

ISSN: 1657-0308 (Impresa)  
ISSN: 2357-626X (En línea)

# 18

Vol.

Nro. 2 REVISTA DE ARQUITECTURA



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
de Colombia

Vigilada Mineducación

• Revista de Arquitectura • Vol.18 Nro. 2 julio-diciembre 2016  
• pp. 1-136 • ISSN: 1657-0308 • E-ISSN: 2357-626X  
• Bogotá, Colombia



Revista de Arquitectura

# Evolución paralela del relato fílmico y la arquitectura de los cines entre 1900 y 1930

## Atención especial al caso español

Ana C. Lavilla-Iribarren

Universidad de Piura, Piura (Perú)

Lavilla-Iribarren, A. (2016). Evolución paralela del relato fílmico y la arquitectura de los cines entre 1900 y 1930. Atención especial al caso español. *Revista de Arquitectura*, 18(2), 60-70. doi:10.14718/RevArq.2016.18.2.6



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2016.18.2.6>

Arquitecta, Premio Extraordinario Fin de Carrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra (España).

Doctora en Arquitectura, Sobresaliente con la tesis "Proyectando la Modernidad. Las salas de cine en España entre 1896 y 1960", Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra (España).

Profesora: Geometría Descriptiva, Dibujo Arquitectónico y Expresión Gráfica, Programa Académico de Arquitectura, Universidad de Piura (Perú).

Últimas comunicaciones en Congresos Internacionales:

- "Del Viejo al Nuevo Mundo. Experiencias docentes de Geometría en Perú". En Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica "El arquitecto, de la tradición al siglo XXI: docencia e investigación en expresión gráfica arquitectónica", Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, junio de 2016.

- "Proyecciones en el exilio. La sala de cine Avenida en San Luis Potosí, México". En X Congreso de Historia de la Arquitectura Moderna Española 'Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975): la proyección de la Arquitectura Ibérica fuera de España y Portugal. La acción de los arquitectos extranjeros en la Península Ibérica", Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, mayo de 2016.

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

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

## Introducción

La presente investigación se enmarca dentro de la elaboración de la tesis doctoral "Proyectando la Modernidad. Las salas de cine en España entre 1896 y 1960", defendida en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra (España), el 21 de diciembre de 2013. Dicha tesis se desarrolló dentro de la línea de investigación de "Historia de la arquitectura moderna española del siglo XX", del Departamento de Teoría, Historia y Proyectos de la mencionada Universidad.

El proceso que condujo a la aparición y consolidación de la arquitectura funcionalista se sirvió, entre otras cosas, de las oportunidades que proporcionaron la arquitectura industrial y las exposiciones en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. A parte de otras, una de las razones relevantes que se aducen al respecto es que en este ámbito los "estilos tradicionales" no ofrecían "modelos" que copiar, lo que dejaba el campo libre al empleo de nuevas formas, algo que propiciaba también el destino de los edificios concebidos para la producción y exhibición de los últimos logros técnicos.

Los cines, esto es, los espacios para la exhibición de películas, fueron una de las tipologías que gozaron de esta ventaja: carecer de antecedentes definidos que copiar y nacer de la mano de la novedad técnica. Además, asumían una función social, siempre apreciada por los movimientos artísticos de vanguardia. Por eso mismo los cines, en su efímera existencia como edificios autónomos (algo más de medio siglo), fueron uno de los escaparates más eficientes para mostrar la aparición de la nueva arquitectura en todo el mundo, también en España.

A pesar de que la penuria económica y la situación social sufrida por España apenas permitieron construir edificios, y menos aún conforme a las reglas estéticas de la Modernidad, hasta finales de los años cuarenta sí se construyeron cines. A esto debemos sumar que, habitualmente, las salas de cine contaron con un diseño técnico y estético de vanguardia. La arquitectura de los cines es ámbito único en el que podemos seguir linealmente la implantación de la modernidad arquitectónica en España.

## Resumen

La evolución de las salas para la proyección cinematográfica ha sido estudiada de manera fragmentada atendiendo a regiones geográficas o estilos, y sin establecer relaciones con el perfeccionamiento experimentado por las propias películas y los requerimientos para su exhibición. A partir de la revisión bibliográfica de publicaciones periódicas especializadas, y la consulta de bases de datos en archivos y filmotecas de distintas ciudades europeas, el presente artículo explora la concordancia entre el progreso acontecido en la filmografía y los cinematógrafos, desde las primeras cintas experimentales de principios del siglo XX exhibidas en las ferias ambulantes, hasta las grandes superproducciones de los años treinta proyectadas en los palacios para el cine. Se prestará un especial interés a los cines construidos en España, que sirvieron como vehículo de entrada y consolidación de los estilos vanguardistas en la península ibérica.

**Palabras clave:** arquitectura funcionalista, industria cinematográfica, Odeón, pabellones, salas de espectáculos.

**Parallel evolution of cinematographic stories and the architecture of cinemas between 1900 and 1930, with a special attention to the Spanish case**

## Abstract

The evolution of cinematographic projection rooms has been studied in a fragmented way according to geographic regions or styles and without establishing relations to the improvements experienced by the motion pictures themselves and the requirements for their exhibition. Based on a bibliographical revision of specialized journals and a database search in archives and film libraries of different European cities, this article explores the concordance between the progress made in filmography and movie theaters, from the first experimental movies in the early twentieth century exhibited in street fairs, to the great blockbusters of the 1930s projected in cinema palaces. A special attention is given to the movie theaters built in Spain, which served as a vehicle for the introduction and consolidation of avant-garde styles in the Iberian peninsula.

**Keywords:** Functionalism architecture, film industry, Odeon, pavilions, show rooms.

Recibido: octubre 07/2015

Evaluado: octubre 19/2016

Aceptado: octubre 31/2016

La primera relación, y la más obvia, que se puede establecer entre la arquitectura y el cine es la que nace de los edificios realizados para el séptimo arte. Desde los albores de la industria cinematográfica, esta generó espacios de diverso tipo, pero que pueden agruparse fundamentalmente en dos. Por un lado están los edificios en los que y con los que se produce el cine; por otro, aquellos en los que se proyectan las películas.

En el primer caso, el edificio servirá para albergar la ficción que se filma, es decir, son los estudios cinematográficos, los decorados o los escenarios para la acción. Estas edificaciones, efímeras en ocasiones, han tenido una notable influencia en la creación de espacios y estilos<sup>1</sup>. Estos ya han sido objeto de numerosos estudios por parte de expertos en arte y arquitectura que, seguramente, continuarán haciendo, puesto que esos espacios, reales o virtuales, son imprescindibles para la producción de muchas películas y seguirán generando sensaciones y emociones susceptibles de estudio.

En el segundo grupo, nos referimos a los edificios en los que se ve el cine, que han sido solo parcialmente estudiados y, debido a la evolución técnica de la cinematografía y de las costumbres sociales relacionadas con su uso, han sufrido transformaciones tales que, con excepciones, podemos decir que han dejado de progresar y aun de existir. Sin embargo, la "arquitectura de los cines" y la "arquitectura en el cine" se desarrollaron de modo paralelo.

## Marco investigativo

Existen numerosas publicaciones que relacionan el cine con la arquitectura, en la mayoría de los casos atendiendo a la escenografía o a los modelos de casas que más veces aparecen en las películas<sup>2</sup>. En menor número, encontramos también escritos sobre el diseño y la construcción de las salas de cine.

Sirviéndose de las fuentes de información disponibles, es posible llevar a cabo un recorrido de la historia de las salas de cine, en ocasiones muy detallado, de algunas ciudades o regiones. Sin embargo, esos trabajos no se ocupan por lo general del análisis de la historia de la construcción y del diseño de los cinematógrafos como tipología nueva, y no los relacionan con el desarrollo paralelo de las películas y las necesidades requeridas por las nuevas formas de exhibición.

1 Véase el caso de la película *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y su influencia sobre el expresionismo alemán.

2 Por ejemplo, Salgado de la Rosa (2004).

No podemos eludir tampoco el estado de abandono y la rápida desaparición que están sufriendo las grandes salas de cine. El avance de las tecnologías, los cambios culturales y de costumbres de la sociedad, junto con la especulación inmobiliaria experimentada en los últimos años del siglo XX, han ocasionado la desaparición de muchos ejemplos relevantes de esta singular tipología. El cine y, por tanto, las edificaciones que lo albergaron, son uno de los legados arquitectónicos más importantes del siglo XX y lo que de él nos queda está en peligro cierto de desaparición.

## Metodología

Después de constatar la posibilidad y oportunidad del tema, se procedió a la selección de las fuentes de información. A una bibliografía general que sirviese para comprender la historia de la arquitectura a lo largo del siglo XX, se añadió una bibliografía específica sobre los cinematógrafos. Esta última incluía las revistas técnicas españolas (en particular *Cortijos y rascacielos*, *Arquitectura*, *Nuevas formas* e *Informes de la construcción*) y las publicaciones más destacadas del ámbito internacional (*L'architecture d'aujourd'hui* y *Architectural review*, entre 1920 y 1950).

Se llevó a cabo un periodo de investigación en la Filmoteca Nacional de Francia, en París, que permitió obtener información gráfica y escrita sobre los primeros cinematógrafos franceses y sobre las principales salas de cine francesas y europeas por medio de planos y memorias originales de los arquitectos, así como una amplia colección de libros de consulta general sobre el cine y las salas de proyección a nivel mundial, y la normativa vigente en aquellas épocas.

La falta de trabajos de investigación sobre la tipología cinematográfica y su complejidad ha obligado a indagar acerca de ello desde otros campos afines, como la historia del cine o las ciencias de la comunicación.

## Resultados y discusión

### 1900-1910. El cine funambulesco. Los pabellones cinematográficos

Podríamos considerar que los primeros decorados cinematográficos fueron los exteriores filmados por Lumière, o las construcciones funambulistas realizadas por Georges Méliès del Polo Norte y de la Luna<sup>3</sup> (Figura 1). El carácter lúdico

3 Georges Méliès (8 de diciembre de 1861-21 de enero de 1938) fue un cineasta francés, famoso por liderar muchos desarrollos técnicos y narrativos en los albores de la cinematografía, como demuestra en dos de sus películas más famosas, *Le voyage dans la lune* (1902) y *Le Voyage à travers l'Impossible* (1904), inspiradas en relatos de Julio Verne y que están consideradas radianas entre las películas más influyentes del cine de ciencia ficción.

Figura 1. Fotograma de la película *Le voyage dans la lune* (Méliès, 1902)  
Fuente: dominio público.



y poco serio de estas primeras obras contribuyó a que las proyecciones cinematográficas se consideraran como meros entretenimientos de feria, por lo que sus lugares naturales de exposición debían ser los pabellones o los barracones. En las primeras proyecciones, que duraban apenas unos minutos, solo eran necesarios un proyector y una pantalla, por lo que el cine ocupó con facilidad un lugar importante en los programas de *music-halls* y cafés, cuyos dueños veían en aquel invento un lucrativo negocio.

Entre 1896 y 1910, los circos o las ferias ambulantes contaban con proyecciones cinematográficas realizadas en pabellones móviles<sup>4</sup>. Tanto los nombres de estos pabellones (Olympia, Eden, El Dorado...) como el aspecto de sus fachadas y decoración se repetían en los diferentes países (en Estados Unidos recibieron el nombre de *nickelodeons*). Primero los *music-halls* y, más tarde, los teatros, influyeron considerablemente en la concepción de las salas de cine (Lacloche, 1981, p. 18).

Los primeros pabellones eran un híbrido entre la barraca feria y el teatro. De la primera, tomaban su arquitectura y su concreción formal; del segundo, intentaban asumir su elegancia y solidez, además de su prestigio como espectáculo serio. Pero su construcción precaria, con materiales desmontables, comprometía su funcionalidad frente a las inclemencias climatológicas; es por eso que suelen ser denominados como "arquitectura efímera" (Martínez, 1997, p.45), a pesar de que muchos de ellos desarrollaron su actividad en el mismo solar durante largos períodos de tiempo.

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

<sup>4</sup> Por ejemplo, la familia Raincy, de origen francés, recorrió gran parte de Europa con las primeras cintas de la compañía Pathé.

das con asientos corridos alrededor de la cabina de proyección (Cámara, 2008, pp. 16-22).

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

La mayor diafanidad de las estructuras que permitían los avances constructivos fue rápidamente adoptada en los pabellones, consiguiendo superficies cubiertas de considerable dimensión. El carácter provisional quedaba remarcado en la mayor parte de los casos por la construcción casi integral en madera, las cubiertas de lona embreadas y el recubrimiento de las paredes interiores con telas pintadas. Tanto el interior como el exterior eran diseñados con unos "aparatos" decorativos característicos de este tipo de locales. La fachada era ornamentada con motivos extraídos de la retórica del Art Nouveau, siguiendo el mismo repertorio de formas de las arquitecturas efímeras que, con idénticos fines, se proyectaban en ese momento en Centroeuropa y Francia.

España no fue ajena a esta primera oleada, abriéndose pabellones cinematográficos en las principales ciudades del país. Los modelos afrancesados predominaron en la primera década del siglo XX, aunque desde 1902 (año en que se celebró la I Exposición Internacional de Artes Decorativas de Turín)<sup>5</sup> comenzaron a percibirse influencias italianas que alcanzaron su apogeo a partir de 1906 (Exposición de Milán). Durante esta etapa también se dejaron sentir las primeras muestras de ornamentos deudores del secesionismo vienes, aunque estas obtendrían su máximo desarrollo desde 1908 (fecha del VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena) (Da Rocha Aranda, 2009, pp. 452-453).

Algunos de los primeros ejemplos de pabellones se edificaron en Madrid, como el Ideal Polistilo<sup>6</sup> (1905, Eduardo Reynals); otros en la zona noroeste, como el pabellón Modernista en Gijón (diseñado por Miguel García de la Cruz), el pabellón Varietés en Oviedo (proyectado con forma

<sup>5</sup> Inaugurada el 10 de mayo, fue la primera Exposición Internacional especializada en el arte decorativo y significó el triunfo internacional del estilo denominado Art Nouveau (Ettlin, 1989, pp. 94-109).

<sup>6</sup> Interesante muestra de aplicación de la arquitectura de influencia vienesa (Cabero, 1949, p. 91).

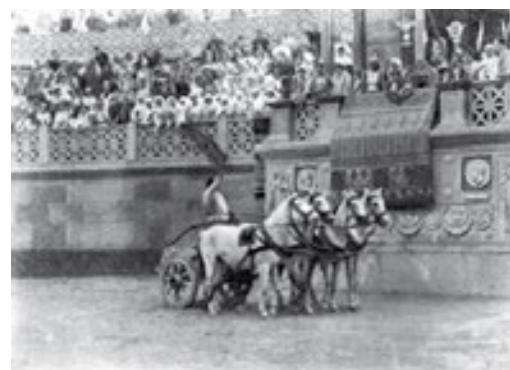


Figura 2. Pabellón de Lino en La Coruña

Fuente: De La Madrid (1996).

Figura 3. Fotograma de la película *Quo vadis?* (Guazzoni, 1912)

Fuente: Dominio público

de pagoda) y el pabellón Iris en Avilés; el pabellón de Lino en Coruña (1906) (Figura 2); o el pabellón New England en Ferrol (1906).

En la zona sur de la península, empresarios como Antonio Sachís, Antonio Manresa o Agar y Minuesa recorrián la región en sus giras ambulantes con pabellones como el Salón Moderno, el Salón Oriental, el Palacio Luminoso o el Royal Cinematógrafo<sup>7</sup>. Algunos de ellos prolongaron su actividad en la ciudad fuera del periodo de ferias, llegando a permanecer varios años, como en el caso del pabellón Valle en Badajoz.

Al convertirse el cine en una industria gracias a creadores como Méliès y distribuidores como Pathé o Gaumont, los dueños de los pabellones comenzaron a plantearse el establecerse de manera permanente en las ciudades ofreciendo una cartelera estable. Sin embargo, las escasas condiciones de seguridad de los locales, con constantes incendios, provocaron que la burguesía y las clases más altas se mantuviesen alejadas del cinematógrafo durante muchos años. Salvo en grandes eventos<sup>8</sup>, el cine quedó relegado a las clases populares hasta la aparición de las películas artísticas y los primeros cinematógrafos respetables.

### 1910-1920. El cine artístico: *vaudevilles* y *nickelodeons*

Tras el trabajo de Méliès, las películas comenzaron a ser rodadas en decorados pintados. El decorado construido en tres dimensiones fue introducido más tarde por Enrico Guazzoni, que concibió para diversas producciones italianas palacios romanos y cartagineses de gran fastuosidad<sup>9</sup> (Figura 3). Lógicamente, este nuevo cine

más elaborado comienza a despertar el interés de las clases privilegiadas y los intelectuales. De modo que a partir de 1910, el cine empieza a adquirir cierta consideración como manifestación artística y los teatros incorporan en sus programas la proyección de películas mudas con acompañamiento musical.

La estabilización tanto de la periodicidad (con programas anuales) como del uso del espacio (mediante los pabellones) del negocio cinematográfico provocó la necesidad de encontrar una nueva tipología a medio camino entre los pabellones (que ya no servían debido a la afluencia masiva de público y la exigencia por parte de este de lograr un abaratamiento de los precios), y los teatros (que se destinaban a un escalafón social superior). Surgieron así lo que podríamos denominar como los primeros cinematógrafos: espacios destinados exclusivamente a la proyección de cine.

Estos primeros cinematógrafos tomaban prestadas reminiscencias clásicas popularizadas por las películas que exhibían. Los arcos triunfales romanos adornaban la fachada de muchos de los edificios destinados a albergar este espectáculo a modo de atracción y dignificación, conduciendo al público hasta el vestíbulo en el que se situaba la taquilla. Esta estructura fundamental dividía el espacio en la zona de entrada y la de salida y, en ocasiones, también marcaba la diferencia entre las zonas de público de entrada de primera clase o de general.

La fachada solía contar con una marquesina visible desde lejos y el arco se cerraba con cristal, lo que permitía iluminar el vestíbulo por el día y actuaba como linterna de reclamo publicitario por la noche. Tanto las grandes salas norteamericanas como los cinematógrafos de las principales ciudades europeas siguieron estos esquemas de fachadas monumentales y sensiblemente simétricas hasta los años veinte. Aunque la influencia de los teatros clásicos es palpable en la mayoría de las salas de cine, tanto las formas finales como los métodos de implantación no fueron iguales en todas partes.

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

8 Como la Exposición de 1900 en París, cuando los hermanos Lumière proyectaron sus cintas sobre una pantalla gigante de 21 por 16 metros en una sala con capacidad para 25.000 espectadores.

9 Podemos destacar una serie de películas en las que Guazzoni no solo ejerció como director sino también como diseñador artístico o decorador: *Agripina* (1910), *Quo Vadis?* (1912), *Marcantonio e Cleopatra* (1913), *Cayo Julio Cesar* (1914).



Figura 4. Regent Theatre  
(Thomas Lamb, 1913)

Fuente: Naylor (1981).



Figura 5. Artisti (Oudin, 1911)

Fuente: Lacloche (1981).



Figura 6. Staatstheater  
(Max Lipman, 1919).

Fuente: Hänsel y Schmitt (1995).

Entre 1910 y 1920, los *nickelodeons* norteamericanos fueron sustituidos poco a poco por salas de mayor tamaño e importancia, sobre todo en Chicago y Nueva York. En esta última, las principales salas fueron diseñadas por Thomas Lamb, que construyó el Regent (1913) (Figura 4), el Strand (1914), el Rialto (1916), el Rivoli (1917) y el Capitol (1919), considerado en Europa como un arquetipo de esta tipología<sup>10</sup>. Los cines estadounidenses de estos años se construyeron siguiendo un variopinto catálogo de estilos. Los arquitectos norteamericanos habían recibido una formación clásica y, ante su falta de tradición arquitectónica propia, se veían obligados a copiar los estilos europeos de siglos pretéritos. Además, los técnicos recurriían a las fuentes culturales reconocidas y asimiladas por los inmigrantes venidos desde Europa Central a finales del siglo XIX, ya que estos constituyían la mayoría del público del cine.

<sup>10</sup> El Capitol era una sala de gran tamaño, con capacidad para 5.230 localidades (aunque no era la única ya que los cines norteamericanos de esta etapa tenían entre 2.500 y 5.000 butacas).

Durante esta época, los principales arquitectos de las salas inglesas fueron Robert Atkinson y Frank Verity. Sus trabajos se vieron fuertemente influidos por los cines estadounidenses de Lamb, pero también por la tipología teatral. Así, sus primeras obras contaban con palcos que volaban sobre el patio de butacas y con decorados intercambiables tras la pantalla de proyección.

Francia contaba con tal cantidad de teatros en sus principales ciudades que muchos de ellos, con el auge del cine, fueron adaptados para poder ofrecer proyecciones. Por esa razón, en Francia no se construyeron tantas salas importantes como en Norteamérica o Inglaterra. Sin embargo, aquellas pocas que se llevaron a cabo son arquitectónicamente muy interesantes y están realizadas en un estilo muy sofisticado. Dos fueron sus arquitectos más destacados: Marcel Oudin y Vergnes. El primero construyó en París diversas salas como, por ejemplo, el Artistic (1911) (Figura 5), el Madeleine (1918) y el Gergovia (1918). El segundo, fue arquitecto técnico del sindicato francés de directores de salas y construyó en París, en 1919, cines como el Splendid, el Danton o el Menil Palace.

En Alemania, los *Palast* se inspiraron en las grandes óperas de estilo neogriego. Muy pocos ejemplos de cines alemanes de esta época se han hecho célebres, a excepción de las construcciones teatrales de Max Lipman, como el Staatstheater que semeja un gran templo griego con su planta redonda rodeada por una columnata (Figura 6). En Berlín, los principales *Palast* apenas presentan variaciones entre sí ya que la mayoría fueron edificados por la empresa UFA, que dominó la industria cinematográfica alemana, y cuyos máximos exponentes son las salas construidas por Emil Schaudt y Fritz Wilms.

En España, el eclecticismo y el historicismo se prolongaron hasta bien entrado el siglo XX. No obstante, ya desde la penúltima década del siglo XIX se fue generando un impulso renovador en la arquitectura y sus artes afines, que tendría sus raíces en Inglaterra con representantes como William Morris, John Ruskin o William Blake. Los influjos, sobre todo de la secesión vienesa, caracterizaron a los primeros cines que se construyeron hasta finales de los años veinte (Pérez, 1985). Sin embargo, muy pronto surgieron alternativas nacionalistas que se oponían a las modas extranjeras y a las iniciativas personales de origen heterodoxo (como el Modernismo de Gaudí).

Mientras el eclecticismo decimonónico apeataba a los estilos universales, el historicismo se apoyaba en España en sus estilos autóctonos.

El “Desastre del 98”, con la pérdida de las últimas colonias, supuso el despertar de la conciencia nacional y un afán de superación reflejado en



Figura 7. Fachada del cine Coliseum (Francesc de Paula Nebot, 1923)

Fuente: foto de la autora, 2009. Dominio público.

el regeneracionismo<sup>11</sup>. Esta reacción nacionalista incrementó el uso, sobre todo, del neoplateresco y el neobarroco, mezclados en ocasiones con el Art Nouveau. Dentro de este grupo cabe destacar el Palacio de la Música de Secundino Zuazo (1924); con él pretendió modernizar la arquitectura de estilo nacional a partir del barroco andaluz. La influencia del Palacio de la Música fue rápidamente asimilada en otros cinematógrafos madrileños como el cine Avenida de Miguel de la Quadra (1928) y el cine Tívoli (1929).

De esta confluencia de tendencias que se superponían (regionalismo, neobarroco, Modernismo, neoplateresco) surgió un estilo afrancesado que mantenía referencias a momentos históricos concretos pero en una línea menos nacionalista que el anterior grupo. El cine Coliseum (Barcelona, 1923), realizado por Francesc de Paula Nebot, es deudor de este academicismo "beauxartiano" francés<sup>12</sup>. Construido entre medianeras y con aires sacros, se caracterizó por una imponente composición volumétrica con una gran cúpula central flanqueada por dos torres e inspirada en la Ópera de París de Charles Garnier. El edificio, situado en una zona de la alta burguesía de la ciudad, pretendía atraer a este estrato social, dando solemnidad y plena aceptación al espectáculo del cine. El pórtico convexo, de columnas pareadas, guarda

similitudes con el diseñado por Max Littmann en el Staatstheater (Figura 7).

En resumen, hacia 1920 el cine se había convertido ya en una industria emergente y fecunda en Estados Unidos y en el centro de Europa. En las zonas periféricas de las ciudades continuaban instalándose con gran éxito palacios, teatros o pabellones. En las ciudades las salas se situaban no solo en los grandes bulevares de París, en el West End londinense o en Times Square en Nueva York, puesto que los explotadores extendieron el negocio cinematográfico a los barrios populares en busca de más clientela para aumentar sus beneficios. Esto provocó una escalada en la construcción de salas cada vez más bellas y colosales. Comienza así la época de los palacios cinematográficos, los templos para el séptimo arte.

## 1920-1930. El cine de vanguardia y las superproducciones. Los palacios para el cine

En Alemania, las experiencias vanguardistas del llamado cine del claroscuro<sup>13</sup> llegaron al culmen con el mítico filme *El gabinete del doctor Caligari*, de Meinhart, Pommer y Wiene, 1919 (Figura 8). Por entonces, las salas de cine, que todavía seguían

11 Movimiento ideológico iniciado en España a fines del siglo XIX que, motivado principalmente por el sentimiento de decadencia, propugna por una regeneración completa de la vida española (RAE, 2014).

12 El Coliseum es uno de los cines españoles más conocidos fuera de nuestras fronteras y ha sido publicado en diversos libros extranjeros referentes a esta tipología por autores como Lacloche (1981) o Melnick Fuchs (2004).

13 La técnica del claroscuro fue popular entre los grabadores al igual que en pintura, pero caería en desuso durante un largo periodo. Alcanzaría renacida popularidad en el cine de la primera mitad del siglo XX, a través del gusto por las composiciones marcadamente estructuradas y el maquillaje impactante del expresionismo alemán; aunque algunas obras plásticas expresionistas habían acudido a la misma para realzar el efecto de sus temas, el uso del claroscuro en el cine fue en buena medida un desarrollo original, al que se acudió para solventar las limitaciones técnicas de la película y la falta de sonido, que obligaban a una fuerte estilización (Chilvers, 2007).



A

Meinert, Pommer y Wiene

Fuente: dominio público.

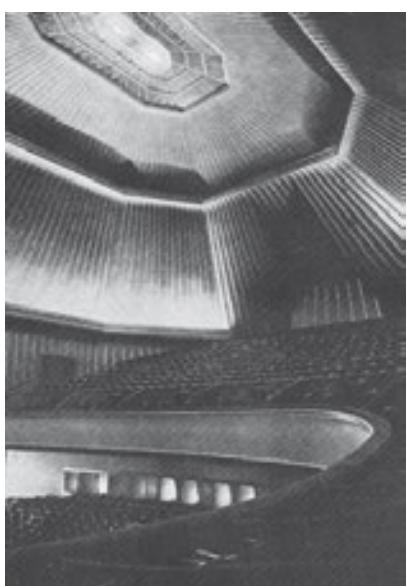


Figura 9. Sala del Capitol Cinema  
(Hans Poelzig, 1925)

Fuente: Heuss (1991).



Figura 10. Fachada del  
Universum Cinema  
(Erich Mendelsohn, 1928)

Fuente: Stephan (2004).

los cánones de la tipología teatral, comenzaron a alimentarse a su vez de esta corriente estética en boga (Expresionismo), y los arquitectos encontraron en los cinematógrafos el modelo perfecto dónde emplear las nuevas tendencias estilísticas.

El cine, como espectáculo reformador del nuevo siglo, representaba una gran oportunidad para los arquitectos innovadores, que lo entendían como otro tipo de "teatro" en el cual ejemplificar la idea de "lo moderno". Por una parte, las salas de cine tenderán a cubrirse con los ropa-jes de las vanguardias arquitectónicas; por otra, cualquier operación edificatoria de cierta envergadura intentará incluir en su programa una sala de proyección que la prestigie, difundiendo una correcta imagen de modernidad y logrando de paso la financiación necesaria. Los "palacios del cine", mucho más allá de simples expositores de películas, se convirtieron en espectáculos en sí mismos. Su complejidad residía en su capacidad para aunar factores a veces opuestos. Las salas no solo se construían para expresar los máximos valores de la opulencia en los estilos arquitectónicos, sino que debían servir a un propósito fundamentalmente económico: alcanzar grandes recaudaciones en taquilla.

En contraste con los exóticos interiores, las fachadas se presentaban como un contenedor de la sala, integrado normalmente en el perfil de la calle, y que actuaba como reclamo publicitario gracias a las marquesinas y los carteles luminosos que atraían al público hacia la taquilla. De hecho, los cinematógrafos fueron pioneros en el uso de la iluminación eléctrica con fines promocionales. Las bombillas pasaron a formar parte integral de la decoración de las fachadas; el efecto se completaba en las noches de estreno con la inclusión de grandes focos que iluminaban el cielo nocturno y que convertían a los cines en auténticos faros de la Modernidad dentro de las ciudades.

Además de las zonas públicas, los cinematógrafos debían de contar con una serie de estancias de apoyo con diversas funciones. Durante los años de cine mudo fueron necesarios camerinos para acoger a los miembros de las orquestas que acompañaban la proyección de las películas. Los almacenes para los rollos y la cabina de proyección también eran estudiados profundamente por los arquitectos debido al peligro de incendio. Asimismo, tanto las dependencias públicas como los espacios de apoyo requerían un sistema de soporte muy complejo. Grandes máquinas aseguraban la calefacción y ventilación del local, pero obligaban a los arquitectos a reservar amplias zonas para situarlas. Estos espacios fueron aumentando sus dimensiones con el desarrollo de los sistemas modernos de aire acondicionado.

Los ejemplos más relevantes de esta tendencia los encontramos en Alemania y Holanda. Hans Poelzig, arquitecto y escenógrafo de tres películas de la vanguardia alemana (entre ellas la famosa *Golem*), diseñó en 1925 el cine Capitol, ubicado en el centro del oeste de Berlín. El arquitecto experimentó nuevas soluciones no solo con las escaleras y los colores, sino también en la planta

octogonal alargada que, con el techo suspendido mediante una red metálica y de yeso, daba la impresión de ser una gran carpa (Figura 9). Esta cúpula con forma de toldo transmitía a los espectadores la sensación de estar asistiendo al nacimiento de la película (Heuss, 1991, p. 73).

El Titania Palast fue edificado en Berlín en 1927 por los arquitectos Schöffer, Schlonbach y Jacobi. El elemento más característico e innovador de este cine consistía en una torre rodeada por veintisiete anillos de luz, que representaba una especie de escalera hacia el cielo. El interior de la sala parecía ser la antítesis del anguloso exterior del edificio. Para crear un efecto similar al de un túnel, un arco de bóveda concéntrico adornado con tubos de órgano obligaba a los espectadores a dirigir su mirada hacia la pantalla, situada en la boca del túnel (Fernández y Del Pino, 2004, p. 27).

El Universum Cinema, construido en 1928 en el centro de Berlín por el arquitecto Erich Mendelsohn, es considerado como uno de los ejemplos más representativos no solo de esta tipología, sino de la arquitectura moderna y del urbanismo, ya que el cine se integraba dentro del complejo WOGA de la compañía UFA (Stephan, 2004, p. 115). La estructura del cine Universum recogía el vocabulario del Movimiento Moderno, creando los volúmenes según las necesidades requeridas por su función. La fachada curva se encontraba marcada por el cuerpo prismático de la torre de ventilación; el otro volumen vertical, perpendicular al primero, contenía el equipamiento escénico y además cumplía la función de cartelera (Figura 10).

También en España, las salas que se construyeron durante los años veinte del pasado siglo se hicieron siguiendo la inspiración expresionista, marco perfecto para la proyección de este género de cine de vanguardia. Los ecos de la arquitectura alemana y de otras corrientes vanguardistas europeas se dejaron sentir a través de la amplia acogida que recibieron en las revistas de arquitectura españolas, en especial en *Arquitectura*. La publicación de Zucker (1926) sobre teatros y cines en 1926 dio a conocer un amplio repertorio de obras interesantes y nuevas construcciones, como las ya mencionadas Capitol de Poelzig o Universum de Mendelsohn, que tuvieron rápidas repercusiones.

La arquitectura moderna se manifestó como experiencia vanguardista, unida al racionalismo emergente, a través principalmente de los cines



Figura 11. Cine Europa, exterior. Imagen de época (Luis Gutiérrez Soto, 1928)  
Fuente: VV.AA. (1997).

del arquitecto Luis Gutiérrez Soto. En sus proyectos del cine Europa (1928) y cine Barceló (1930), ambos situados en Madrid, depuró las líneas y, al solucionar un edificio en esquina, se acerca a la lección dada por Erich Mendelsohn y Richard Neutra en el *Berliner Tageblatt* (1921-1923, Berlín).

El cine Europa es un ejemplo tempranísimo y de extraordinaria calidad de la arquitectura racionalista madrileña; su valor estriba en la temprana adaptación del expresionismo europeo y en la libertad con la que el autor interpreta elementos de diversa procedencia (VV.AA., 1997, p. 224). Así, a pesar de que las diferentes piezas parecían simplemente yuxtapuestas entre sí, el espacio interior se percibía como algo unitario y compuesto. La fachada, con una fuerte influencia de las formas del expresionismo alemán mendelsohniano<sup>14</sup>, tenía como elemento fundamental la importancia concedida a la esquina, que articulaba la organización y remataba la composición (Figura 11). El interior del cine tenía un estilo racionalista y funcional. Junto a la conveniencia de asociar los elementos iconográficos de la Modernidad al espectáculo cinematográfico, existió por parte del arquitecto una voluntad de trasladar ese espectáculo al exterior del edificio mediante mecanismos como el panel de publicidad que presidía la entrada<sup>15</sup>. Su potente y dramático exterior, junto a su calidad y temprana fecha, convirtieron al cine Europa en una obra pionera dentro del racionalismo español (VV.AA., 1984, p. 217).

14 Durante el viaje que Gutiérrez Soto realizó a Alemania en 1925, pudo ver varias obras de este arquitecto que posiblemente fueron su fuente de inspiración para el cine Europa y para el posterior cine Barceló.

15 La clara ordenación de los paños lisos y estriados, las impostas y los huecos, dotaban al alzado de una imagen de unidad mucho mayor de la que se apreciaba en la planta, aunque el arquitecto intentó crear un diálogo entre lo que acontecía en la fachada y el interior del edificio.



Figura 12. Cine Barceló, exterior (Luis Gutiérrez Soto, 1930)

Fuente: VV.AA. (1997).



Figura 13. Fotograma de la película *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922)

Fuente: dominio público.



Figura 14. Hall del Aztec Theater (Robert B. Kelley, 1926)

El cine Barceló llegó a adquirir fama internacional gracias al célebre libro de Ernst Neufert (2006) *Bauentwurfslehre* (*Arte de proyectar en arquitectura*), que tuvo difusión mundial. Precisamente en este libro apareció como planta modélica de cine la del Barceló. En las fachadas podemos observar un marcado estilo racionalista, aunque con ligeros toques de expresionismo. A diferencia del cine Europa, la esquina se trató como un elemento aislado de la fachada, asumiendo la simetría que en la planta provocaba la disposición del eje principal de la sala alineada con la diagonal del solar<sup>16</sup>. La riqueza de volúmenes y diversos huecos que Gutiérrez Soto diseñó para la fachada del Barceló contribuían a dar la imagen de edificio mixto. Pero esta complejidad se manifestaba también en la sección del mismo, no solo con el cine de la azotea sino con la disposición en el sótano, bajo la sala principal, de un local destinado a salón de baile (Figura 12).

16 La voluntad del arquitecto por no definir más que los espacios imprescindibles permitía volcar el acento del proyecto en la sección y las fachadas. La formalización de la esquina se encontraba matizada por los movimientos que provocaban el grupo de escaleras que la recorrían, o por el efecto de los vestíbulos de servicio, cuya manifestación como huecos de fachada reforzaba la presencia y el retranqueo de la entrada principal.

Mientras esto sucedía en Europa, en Estados Unidos se iba desarrollando la industria cinematográfica y los costosísimos decorados construidos que reproducían lugares salvajes e incorporaban fabulosas réplicas de elementos de la naturaleza (Figura 13). La consolidación del cine como industria, y por ende el auge de la arquitectura en el cine, provocó el nacimiento de la llamada “arquitectura de los cines”. La exhibición de las grandes superproducciones requería espacios adecuados, y nacieron así enormes salas de proyección, donde convergía una fantástica combinación de estilos que recreaban en la propia sala el esplendor de interiores arquitectónicos ficticios que los espectadores podían ver a través de la pantalla.

Los cinematógrafos norteamericanos de este grupo, en su mayoría, respondían aún a los modelos de los teatros en su distribución espacial, pero destacaban por la originalidad y variedad de diseños que cubrían esta configuración. Los cambios de estilo en los palacios para el cine eran dictados en gran medida por el público. Desde comienzos de los años veinte se produjo un creciente interés por los estilos exóticos y clásicos. El país cambiaba rápidamente y los gustos de sus ciudadanos lo hacían a un ritmo vertiginoso. Los americanos querían experimentar las glamurosas vidas que se reflejaban en las pantallas y, por tanto, los expositores de este nuevo arte debían manifestar también estos deseos.

La mezcla y la heterogeneidad de modos también caracterizan a gran parte de los cines de esta época; de hecho, podríamos decir que es posible recorrer la historia de casi todas las culturas mundiales a través de los cines construidos entre 1920 y 1930, desde el Clasicismo romano hasta el exotismo maya u oriental, y aquí reside precisamente una de las originalidades de esta tipología arquitectónica<sup>17</sup>.

17 Ello se debió en parte a circunstancias culturales, ya que el descubrimiento de la Tumba de Tutankamón produjo un revival de los estilos arquitectónicos del antiguo Egipto;

El Louxor-Pathé (1921) en París, decorado por Tiberi, es uno de los ejemplos que subsisten en la capital francesa de arquitectura con inspiración egipcia. Dentro del estilo egipcio destacaban la decoración del interior de la sala del Grauman's Egyptian (1922) en Hollywood, con un enorme escarabajo alado que actuaba como caja de resonancia, y la fachada del Peery's Egyptian Theatre (1924) en Utah, diseñada por Hodgson & McClenahan's.

El Chicago Oriental (1926) era un ejemplo de la tendencia estilística basada en el Oriente. El Grauman's Chinese (1927) en Hollywood se inspiraba en la cultura china para el ornamento tanto de su interior como de su exterior. El Portland Oriental (1927), construido por los arquitectos Thomas & Mercier, pretendía ser un reflejo de la cultura Oriental incorporando toques del famoso templo camboyano de Angkor.

Las culturas centroamericanas también sirvieron como inspiración para los arquitectos de cinematógrafos norteamericanos de esta época. Los aztecas, y especialmente los mayas, llegaron a ser vistos como los "griegos" del Nuevo Mundo. Sus estilos arquitectónicos fueron redescubiertos en los primeros años del siglo XIX y experimentaron un revival dentro del movimiento Art Decó. Así lo demuestran salas como la Aztec Theater (1926) en San Antonio, Texas, obra del arquitecto Robert B. Kelley (Figura 14). La fachada de Los Angeles Mayan (1927) estaba cubierta de símbolos como cabezas de serpiente o hierográficos, y el *lobby* de entrada y el *foyer* eran imitaciones de famosos vestíbulos de templos mayas. Pero no solo las culturas centroamericanas fueron utilizadas como inspiración en la decoración de los cinematógrafos, también los símbolos de los pueblos indios norteamericanos aparecían en salas como la KiMo Theater (1927) en Albuquerque, Nuevo México.

El arquitecto de origen australiano, John Eberson, se destacó en el campo de los cinematógrafos al crear efectos "atmosféricos" en su interior, esto es, dar al espectador la sensación de estar sentado al aire libre. Algunos ejemplos de su arquitectura son el Houston Majestic (1923, que reemplazó el tradicional techo ornamentado por una cúpula que representaba un cielo estrellado), el Chicago Capitol (1925, con una

.....  
lo cual coincidió con una revivificación de tradiciones decorativas características de países como los de Centro América u Oriente. Este interés por las culturas exóticas fue recogido por las productoras en sus películas y, naturalmente, los arquitectos de los palacios del cine se adaptaron a esta tendencia para crear algunas de las salas más extravagantes.



Figura 15. Sala del Chicago Capitol (John Eberson, 1925)

Fuente: Melnick y Fuchs (2004)

decoración interior inspirada en ejemplos griegos y pompeyanos) (Figura 15), los ambientes mediterráneos para el Olympia (1926, Miami) o el Tampa Theater (1926); diseños con influencia española como el State Theater (1927) en Michigan, o el *hall* de estilo morisco del Loew's Akron (1929).

Este estilo fue reproducido en Europa. En Londres encontramos el Charing Cross Road Astoria Theatre (1927) de Verity y Beverley, el Regal (1929) de Clifford Aish o el Finsbury Park Astoria (1930) de Stones y Somerford, todos ellos con decoración atmosférica en sus salas. Dentro de esta corriente se situaban también el Rex de París<sup>18</sup> o el Skandia de Estocolmo.

En España, la tendencia de los cinematógrafos "atmosféricos" llegó bastante más tarde que al resto de Europa. Los cines más relevantes dentro de esta categoría se construyeron tras la Guerra Civil. Parece clara la inspiración de los arquitectos españoles en el cine Rex, al superponer en sus edificios una fachada de estilo moderno sobre unos interiores que se guiaban por líneas clasicistas. Un ejemplo de ello era el cinematógrafo de Actualidades (Madrid, 1944) del arquitecto José González Edo.

En los años treinta, la llegada del cine sonoro impuso nuevas características al resultado decorativo, en tanto que la imagen y el sonido sincronizados obligaron a la utilización de salas de cine que tuvieron que adaptarse a la nueva proyección sonora, ya consolidada como una tipología definida y singular. Más adelante, el nacimiento de la televisión y otros avances tecnológicos en la reproducción de imágenes marcaron claramente una nueva época para la arquitectura del cine,

.....  
18 Diseñado por el arquitecto francés Bluyzen, que contó con la colaboración y los consejos del propio John Eberson.

que entró en crisis a partir de los años sesenta llegando a su máximo declive en los ochenta. Entonces, las salas se transformaron en busca de mayor rentabilidad; llegó la época de los multicines en centros comerciales, y con ello el cierre de muchas de las salas clásicas.

## Conclusiones

Las salas cinematográficas entre 1900 y 1930 evolucionaron en función del relato filmico, del progreso técnico en la reproducción de imágenes, de los cambios sociales y de las tendencias arquitectónicas renovadoras, pero siempre atendiendo a la rentabilidad económica del negocio. Al igual que el propio cine, las salas de proyección son espacios que han cambiado mucho en muy poco tiempo; y propiamente como espacio identificable, específico y característico casi podemos decir que han desaparecido.

La necesidad de los arquitectos españoles de poner en práctica los conocimientos y las referencias adquiridas a través de las revistas internacionales y la esplendidez de unos promotores que veían en esta nueva tipología un símbolo de la Modernidad y una oportunidad de negocio muy lucrativa, permitieron construir algunos de los edificios más innovadores de la arquitectura española, proporcionándonos un legado de gran valor estético, constructivo y técnico.

Podría decirse que existe una afinidad tanto estilística como emocional entre la arquitectura de los cines y la arquitectura en el cine: ambas tratan de impresionar al espectador, sacarlo de su rutina y transportarlo hasta un mundo de ensueño. Por todo ello, las salas de cine son un legado importante de nuestra historia más reciente, no solo desde el punto de vista arquitectónico sino también social.



## Referencias

- Cabero, J. A. (1949). *Historia de la cinematografía española: once jornadas 1896-1948*. Madrid: Gráficas Cinema.
- Cámara Sempere, J. F. (2008). Las primeras salas para cinematógrafo en la ciudad: tres modos constructivos. *Boletín Informativo del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Alicante*, 64.
- Chilvers, I. (2007). *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Da Rocha Aranda, O. (2009). *El modernismo en la arquitectura madrileña: génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- De La Madrid, J. C. (coord.) (1996). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo: TREA.
- Etlin, R. A. (1989). Turin 1902: The search for a modern Italian architecture. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 13, 94-109.
- Fairbanks, D. y Dwan, A. (1922). *Robin Hood*. Estados Unidos: Douglas Fairbanks Pictures Corporation.
- Fernández Alba, Á. y Del Pino Iglesias, S. (2004). *Mendelsohn. Interior del cine Universum 1926-1928*. Madrid: Editorial Rueda S.L.
- Hänsel, S. y Schmitt, A. (1995). *Kinoarchitektur in Berlin 1895-1995*. Berlin: Reimer.
- Heuss, T. (1991). *Hans Poelzig 1869-1936*. Milan: Electra.
- Kleine, G. y Guazzoni, E. (1912). *Quo vadis?* Italia: Società Italiana Cines.
- Lacloche, F. (1981). *Architectures de cinemas. Collection architecture "les bâtiments"*. Paris: Éditions du Moniteur.
- Martínez Medina, A. (1997). Del cinematógrafo a los multicines: arquitectura para el séptimo arte en Alicante. *Canelobre*, 34 y 35, 43-62.
- Meinert, R., Pommer, E. y Wiene, R. (1919). *El gabinete del doctor Caligari*. Alemania: UFA.
- Méliès, G. (1902). *Le voyage dans la lune*. Francia: Star.
- Melnick, R. y Fuchs, A. (2004). *Cinema Treasures, A New Look at Classic Movie Theaters*. Chicago: MIB Publishing Company.
- Naylor, D. (1981). *American Picture Palaces. The Architecture of Fantasy*. New York: Prentice Hall Press.
- Neufert, E. (2006). *Arte de proyectar en arquitectura*. 15 ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pérez Rojas, F. J. (1985). Sobre la arquitectura del cine en España. El cine Monumental de Melilla. En VV.AA. *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.), Málaga-Melilla*.
- Real Academia Española (RAE) (2014). *Diccionario de la Lengua Española* (23 ed.). Madrid: Espasa.
- Salgado De La Rosa, M. A. (2004). *Viviendas de cine. Análisis de la arquitectura residencial en el marco del cine europeo de las últimas décadas* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Stephan, R. (2004). *Erich Mendelsohn, 1887-1953*. Milán: Electra.
- Vergnes, E. (1925). *Cinémas. Vues extérieures et intérieures, détails, plans*. Paris: Librairie Générale de l'Architecture et des Arts Décoratifs.
- VV.AA. (1997). *Catálogo de Luis Gutiérrez Soto, Exposición organizada por la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento en colaboración con la fundación cultural COAM*. Madrid: Ministerio de Fomento, D.L.
- VV.AA. (1984). *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid: Ensanche y crecimiento*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Wilms, F. (1928). *Lichtspieltheaterhauben*. Berlin: E. Wasmuth.
- Zucker, P. (1926). *Theater und Lichtspielhäuser*. Berlin: E. Wasmuth.



PAG. 6

Estructura de indicadores de habitabilidad del espacio público en ciudades latinoamericanas

Structure of indicators of public space habitability in Latin American cities

Pablo Páramo, Andrea Burbano, Diana Fernández-Londoño

PAG. 27

Além do público/privado

Intervenções temporárias e criação de espaços coletivos no Rio de Janeiro

Más allá de lo público y lo privado. Intervenciones temporales y creación de espacios colectivos en Río de Janeiro

Beyond the public and the private. temporary interventions and the creation of collective spaces in Rio de Janeiro

Adriana Sansão-Fontes, Aline Couri-Fabião

PAG. 40

Conservar o renovar: dinâmicas de construção en el centro histórico de tres ciudades intermedias patrimoniales

Una mirada a través de las licencias urbanísticas

To preserve or to renovate: Construction dynamics in the historic center of three intermediate-sized heritage cities. A look through urban planning permits

Lida Buitrago-Campos

PAG. 50

El paisaje del hábitat horizontal:

la Unidad del Tuscolano en Roma y el Poblado de Entrevías en Madrid

The landscape of horizontal habitats: The Tuscolano Unit in Rome and the Village of Entrevías in Madrid

Federico Colella

PAG. 60

Evolución paralela del relato filmico y la arquitectura de los cines entre 1900 y 1930

Atención especial al caso español

Parallel evolution of cinematographic stories and the architecture of cinemas between 1900 and 1930, with a special attention to the Spanish case

Ana C. Lavilla-Iribarren

PAG. 71

El plan, acto mesiánico del proyectista  
La situación histórica del diseño en la utopía modernizante

The plan, a messianic act of the project architect. The historical situation of design in the modernizing utopia

Valentina Mejía-Amézquita, Adolfo León Grisales-Vargas

PAG. 82

Resiliencia a inundaciones: nuevo paradigma para el diseño urbano

Flood resilience: A new paradigm for urban design  
Resilience to flooding: new paradigm to urban design

Luis Fernando Molina-Prieto

PAG. 95

Acceso solar en la arquitectura y la ciudad  
Aproximación histórica

Solar access in architecture and the city. Historical approach  
Ricardo Franco-Medina, Pedro Juan Bright-Samper

PAG. 107

Campus universitario sustentable

Sustainable university campus

Lina Johanna Zapata-González, Andrés Quiceno-Hoyos,  
Luisa Fernanda Tábares-Hidalgo

PAG. 120

La crítica arquitectónica como objeto de investigación  
[La critique architecturale, objet de recherche]

Architectural criticism as an object of research

Hélène Jannière

Traductores: Andrés Ávila-Gómez, Diana Carolina Ruiz



CULTURA Y ESPACIO URBANO  
CULTURE AND URBAN SPACE

PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y  
URBANO  
ARCHITECTURAL AND URBAN  
PROJECT

TECNOLOGÍA, MEDIOAMBIENTE Y  
SOSTENIBILIDAD  
TECHNOLOGY, ENVIRONMENT  
AND SUSTAINABILITY

DESDE LA FACULTAD  
FROM THE FACULTY

TEXTOS  
TEXTS



La Revista de Arquitectura es de acceso abierto, arbitrada e indexada y está presente en:



Revista de Arquitectura Universidad Católica de Colombia



@RevArqUCATOLICA



ISSN 1657030-8

01802

9 771657 030009