viviendas y cine*. Soria. Primer proyecto (1956). Sección trasversal [Archivo Municipal de Soria]

9 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria. Segundo proyecto (1957). Detalles constructivos de acabados de la sala [Archivo Municipal de Soria]



10 Julio Cano Lasso. Dibujo del Ayuntamiento de Hilversum (1928-1929), de W. Marinus Dudok [AA.VV. Julio Cano Lasso, arquitecto. Xarait. Madrid, 1980]

11 Julio Cano Lasso, Cine Rex. Estado en 2008. Imagen de la sala de proyecciones. Fotograma: Juan Antonio Bardem, *Calle Mayor* (1956) [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]



Fernando Távora en 1947, o como en 1941 Francisco de Asís Cabrero igualmente le condujera a Italia.

La arquitectura visitada en estos primeros y trascendentes viajes para Cano Lasso le sirvió de referente a su obra, manteniendo su influencia a lo largo de toda la profesión. La reconoció sobremedida respecto a los materiales, de Italia el uso de los travertinos, mármoles, mosaicos, pavimentos excelentes... etc. y el ladrillo dependiente de las obras del arquitecto holandés Willem Marinus Dudok (1884-1974).

Así lo exponía el propio arquitecto: “En Italia la exaltación nacionalista busca una expresión y raíz propias a partir también del pasado histórico, que en este caso no podía ser otro que la Roma Imperial. Hay un gran despliegue de valores formales y simbólicos, realizados con materiales de gran calidad: Travertino, mármoles, mosaicos, esculturas y murales, pavimentos excelentes,



12 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria. Estado en 2008. Trasparencias entre el vestíbulo y la cafetería [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

13 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria. Estado en 2008. Subida al altillo de la cafetería [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

etc.”.⁸ De este modo se clarifica el porqué de su elección del mármol travertino y los solados en piedra: estaba seducido por el esplendor que otorgaron estos materiales a la Roma Imperial.

Sobre la influencia holandesa exponía: “También en aquellos años de estudiante tuve conocimiento de la Escuela de Ámsterdam y mi admiración por Dudok era grande. Las obras de Dudok, más fáciles, tienen una seducción especial, aunque sin la potencia de Berlage. Recién terminada la carrera visité Hilversum y confirmé mi admiración. Ha sido la influencia que ha perdurado y creo que ha contribuido a mi amor por el ladrillo”.⁹ Cita ésta que asimismo clarifica su devoción por el ladrillo derivada del material dominante en la obra de Dudok, impresionado en aquel viaje con su uso para el *Ayuntamiento de Hilversum* (1928-1939). Un material, el ladrillo, que en sus palabras “era como el pan: de

8. Cano Lasso, Julio: “Recuerdos de la Escuela”. En AA.VV.: *Julio Cano Lasso, arquitecto*. Ed. Xarait. Madrid, 1980. pp. 18 a 22. pp. 21 y 22.

9. *Ibidem*, p. 22.

14 W. Marinus Dudok, *Centro comercial "De Bijenkorf"*. Rotterdam, (1930) [Metalocus, Inés Lalueza: *City of light vs Centro Comercial por W.M. Dudok* (Video: Peter Veenendaal. En: <http://www.metalocus.es/content/es/blog/city-light-vs-centro-comercial-por-wm-dudok>)]



ricos y de pobres”, eficaz y fiel que otorga en su uso un valor simbólico, su condición intemporal que permite enlazar culturas y momentos arquitectónicos distantes, desde obras racionalistas y del Movimiento Moderno, poniéndolas “en relación con la grandeza de antiguas culturas... impresionantes edificaciones del pasado”.¹⁰

Nos faltaría explicar la combinación que Cano Lasso aplicó en el proyecto del *cine Rex* respecto a la condición pesada y opaca que aporta el ladrillo en los paramentos, con la luminosidad y levedad del cristal. Respuesta obvia si en su viaje a Holanda en 1951 hubiera podido ver en pie uno de los más interesantes proyecto realizados por Dudok, los *Grandes Almacenes "De Bijenkorf"* en Rotterdam (1929-1930), «*La Ciudad de la Luz*». Los bombardeos sobre la ciudad en 1940, durante la segunda guerra mundial, lo dejaron prácticamente destruido, estado en el que se mantuvo hasta su demolición antes de ser sustituido por otro proyectado por Marcel Breuer (1955-1957). Aquélla

10. Cano Lasso, Julio: “El ladrillo, material intemporal”. En: *Revista: Arquitectos* 123. Opus cit. p. 42.



15 W. Marinus Dudok, Centro comercial "De Bijenkorf". Rotterdam, (1930). Estado tras los bombardeos de 1940 [IsGeschiedenis. Dagelijkse historische achtergronden bij het nieuws: Geschiedenis van De Bijenkorf. En:https://www.google.es/search?q=Willem+Dudok+Bijenkorf+Rotterdam&biw=2021&bih=1013&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewjFwcbU0d7KAhWL8RQKHbSRB-8Q_AUIBygC&dpr=0.95#imgsrc=m-c2mGdRTlqFdM%3A]

obra maestra del arquitecto holandés fusionó el peso del ladrillo con la luz y levedad del cristal, y los restos que tal vez viera el arquitecto español fueran lo suficientemente elocuentes como para dejarse seducir por ese contraste.

El reconocimiento de la ambición proyectual de esta obra, como iniciática de toda la trayectoria posterior del arquitecto madrileño, se interpreta en cada uno de los detalles y la atención en los acabados, incluso en el diseño de su mobiliario. Pasamanos, peldaños de escalera, puertas y tiradores, lámparas de pared, bancos corridos en el vestíbulo... etc. alentaban el espacio definido por la lógica constructiva. Como elemento plástico incorporado al ámbito del vestíbulo, asimismo visto desde la cafetería por la transparencia de su separación, incluyó un mural de azulejos obra del artista y atleta gallego Manuel Suarez Molezún (1920-2001) –representó a España en los juegos olímpicos de Londres de 1948–. La obra suma a este espacio una condición distintiva de la cualidad de su



16 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria. Estado en 2008. Vestíbulo desde la subida a la cabina [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

17 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria. Estado en 2008. Detalle de la escalera de la cafetería [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]



tendencia plástica personal, la abstracción geométrica, condición paralela y cómplice de la propia del espacio diseñado por el arquitecto.

Tras esta obra, y gracias en parte a los beneficios económicos del trabajo realizado, construyó su *Casa-Estudio en la Florida*, Madrid (1958-1959). La tenía proyectada desde 1955, un año antes que el proyecto del edificio de viviendas y cine en Soria, la materializó con ladrillo recocho visto, encalado de blanco, como el utilizado en el *cine Rex*, una vivienda-estudio que sería testigo mudo de su imparable creatividad arquitectónica, que tuvo su comienzo en solitario con este edificio de viviendas y pequeño cine.

El *cine Rex*, con su cafetería, fue incluido en 2008 en el Registro Internacional de Arquitectura Moderna de Do.Co._Mo.Mo. –*Documentation and Conservation*



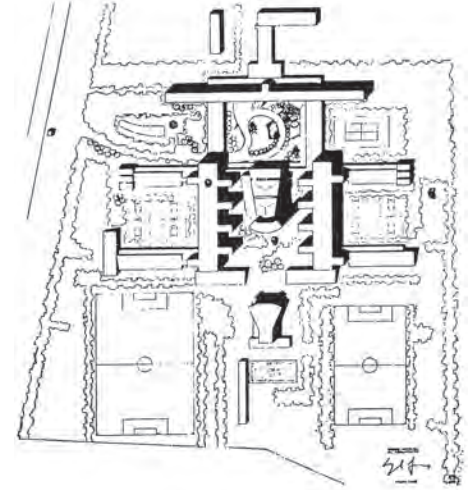
18 Julio Cano Lasso, *Cine Rex*. Soria. Estado en 2008. Detalles del vestíbulo. Mural de Manuel Suarez Molezún [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement— por su probado valor patrimonial arquitectónico, cerró sus puertas en 2012 tras más medio siglo de proyecciones cinematográficas diarias, y fue el último cine abierto en la ciudad de Soria. En la actualidad, los espacios de su vestíbulo y cafetería han desaparecido ocupados por un banco español especializado en gestión patrimonial, mercados de capitales y servicios de inversión especializados. Este capítulo ha querido ser, además de un pequeño estudio sobre la obra, un reconocimiento al proyecto del arquitecto Julio Cano Lasso que plasmó en él buena parte de sus aspiraciones arquitectónicas, convirtiéndose en un germen de su importante labor posterior.

El Cine-Teatro del Colegio de los Padres Dominicos (Valladolid)

Una Lección sobre Simetría de Miguel Fisac

Daniel Villalobos Alonso

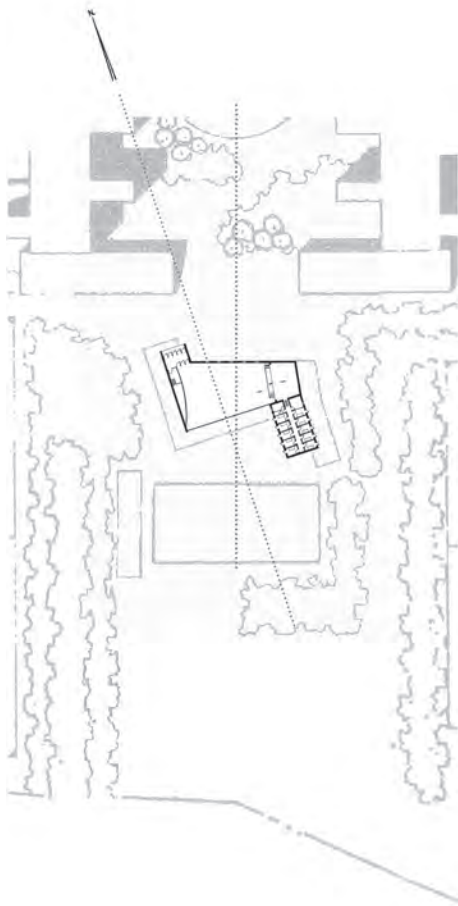


A partir de 1955, y hasta 1957, Miguel Fisac desarrolló y construyó una serie de proyectos para una segunda y última etapa del conjunto arquitectónico del Colegio Apostólico de los PP. Dominicos en las Arcas Reales de Valladolid. La primera, entre 1952 y 1954 -etapa ya reiteradamente estudiada¹-, había finalizado en todas sus fases, y consistió en el colegio propiamente dicho con el programa de aulas, laboratorios, galerías de recreos... etc, completado con las residencias para alumnos y Padres Dominicos y el edificio principal y más relevante de todo el conjunto, la iglesia. Fue concretamente por este espacio religioso por el que se le concedió en 1954 la Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Arte Sacro en Viena.

En la segunda etapa, ya con el reconocimiento internacional a esta obra, le encomendaron ampliar el conjunto -con una cronología general entre 1952 y 1957-

1 Miguel Fisac, *Colegio Apostólico de los Padres Dominicos*. Valladolid (1952-57). Planta del conjunto del Colegio de su estado en 1957 [Archivo Daniel Villalobos Alonso]

1. Véase sobre esta primera fase las tres publicaciones de Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio: "Miguel Fisac, arquitecto inventor", en: *Revista BAU* nº1, noviembre de 1989. Ed. COALYLE, León y Castilla la Mancha. pp. 78 a 83. *Fisac, el último Pionero*. Ed. COALYLE. Valladolid, 2001. "Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Miguel Fisac, arquitecto Inventor", en AA.VV. (Ed. a cargo de Villalobos Alonso, Daniel): *Doce edificios de Arquitectura Moderna en Valladolid*. Ed. Uva, Surco y Esp de Oporto. Valladolid, 2006. pp. 65 a 75.

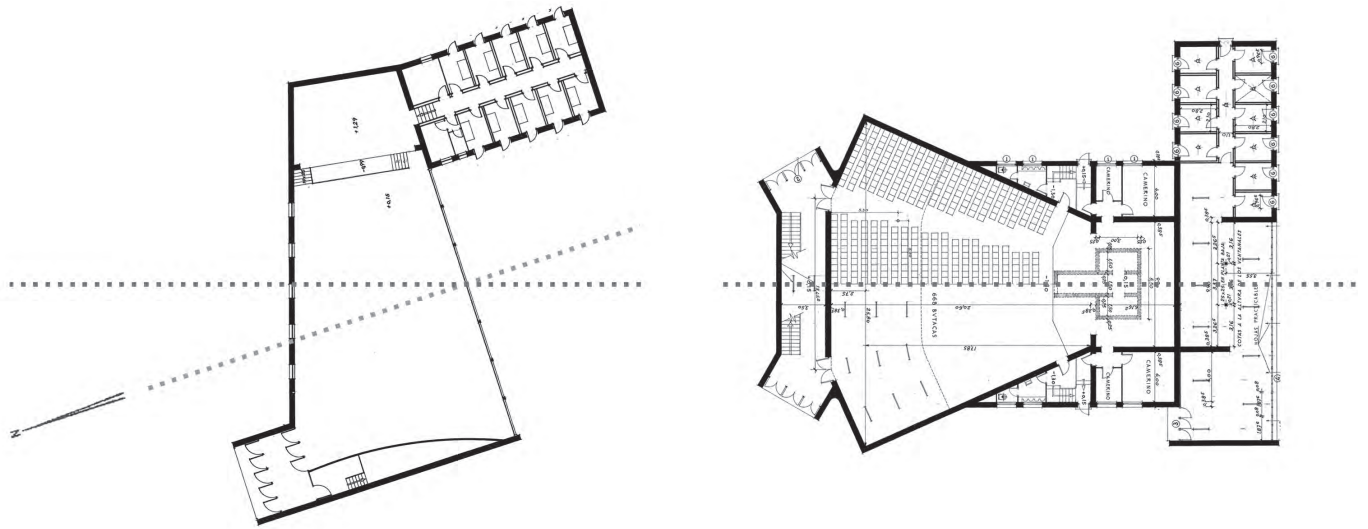


2 Miguel Fisac, *Colegio Apostólico de los Padres Dominicos*. Valladolid (1952-57). Planta del Salón de actos no construido [Archivo Daniel Villalobos Alonso]

2. Boesiger, Willy: *Le Corbusier*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988 (© 1972), pp. 124 y ss.

por parte de la misma congregación que había encargado a Le Corbusier el proyecto para el Monasterio de Saint-Marie-de-la-Tourette en Eveux-sur-Arbresle (Francia), desarrollado asimismo entre esos dos años.² Esta segunda fase del proyecto de Valladolid ampliaba el programa en funcionamiento con varios edificios: salón de actos, un pequeño museo misional, un ala de música para diez cabinas de pianos, piscina y bloque de sus vestuarios-aseos. La ordenación propuesta, hacia el “sur” del conjunto colegial, ya estaba planteada en los primeros meses de 1955; y en su solución, Fisac interponía el salón de actos, con el ala para pianos como apéndice, entre los dos últimos bloques de aulas del colegio y la futura piscina-vestuarios. La singularidad de esta ordenación radicaba en el desarrollo del proyecto de su edificio central, el salón de actos, totalmente asimétrico, pero al mismo tiempo situándolo perfectamente en el eje de simetría del conjunto que mostraba al exterior -y aún muestra- toda la articulación de sus partes. En los documentos básicos, el proyecto de este edificio central ya estaba definido en marzo de 1955, y revisando su planta, alzados y sección, destaca una gran vidriera de más de cien metros cuadrados de cristal (22 x 4,7 m) perfectamente orientada hacia el “sur”, rigiendo la ubicación del acceso y ala de pianos en la dirección “norte-sur”. En fácil imaginar la fascinación que la luz provocaría en el espectador de ese espacio al percibido “a contra luz” desde su pequeña y oscura entrada situada hacia el “norte”, desde donde una gran pared convexa tomaba la luminosidad cambiante por la curvatura y orientaba la mirada hacia la cristalera y el paisaje.

Este salón de actos, abierto y luminoso, no se construyó. Desconocemos las razones por las que en el programa inicialmente propuesto fue sustituido por un cine-teatro, en

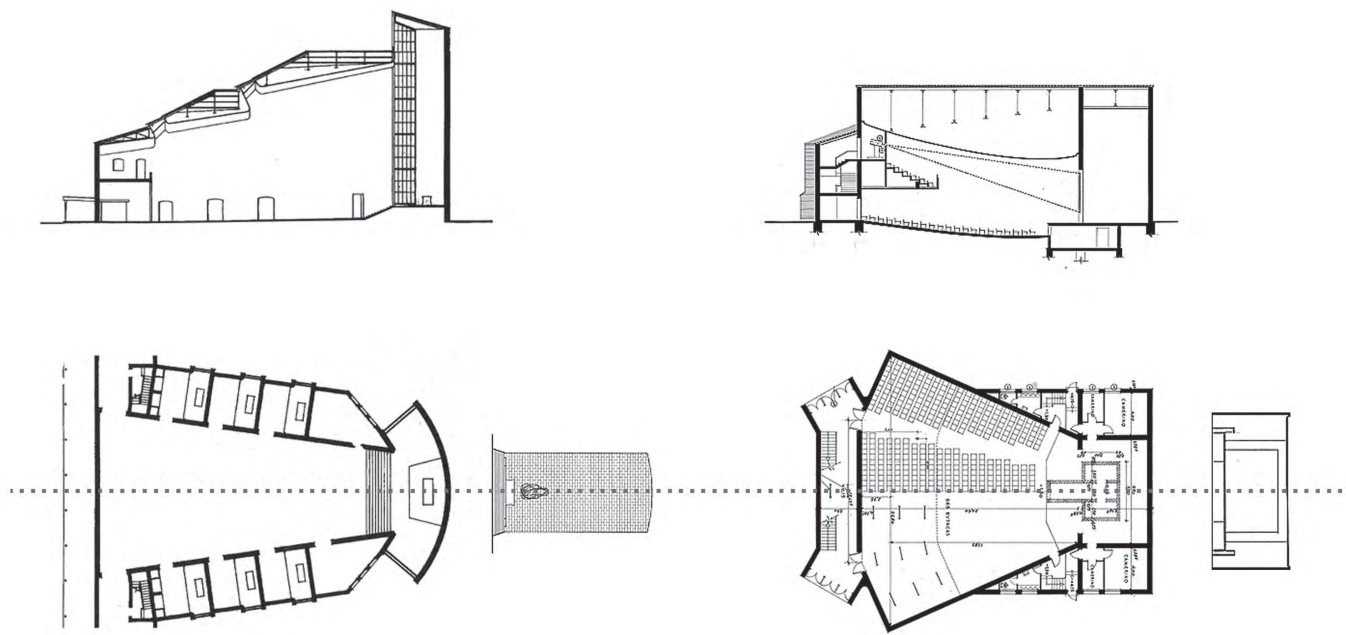


planta simétrica, cuyos planos salían dos meses después, en mayo de 1955,³ del estudio de Miguel Fisac. Aunque ambos edificios mantenían en común su referencia a la arquitectura nórdica, hubo modificaciones sustanciales. La primera derivada del cambio de programa, y su organización simétrica, fue la de retomar la orientación primera de todo el conjunto situando el nuevo edificio-cine en continuidad con el eje general de ordenación -en esquema "beaux-arts"- en el que se había dispuesto la iglesia y el ala de cocinas en la residencia de los PP. Dominicos. Era evidente que en un espacio para cine y teatro, como una caja oscura, no justificaba en absoluto una orientación apoyada en la dirección "norte-sur", y sí para el proyecto de salón de actos imponiendo la posición de la vidriera y su consecuencia, la negación de la simetría general.

El espacio proyectado para cine-teatro, en continuidad con el eje del sistema, planteó un vínculo con el recién premiado de la iglesia con distintas relaciones entre

3 Miguel Fisac, *Cine-Teatro del Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1957). Comparación de las plantas del Salón de actos no construido y del Cine-Teatro [Archivo Daniel Villalobos Alonso]

3. Villalobos Alonso, Daniel: "Colegio Apostólico de los Padre Dominicos, 1952-1957", en: AA.VV.: *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Ed. Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2010. p. 148-149. En este trabajo se publican las dos plantas del nuevo edificio para cine-teatro y se pone de manifiesto la influencia admitida por el propio Miguel Fisac de la arquitectura nórdica en este proyecto, derivada del viaje realiza entre octubre y noviembre de 1949 a Centro Europa y a los Países Nórdicos, donde pudo conocer directamente y entre otros la arquitectura de E. Gunnar Asplund.



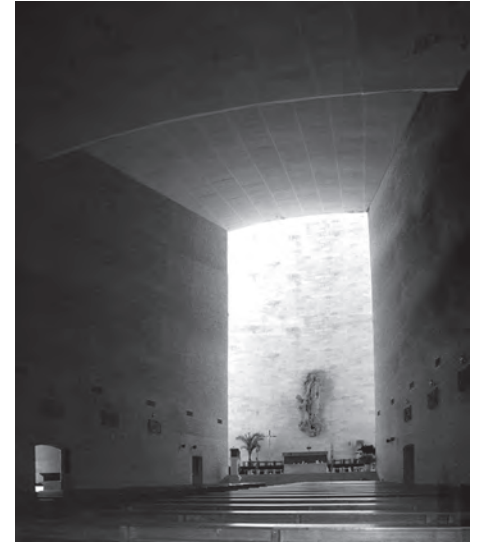
4 Miguel Fisac, *Iglesia y Cine-Teatro del Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1952-57). Esquema comparativo de las plantas y secciones de la Iglesia y del Cine-Teatro [Archivo Daniel Villalobos Alonso]

ambos. Por un lado, la coincidencia como espacios contemplativos y orientados -ambos hacia el "sur-este"- con su direccionalidad convergente marcada en ambos por los dos muros de ladrillo que van cerrándose en un juego que magnifica el espacio, remitiéndonos a los de las falsas perspectivas barrocas. Convergencia espacial y visual cuyos focos son el elemento más luminoso de espacio: la luz natural del ábside cóncavo y vertical, de piedra blanca, presbiterio de rito religioso en el caso de la iglesia; y en el cine, la luz proyectada sobre la pantalla de tela blanca y plana, horizontal, donde las proyecciones cinematográficas -o representaciones teatrales en su caso- mantenían la atención de los alumnos en su uso colectivo. Dos relaciones paralelas más, el acceso doble en el cine-teatro repetía la dualidad de los de la iglesia -la doble entrada separada coincide con los grupos de



alumnos en las dos etapas docentes-; y en los dos casos el espacio de acogida es horizontal, bajo el coro de la iglesia o el anfiteatro del cine. En contra de estas reiteradas coincidencias, dos divergencias; la mayor entre ambos espacios radica en que el de la iglesia es ascendente en su suelo y techo, justamente al contrario que en el cine donde suelo y techo descienden en dirección a la pantalla-escenario. La segunda diferencia está en sus dimensiones, la planta del cine tiene la mitad de longitud que la de la iglesia. Como resultado de la revisión de ambos espacios concluimos que la escala, la fuerza expresiva de la luz natural y el carácter simbólico del espacio de la iglesia eclipsan la realidad espacial del construido para el cine. El espacio de la iglesia es una caja que contiene la luz simbólica del ritual místico, "escenario" para el culto a las creencias más atávicas de los hombres; el del cine es una caja negra donde el artificio de la película concentra la atención en las luces y sombras con movimiento sobre la pantalla, la magia del cine centrada en el "culto" a la imaginación, los sueños y la fantasía.

Así considerado entendemos que, en el cine-teatro, Miguel Fisac colocara la atención espacial en la entrada



5 Miguel Fisac, *Cine-Teatro del Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1957). Anfiteatro [Foto 2015: Daniel Villalobos Alonso]

6 Miguel Fisac, *Iglesia del Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1952-54) [Foto 2005: Daniel Villalobos Alonso]



7 Miguel Fisac, *Cine-Teatro del Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1957). Escalera de acceso al Anfiteatro [Foto 2015: Daniel Villalobos Alonso]

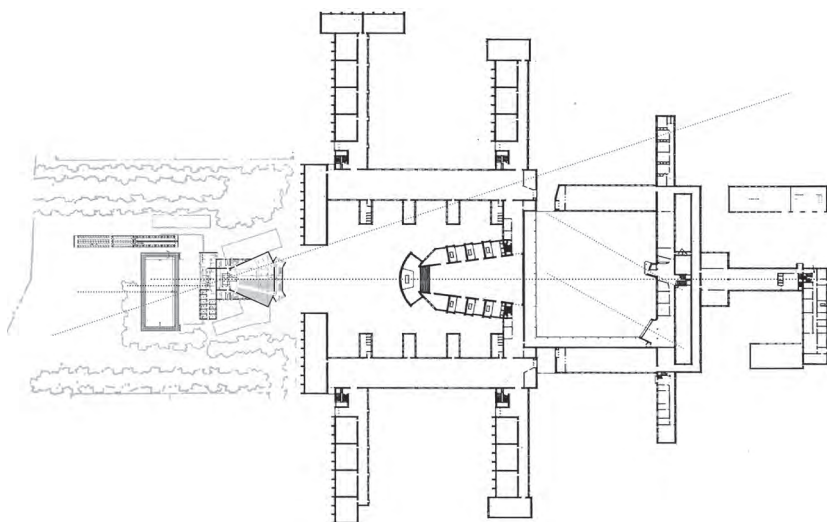
8 Miguel Fisac, *Cine-Teatro del Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1957). Ventanal en la entrada [Foto 2008: Daniel Villalobos Alonso]

4. Plano de carpintería y su memoria en septiembre-diciembre de 1955: y a lo largo del año 1956 se trabajaron en febrero los detalles de bancos de anfiteatro y techo, en abril la barandilla



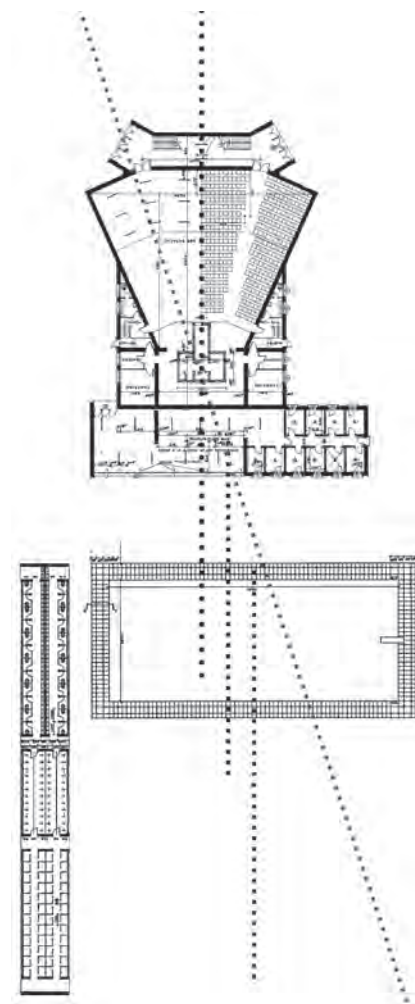
con una doble escalera de acceso al anfiteatro, siendo aquí donde, como cierre, utilizó dos grandes vidrieras, con distintos ángulos y enfrentadas entre sí, logrando un espacio ascendente en un continuo recorrido a contraluces. Luz siempre frontal y manifiesta, como preveía en su descartado edificio de salón de actos, en un uso contrapuesto al oculto y místico empleado en la iglesia.

Como desarrolló en su primera fase y tras el proyecto básico -mayo de 1955- y el comienzo de la obra, Fisac fue aportando paulatinamente los planos de detalle necesarios para su ejecución, desde el plano de carpintería hasta el último que tenemos fechado, los detalles de la embocadura del cine-teatro en septiembre de 1956.⁴ Al tiempo intercaló la redacción de los planos del resto de las construcciones de esta última etapa: en julio de 1955 presentó los planos para el museo y el ala de música con los cuartos para pianos, en abril de 1956 los planos de la piscina, siendo en junio los correspondientes al bloque



de sus vestuarios- aseos. Es en este sucesivo desarrollo de las obras donde surge la “invención” proyectual de Fisac: en las sucesivas intervenciones -museo con ala de música y piscina- fue desplazando sucesivamente sus correspondientes ejes de simetría unos pocos metros entre sí y respecto al eje del conjunto. Provoca de este modo un desplazamiento-desequilibrio de la composición en la dirección “norte-sur”.

Atendiendo a la primera evidencia con la que se inicia esta investigación, el hecho de revelarse en el primer proyecto para salón de actos contra la ley de simetría especular del conjunto planteado por él mismo en 1952 -recordemos que lo emplaza dentro del mismo eje pero fuera de cualquier simetría especular-, para pasar a un regreso a la sumisión de la estructura simétrica con el edificio para cine-teatro, y de nuevo mediante la sutileza compositiva evidenciada con estas otras sucesivas intervenciones, una vuelta a negar el juego simétrías del esquema “beaux-arts”.



9 Miguel Fisac, *Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1952-57). Esquema de simetrías del conjunto [Archivo Daniel Villalobos Alonso]

10 Miguel Fisac, *Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1952-57). Esquema del desplazamiento de la simetría en las nuevas construcciones [Archivo Daniel Villalobos Alonso]



11 Miguel Fisac, *Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1952-57). Vista panorámica con el ábside de la Iglesia que destaca en blanco [Foto 2015: Daniel Villalobos Alonso]

de anfiteatro, en mayo los pavimentos de los vestíbulos, en junio la barandilla de la escalera y el último, en septiembre de ese mismo año, los planos para la embocadura del escenario. Todos esta documentación, y más relativa a este conjunto arquitectónico, fue cedida por Miguel Fisac al autor en junio de 2003 para su escaneado, y posteriormente restituida íntegramente a su archivo personal en el estudio del Cerro del Aire.

Por otra parte, ratificamos este juego entre simetría-asimetría con otros dos proyectos para este conjunto arquitectónico, los redactados en marzo y mayo de 1955 para un bloque de garaje y servicios y otro para ampliación del pabellón de monjas; aunque en ellos sigue manteniendo un orden ortogonal con la misma dirección que la aportada por el eje general de simetría, como en el caso de estamos estudiando. Son coincidentemente estas dos fechas -marzo y mayo de 1955- las correspondientes a los proyectos redactados para salón de actos y cine-teatro respectivamente.

Llegado a este punto nuestra tesis enuncia la oportunidad que se ofrece en este proyecto, aprovechada por Miguel Fisac, de reflexionar mediante la práctica sobre el concepto de simetría como mecanismo de cohesión formal de las partes de este complejo. Recordando las citadas investigaciones sobre la primera etapa, en ellas se ha puesto de manifiesto el juego de alterar la simetría del conjunto, y así se afirma sobre los elementos organizados asimétricamente en el patio en el período de 1952-1954, donde sus dos galerías porticadas, el jardín con



tratamiento de la vegetación, caminos, estanque y fuente, sala de estar del edificio de la comunidad y marquesina de la entrada, con sus correspondientes pavimentos de borde al patio y campanario, se organizaban con criterios paisajísticos libres.⁵ Ordenación asimétrica provocada por el acceso al patio desde uno de sus ángulos como respuesta contra la organización simetría especular de todo el conjunto.

Y es ésta la razón por la cual afirmamos que la obra para los PP. Dominicos en Valladolid se convirtió en el arranque de una modernidad que pretendía alejarse de la arquitectura encorsetada en tradiciones clasicistas,⁶ donde la simetría ataba todas las partes del edificio a un eje dominante y central, con su dependencia y sumisión compositiva.

Frente a la idea de simetría “beaux-arts” -herencia de la formación de Miguel Fisac en la Real Academia de San Fernando, culminada en 1942- experimentó, en convivencia con ésta, otros mecanismos de mantener

12 Miguel Fisac, *Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1952-57). Vista del espacio porticado en el jardín de entrada al Colegio [Foto 2005: Daniel Villalobos Alonso]

13 Miguel Fisac, *Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1952-57). Vista del espacio porticado en el jardín de entrada al Colegio [Foto 2005: Daniel Villalobos Alonso]

5. Cifrado de Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio: “Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Miguel Fisac, arquitecto Inventor”, *Opus cit.* 72-73.

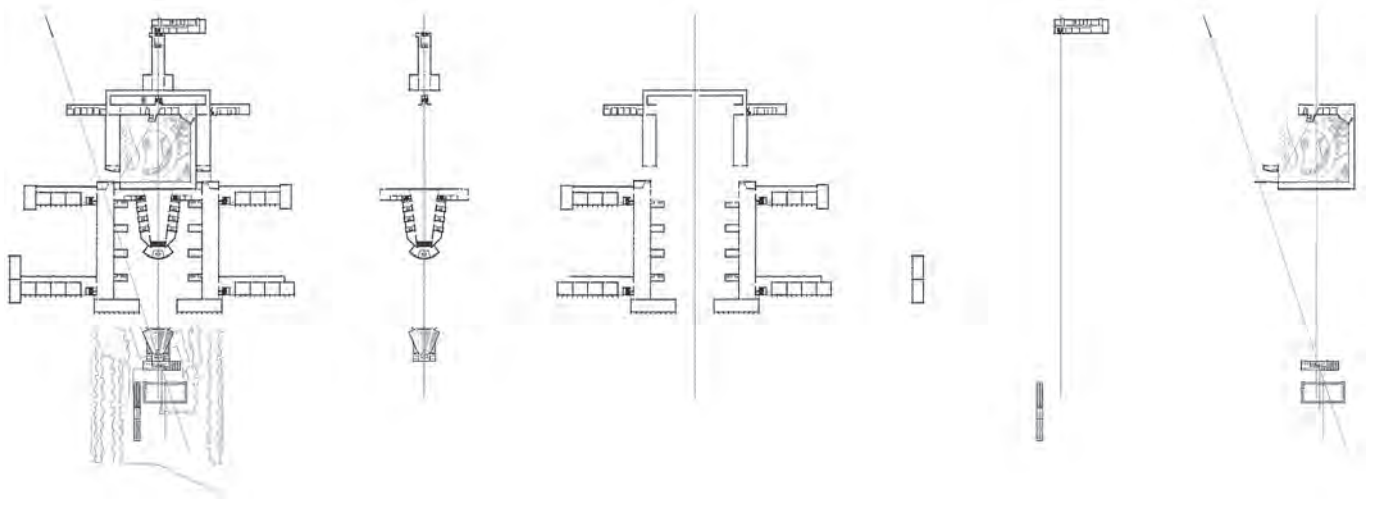
6. Villalobos Alonso, Daniel: “*Opus cit.*” p.148.



14 Miguel Fisac, *Cine-Teatro del Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1957). Espacio de la Platea [Foto 2015: Daniel Villalobos Alonso]

una simetría del conjunto sin referirse únicamente a la repetición especular de elementos a ambos lados de eje. En este sentido, y en la práctica de este proyecto, Fisac ahondó sobre estos mecanismos de orden puestos en valor en la modernidad del siglo XX.

Como consecuencia y para anidar dando apoyo teórico a este debate sobre el concepto, o conceptos prácticos de simetría, en el que nos sitúa y donde creemos que se encontraba el arquitecto del cine-teatro de los PP. Dominicos, citamos tres referencias sobre el tema. En primer lugar las aclaraciones de Víctor d'Ors en 1967, para quien en el siglo XX el concepto de simetría volvió a entenderse como la entendía Fidias, no como repetición especular sino como las correspondidas disposiciones de "coincidencia", "equilibrio" y de "compensación" entre las partes de un todo.⁷ Las llamadas por él "armonías ordinales" -de orden arquitectónico- en parte con



relación a los mecanismos de alternativa a la simetría utilizados en este conjunto arquitectónico por Fisac. Ideas sobre simetría “desencorsetadas” de las difundidas por las enseñanzas “beaux-arts” -éstas con su momento culminante en la segunda mitad del s. XIX- , y donde en la búsqueda de equilibrios de las partes de la obra se retoma el concepto de simetría sin sometimientos ni ningún pre-orden establecido, en este caso ya enunciadas por Vitruvio. En esta segunda cita, para el arquitecto romano del siglo I, son razones que se acordarán en la planta del edificio,⁸ y para quien la “Simetría es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de las partes con el todo”.⁹ Como tercera y última cita y aportando el testimonio de la puesta en vigor por parte de la modernidad de Fisac en estos principios, recordemos las indagaciones que Paul Klee sobre lo que él llamaba “equilibrio asimétrico” que puso en vigor y debate con sus discípulos durante su periodo de docente en la Bauhaus entre 1920 y 1931. Debates

15 Miguel Fisac, *Colegio PP. Dominicos*. Valladolid (1952-57). Esquemas de simetría en el conjunto del Colegio [Archivo Daniel Villalobos Alonso]

7. d’Ors, Víctor: *arquitectura y humanismo*. Ed. Labor, 1968 (1967). pp.135.

8. Marco Vitruvio Polión: *Los diez libros de arquitectura*. Ed. Facsímil de Alta Fulla. Barcelona, 1987. De: *Los diez libros de Archîitectura de M. Vitruvio Polión traducidos del latín y comentados por don Joseph Ortíz y Sanz*. Madrid, 1787. p. 144.

9. *Ibidem* p. 11.

sobre equilibrio “perturbado” y “restablecido” recogidos de sus enseñanzas en la escuela alemana y difundidos en su *Padagogisches Skizzenbuch*, donde en 1925 se difundieron sus principios básicos para el arte moderno.¹⁰ En este texto, Paul Klee expone los mecanismos de pérdida de equilibrio en composiciones basadas en el cruce de la perpendicular con la diagonal y sobre las correcciones con la situación de una carga opuesta y su contraefecto.¹¹

Para concluir y tomando esta enseñanza de Paul Klee como referencia, retomemos la posición de las plantas de los cuatro proyectos realizados por Miguel Fisac en esta segunda etapa 1955-1957 de Colegio Dominicó de Valladolid. A raíz de la disposición de la traza para cine-teatro -mayo de 1955- se reafirmó el centro y su equilibrio marcado por el eje de todo el conjunto, Fisac desplaza de ese centro los dos siguientes edificios en la dirección “norte-sur”: museo y el ala de música con los cuartos para pianos -julio de 1955-, y piscina -abril de 1956-. Disposiciones en planta cuya consecuencia es la perturbación de ese equilibrio “beaux-arts”. Para corregir esa “perturbación” situó el bloque de los vestuarios y aseos de la piscina -junio de 1956- consiguiendo así contrarrestar con una carga opuesta y restablecer el equilibrio del conjunto.¹² Una lección magistral sobre simetría que Miguel Fisac dejó construida en el Colegio Apostólico de los PP. Dominicos de Valladolid.

10. En este trabajo hemos utilizado la traducción de Pedro Tanagra R. Paul Klee: *Bases para la estructuración del arte*. Ed. Coyoacán. México, 1988 (1955).

11. *Ibidem* pp. 43 a 46.

12. Juan Antonio Cortés expuso, en relación a la fachada del Gobierno Civil en Tarragona de Alejandro de la Sota, 1957-1963, una correlación entre la composición de su fachada y varios esquemas de equilibrio explicados por Paul Klee. Este caso, muy cercano en el tiempo al nuestro, expresa la lección del arquitecto para equilibrar la composición de su fachada sin recurrir a eje de simetría. En el proyecto de Miguel Fisac ponemos de manifiesto la búsqueda asimismo de este equilibrio puesto de manifiesto en la planta, y asimismo con referencia a otros esquemas expuestos por Paul Klee. Sobre el texto referido, véase Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio: “Lecciones de equilibrio”*, en *Lecciones de equilibrio*. Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2006. pp.159 a 163. *Texto de diciembre de 1994.

Colegio San Agustín (Valladolid)

Sara Pérez Barreiro

Desde principios de siglo no se había visto en Valladolid una intervención tan potente en espacios educativos como la desarrollada en los años 50 y 60. Desarrollo explicado por las grandes empresas que se instalaron en Valladolid en esas décadas, modificando la ciudad de muy diversas maneras. El aumento de la población¹ no sólo demandaba nuevas viviendas, sino también espacios de servicios, especialmente docentes donde poder educar a los nuevos niños que habitaban en la ciudad. En esos años los Padres Dominicos encargaron a Miguel Fisac el diseño de su complejo educativo.² En 1959, sería otra orden religiosa la de los Agustinos Recoletos quien encargó al arquitecto Cecilio Sanchez-Robles el proyecto de su colegio, en una parcela situada en las afueras de la ciudad a la salida de la carretera de Madrid. Un año después, las monjas de la congregación de la Compañía de María también se lo solicitaron cuando decidieron transformar el palacio renacentista en que impartían docencia en la C/ Juan Mambrilla nº 17.



1 Vista exterior del volumen de la Iglesia.

1. En esa década el censo vallisoletano se incrementó en unas 30.000 personas de 119.499 a 150.959.

2. V.V.A.A., *Equipamientos I. Registro DOCOMOMO Ibérico 1925-1965*, Fundación Arquia, Barcelona, 2010.

2 Los pabellones de las aulas organizados en esquema en peine.



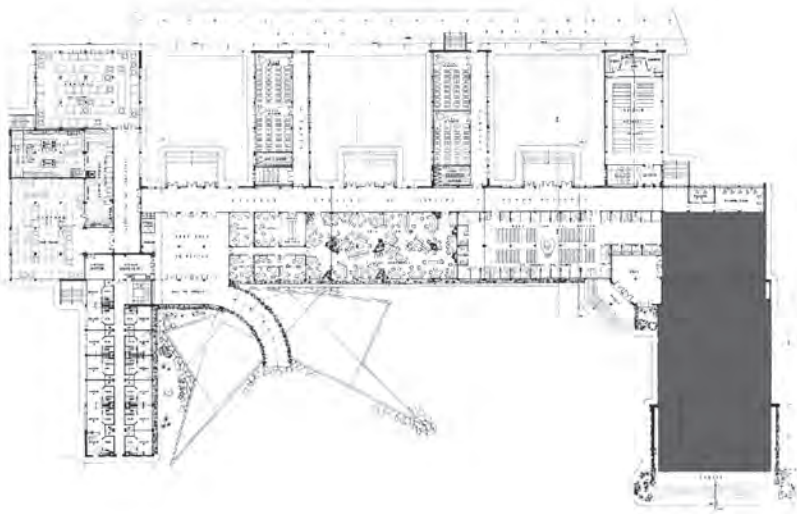
3. Villalobos Alonso, Daniel y Pérez Barreiro, Sara (coordinadores): *21 Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto*, Ed Sever Cuesta, Valladolid, 2010.

4. Apenas siete años después Cecilio Robles diseñaría uno de sus proyectos más brillantes la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Filipinas en Madrid con un claro uso del hormigón de manera brutalista.

5. Tristemente este espacio carece de este muro de pavés y se ha cambiado por una cristalera continua y transparente

Paralelamente el aumento del alumnado obligó a remodelaciones como la residencia de Estudiantes del Colegio de La Salle de Pedro de Ispizua y Susunaga del año 1954, sin olvidar el Colegio Internado de Sagrada Familia en las afueras de Valladolid iniciado en 1963 de los arquitectos Antonio Vallejo Álvarez, Antonio Vallejo Acevedo y Fernando Ramírez de Dampierre. O las Escuelas de Cristo Rey en 1965 de Luis Feduchi con la colaboración Vicente Eced, utilizando una patente de Felix Candela.³

Estos nuevos centros debían adecuarse a las innovadoras técnicas docentes y a los nuevos intereses estudiantiles. Una gran parte de la población colegial no sólo usaba estos edificios para formarse, sino que habitaba en ellos en régimen de internado. Por lo que estos inmuebles no sólo se proyectaron como colegios, sino también como espacios de reposo, de estudio y porque no, de distracción. En estos momentos el Cine ya era una de las actividades más habituales para entretener y al tiempo adoctrinar. Por eso no es de extrañar que gran parte de estos edificios

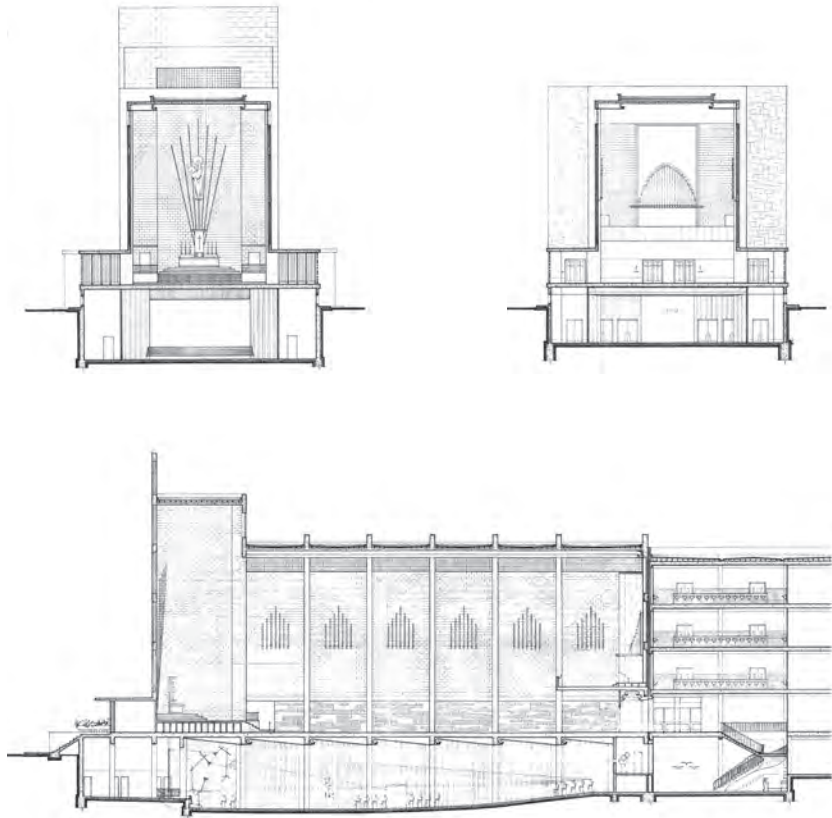


3 Planta del colegio, la zona resaltada es dónde se sitúa la Iglesia.

contengan un cine. Los alumnos esperaban ansiosos que llegase el fin de semana para poder disfrutar de una buena película en sus salas de cine.

En los dos colegios diseñados por Cecilio Sánchez Robles, el cine ocupa un lugar importante dentro del programa. En el Colegio Internado de Nuestra Señora de la Consolación, ahora conocido como Colegio San Agustín, su posición ocupa un lugar envidiable. Las obras iniciadas en 1959 se finalizaron apenas dos años después. La disposición de los elementos en la planta responde claramente a las premisas instauradas por el Movimiento Moderno. Se debe resolver un problema funcional sin olvidar la calidad arquitectónica del espacio. La solución propuesta es un esquema en peine, un recurso muy utilizado en los edificios docentes. Básicamente este diseño se compone de una gran pieza alargada de la que parten otras pequeñas pastillas perpendiculares a ella creando una serie de espacios intermedios. Esta solución

4 Secciones de la iglesia y el cine donde se evidencia las relaciones espaciales entre ambos usos.



tipológica también se aplicó en otros centros, como el Colegio Cristo Rey o en el Instituto Nuñez de Arce.

Esa gran pieza central, en este caso no sólo actúa como elemento de comunicación, sino que se le proyectó para diferentes usos según sus distintas plantas. Pieza formal que se encuentra confinada por dos volúmenes perpendiculares a ella situados a ambos extremos. En la planta baja se sitúan las dos entradas al edificio. La ubicada más al sur es la principal y se señala su



5 Entrada de luz al espacio de la iglesia a través de muro de pavés , ahora inexistente.

importancia a través de la cubierta curva que acompaña a la escalera. Este acceso sobrevuela la lámina de agua de forma estrellada. Desde este punto las comunicaciones a las diferentes aulas se realizan por el gran pasillo central. La otra entrada, la situada hacia el norte, aparentemente con un carácter más secundario, sirve de elemento de comunicación directa a la Iglesia, y por tanto permite el uso de este elemento fuera del horario escolar.

En las plantas más altas de la pieza longitudinal se situaban los antiguos dormitorios de los internos y de los seminaristas. En el flanco sur se hallaban los dormitorios de los padres. Las cotas más altas se destinaban para usos que requerían más tranquilidad. En cambio la baja se dedicó para usos menos recogidos como la sala de música, la sala de visita generales y otra de visitas restringidas. En el remate perpendicular, estaría el comedor y la zona de viviendas de los padres.

Por el carácter docente que tiene el edificio, la iluminación natural es uno de los factores más importantes. La orientación de las aulas, al sur, permite el máximo aprovechamiento del sol. La entrada a cada una ellas se

6 El mismo encuadre desde dos cotas diferentes, en planta baja el altar desde los pies de la iglesia, y en el sótano desde la entrada del cine.



sitúa al norte, factor de ordenación funcional característico del Movimiento Moderno. Todo el esquema de la planta está articulado para favorecer la iluminación de las clases y la comunicación entre las aulas sin necesidad de que el alumnado salga al exterior, poniendo en valor la gran pieza longitudinal. Los espacios generados entre los dientes, que salen de ella, se convierten en ámbitos de

relación. La propia funcionalidad del edificio es la que ha generado todo el esquema tipológico de la planta.

Los alzados se componen a base de bandas horizontales, creando un fuerte contraste entre el ladrillo blanco y la carpintería oscura. Esta marcada horizontalidad se ve contrastada con los dos volúmenes perpendiculares a ella. En el de la izquierda unas grandes aberturas perpendiculares jalonan la fachada. En cambio en el otro, en los pies de la Iglesia se dispuso una sobria pared ciega y vertical, ornamentada únicamente por la existencia de un bajo relieve en la esquina.⁴

De nuevo en este conjunto arquitectónico fue la iglesia el espacio diseñado de manera más cuidada. Una nave de gran envergadura y a cada lado dos naves laterales de una altura mucho mejor que permiten la entrada de luz y hacen las veces de acceso. La nave central se ilumina por dos grietas longitudinales que permiten la cubierta se perciba como suspendida siguiendo el ejemplo del Monasterio de la Tourette de Le Corbusier (1957-1960). En los corredores laterales la luz penetraba a través del despiece de pavés, mezclando piezas opacas, traslucidas y amarillas, creando un ámbito agradable de preparación para el espacio principal. Este juego de diversas piezas originaban una vibrante pared que variaba conforme a los cambios originados por la luz a lo largo del día.⁵

Este lugar de recogimiento y meditación guarda una gran sorpresa, debajo de él, no se encuentra una posible cripta, sino un espacio destinado a diversión y entretenimiento, es la Sala de Cine. Desde el propio diseño el arquitecto quiso marcar la importancia de este ámbito dentro de los nuevos centros educativos concediendo la misma dimensión en planta que el lugar sagrado,



7 El mismo encuadre desde dos cotas diferentes, en planta el acceso de la iglesia, y en el sótano la cabina de proyección del sala del cine.

8 Vistas de la escalera de acceso a la sala de cine.



otorgándole un carácter casi místico. Para acceder a esta cota se desciende por unas escaleras imperiales, lo que avala la importancia de la Sala de Cine. La entrada a la Sala de Cine se realiza a través de dos puertas laterales colocadas a ambos lados de la cabina de proyección.

La disposición en planta de la misma es similar a la de la iglesia, invirtiéndose la organización espacial de la vertical de la Iglesia en horizontal en la dedicada al Cine. Los pilares apantallados separan la zona de butacas de los pasillos de comunicación. El plano del suelo posee una pronunciada pendiente para mejorar la visibilidad del espectador. La decoración es nula, principio de desornamento moderno que a su vez no desorienta al espectador y le predispone a centrar toda su atención únicamente a la película. Las butacas a primera vista pueden parecer incómodas, pero nada más lejos de la realidad. De diseño exquisito y austero se adapta a la perfección a la inclinación del plano del suelo.

El tamaño de la sala de proyección es muy similar a la que existía en el colegio la Compañía de María.⁶ En ambos espacios, aunque la función principal fuera la de cine, también estaban preparados para acoger actuaciones teatrales de los propios alumnos. Esto obliga a la existencia de unas escaleras para poder acceder al escenario. En este caso situadas a ambos lados, se curvan abriéndose al público. Se construyeron además, una serie de camerinos así como un pequeño hueco para el apuntador.

A pesar de estos usos añadidos por el propio arquitecto es indudable su calidad como espacio cinematográfico, siendo probablemente uno de los cines no comerciales más grandes que existen en la ciudad.

Yo soy un poco más joven que esas primeras generaciones que en los años sesenta y setenta se divertían los fines de semana viendo cine en su propio colegio. Estudie en la Compañía de María, el otro complejo educativo diseñado por Cecilio Sánchez Robles, y recuerdo las proyecciones



9 Detalle de los asientos diseñados para esta sala de cine.

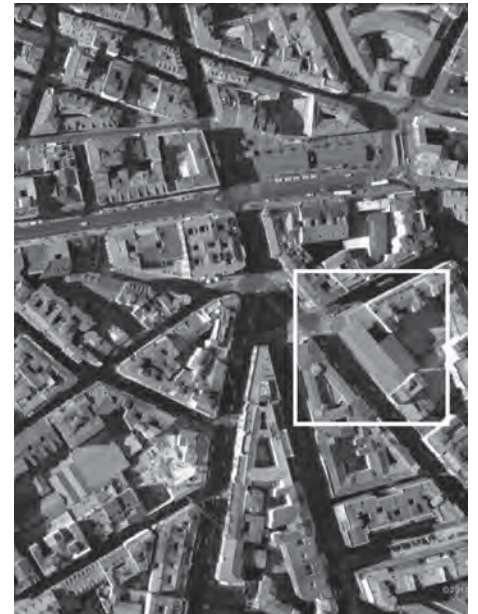
en esa gran sala durante las fiestas colegiales. Ese día el ámbito docente se transformaba, y aunque el espacio era el mismo, nosotros los vivíamos de otra manera. La magia del Cine se unía a la magia de la Arquitectura creando sensaciones y recuerdos que pervivirán en nuestra memoria aunque algunos de los grandes edificios de este buen arquitecto, desgraciadamente no se han sabido conservar en todas sus cualidades mantengan como fueron diseñados en su origen.

El orden de la función. Equipamientos y sede de Sindicatos de Julio Gonzalez en Valladolid, 1959

Iván I. Rincón Borrego

Atributos como el orden, la escala y la transparencia son, en muchas ocasiones, argumentos sólidos que ilustran la calidad de la obra de un buen arquitecto. Ese es el caso de los proyectos de Julio González Martín (1910-2001), autor intensamente comprometido con la forma y el lenguaje moderno. Su trabajo, como el de buena parte de su generación que estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid durante la etapa historicista de los años 40,¹ intenta mediar entre el clasicismo oficialmente impuesto y una modernidad aún pendiente durante su formación, se desarrolla inspirado por arquitecturas italianas del momento, en especial por la refinada modernidad de Giuseppe Terragni e Ignazio Gardella, y circunscrito a la promoción pública y privada en la ciudad de Valladolid, de la que es Delegado Comarcal del Instituto Nacional de Vivienda y Arquitecto Municipal en los años 50.

Edificios como las viviendas de la calle López Gómez (1955-58) o las de la calle Muro nº 6-8 (1956-59)



1 Julio González, *Equipamientos y sede de Sindicatos*. Valladolid (1959). Implantación [Foto: Google Earth]

1. Julio González se titula en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) en 1935.



2 Julio González, *Equipamientos y sede de Sindicatos*. Valladolid (1959). Vista aérea [Foto: Daniel Villalobos Alonso]

2. La arquitectura de Julio González ha sido estudiada y recogida en diversas publicaciones. Ver A.A.V.V.: *Guía de Arquitectura de Valladolid*. Consorcio IV Centenario de la Ciudad de Valladolid. 1996. También García Braña, Celestino y Agrasar Quiroga, Fernando (ed.): *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León*. C.O.A.A., C.O.A.G., C.O.A.C.Y.L.E. y C.O.A.L., 1998.

3. Véase Fernández Villalobos, Nieves: "Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Ritmo, luz, límites y escala." En Villalobos Alonso, Daniel (ed.): *12 Edificios de Arquitectura Moderna en Valladolid*. Server-Cuesta, Valladolid, 2006.

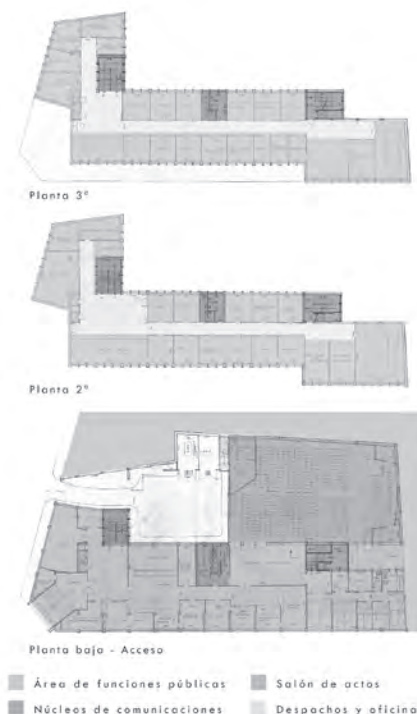
demuestran el interés de este arquitecto por articular atractivas composiciones abstractas de huecos y materiales. En las primeras, ladrillo visto en aparejo holandés, hormigón y gresite se alían para conformar un magnífico ejemplo de proyecto residencial moderno. De forma no menos afortunada, el segundo ejemplo consta de dos piezas adyacentes y entre medianeras resueltas con un mismo esquema de planta en U y con una imagen idéntica en sus alzados, compuestos por voladizos achaflanados, terrazas corridas y un parasol de hormigón de aspecto leve como remate superior de cubierta. Es igualmente destacable el conjunto de viviendas y oficinas de la calle Miguel Íscar nº 13 (1961) por el rigor de su distribución racional entorno a patios y núcleos de escaleras.

Julio González también es autor de significativas obras de arquitectura religiosa como la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán (1956-63) emplazada en el Polígono Residencial "4 de Marzo".³ En este caso, destaca la estructura dentada de ladrillo y la cubierta de hormigón que juegan con la transparencia y la sombra, persuadiendo al usuario a cada paso, para dirigirle por un espacio iniciático de sorprendente escala espiritual y de una poética moderna incontestable. En directa relación con dicho templo se halla otra obra suya, la Iglesia de los PP. Franciscanos, Parroquia de la Inmaculada Concepción (1951-56), situada en el nº 27 del Paseo de Zorrilla. Ambos proyectos están enraizados en la contundencia formal de referentes prorracionalistas como *Notre Dame du Raincy* (1922) de Auguste Perret, o incluso *San Juan de Montmartre* (1894-1904) de Anatole de Baudot.

El proyecto de Julio González que nos ocupa, el de la Sede de Sindicatos en Valladolid (1959) discurre por

la misma senda que los ejemplos anteriores. Forma parte del total de cinco obras de este autor, todas ellas en Valladolid, incluidas en el registro de la Fundación DoCoMoMo Ibérico.⁴ El proceso que alumbró la gestación del proyecto, así como los pormenores de su construcción, lo reseñan con detalle las arquitectas María Jesús González Díaz y Alicia González Díaz, hijas de Julio González, en su ponencia “Nuevos Programas y Nuevos Retos: La Casa Sindical de Valladolid” del *II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española* de 2015.⁵

La historia de este edificio comienza en la proliferación de las Casas Sindicales durante las primeras décadas de la posguerra española, un fenómeno que se explica por la necesidad de una fuerte presencia simbólica y formal del nuevo régimen en la ciudad. Esta tendencia en el caso de Valladolid se ejemplifica por la conversión del Cuartel Onésimo Redondo en Casa Sindical en 1942 mediante un proyecto del propio Julio González que introduce unos primeros tímidos atisbos de modernidad arquitectónica en la ciudad. Poco más de una década después de esta intervención, la Obra Sindical del Hogar vuelve a recurrir a Julio González en 1956 para que se haga cargo del proyecto de la Nueva Casa Sindical, que termina llevándose a cabo en 1959.⁶ Si bien, el arquitecto salmantino ya había demostrado un claro interés por alejarse de la imperante retórica filoclasicista,⁷ durante el tiempo transcurrido entre uno y otro edificio el lenguaje moderno asociado a las Casas Sindicales se había fortalecido a través del proyecto de Francisco Cabrero y Rafael Aburto para la Delegación Nacional de Sindicatos (1949-51) del Paseo del Prado de Madrid. La sabia conjugación de principios compositivos académicos y recursos modernos lo convirtieron en piedra



3 Julio González, *Equipamientos y sede de Sindicatos*. Valladolid (1959). Plantas y esquemas funcionales [Foto: Iván Rincón Borrego]

4. Dichas obras son la Casa Sindical Onésimo Redondo (1942); Iglesia y Convento de Los Padres Franciscanos (1951-1956); Iglesia de Sto. Domingo De Guzmán (1956-1963); Edificios de Sindicatos (1959); Edificio de Viviendas en la Calle Miguel Íscar (1961).

5. Véase Rincón, I. “Casa Sindical en Valladolid”. *Edificios del Movimiento Moderno Equipamiento II: Ocio, Deportes, Comercio, transporte y Turismo* (1925- 1965). Fundación DoCoMoMo Ibérico. Madrid 2011; También

4 Confluencia de las calles que conforman la Plaza de Madrid con el edificio de Julio González a la izquierda.



González Díaz, María Jesús y González Díaz, Alicia: "Nuevos Programas y Nuevos Retos: La Casa Sindical De Valladolid". En Couceiro Núñez, Teresa (coord.) *II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una obra.: Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso*. Madrid, 2015, pp. 342-353.

6. La obra se adjudica en ese año a "Construcciones Escribano" por un montante de 15 millones de pesetas. Ver González Díaz, María Jesús y González Díaz, Alicia: "Nuevos Programas y Nuevos Retos: La Casa Sindical De Valladolid". op. cit. p. 344.

7. Ejemplo coetáneo de dicha retórica en Valladolid lo encontramos en el Palacio de Justicia de Valladolid (1951) de Rodríguez Cano de estilo neoclásico.

8. Capitel, Antón: "La Arquitectura Española en los años 40 y 50. Una síntesis". En Alexandra Cardoso, Fátima Sales e Jorge Cunha Pimentel (eds.) *Januário Godinho- Leituras Do Movimento Moderno*. CEAA | Centro de Escudos Arnaldo Araujo da CESAP/ESAP. Oporto, 2012, pp. 168.

angular de mediación entre clasicismo y modernidad en la España de finales de los 50 que, en palabras de Antón Capitel, representó la "transición hacia una `verdadera´ modernidad"⁸ y, por ende, en el espejo en el que Julio González mirarse en la nueva Casa Sindical de Valladolid. Resulta obvio que la sede de Valladolid no contará con la escala, los requerimientos y los recursos de la delegación madrileña, no obstante, si compartirá con ella idéntico compromiso con la función, la luz y la materia constructiva; verdaderos vocablos que anuncian el advenimiento del lenguaje del Movimiento Moderno para las nuevas instituciones nacionales.

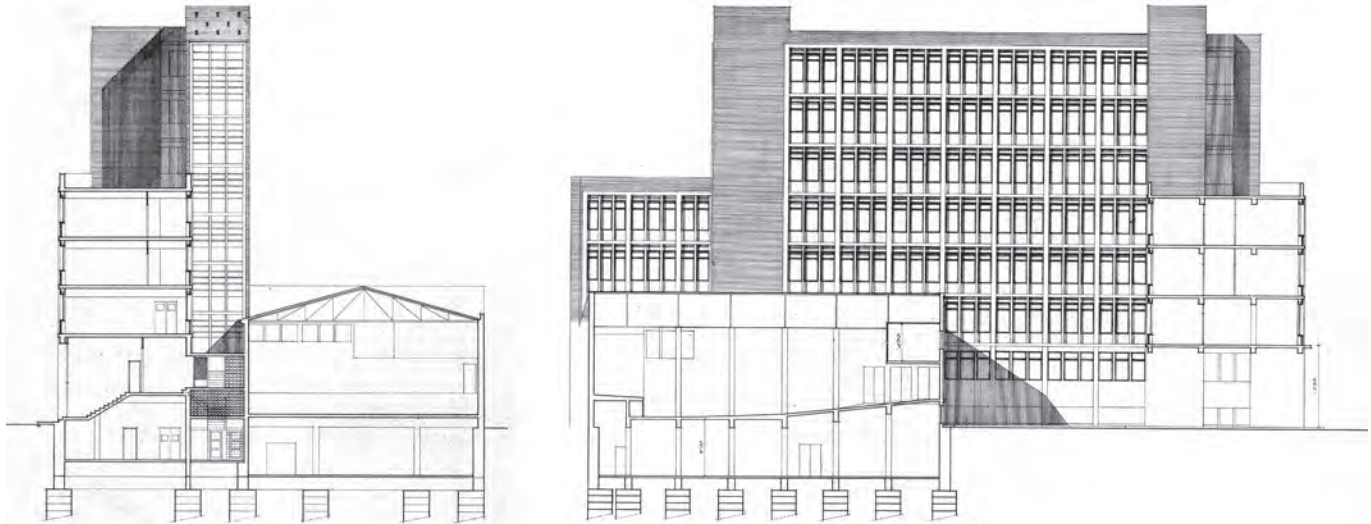
El edificio, actual sede compartida por Comisiones Obreras (CCOO) y la Confederación Valisoletana de Empresarios (CVE), se sitúa en la confluencia de las calles Dos de Mayo y Divina Pastora, en un solar en esquina que mira la Plaza de Madrid. El carácter de esta plaza, poco monumental, más próximo al de una encrucijada triangular de calles cuyos ejes y límites se desdibujan en perspectivas urbanas diagonales, hace necesaria que la respuesta del edificio se adapte a las peculiares características de implantación; en esquina y mirando



5 Julio González, *Equipamientos y sede de Sindicatos*. Valladolid (1959). Esquina principal hacia la Plaza de Madrid. [Foto: Daniel Villalobos Alonso]

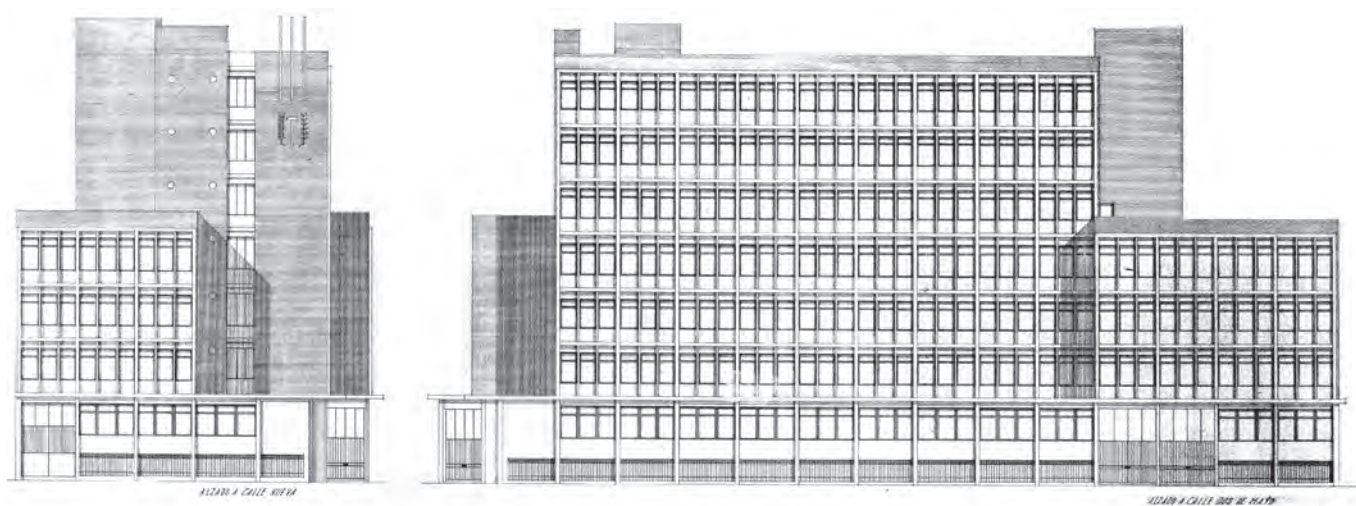
hacia una plaza que no es tal. La volumetría propuesta por Julio González se caracteriza por un gran zócalo y volúmenes de planta rectangular que se elevan sobre éste, ocupa la parcela de 1536 m² recurriendo a un marcado carácter asimétrico, para dejar al fondo y oculto un único patio interior de servicio y adosarse en su mayor parte a las dos medianeras que la delimitan. Con ello se consigue que la esquina cobre gran relevancia para la propuesta y actúe de foco urbano de la citada plaza al consolidar sus límites visuales, tanto a cota de calle como en altura.

9. González Díaz, María Jesús y González Díaz, Alicia: "Nuevos Programas y Nuevos Retos: La Casa Sindical De Valladolid". op. cit. p. 347.



6 Julio González, *Equipamientos y sede de Sindicatos*. Valladolid (1959). Secciones por el patio y el salón de actos [Foto: Archivo Municipal de Valladolid]

La lógica funcional del inmueble se aprecia en la precisa combinación de volúmenes construidos que lo forman. La exigua memoria de proyecto subraya la idea de “*funcionalidad*”⁹ como eje argumental de su diseño, lo que explica la estrategia de articular, conceptual y materialmente, el conjunto en dos partes diferenciadas; por un lado, el zócalo de funciones públicas de planta baja y semisótano que se extiende colmatando la parcela, acabado en piedra caliza blanca de Campaspero; y por otro, el resto de plantas en altura donde se distribuyen oficinas, despachos y la vivienda del delegado sindical en la planta cuarta, caracterizados principalmente por el uso de ladrillo caravista y vidrio. La planta baja consta de zonas de atención al público que miran a la calle, así como de una sala de exposiciones que hace de vestíbulo previo al salón de actos, cuya gran escala obliga al arquitecto a colocarlo estratégicamente al fondo de la parcela sin

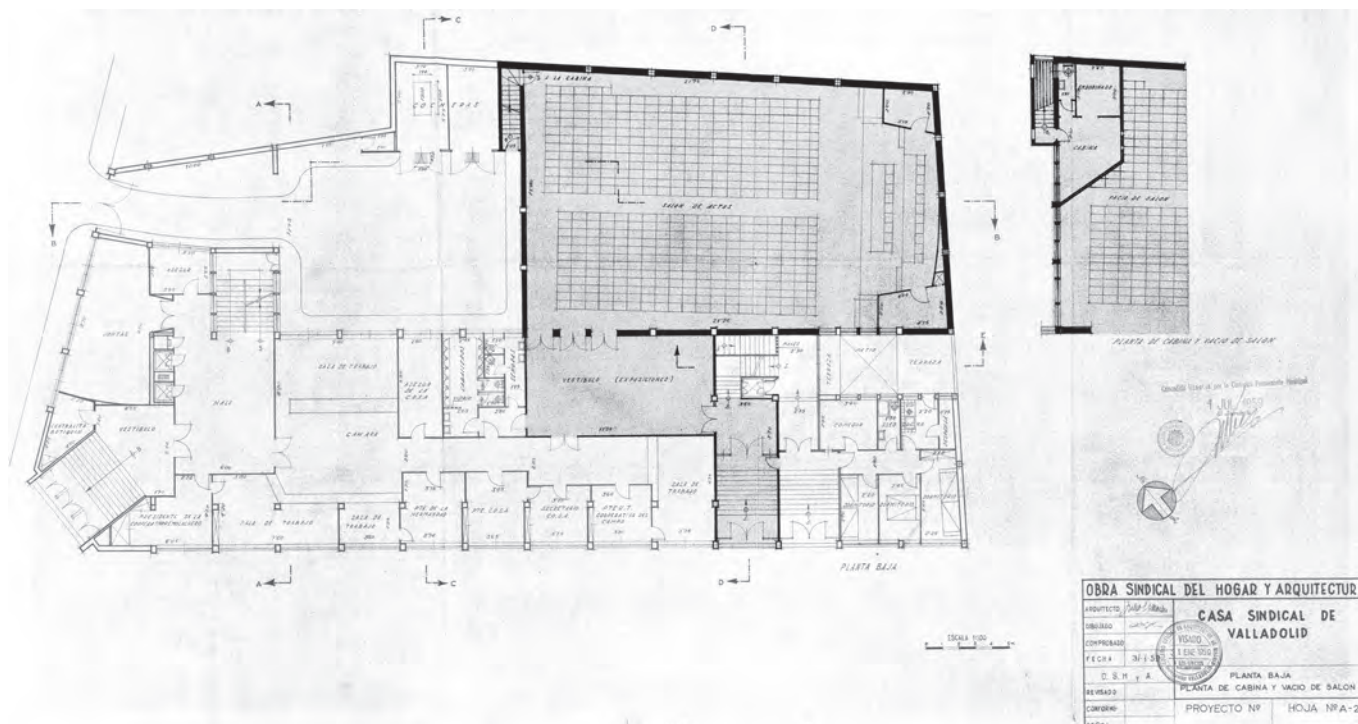


perjuicio de la distribución compartimentada del resto del inmueble. Para comunicar con los niveles superiores, se disponen dos núcleos de escaleras y ascensores, uno en cada extremo de la planta, que manifiestan su presencia hacia el patio mediante paños acristalados. La conexión entre ambos es un único corredor central que da paso a los despachos orientados tanto a la calle, como al patio de manzana.

La correspondencia entre *forma* y *función* buscada por Julio González es digna del afamado lema de Louis Sullivan, tanto que cuando en 1971 se plantea un aumento de volumen para enrasar todas las alturas, Julio González propone aumentar una única planta en cada uno de los volúmenes, preservando con ello la mayor parte del perfil original y su coherencia volumétrica.¹⁰ La ampliación se

7 Julio González, *Equipamientos y sede de Sindicatos*. Valladolid (1959). Alzados a la calle Don de Mayo y Divina Pastora [Foto: Archivo Municipal de Valladolid]

10. González Díaz, María Jesús y González Díaz, Alicia: "Nuevos Programas y Nuevos Retos: La Casa Sindical De Valladolid". op. cit. p. 347.



8 Julio González, *Equipamientos y sede de Sindicatos*. Valladolid (1959). Planta baja y salón de actos [Foto: Daniel Villalobos Alonso]

llevará a cabo en 1972 y aunque el impacto de la misma apenas se aprecia en el volumen general, sí produjo la pérdida de plasticidad del hueco rasgado en el frente de esquina originalmente potenciado por la verticalidad del núcleo de comunicaciones.

Este mismo principio de coherencia también se aplicó al salón de actos. Si lo consideramos el espacio más representativo del edificio, paradójicamente también resulta el menos visible por su condición de caja oscura, pensada para ser usada desde dentro, sin fachadas más que las interiores como denota el muro de cierre del escenario acabado al interior con la misma piedra de fachada. Este hecho explica su posición relegada al fondo de la parcela aunque no por ello su desafortunado

estado actual de conservación y abandono por desuso.

De igual modo, el resto la estructura del edificio refleja con elocuencia el valor de la luz natural como condicionante funcional de la propuesta. El entramado de pórticos de hormigón se manifiesta en las fachadas aportando un orden material de trazado hipodámico que alterna entre el ladrillo, la piedra y el vidrio, orden que adquiere notable intensidad en los paños acristalados que acompañan el ascenso rítmico de los núcleos de escalera cualificando el patio.

Como buen arquitecto comprometido con el ideario funcionalista, la disposición de los diversos bloques administrativos no obedece exclusivamente al carácter de las vías urbanas que rodean el solar, sino más bien a su orientación. De hecho, la mayor parte del programa mira al suroeste, hacia la calle Dos de Mayo, incrementando la altura del edificio exponencialmente respecto a la cota que se ofrece a la calle Divina Pastora, orientada al norte, aspecto que se traduce en la característica asimetría de la propuesta. El tratamiento homogéneo en cuanto a composición regular y materiales de fachada confirma la importancia nula que se otorga al concepto de frontalidad enfática en favor del de volumetría, siendo por tanto la imagen del edificio más bien el resultado del acuerdo funcional entre estructura, luz y función; la imagen de una retícula conceptual, herramienta de orden para el arquitecto, y escenografía de lo moderno. Desde una óptica más simbólica, parecería que a los ojos del autor la luz natural incide sobre los volúmenes abstractos para disolverlos en cierres reticulados de gran escala, pétreos enrejados transparentes que cualifican el crecimiento del edificio y su presencia en la ciudad.



9 Julio González, *Equipamientos y sede de Sindicatos*. Valladolid (1959). Detalle del núcleo de comunicaciones [Foto: Iván Rincón Borrego]



10 Julio González, *Equipamientos y sede de Sindicatos*. Valladolid (1959). Detalle de fachada [Foto: Iván Rincón Borrego]

No obstante, es sin lugar a dudas en la solución diseñada para la esquina donde mejor se intuyen las huellas del pensamiento moderno del arquitecto. Por un lado, la solución enfatiza el valor representativo del vértice dada la presencia del acceso principal en forma de hueco achaflanado; entrada que destaca como entrepaño de la estructura, coincidente con la altura del zócalo, que se abre tejida por esbeltas carpinterías metálicas. Por otra parte, es precisamente en ese mismo ámbito del zaguán en esquina donde el autor integra sendos bajo-relieves del escultor Antonio Vaquero (1910-1974), reconocido artista que obtiene Premio Nacional de Escultura en 1955, alusivos a la representación de los oficios y a la *Victoria Sindical*, simbolismo que redundo en el carácter escenográfico del espacio. Y justo por encima, mirando a la calle, el extenso programa de necesidades produce un afortunado juego de volúmenes de ladrillo y vidrio que se encastran girados sobre el ángulo del basamento de piedra blanca. La transición entre ambos cuerpos, inferior y superior, se realiza mediante una cornisa de hormigón que sobresale de forma atrevida imprimiendo una línea de sombra profunda e ininterrumpida para unificar con precisión quirúrgica todo el conjunto y de nuevo subrayar el chaflán, anunciando su importancia para el proyecto.

Por tanto, la esquina señala en lugar donde la consideración de la luz y el orden de la forma adquieren mayor protagonismo; el lugar del giro en el trazado de la volumetría, el encuentro de las geometrías conjugadas por el arquitecto. Es muy probable que la vía por la que Julio González se aproximó a la idea de la desmaterialización de la esquina como característica del proyecto moderno fuera intuitiva, difícilmente argumentable desde un desconocido interés del arquitecto por visitar las

arquitecturas modernas que poblaban Europa, si bien, en cualquier caso, el proyecto de Sindicatos de Valladolid se sitúa cercano a la sensibilidad demostrada por Iliá Gólosov en sus propuestas para el Concurso para el Elektrobank (1926) o para el Club de trabajadores Zuyev (1926), o a la de Giuseppe Terragni en su edificio Novocomun (1927-1929), ejemplos en los que la idea de macla y contraste entre llenos y vacíos, opacidad y transparencia, pesadez y levedad de la forma construida subraya la renovada plasticidad de la esquina en el Movimiento Moderno.

Seguramente fuera por intuición y brillante oficio, el motivo por el que la macla de los cuerpos de oficinas de la Sede de Sindicatos de Valladolid se asome a la ciudad con una sensibilidad material digna de una cuidada escenografía moderna. Las dos fábricas de aparejo de aspecto vibrante dispuestas en ángulo, rasgadas por franjas verticales de ventanas, se presentan como testeros de un fondo escénico que mira a un frente singular. A sus pies, paradójicamente, el basamento contradice su aparente condición de fachadas secundarias pues las señala con la forma de ingreso al edificio. El contraste crea un juego de gran belleza, la ilusión de un vértice abstracto formado por el aire denso que lo llena, dibujado por las líneas invisibles que completan su volumetría ausente y proyectado desde la materialidad de la arquitectura simplemente sugerida; una solución creativa y no menos rigurosa, la de Julio González, que entronca y responde únicamente al orden del lenguaje moderno que da vida al edificio.

CINE DE ARQUITECTURAS

Detrás de la pantalla

Sabotaje de Alfred Hitchcock, 1936

Nieves Fernández Villalobos



1 Fotografía de rodaje de *Sabotaje*, en la que se observa la reproducción fotográfica del Parlamento, como telón de fondo, para el desfile del “Día del Alcalde”.

“Me gusta incluir escenas de Londres en mis películas, y en los viejos tiempos del cine mudo hacíamos interminables excursiones a la capital, rodando donde y cuando queríamos. Hoy en día el equipo adicional de sonido nos impide estas maniobras. Es imposible grabar escenas con diálogos en una concurrida vía pública con el rugido de tráfico y el estrépito de los transeúntes ahogando las palabras de los actores. Esa es la razón de que en el caso más reciente de *Sabotaje* haya tenido que construir “Londres” en un campo.”¹

Construir Londres en un campo. Así es como describía Hitchcock lo que tuvo que realizar para *Sabotaje*, a pesar de que no pudo resistirse a incluir escenas del “Londres real” a través de plazas, hitos e instituciones: la Estación de Battersea, Oxford Street, la columna de Nelson en Trafalgar Square, la estatua de Eros en Picadilly Circus, el Acuario del Zoo, Scotland Yard, etc. y uno de sus restaurantes favoritos, Simpson’s-in-the-Strand.

1. Sydney Gottlieb: *Hitchcock por Hitchcock*, pág. 247.

2 Fotografía del decorado del “Londres construido” con la ficticia Plouthorp Road, en la que se integra el Cine Bijou, levantada en los estudios Gaumont.

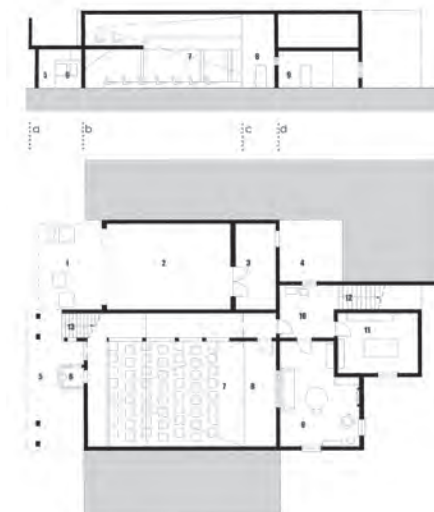


Pero la parte más importante de este filme transcurre en ese “Londres construido” en un campo cercano a Harrow. Hitchcock planificó una réplica completa de una calle londinense, la ficticia Plouthorp Road, con tiendas, tranvías, autobuses, semáforos, farolas y numerosos peatones. En esa calle se encuentra el Cine Bijou gestionado por Kart Verloc, que es miembro de una banda de agentes secretos y saboteadores. Verloc vive con su mujer americana Sylvia y su joven hermano Stevie en las habitaciones dispuestas tras la sala de cine. El protagonista practica su turbio negocio de forma secreta- incluso para su familia-, si bien es espiado por un detective de Scotland Yard, Ted Spencer, que intentando localizar a los saboteadores, se hace pasar por un empleado de una tienda adyacente al Cine Bijou.

El argumento de la película guarda relación con el ambiente prebélico que se vivía en Europa en los años inmediatamente anteriores al inicio de la II Guerra Mundial. El guión se basa en la novela de Joseph Conrad, *The Secret Agent*, de 1907, y es muy significativo que Hitchcock y el guionista Charles Bennet sustituyeran la tienda que el protagonista regenta en la obra literaria por un cine; eso le permitiría al director reflejar su propia visión del séptimo arte.

Como señala Steven Jacobs, la arquitectura del cine Bijou y del apartamento de los Verloc puede entenderse como una sucesión de pantallas que se encubren unas a otras. En la secuencia espacial entre esos límites, los distintos órdenes de lo ficticio y lo real se enmarañan de un modo complejo y fascinante. El ritual que supone cruzar cada uno de esos estratos marca el paso a otra realidad.

En primer lugar, el ecléctico edificio presume en su fachada de un pequeño templo griego que pretende evocar el mundo de sueño de los originarios palacios cinematográficos Art Decó, en un barrio de clase trabajadora. Su iluminado frontón, que aloja el gran rótulo con el nombre del cine, se apoya sobre cuatro pilares, configurando un pequeño pórtico de acceso en el que la muchedumbre se agrupa haciendo cola ante la taquilla. El ritual comienza, por tanto, en ese espacio intermedio, en el que el espectador se prepara para acceder a la sala de cine. Al cruzar la puerta el público se introduce en un mundo mágico de oscuridad, iluminado sólo por la gran pantalla, que tiene por objetivo emocionar al espectador haciéndole olvidar su realidad cotidiana. La particularidad del cine Bijou es que el corredor que da acceso a las butacas sirve a la vez de entrada al apartamento Verloc,



3 Planta y sección del cine Bijou y el apartamento de los Verloc, con “la sucesión de pantallas” señaladas (a,b,c,d). 1. Puesto exterior de la frutería, 2. Interior de la frutería, 3. vestuario, 4. patio, 5. Pórtico del Cine Bijou, 6. Taquilla, 7. Auditorio del cine, 8. Espacio tras la pantalla de proyección, 9. Sala de estar del apartamento de los Verloc, 10. Vestíbulo, 11. Cocina, 12. Escalera de acceso a las habitaciones, 13. Escalera de acceso al anfiteatro.

4 Fotogramas de *Sabotaje*: fachada e interior del Cine Bijou; espacio tras la pantalla de proyección que limita con el salón de los Verloc, al que da la ventana por la que Stevie y el detective espían; sala del cine con la proyección de *Who Killed Cock Robin?* (1935); imagen del salón, después de que Sylvia asesinara a su marido, con la significativa jaula de los pájaros a la derecha; Sylvia, arrepentida, en el vestíbulo de la vivienda.



2. Hitchcock: "Es cierto que últimamente he intentado conseguir interiores con una atmósfera real de clase media-baja; por ejemplo, el salón de los Verloc en *Sabotaje*, pero siempre se corre cierto riesgo cuando se ofrece al público la realidad más vulgar." Cit. en Sydney Gottlieb: *Hitchcock por Hitchcock*, pág. 251.

produciéndose, por tanto, una mezcla continua entre la ficción fílmica de la sala, y la realidad cotidiana de sus vidas; si bien ésta última esconde significativamente también una cierta ficción. Solo cuatro columnas separan el patio de butacas de ese pasillo, de manera que tanto la pantalla como los espectadores, aparentan ser únicamente un telón de fondo para el acontecer del filme.

No obstante, el límite que configura la pantalla de proyección, precisamente en línea con el cortinaje que separa lo público y lo privado, configura el estrato más elocuente. Vivir literalmente detrás de la pantalla hace que los Verloc sean una ilusión, una quimérica familia que oculta tras la tela blanca las actividades atroces de Verloc. El detective quiere saber qué hay detrás de esa pantalla, de modo que Stevie le muestra inocentemente el espacio semipúblico del auditorio que se esconde detrás. Es revelador que en la pared que separa este espacio intermedio de la esfera privada del cuarto de estar de los Verloc, hay una ventana alta -una especie de “rear window” (*ventana indiscreta*), señala Jacobs-, que a su vez puede ser interpretada como otra pantalla. Manteniendo las connotaciones voyeurísticas de las ventanas de Hitchcock, el detective la usa para espiar a los saboteadores. En su búsqueda, él mismo es descubierto a través de este hueco, arrastrado por él y desenmascarado. Al ser reconocido por uno de los terroristas pasa drásticamente de la ficción a la realidad.

Hitchcock señalaba que sus decorados entraban dentro del plan preliminar de las películas, y presumía de tener las ideas bastante claras al respecto. Pero afirmaba que era mucho más fácil registrar los extremos de lujo y miseria que los interiores anodinos, como ocurría en este filme, donde la vida cotidiana de la familia Verloc adquiere los rasgos característicos de un interior de clase media-baja: papel en las paredes, molduras de estuco sobre las puertas, fotografías y grabados sobre las paredes, un reloj y estatuas sobre la repisa de la chimenea.² No obstante, como explica José Luis Castro de Paz, la forma hitchcockiana toma cuerpo de una particular síntesis del modelo narrativo norteamericano y de las dos principales



5 Fotogramas de *Sabotaje*: la pecera del acuario de Londres enlazándose mediante un fundido con la plaza del Picadilly Circus que se desmorona por el efecto de las bombas, para mostrar lo que imagina Verloc atemorizado.

tradiciones visuales del cine mudo europeo, sin olvidar un cierto detallismo realista inspirado en la tradición documentalista británica.³ Esa extraordinaria fusión se puede percibir en todo el filme, pero fundamentalmente en las imágenes en las que el idilio de la vida familiar y su destrucción se trata a través de las inquietantes veladas de las comidas, especialmente en “la escena más bella de *Sabotaje*”⁴- según François Truffaut-, en la que la señora Verloc asesina a su marido tras enterarse de que su hermano ha muerto a consecuencia de sus actividades clandestinas. En diversas ocasiones Hitchcock describe la celebrada escena, en la que se percibe esa unión magistral de las dos tradiciones clásicas divergentes: primero la de Eisenstein (montaje), y después la de Murnau (movimiento de cámara), en este caso, con el objetivo de pedir al público, no que tenga miedo, sino “que tenga ganas de matar”.⁵

Toda la película hace gala de magníficos juegos visuales, como la pecera que se enlaza con un fundido de la plaza del Picadilly Circus, retratando lo que la imaginación anticipa. El sabio uso de los detalles consigue enriquecer el argumento del filme. Las escenas en las que se narra la prolongada muerte de Stevie abundan en primeros planos de su rostro, su mano, la cinta de *Bartholomew, el estrangulador*, el paquete con la bomba, los relojes, los semáforos, etc. que consiguen crear en el espectador una dilatada ansiedad hasta la definitiva explosión del autobús. Por su parte, la figura de los pájaros genera cierta inquietud en toda la película, y parece anticipar algunas de sus recurrentes motivos futuros: el realizador del explosivo es dueño de una pajarería; la bomba es trasladada en una jaula con dos pájaros y oculta un mensaje codificado, “los pájaros cantarán a la 1:45”,

3. José Luis Castro de Paz: *Alfred Hitchcock*, pág. 65.

4. François Truffaut: *El cine según Hitchcock*, pág. 102.

5. *Ibidem*, pág. 103. También en Sydney Gottlieb: *Hitchcock por Hitchcock*, pág. 184.

señalando el momento en que estallará. Paralelamente, el cine muestra una película de Walt Disney, *Who Killed Cock Robin?* (1935), precisamente en el momento en que un pájaro de dibujos animados mata al otro con un arco, precedidos por un *divertido* cantar. La jaula, con los dos pájaros, se muestra una vez más tras el asesinato. En este momento se da, por fin, la conjunción de todas las esferas; la pantalla deja de ser un mero telón de fondo para involucrarse de lleno en el desenlace final. La ficción animada del cine revela la realidad ficticia que acontece *detrás de la pantalla*.

Sabotaje, 1936. Título original: *Sabotage* (En Estados Unidos: *A Woman Alone*). Duración: 76 minutos. Producción: Shepherd – Gaumont British Pictures, 1936. Productores: Michael Balcon e Ivor Montagu. Director: Alfred Hitchcock. Guión: Charles Bennet. Fotografía: Bernard Knowles. Decorados: Otto Wendorff y Albert Jullion. Música: Louis Levy. Vestuario: J. Strossner. Montaje: Charles Frend. Intérpretes principales: Oscar Homolka (El Sr. Verloc), Sylvia Sydney, su mujer (Sylvia Verloc), Stevie, el hermano de Sylvia (Desmond Tester), John Loder (Ted, el detective), Joyce Barbour (Renée) y Matthew Boulton (el comisario).

Paisaje vacío con cine

The last picture show de Peter Bodganovich, 1971

Darío Álvarez Álvarez

Secuencia inicial: Abriendo desde el negro aparece el exterior del pequeño cine Royal. Un barrido de la cámara hacia la izquierda nos muestra una calle vacía de un típico pueblo americano. Sólo se oye soplar el viento. Secuencia final: El mismo barrido del inicio realizado en sentido inverso, terminando en el exterior del Royal. Sigue soplando el viento. Apenas hay diferencia entre una y otra secuencia (una ligera variación en las sombras), solo un detalle nos remite a dos momentos distintos, en la secuencia inicial se pueden ver carteles anunciadores de películas en el exterior del cine, en la secuencia final ya no hay ningún cartel, el Royal ha cerrado, y con su cierre el tiempo y la vida parecen haberse detenido.

*The last picture show*¹ es una película dirigida por Peter Bodganovich² basada en la novela del mismo título publicada en 1966 por Larry McMurtry, que colaboró en el guión³, y cuenta el final de la adolescencia de dos amigos enamorados de la misma chica, el melancólico



1 *The last picture show*. Imagen inicial de la película.

2 *The last picture show*. Imagen final de la película.

1. En España se tradujo por *La última película*, pero en realidad sería más correcto *La última sesión* o *La última proyección*.

2. Bodganovich había sido en los años 60 un crítico de cine con cierta reputación, muy influenciado por los críticos y directores de *Cahiers du Cinéma*, Truffaut, Godard, Chabrol o Rohmer.



3 *The last picture show*. Exterior del Royal de noche.

3. McMurtry publicó en 1978 *Texasville*, llevada también a la pantalla por Bodganovich en 1990, recuperando, años después, a los protagonistas de *The last picture show*. En 2005 McMurtry escribió el guión de la celebrada *Brokeback Mountain*, dirigida por Ang Lee.

Sony Crawford y el descarado Duane Jackson, que transcurre a comienzo de los años 50 en Anarene, un pueblo de Texas barrido permanentemente por un viento que levanta polvo y hojas, paradigma de la América más profunda y al mismo tiempo más literaria, pictórica y cinematográfica. En Anarene el Royal es una metáfora de la vida, del despertar de los sentidos, de lo insólito frente a unos personajes monótonos y desencantados. Solo Sam, *the lion*, el dueño del Royal (y también del café y de la sala de billar) parece romper esa monotonía, con su memoria de viejo vaquero, como los protagonistas de las películas clásicas de John Ford, John Houston o



Howard Hawks que homenajea Bodganovich,⁴ convertido en recuerdo vivo de los antiguos y épicos paisajes de Texas, ya solo reconocibles en la oscuridad de la sala de cine.

Mientras que el exterior del Royal aparece en varias escenas el interior solo se muestra en dos ocasiones, al principio y casi al final de la película. En la primera escena un público mayoritariamente juvenil asiste, un sábado por la noche, a la proyección de *Father of the bride* (El padre de la novia, Vicente Minelli, 1950, con Spencer Tracy y Elizabeth Taylor). Sony Crawford se recrea en la insultante belleza de una jovencísima Liz Taylor, que inunda la pantalla del cine, mientras besa a su novia ocasional que masca chicle; es el prólogo de un juego sexual que continuará, de manera poco satisfactoria, al término de la película en el interior de una vieja furgoneta. En la segunda escena los dos amigos, Sony y Duane, antes de separarse -quizás para siempre-, asisten, casi como únicos espectadores, a la última sesión del Royal, que cerrará sus puertas tras la muerte de Sam. Se proyecta *Red River* (Río Rojo, Howard Hawks, 1948, con John Wayne y Montgomery Cliff). En la pantalla John Wayne, al frente



4 *The last picture show*. Interior del Royal con la proyección de *Red River*, de Howard Hawks.

5 *The last picture show*. Vista de Anarene. Despedida de Sony y Duane.

4. Su protagonista, Ben Johnson, hizo multitud de estas películas: en una escena de la película podemos ver fugazmente un cartel de *Wagon Master* (Caravana de paz), una película que Johnson rodó a las órdenes de John Ford en 1950, año en el que comienza la acción de *The Last Picture Show*. También aparecen carteles de otras películas del momento: *Winchester 73*, Anthony Mann, 1950, con James Stewart; *Sands of Iwo Jima* (Arenas de Iwo Jima), John Ford, 1949, con John Wayne; *White Heat* (Calor Blanco), Raoul Walsh, 1949, con James Cagney y Virginia Mayo.



6 *The last picture show*. Vista del interior del café desde la calle.

7 Edward Hopper, *Noctámbulos*, 1942.



5. Ver: Juan de Pablos Pons, "El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper". Revista digital *Icono 14*, nº 7, 2009.

6. La película se rodó en un poderoso blanco y negro por sugerencia de Orson Welles, amigo de Bodganovich. Carece de banda sonora, solo aparece la música que se genera dentro de la acción, lo que le da una apariencia más natural a la acción y refuerza la sensación de vacío y soledad.

de un grupo de vaqueros, da la orden de arrancar con el ganado, para iniciar una nueva aventura, como la que emprenderá el propio Duane, quien tras la proyección tomará el autobús que le alejará del polvoriento Anarene, para llevarle a la Guerra de Corea, dejando tras de sí un vacío metafísico y al mismo tiempo pictórico.

The last picture show resulta un más que evidente homenaje a la obra de Edward Hooper. Bodganovich, como otros muchos directores (Alfred Hitchcock, Robert Mulligan, David Lynch, Win Wenders, Martin Scorsese o Sergio Leone entre otros),⁵ construye sus escenas como los cuadros del pintor, quien a su vez se sirvió ampliamente del lenguaje y de los mecanismos compositivos cinematográficos (plano, encuadre, picado, contrapicado). La soledad enmarcada por los edificios, las calles vacías, la gasolinera, las miradas desde el exterior a través de las ventanas (la visión del interior del café desde la calle es una cita literal al famoso cuadro "Noctámbulos"), incluso la sala de cine como protagonista, todo remite a las composiciones de Hopper, con la particularidad de la eliminación del color, quizás para producir un mayor efecto emocional.⁶



8 El Royal en la actualidad en Archer City.

Anarene era en realidad un pueblo minero abandonado de Texas, pero la película se rodó en otra población próxima, Archer City, en donde había nacido Larry McMurtry. La ciudad es real y el cine Royal también, un pequeño local con ligero aire Art Déco, como otros muchos en Texas construidos en la década de 1930, y que había sufrido un incendio en 1965 que había destruido totalmente el interior.⁷

El cine ha sido, hasta fechas muy recientes, una puerta abierta a la imaginación, el gran agujero de luz en donde todo podía suceder, en donde el corazón se desbocaba al ritmo de una estampida de ganado o una carga del séptimo de caballería. Antes de la televisión, mucho antes de la aparición de internet, el cine era el mundo o al menos su representación. La sala de cine, con su acogedora oscuridad solo atravesada por el misterioso haz que salía de la cabina de proyección, era un maravilloso y seguro refugio contra la mediocridad del mundo real.

The last picture show simboliza la muerte del cine como espacio vital, y al mismo tiempo la muerte espiritual de

7. En 2000 el Royal se restauró parcialmente, y se convirtió en un lugar de espectáculos y ceremonias al aire libre. Al lado del Royal Larry McMurtry abrió la librería *Booked Up*, dedicada a libros raros y antiguos.

una generación que empieza a caer, ayudada por la televisión, en el hastío y la estulticia, abandonados todos los ideales. En una escena de la película el profesor recita en clase unos premonitorios versos de la *Oda a una urna griega* de John Keats, ante la total indiferencia de los alumnos:

Cuando a nuestra generación destruya el tiempo
tú permanecerás, entre penas distintas
de las nuestras, amiga de los hombres, diciendo:
«La belleza es verdad y la verdad belleza»... Nada más
se sabe en esta tierra y no más hace falta.⁸

8. Traducción de Julio Cortázar. John Keats, *Poesía Completa* (Edición Bilingüe), Ediciones Del Río, Ediciones 29, Barcelona, 1976, 2 Vol.

The last picture show, Estados Unidos, 1971. Duración: 118 min. Dirección: Peter Bodganovich. Producción: Stephen J. Friedman. Productora: Columbia Pictures / BBS Productions. Guión: Larry McMurtry, Peter Bodganovich, James L. Barret y Polly Platt. Dirección artística: Walter Scott Herndon. Director de fotografía: Robert Surtees. Reparto: Timothy Bottoms, Jeff Bridges, Cybill Shepherd, Ben Johnson (Oscar mejor actor de reparto), Cloris Lechman (Oscar mejor actriz de reparto), Ellen Burstyn, Randy Quaid

***Amarcord* de Federico Fellini, 1973**

Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría

Hacer una reseña de la película de Fellini *Amarcord*, supone una cierta dificultad, habida cuenta que ha sido una de las cintas más populares del cineasta italiano y seguramente una de las más comentadas. Por ello resultará imposible no caer en la repetición de muchos de los argumentos que se han utilizado para analizar la obra de Fellini, llena de sugerencias.

Tal y como refleja su título *Amarcord* (Yo me acuerdo) relata en clave un tanto onírica, los recuerdos de la vida en un pequeño pueblo italiano, en clara referencia a Rimini, lugar de nacimiento del director.

La película, refleja con maestría el paso de la etapa más realista de las primeras cintas fellinianas, hacia el período surrealista, tan característico de la última etapa del autor.

Narrar los acontecimientos a través del recuerdo le sirve al director para incluir secuencias desde la

exageración tendiendo a la mitificación de los hechos, algo característico de la memoria que tiende a reconstruir el pasado en función del impacto que causó en la vida del que lo relata. Alejándose en muchos casos de la realidad.

Desde este punto de vista, *Amarcord* recrea de forma impecable los acontecimientos transcurridos en la adolescencia de un muchacho de provincias en un país como Italia en la época fascista. La vida en familia, los personajes característicos de la ciudad, los eventos más reseñables que acaecieron durante el período narrado, la reprimida sexualidad, etc. Son todos temas deliciosamente narrados con maestría y humor, algo que ha sido suficientemente analizado y que convierten al film en una obra maestra, ganadora del Oscar a la mejor película extranjera en 1975.¹

Pero en el contexto en el que nos hallamos podemos desviar la mirada en la manera en que Fellini recrea el espacio en el que transcurren los hechos. El modo en el que con un mínimo de recursos se puede disponer de imágenes arquitectónicas suficientes para situar los recuerdos del personaje principal.

Del mismo modo que los sueños, el recuerdo no necesita la totalidad del decorado para relatar los acontecimientos, bastan los fragmentos de los elementos más característicos para situarlo, ni siquiera se hace necesario que sean coincidentes, pues basta que transcurran en un espacio recreado que evoque el lugar real donde ocurrieron.

La ciudad recreada en los estudios de Cinecittà, dispone de los elementos que definen con claridad un centro histórico característico de la Emilia Romagna. La plaza principal como lugar donde discurren los acontecimientos, se realiza como un ejercicio de ciudad ideal, hasta el

1. También fue nominada al mejor director y al mejor guión original.



punto que tendemos a reconocer lugares precisos, dudando en muchos casos si pertenece a un decorado o en realidad se trata de una localización concreta. Este ejercicio ya realizado por los pintores renacentistas permite situar al espectador cómodamente en la acción, en un espacio urbano perfectamente identificado. Basta con filmar los planos desde puntos diferentes para poder recrear multitud de espacios urbanos dentro del mismo decorado. Del mismo modo la noche, el día, la niebla o la nieve transforman el lugar, reforzando el acontecimiento y su relevancia frente al mismo.

Así por ejemplo la fachada de la iglesia, atemporal recreada como una suma mal coordinada de fragmentos

1 Fotograma de *Amarcord*: la fachada de la Iglesia.

2 Fotograma de *Amarcord*: el Baptisterio.



de épocas diferentes, o el baptisterio metido dentro de un foso, debido al recrido de los sucesivos pavimentos de la plaza, representan la larga existencia en el tiempo de la ciudad, donde se superponen los diferentes períodos de la historia, dotándola de identidad propia.

La perspectiva de la calle principal realizada al más puro estilo de la escenografía renacentista, parece dibujada por el mismo Scamozzi para el teatro de *Sabbioneta*.² Inspirada en las representaciones de la ciudad ideal de ese período, es utilizada como un autentico decorado que, como en el teatro clásico, es modificado mediante la iluminación o el ornamento para cambiar de situación. Pero si descendemos al detalle encontramos perfectamente dispuesto en la sucesión de edificios que configuran la calle, el que pertenece temporalmente al momento del relato, el edificio moderno introducido en la secuencia urbana, sin producir alteración, con la naturalidad propia de la transformación de la ciudad italiana: *El Cine Fulgor*.

Un cine que pasa desapercibido cuando no es relevante para la narración pero que se transforma en

2. Vincenzo Scamozzi (Vicenza 1548-1616) celebre arquitecto y tratadista del renacimiento que completó algunas obras de Palladio como el Teatro Olímpico de Vicenza y construyó en Sabbioneta (Mantua) el primer teatro denominado a la italiana.



protagonista en una serie de momentos, dando paso a secuencias memorables de la película y sirviendo como esclusa, como puerta temporal y onírica del relato. En él se desarrollan situaciones propias de la fantasía y de la imaginación, bien sean producidas por la proyección de un mundo inalcanzable, mágico y lejano en la pantalla, bien sea fruto de la reprimida mentalidad del momento que aprovecha el anonimato que da la oscuridad de la sala para la imaginación de fantasías menos nobles.

En ese cine, lugar de ficciones inalcanzables, corre la voz de aviso de nieve, produciéndose, por un momento, el abandono de la proyección para disfrutar de la visión de una ciudad cubierta por la nieve, excepcional acontecimiento para una ciudad costera.

Si hasta entonces la puerta del cine daba acceso a un mundo de ficción alejado de la cotidianeidad, ahora sirve para salir a una realidad más interesante dando entrada a una nueva parte del relato.

Fellini utiliza, en definitiva, la arquitectura no solo como un fondo en el que se desarrolla la trama sino como un mecanismo de narración, cargado de significado y evocador de recuerdos. En realidad juega un papel

3 Fotograma de *Amarcord*: la calle principal de noche.

4 Vista de la ciudad ideal 1475. Piero de la Francesca. Fragmento.



5 Fotograma de *Amarcord*: acceso del Cine Fulgor.

6 Fotograma de *Amarcord*: la ciudad nevada.

similar al de la escenografía teatral, asumiendo más protagonismo. Los escasos planos rodados en exteriores son manipulados con efectos teatrales para acercarlos más al resto de la película. Es destacable la escena de la estación de ferrocarril oculta por el vapor del tren recién llegado, que ridiculiza la situación de la espera de las autoridades, o las escenas del gran hotel. En el límite escenográfico se encuentra la llegada del trasatlántico realizada con recursos propios de una ópera moderna, y que luego veremos en posteriores obras del director como *Casanova* o *E la nave va*.

Amarcord, 1973. Título original: *Amarcord*. Duración: 127 minutos. Producción: Coproducción Italia-Francia; FC Produzioni / PECF. Productor: Franco Cristaldi. Director: Federico Fellini. Guión: Federico Fellini, Tonino Guerra. Fotografía: Giuseppe rotunno. Música: Nino Rota. Vestuario: Danilo Donati. Montaje: Ruggero Mastroianni. Intérpretes principales: Miranda (Pupella Maggio), Aurelio (Armando Brancia), Gradisca (Magali Noël), Teo (Ciccio Ingrassia), Patacca (Nando Orfei), abogado (Luigi Rossi), Titta (Bruno Zanin), Baravelli (Gianfilippo Carcano).

El carácter terapéutico del séptimo arte: *La Rosa Púrpura del Cairo*, Woody Allen. 1985

Cecilia Ruiloba Quecedo

“Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, múnada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia”. (Edgard Morin, 1972)

La película “*La rosa púrpura del Cairo*” es un ejemplo de la transcendencia psicológica del cine. Esta película ambientada en New Jersey, en los años 1930, en plena Gran Depresión, nos muestra a través de la vida de su protagonista Cecilia, interpretada por Mia Farrow, cómo el cine puede ser un remedio eficaz ante la tristeza y el desánimo.

La desdichada Cecilia sólo consigue ser feliz en el cine. Allí logra evadirse de sus problemas cotidianos sumergiéndose en la ficción de sus películas románticas



1 Cartel de la película *La Rosa Púrpura del Cairo*.



2 Exteriores del cine del Teatro Kent de Brooklyn.

3 Fotograma de *La Rosa Púrpura del Cairo*: exterior del cine Jewel.



favoritas. Un día, mientras veía por quinta vez *“La rosa púrpura del Cairo”* en el cine del teatro Jewel, sucedió un hecho inesperado: el protagonista del film, Tom Baxter, encarnado por el actor Jeff Daniels, salió de la pantalla y se convirtió en un personaje real sólo para poder conocerla. Este extraño acontecimiento desencadena una serie de actos que llevan al espectador a reflexionar sobre la necesidad de esperanza, y sobre cómo el cine se convierte en un dispensador de sueños que cubren de ilusión la existencia humana.

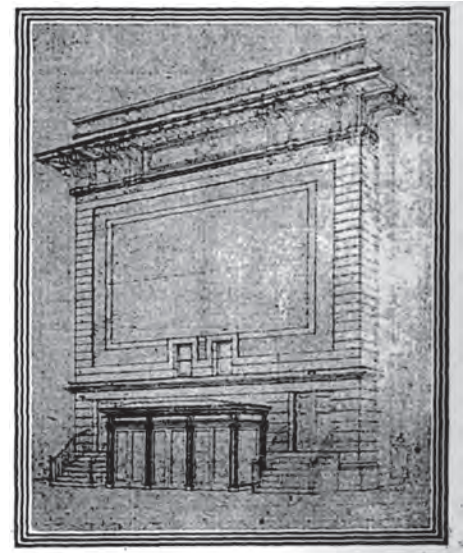
La película *“La rosa púrpura del Cairo”* es un homenaje al cine en sí mismo. Todo el film gira en torno a los sucesos acontecidos en el interior del cine Jewel de New Jersey, que fueron filmados dentro del cine del Teatro Kent de Brooklyn; los exteriores, en cambio, fueron una reconstrucción de éste. En el film, el cine Jewel presenta una prominente visera que sobrevuela la acera y anuncia la película en proyección. Bajo ella, se sitúa el cuerpo de acceso, con las taquillas, remetido hacia el interior para no invadir la calle. Esta imagen resulta contraria a la imagen real que en su día tuvo el cine del Teatro Jewel de Nueva York.

En 1910, el arquitecto S.S. Sugar construyó en Harlem una casa de entretenimiento que pasó a llamarse, hacia 1921, Teatro Jewel. Éste poseía una fachada totalmente plana con un gran frontón y un volumen de acceso que sobresalía del plano de fachada invadiendo la acera.

El empleo de un teatro como sala de cine resulta inapropiado para la proyección cinematográfica, tal y como Alvar Aalto expone en su artículo "*Rationell biografí*", "Un cine racional", publicado en la revista *Kritisk Revy* en Octubre de 1928. Para la buena percepción de un film es necesario adecuar el espacio que envuelve a la pantalla con el fin de eliminar la luz, ya que, como Aalto describe en su artículo: "la claridad de la imagen depende de que la oscuridad sea absoluta". En los teatros, en cambio, no se perseguía tal oscuridad y a menudo aparecían decorados con materiales reflectantes de colores contrastados y brillantes.

Tanto Alvar Aalto en su proyecto teórico de "Un cine racional", como Woody Allen en su película "*La rosa púrpura del Cairo*", tratan de fundir realidad y ficción agasajando la magia del cine.

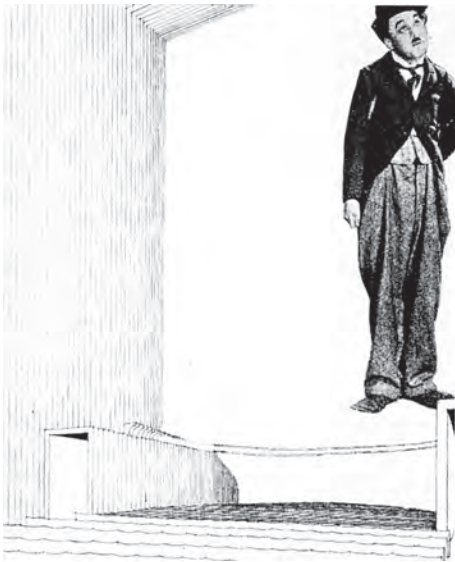
Woody Allen crea una ficticia conexión física entre ambos mundos al permitir que sus personajes protagonistas atravesasen la pantalla cinematográfica. Su propia visión de la realidad le lleva a preferir la vida de ficción al mundo real, pese a ser consciente de que no es posible vivir en un mundo de fantasía. En una escena crucial del rodaje, que en la película apenas dura un instante, el momento en el que Cecilia sale de la pantalla y escoge abandonar la vida de ficción, el director trata de imitar el contraste lumínico que sufre el espectador al salir del cine y toparse con el "mundo real en toda su fealdad" tal



4 Infografía del Teatro Jewel real.



5 Fotograma de *La Rosa Púrpura del Cairo*: efecto lumínico con el que el director pretende deslumbrar al espectador para recrear el contraste que se sufre al salir de un cine y toparse con el mundo real.



6 Revestimiento continuo diseñado por Alvar Aalto.

y como él mismo describe, deslumbrando al público de la sala, con la imagen del foco de proyección iluminado visto de frente.

Alvar Aalto intenta, en cambio, facilitar el paso de la realidad a la ficción haciendo que la luz de la sala cinematográfica se concentre únicamente en la pantalla, para mejorar la concentración del espectador en la imagen. Con tal fin diseña un revestimiento continuo de un material plegado que absorbe, por su forma y por el color negro de su pared anti-reflectante, los rayos luminosos que emanan de la pantalla.

“Una arquitectura efectista en las salas de cine no puede competir con “la pantalla”, que todas las semanas ofrece algo nuevo”, dice Alvar Aalto, y en consecuencia, la sala de cine debe ser una cámara oscura donde logremos evadirnos de la realidad y seamos, al menos temporalmente, tan felices como Cecilia al contemplar “La rosa púrpura del Cairo”.

La Rosa Púrpura del Cairo, 1985. Título original: *The Purple Rose of Cairo*. Duración: 85 minutos. Producción: Orion Pictures. Productores: Robert Greenhut, Michael Payser, Gail Sicilia. Director: Woody Allen. Guión: Woody Allen. Fotografía: Gordon Willis. Música: Dick Hyman. Intérpretes principales: Cecilia (Mia Farrow), Tom Baxter / Gil Shepherd (Jeff Daniels), Monk (Danny Aiello), Emma (Dianne Wiest), Larry (Van Johnson), gerente del cine (Irving Metzman), hermana de Cecilia (Stephanie Farrow), la condesa (Zoe Caldwell), Jason (John Wood), Padre Donnelly (Milo O’Shea), Henry (Edward Herrmann).

Cinema Paradiso de Giuseppe Tornatore, 1988

Marta Úbeda Blanco

Si hay algo que une a la arquitectura y el cine es sin duda la capacidad que ambos tienen para transformar la realidad, y esto queda claramente patente en la película *Cinema Paradiso*.

Se trata de una película italiana de bajo presupuesto realizada con muy pocos medios, y en estos casos es donde se destaca un buen director.

Giuseppe Tornatore, dirigió esta película en el año 1988 y con ella consiguió el éxito más importante de su carrera.

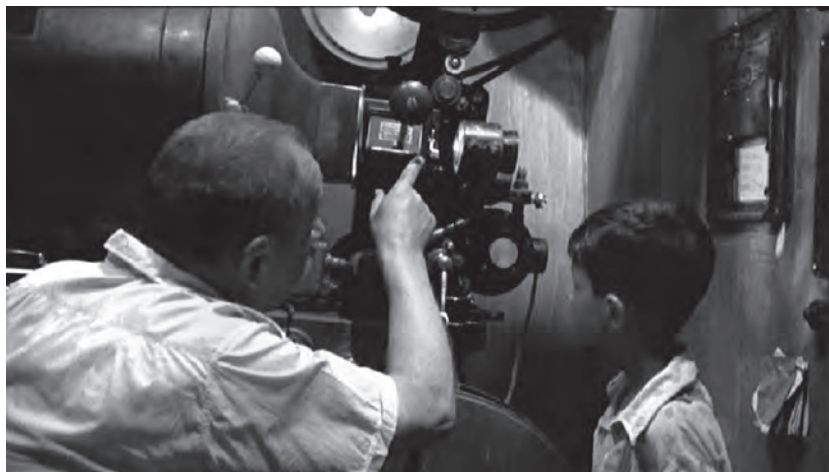
Esta entrañable película narra la historia de Salvatore (Jacques Perrin), un reconocido director de cine, que regresa a su pueblo natal, tras 30 años de ausencia, para asistir al funeral de su viejo amigo Alfredo (Philippe Noiret), el antiguo proyccionista del *Cinema Paradiso*, quien le inculcó su pasión por el cine.

Totó (Salvatore de niño) aparece como el hijo que Alfredo nunca tuvo y al que transmite el afán de realización



1 Cartel de la película *Cinema Paradiso*

2 Fotograma de *Cinema Paradiso*: Alfredo enseña a Totó el funcionamiento de la cabina de proyección del *Cinema Paradiso*.



personal, que todo padre desea para sus hijos, mientras le enseña los secretos de la cabina de proyección. Junto a Alfredo aprenderá el arte del cine y a través de él recibirá los consejos de actores tan importantes como Jon Vaine, Umperi Bogar o Gar Gable.

Cinema Paradiso es una reflexión dramática sobre lo importante en la vida. Es una película contundente como la vida misma pero sobre todo cuenta la historia de un edificio, de un cine.

Este edificio no es sólo un cine, es una ventana al mundo para los habitantes de Giancaldo, por donde mirar al exterior. Para saber lo que ocurre fuera de sus limitadas fronteras, pues en su interior se reúnen y ven las noticias, lo que ha ocurrido desde el final de la guerra. Se enteran de descubrimientos, de defunciones, de moda, de mil cosas.

Y además en su interior ocurren muchas cosas: niños boquiabiertos ante el prodigio del cine, o fumando a escondidas en la oscuridad de la sala, otros que duermen,



3 Fotograma de *Cinema Paradiso*: exterior del cine.

los que aprovechan bien el tiempo, los que acuden al cine desde que nacen...

La historia se plantea en tres etapas: la de niño, como Totó, el niño que sólo piensa en el cine, la del joven Salvatore enamorado de Elena, y la de mayor, el director de cine, cuando regresa y un montón de recuerdos afloran en su memoria.

La mayor parte de la historia está narrada en retrospectiva, donde Salvatore rememora momentos más importantes de su infancia y juventud, siempre en torno a este edificio.

La arquitectura del Cine Paraíso se nos presenta como un espacio envolvente y contenedor, casi fabril, en su estructura exterior de cubierta a dos aguas y de su fachada que recuerda a las naves industriales de principios del siglo pasado. Pero con un interior que contrasta completamente con su envolvente, pues se muestra como la nave de una iglesia con nichos a los lados. Imagen que se ve reforzada por la presencia de la



4 Fotograma de *Cinema Paradiso*: interior del cine.



5 Fotograma de *Cinema Paradiso*: interior del cine.

virgen, siempre constante en su interior, como protectora y vigilante de lo que allí se proyecta. Y al fondo, el palco, a modo de coro.

La distribución del espacio interior, el patio de butacas, se puede apreciar sin interrupciones, ya que el mobiliario no forma parte del espacio ni interfiere en el mismo. Contemplando los cines actuales vemos como las butacas han dejado de ser muebles para ser lo que configura el espacio interior, pues están ancladas al pavimento y dispuestas en forma de grada, lo que genera un espacio completamente diferente y lo diáfano desaparece.

No es el caso de este edificio. Aquí las butacas, más bien las sillas y bancos, son objetos móviles y transportables. Tanto es así que en ocasiones son los propios espectadores los que se traen de casa las sillas para distribuirse por este espacio hasta abarrotarlo, y cuando no caben es el cine el que sale a la calle para que nadie se quede sin asomarse a esta mágica ventana que se abre al exterior, se sale de los límites del edificio; y a veces es la plaza del pueblo, o la playa, la contenedora de las nuevas realidades, de los nuevos espacios proyectados.



6 *Fotograma de Cinema Paradiso: Momentos tras el incendio del Cinema Paradiso.*

El mobiliario no interfiere en esa espacialidad, y deja ver incluso el pavimento, ese damero blanco y rojo que conforma el límite espacial interior de este cine.

Existe pues continuidad espacial, al conformarse un espacio único, una caja. Una gran caja contenedora de otras muchas cajas, de otros espacios, de otros mundos. Los mundos que aparecen en cada proyección. Pues el cine tiene esa capacidad, la de conducirnos a infinitos espacios diferentes, a infinitos mundos.

Y como caja contenedora, el Cinema Paradiso se convierte también en contenedor de experiencias, no sólo las de ficción, también de historias reales como son las dos historias de amor que Salvatore vive en su interior: su amor por el cine y su amor de juventud por Elena.

Hay un momento en la trama en la que el edificio se incendia y se destruye, pero como si del Ave Fénix se tratara, el edificio renace de sus cenizas y aparece apuntando principios racionalistas, regresando a su forma pura y esencial, expresando funcionalidad y rechazando ornamentación y decoración innecesaria,

pero manteniéndose siempre entre el “espíritu nuevo” y la tradición, entre el Clasicismo y el Funcionalismo en un intento de volver a la razón, tras la irracionalidad de la guerra.

Esta emotiva película, nos habla también del papel de la iglesia y de la escuela en la Italia de la postguerra y de censura, de fotogramas censurados guardados también en una caja como un tesoro, y que serán el legado de Alfredo a ese niño enamorado del milagro del cine.

La película se apoya en una magnífica fotografía de Blasco Giurato, donde podemos apreciar el uso de la simetría para equilibrar cada plano. Y destaca igualmente la música de Ennio Morricone, que refuerza la magia que contiene la película. Además, es un homenaje al género cinematográfico, en todas las referencias a películas antiguas de Jean Renoir, John Wayne, Antonioni, Charles Chaplin... y carteles como el de *Lo que el viento de llevó*.

Por último cabe señalar el epílogo antológico, uno de los finales más enternecedores del cine, que se puede considerar como uno de sus mejores logros.

Cinema Paradiso, 1988. Título original: *Nuovo Cinema Paradiso*. Duración: 123 minutos. Producción: Coproducción Italia-Francia; Les Films Ariane / Cristaldifilm / TFI Films / RAI. Productores: Franco Cristaldi y Giovanna Romagnoli. Director: Giuseppe Tornatore. Guión: Giuseppe Tornatore, Vanna Paoli. Fotografía: Blasco Giurato. Música: Ennio Morricone, Andrea Morricone. Vestuario: J. Beatrice Bordone. Montaje: Mario Morra. Intérpretes principales: Alfredo (Philippe Noiret), Salvatore “Totò” adulto (Jacques Perrin), Salvatore “Totó” niño (Salvatore Cascio), Elena Mendola niña (Agnese Nano), Elena Mendola adulta (Brigitte Fosey), Salvatore “Totò” adolescente (Marco Leonardi), Maria Di Vita joven (Antonella Attili), Spaccafico (Enzo Cannavale), Anna (Isa Danieli), Usher (Leo Gullota), Maria Di Vita anciana (Pupella Maggio), Padre Adelfio (Leopoldo Trieste).

Nostalgia de la libertad exterior

Comentarios sobre *Malditos bastardos*, de Quentin Tarantino

Eusebio Alonso García

Salvo los exteriores iniciales y finales de la película, ésta transcurre en interiores agobiantes que transmiten la opresiva atmósfera de la represión nazi. Cada disciplina posee su propia especificidad, pero cine y arquitectura transitan, cada uno a su manera, por el tiempo y el espacio. La película se abre con unos exteriores dignos de los western tan admirados por Tarantino; amplia perspectiva del paisaje, la blancura de la ropa tendida y, a lo lejos la cámara, enfocando cómo se aproxima el coche de los nazis, va dando paso a la preocupación y agobio en el rostro de los personajes judíos, paso al interior de la casa, la presión del interrogatorio, el asesinato de los franceses y la nostalgia de la libertad representada en la luminosidad y amplias vistas de unos exteriores que no habrán de volver hasta el final de la película, acompañados y acompasados por la venganza.

1 Fotogramas de *Malditos Bastardos*, 2009.



Este paralelismo entre la pérdida de la libertad y la inmersión forzada en un interior asfixiante queda subrayado en las primeras escenas mediante precisas y sutiles relaciones visuales y espaciales: el oficial alemán entra en la casa de los franceses para proceder a un interrogatorio; se cierra tras ellos la puerta y las siguientes escenas se desarrollan en un interior escasamente iluminado, cuya presión aumenta con la propia tensión del interrogatorio; sólo la luz de la ventana nos trae el recuerdo del paisaje exterior; de hecho, en un momento dado, la cámara, que va del rostro del alemán al del francés, enfila a ambos con la ventana al fondo, subrayando la pérdida de la libertad exterior, la que disfrutaban con anterioridad a la llegada de los alemanes y que, ahora,



2 Fotogramas de *Malditos Bastardos*, 2009.



apenas transcurridas algunas escenas, nos resulta ya un paisaje lejano. Espacio y tiempo, el tratamiento de la luz y el ritmo, no evocan sino la dolorosa nostalgia de lo perdido como antesala del dramático y cruel asesinato de los habitantes de la casa.

‘Au revoir’, grita el oficial nazi caza judíos a Shoshanna, la única que escapa y a la que la cámara, situada en la casa, enfoca corriendo hacia el paisaje abierto, clara metáfora de la vida y la libertad.

Esta escena pone fin al primero de los cinco capítulos en los que se estructura la película y Tarantino utiliza aquí un recurso para establecer continuidad y enlace con lo que sigue, un recurso que retomará de nuevo

3 Fotograma de *Malditos Bastardos*, 2009.



justo al final; Shoshanna escapa del primer capítulo para reaparecer en los siguientes regentando el cine; también la arquitectura se construye sobre la apertura de relaciones y establecimiento de conexiones entre las diferentes partes en juego.

El cine es la convergencia de los diferentes recorridos que transitan por la película; el que persigue la venganza de Shoshanna y el que persigue la venganza de los ‘malditos bastardos’, los cazadores de nazis. En realidad, en el cine convergerán los dos sabotajes; ambos coinciden en el espacio del cine, aunque ninguno es consciente del otro. La razón vital de uno se inicia con la huida de Shoshanna al final del primer capítulo; su biografía inicia la película. Con el segundo capítulo nos adentramos en el grupo de los malditos bastardos; después de coincidir con Shoshanna en el cine, será el recorrido de los malditos bastardos el que nos lleve al final de la película. Uno inicia la película; el otro la termina; el cine que regenta Shoshanna actúa como interface entre ambos. Hasta entonces han discurrido en paralelo en la narración y el cine les sirve para, aún sin contactar, pasarse el testigo de la narración fílmica.

El segundo capítulo lo inician los bastardos; primero, su reclutamiento; después, el primer ataque a un grupo



4 Fotograma de *Malditos Bastardos*, 2009.

de alemanes; todo esto todavía enmarcado en los últimos exteriores que veremos hasta que enfoquemos el final de la película. Eliminan a todos los alemanes del grupo que han capturado menos a uno para que cuente lo sucedido y le marcan la frente con la cruz gamada. Esta acción establece un enlace directo con el final de la película, donde el oficial Landa será igualmente marcado; acontece en el espacio abierto del bosque donde concluye la película después de tantos interiores agobiantes.

Al igual que Shoshanna, escapando al final del capítulo I, abre el espacio fílmico y el espacio del paisaje hacia la acción futura, el final de la película abre el interrogante de cómo será la vida del oficial alemán que, creyendo haber engañado a la historia y al mundo con su traición, deambulará por éste con la marca en su frente que delatará esa vergonzosa historia de la que cree haberse zafado.

Esta geometría de relaciones inciertas, paralelas y superpuestas, alcanza su máxima intensidad en el cine que regenta Shoshanna; es el punto de encuentro de las diferentes tramas y despegue del desenlace subsiguiente, pero desde una percepción arquitectónica la condensación de situaciones y relaciones espaciales es muy rica y múltiple y tremendamente alusiva.

5 Fotogramas de *Malditos Bastardos*, 2009.



Todos los ámbitos del cine van a entrar en juego; el vestíbulo donde se encuentran y se presentan todos los personajes; la cabina de proyección, la pasarela que asoma sobre el vestíbulo, la sala, la pantalla, el espacio posterior a la pantalla que tan importante papel va a jugar en el desenlace. Shoshanna/Mme Mimieux está reflexiva en su apartamento, delante de la ventana circular que asoma a la calle, de noche, tan lúgubre como un interior carcelario; David Bowie inicia los primeros acordes de *Cat People* y servirá de vehículo para llevar la narración del apartamento, a la cabina de proyección, a la pasarela y al vestíbulo.

La película va a empezar; todas las autoridades nazis van a recrearse en una película a la altura de su

autocomplacencia; el público contempla en la pantalla los avatares de su héroe. La venganza, el sabotaje, surge con la inversión de los términos fílmicos; el público se sentirá aterrorizado con la inesperada amenaza que viene de la pantalla, exactamente de detrás de la pantalla, la que han dejado preparada Shoshana y Marcel, mientras han cerrado las puertas de la sala. Mientras el fuego se propaga sobre ellos, dos componentes de los 'malditos bastardos' disparan sobre el patio de butacas; los dos sabotajes, aunque actuando por separado, se ha reunido.

Tras la explosión del cine, aparece el camión que conduce al teniente Raine y su compañero y al oficial alemán Landa para proceder a su entrega; la venganza se ha cumplido y hemos regresado a la naturaleza, a la libertad, al espacio exterior.

Malditos bastardos. Título original: *Inglourious Basterds*. Dirección: Quentin Tarantino. País: Estados Unidos, Alemania. Año: 2009. Duración: 160 min. Reparto: Brad Pitt, Samuel L. Jackson, Diane Kruger, Cloris Leachman, Mike Myers, Sanna Levine, Eli Roth, B.J. Novak, Til Schweiger, Julie Dreyfus. Productora: Universal Pictures, A Band Apart, Lawrence Bender Productions, Weinstein Company, The Neunte Babelsberg Film

BIBLIOGRAFÍA

Cine Novedades (Miranda de Ebro).

Alberto Julian Vigalondo.

AA.VV.: "Nuestros cines". *Boletín del Instituto Municipal de la Historia* n° XXXV. . Pág. 140-141.

AA.VV.: *Historia de Miranda de Ebro*. Ed: Ayuntamiento de Miranda de Ebro, 1999.

AA.VV.: *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Ed. Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2010.

DÍEZ, Carlos y JULIAN, Alberto: *Historia del Urbanismo y Guía de Arquitectura de Miranda de Ebro*.

RUBIO, Cerrillo y M^o Inmaculada: *Tradición y modernidad en la arquitectura de Fermín Álamo*. Ed: Instituto de Estudios Riojanos. Logroño.1.986.

Cine Ortega (Palencia).

Alberto Combarros Aguado.

BRAÑA, C., AGRASAR, F. (ed.): *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*. A Coruña 1998.

Cine Roxy (Valladolid).

Nieves Fernández Villalobos.

AA.VV.: [Antonio Bravo Nieto (ed.)], *Arquitecturas art decó en el Mediterráneo: I Congreso internacional Ciudad y Patrimonio; Art Decó, modelos de modernidad*. Uned, Barcelona, 2008.

BENTABOL, José Luis y RODRIGO, Eduardo: "Rehabilitación del Cine Roxy. Valladolid". *On/Diseño*, n° 185, págs. 112-123. Barcelona, 1997

BENTABOL, José Luis y RODRIGO, Eduardo: "Rehabilitación y Reforma de inmueble para dos salas de cine. Valladolid". *II Premio de Arquitectura de Castilla y León*. Consejo de los Colegios Oficiales de Castilla y León. COACYLE y COAL. Zamora, 1999, págs. 126 y 127.

GONZÁLEZ CUBERO, Josefina: "175. Cinema Roxy" *Guía de Arquitectura de Valladolid*. págs. 217 y 218, ed. IV Centenario. Valladolid, 1996.

VIRGILI BLANQUET, M^o Antonia: *Desarrollo Urbanístico y Arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*, Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1979

RAMÍREZ, J. A. "De Palacios Suntuosos a casas de muñecas", *El País*, 11.01.1998.

RAMÍREZ, J. A. *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.

Colegio San Agustín (Valladolid).

Sara Pérez Barreiro.

AA.VV.: *Equipamientos I. Registro DOCOMOMO Ibérico 1925-1965*. Fundación Arquia, Barcelona, 2010.

VILLALOBOS ALONSO, Daniel y PEREZ BARREIRO, Sara (coordinadores): *21 Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto*. Ed Sever Cuesta, Valladolid, 2010.

Detrás de la pantalla. Sabotaje de Alfred Hitchcock, 1936

Nieves Fernández Villalobos.

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra, 2000.

CRISTOBAL, Ramiro: *Alfred Hitchcock. 14 películas imprescindibles*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2008.

GOTTLIEB, Sydney: *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid: Plot ediciones, 2000.

JACOBS, Steven: *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010Publishers, 2007.

TRUFFAUT, François: *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.