

Strand 2: The Decorative Programmes of Buildings (Homes, Hospitals, Factories, Institutions, etc.)

Cuando los cines eran blancos. Los programas decorativos modernistas en las primeras salas de cine urbanas: nuevas metáforas y su impacto en el paisaje urbano

Jesús Ángel Sánchez-García
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

En los inicios de las proyecciones de cine, cuando los recintos más populares eran barracas de feria y pabellones provisionales, los primeros intentos para establecer unas salas estables que atrajeran a la clientela familiar se enfrentaron al problema de singularizar su visibilidad urbana. La presentación del cinematógrafo como un lugar mágico y cautivador que salía al encuentro de los paseantes se apoyó en el repertorio decorativo del *Art Nouveau* y unos distintivos tonos blancos aplicados a las fachadas. La influencia de los blancos pabellones en distintas exposiciones de alcance internacional -Torino, Sant Louis, Milano-, las normativas de seguridad y las pautas decorativas se combinan en un análisis estético y simbólico que no olvida las connotaciones higiénicas y morales ligadas a la publicidad y protagonismo social del nuevo espectáculo.

Palabras clave: cines, arquitectura, decoración modernista, paisaje urbano

Abstract

When the Cinemas Were White. *Art Nouveau* decorative programmes of the first urban cinemas: new metaphors and their impact on the urban landscape

In the early days of film projections, when the most popular venues were still show-booths and travelling pavilions, the first attempts to set up permanent premises that would lure a family clientele addressed the problem of enhancing its urban visibility. The presentation of the cinematograph as a magical and captivating place that met the passers-by was supported by the *Art Nouveau* decorative repertoire and distinctive white tones applied to the facades. The influence of the white pavilions at various international exhibitions -Turin, St. Louis, Milan-, safety regulations and decorative guidelines are combined in an aesthetic and symbolic analysis that does not forget the hygienic and moral connotations linked to the publicity and social prominence of the new entertainment.

Keywords: Movie Theaters, architecture, *Art Nouveau* decoration, urban landscape

Sea cual sea el país que se escoja, las variopintas escenas urbanas ofrecidas por las postales en los primeros años del siglo XX hacen patente la presencia de unas arquitecturas revestidas con originales fachadas, destacadas de los edificios colindantes gracias a un brillante color blanco (fig. 1). Entre el abanico de recintos para el ocio, los espacios concebidos ex profeso para el espectáculo cinematográfico se generalizaron a partir de 1907 como un nuevo aspirante a protagonizar la escena urbana. Junto a la ecléctica interpretación de composiciones clasicistas, los diseños inspirados por las distintas corrientes del *Art Nouveau* internacional sirvieron para identificar unos locales en los que era muy acusada la formalización como arquitecturas publicitarias, arquitecturas-reclamo, que procedía de los tiempos y formatos de las exhibiciones ambulantes. Ahora bien, en el contexto empresarial de un entretenimiento que aspiraba a ampliar sus públicos, los objetivos de respetabilidad y rendimiento económico, unidos a las exigencias funcionales y legales, se entrelazan con las disposiciones arquitectónicas y ornamentales orientadas a sugerir lugares mágicos y espacios de ilusión, por lo que necesitan una correcta valoración de su significación para la modernización y construcción estética del paisaje urbano.

Este texto se centra en el análisis de las primeras arquitecturas estables para el cine tomando prestado el título de uno de los libros más conocidos de Le Corbusier: *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937). Al echar la vista atrás, el gran renovador en la arquitectura del siglo XX evocaba unos tiempos de la historia de Europa en los que las catedrales eran nuevas y lucían el tono limpio y blanco de sus piedras recién labradas. Un período marcado por un estilo internacional que había desdeñado siglos de tradición para explorar técnicas y formas sorprendentes, caracterizado según la metáfora de un impetuoso torrente de nuevos deleites estéticos, que arrastraba y difundía el amor por el arte desinteresado y la alegría vital volcadas en su creación. Con el paso del tiempo, aquel panorama de blancas catedrales abriría camino a una evolución arquitectónica que culminaría en la simplicidad, funcionalidad y materiales industriales conquistadas en el siglo XX. Curiosamente, buena parte de las categorías manejadas por Le Corbusier pueden aplicarse a lo ocurrido con la arquitectura de los primeros cinematógrafos, en los que también se comprueba una similar evolución desde las fachadas más decoradas, y blancas, hacia las soluciones sobrias y funcionales.

Durante la etapa coincidente con lo que en teoría fílmica se ha definido bajo la etiqueta de “cinema of attractions”¹, las barracas y pabellones dedicados a las proyecciones de un espectáculo que obtenía sus mayores ingresos moviéndose por ferias, solares y descampados urbanos recurrieron para su adorno a fantasiosas y barroquizantes decoraciones, desplegadas para atraer y convocar a la concurrencia ante sus entradas. El repertorio ornamental, en el que tempranamente aparecen motivos

¹ GUNNING, Tom (1990). “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”. A Elsaesser, Thomas (ed.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London: British Film Institute, págs. 56–62.

inspirados por el *Art Nouveau* franco-belga y el *Liberty* italiano², recubría así las precarias estructuras de madera con lonas, telas, cartón piedra y estucos pintados al óleo, concentrados en una zona de accesos o proscenio que además acogía el tablado sobre el que los “voceadores” o “explicadores” anunciaban las funciones³. A partir de estos precedentes, las primeras salas estables urbanas construidas desde 1900, y especialmente desde los cambios en la distribución de películas, sustituyendo la venta por el alquiler a partir de 1907, prolongaron la vigencia de los repertorios decorativos modernistas como reconocimiento a un estilo que seguía disfrutando de popularidad en su asociación con los tiempos modernos, a la vez que revestía las fachadas con vistosos reclamos para llamar la atención de los viandantes y singularizar aquellos nuevos locales⁴.

A diferencia de las sedes tradicionales para espectáculos de la alta cultura burguesa -teatros, óperas-, resguardadas tras una apariencia templaria o palaciega que exhibía la canónica panoplia de formas clásicas y monumentales, las primeras arquitecturas estables para los cinematógrafos instalados en las zonas céntricas de las ciudades optaron por fachadas que aseguraran una fisonomía distintiva pero distanciada de la formalidad y decoro de aquellos recintos para las élites aristocráticas y burguesas⁵. Ello no supuso renunciar una estética atractiva y elegante para el “teatro de los pobres”, puesto que todavía en los primeros años de siglo eran frecuentes las descalificaciones de las autoridades hacia los locales más indecorosos, comparados con barracones, e incluso con almacenes y cuadras⁶. Entre las soluciones adoptadas por aquellos pioneros cinematógrafos, una de las más reiteradas consistió en emplear esquemas y rasgos

² La introducción de los estilemas modernistas en la etapa de las barracas y pabellones ambulantes extendida desde 1896 a 1910 es asunto recurrente en los estudios de LACLOCHE, Francis (1981). *Architectures de Cinémas*. Paris: Éditions du Moniteur, págs. 28–29; WEEDON, Geoff and WARD, Richard (1981). *Fairground Art: the Art Forms of Travelling Fairs, Carousels and Carnival Midways*. London: White Mouse eds., págs. 119–139; SCRIVENS, Mike and SMITH, Steven (1999). *The Travelling Cinematograph Show*. Tweeddale: New Era Publications; y LOIPERDINGER, Martin (2008) (ed.). *Travelling Cinema in Europe. Sources and perspectives*. Frankfurt am Main: KINtop Schriften 10.

³ SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel (2015). “Un desfile de máscaras. Pabellones cinematográficos y difusión del *Art Nouveau* en las ciudades españolas (1900-1914)”. A Bosch, Ll., Freixa, M. (2015) (coords.). *CdF International Congress. Barcelona Jun. 2013. Proceedings*, Barcelona: Universitat de Barcelona, págs. 165–171. <<http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08250>> Consultado el 26/04/2023.

⁴ SEMBACH, Klaus-Jürgen (1991). *L'Art Nouveau. L'Utopie de la Réconciliation*. Köln: Taschen, págs. 8-10. Para el caso español, la conexión entre el modernismo y la dimensión publicitaria en las fachadas de los cines fue anotada por NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1976). “Opciones modernistas en la arquitectura madrileña”. *Estudios Pro-Arte*, núm. 5, págs. 39–42; y ROCHA ARANDA, Óscar da (2009). *El modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: CSIC, pág. 448.

⁵ Tendencia constatada en el estudio coetáneo de SHAND, Peter M. (1930). *Modern Theatres and Cinemas. The Architecture of Pleasure*. London: B.T. Batsford, pág. 10.

⁶ La publicidad de los locales con mayor ambición estética remarcaba esas diferencias, como en la reseña del Cine Kursal de Barcelona, en *Arte y Cinematografía*, núm. 3, 10/10/1910, p. 12.

historicistas ya consolidados para significar otros recintos que por entonces disfrutaban del favor del público, en especial cafés, cafés-cantantes y teatros de variedades. A la hora de decorar aquellas salas destinadas a funciones en vivo, el eclecticismo del fin de siglo había oscilado entre las pautas clasicistas y las barroquizantes, privilegiando estas últimas en las fachadas más sobrecargadas, rozando el kitsch, adornadas con profusión de molduras y estatuas⁷.

Compartiendo esas mismas intenciones parlantes y de diferenciación estética, las nuevas salas de cine se sumaron al paisaje visual urbano haciendo gala de formas y motivos seductores, dirigidos a captar la atención de quienes todavía eran sus grupos preferentes de público, desde las clases trabajadoras a los niños y jóvenes, pero también a atraer a la clientela familiar y burguesa que debía ampliar y consolidar una asistencia de la que dependía la supervivencia del espectáculo. Con el fin de dar respuesta a las demandas de los empresarios, los arquitectos encargados del diseño de las salas no descuidaron introducir en sus composiciones ciertos elementos que podían decidir a los ociosos a comprar una entrada, en años en los que un gran porcentaje de asistentes no accedían a las salas de manera premeditada. El arquitecto francés Eugène Vergnes, técnico del *Syndicat des Directeurs de Cinématographes*, recomendaba por ello integrar en la arquitectura los incentivos visuales que pudieran mover esas decisiones más impulsivas: “Si toutes les façades des salles de spectacles doivent retenir l’œil du passant, plus que toute autre celle d’un cinéma doit être étudiée pour répondre à ce but, car si l’on va au spectacle, après une décision arrêtée parfois depuis plusieurs jours, on va en plus au cinéma parce que l’on le trouve sur son chemin, parce que l’on y voit l’annonce d’une actualité, d’un film sensationnel”⁸.

Tampoco se debe olvidar que la prevalencia de los motivos decorativos compensaba el abandono de los reclamos auditivos y visuales más invasivos, caso de los voceadores y de las músicas emitidas desde los órganos de feria, aparatos prohibidos por las molestias que sus repetitivas melodías ocasionaban en los enclaves urbanos más céntricos. Además, las reglas de juego impuestas para el reducido y transitado espacio público de la acera obligaron a eliminar las bombillas de colores que, desde la altura de los ojos de los curiosos, acompañaban aquellas músicas en los prosenios de las barracas, reemplazadas por iluminaciones desplazadas a las partes altas de las fachadas, liberando espacios para las carteleras y paneles con afiches que publicitaban los

⁷ Clasicismo y barroquismo dependían del acuerdo de voluntades entre diseñadores y empresarios a la hora de definir formulaciones arquitectónicas en todo el abanico desde lo elegante a lo sorprendente. Para el contexto europeo y norteamericano de préstamos formales entre los primeros cines y los locales de espectáculos precedentes ver LACLOCHE (1981). *Architectures de Cinémas...*, págs. 13–18; MEUSY, Jean-Jacques (1995). *Paris-Palaces, ou le temps des cinémas (1894-1918)*. Paris: CNRS, págs. 84–92; y especialmente HERZOG, Charlotte (1981). “The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style”. *Cinema Journal*, vol. 20, núm. 2 (Spring), págs. 15–37.

⁸ VERGNES, Eugène (1922-1924). *Cinémas. Vues extérieures et intérieures. Details. Plans*. Paris: Ch. Massin Éditeur, pág. 7.

estrenos⁹. Por lo tanto, en la arquitectura de las primeras salas de cine estaba ya en marcha una depuración de los recursos propagandísticos más chabacanos y espúreos, aquellos originados en los contextos que rodeaban las exhibiciones de la fase primitiva¹⁰, sustituidos por una decoración más elegante y acorde con las modas imperantes.

Sobre las dominantes soluciones de raíz ecléctica, casi siempre simétricas y ordenadas, se repartirá una ornamentación en relieve en general epidérmica, poco proclive a fusionarse con las estructuras, tal como se aprecia en Lisboa en el singular Animatographo do Rossio (1905). La misma caracterización, propuesta por Rocha Aranda¹¹, se aprecia en los pioneros recintos modernistas de Madrid -Nuevo Teatro (1905), Coliseo España (1907), Coliseo del Noviciado (1907), Cinematógrafo de la calle Encomienda (1908)-, Barcelona -Diorama (1902), Beliograff (1904 y 1906), Poliorama (1906), Salón Excelsior (1911), Salón Frégoli (1912)- y otras poblaciones -Sala Reus (1906)-. En relación a las variantes del modernismo en desarrollo a comienzos del siglo, siempre tratadas con el eclecticismo y libertades dominantes en aquella efervescente etapa, no es de extrañar que coexistieran estilemas de la tendencia del *Art Nouveau* naturalista franco-belga con otros derivados del *Liberty* o “Dolce Stil Nuovo” italiano, a los que pronto se añadirán las geometrificaciones y rotundidades volumétricas inspiradas por la *Secession* austríaca¹².

La paralela aceptación del cemento como material idóneo para solucionar revestimientos y acabados decorativos exteriores trajo consigo que las fábricas de mampostería y ladrillo de los cinematógrafos estables actuaran como un lienzo en blanco apto para acoger los ornamentos más caprichosos y complejos. Desde el punto de vista de los programas iconográficos, las invasiones orgánicas, sobre todo vegetales, respondían a la conocida obsesión modernista por embellecer con artificios y fantasías el sucio y cada vez más tecnificado ambiente urbano de las ciudades industriales¹³. Una buena muestra se identifica en las estilizaciones y sublimaciones florales creciendo alrededor del arco elíptico en la fachada diseñada por el escenógrafo Salvador Alarma para el Diorama Animado de Barcelona (1902). La conversión de figuras y bustos

⁹ Vergnes también advertirá sobre la importancia de estudiar e incluir anuncios e iluminaciones en el diseño arquitectónico, evitando posteriores ocultaciones por la colocación de cartelías ante las líneas de las fachadas. VERGNES (1922-1924). *Idem*.

¹⁰ Los matices que se plantean aquí en cuanto a la asimilación de elementos procedentes de barracas y pabellones difieren de la aceptación más general y directa expuesta en el análisis de HERZOG (1981). “The Movie Palace...”, págs. 15–37.

¹¹ ROCHA ARANDA (2009). *El modernismo...*, págs. 46–47.

¹² Como aceptable periodización, a las inspiraciones franco-belgas que conocieron su apogeo a partir de la Exposición Universal de París en 1900, o las italianas expandidas después de las exposiciones de artes decorativas de Turín (1902) y Milán (1906), se habrían sumado las secesionistas, que en España acusaron mayor impacto con motivo de la celebración en 1908 del VIII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena. ROCHA ARANDA (2009). *El modernismo...*, págs. 453–454.

¹³ SEMBACH (1991). *L’Art Nouveau...*, págs. 14–16 y 22–24.

femeninos en objetos artísticos, expresados frecuentemente como cariátides y carátulas presidiendo las fachadas, explicitaba una sensualidad y energía vital en la que se recogen las personificaciones de Flora heredadas de la pintura del siglo XIX¹⁴, y desde luego la ostentación de los nuevos ideales de la *femme-nouvelle* y la *femme-fleur* modernistas¹⁵. Por último, también se insertaron adaptaciones de símbolos con tradición en los recintos escénicos -guirnaldas de laurel, coronas, liras-, que en ocasiones darán paso a alegorías alusivas a la modernidad y técnica de las proyecciones, como se puede apreciar en el plano de cinematógrafo para la plaza del Callao de Madrid (1907), reproducido por Rocha Aranda, en el que una figura femenina acciona un proyector en presencia de un niño¹⁶.

Entre las disposiciones para presentar los accesos al cine desde la calle, un amplio arco tendido sobre la entrada, en ocasiones dividido en tres tramos soportados por pilares, servirá para canalizar el paso del público a la sala, pero también para generar una imagen de franca apertura, una metáfora de invitación que pronto se completaría con las protectoras marquesinas para resguardo de la lluvia y el sol¹⁷. Así, las entradas bajo grandes arcos fueron rasgo distintivo en los cines de los primeros años del siglo, interrumpiendo la más homogénea serie de fachadas en los edificios de viviendas y comerciales de las inmediaciones. De hecho, es preciso anotar que tanto los cines como los music halls y teatros de variedades necesitaban destacar sus frentes ante la desventajosa situación entre paredes medianeras y la mayor altura de los edificios colindantes. Con precedentes como la parisina sala La Cigale (1887), con su plana imagen urbana presidida por el gran hueco central y las molduras en relieve enmarcando el nombre del local, las fachadas abiertas para generar un pórtico se repiten desde los *Nickelodeons* y *Electric Theaters* a los *Picture Palaces* y *Movie Palaces* norteamericanos, sin olvidar por supuesto los primeros cinematógrafos y teatros-cine europeos¹⁸.

Al experimentar con distintos formatos de vanos, además del tradicional arco en semicírculo se emplearon arcos en omega y elípticos, estos últimos como prueba más visible de la recepción del *Art Nouveau* franco-belga. Tanto por ese aval internacional como por su condición estética de rasgo a la moda, el gran arco abierto en la fachada

¹⁴ DIJKSTRA, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*. Barcelona: Debate, págs. 14–15.

¹⁵ Otras variantes en la exhibición de rostros femeninos se concretaron en evocaciones de temas clásicos y contemporáneos como las personificaciones de Tragedia y Comedia por medio de sus respectivas máscaras, mitos -Esfinge, Medusa, Salomé, Ofelia-, o los retratos idealizados de celebridades del momento como Sarah Bernhardt y La Bella Otero.

¹⁶ ROCHA ARANDA (2009). *El modernismo...*, pág. 587.

¹⁷ Marquesinas voladas y vestíbulos abiertos a la calle se integran en la definición de Herzog para los frentes en “show window” habituales en los *Movie Palaces* norteamericanos construidos entre 1913 a 1932: HERZOG (1981). “The Movie Palace...”, págs. 15–37; GRAY, Richard (1996). *Cinemas in Britain. One Hundred Years of Cinema Architecture*. London: Lund Humphries Publishers, págs. 42–44.

¹⁸ LACLOCHE (1981). *Architectures...*, págs. 13–14, 22–23 y 34.

caracteriza buen número de salas de cine urbanas -Gran Salón Cine Doré de Barcelona (1908), Cine Ideal Artístico de Cuenca (1908), Cine Olimpia de Bilbao (1909), Cine Bohemia de Barcelona (1910) (fig. 2), Cine Royal de Barcelona (1912), Cinematógrafo de los Baños del Niágara de Madrid (1914), Pabellón Narbón de Santander (1914), Cine Mundial de Bisbal d'Empordà (1914)-, prolongando su vigencia hasta la década de los años veinte -Teatro Wagner de Aspe (1922), Central Cinema de Alicante (1924), Petit Casino de San Sebastián (1925), Cine Variedades de El Escorial (1928)...¹⁹. En otros casos esta invitación a la entrada se resolvió de manera más fingida que real, al tender el arco en la parte intermedia de la fachada, en formato de gran ventanal separado del acceso a través de puertas adinteladas convencionales -Teatro Campos Elíseos de Bilbao (1902), Cine Olympia de Bilbao (1909), Salón Moderno de Salamanca (1909), Cine Trilla de Barcelona (1911), Teatro Kursaal de Melilla (1912), Salón Royalty de Madrid (1913), Cine Moderno de Palma de Mallorca (1913), Trianon Palace de Valencia (1914), Teatro Linares Rivas de A Coruña (1920), Teatro Serrano de Gandía (1921), Teatro Castelar de Elda (1921), Saña Narbón de Santander (1922), Cine Selecto de Barcelona (1925), Sala Olimpia de Madrid (1926), Cine París de Barcelona (1928), Gran Teatro de Benavente (1928), Cine Apolo de Pola de Lena (1928)...-

Fuera como entrada o como ventanal, esta tipología de fachada puede interpretarse igualmente en clave de autopresentación para denotar una característica propia del interior de las salas de cine. En la transición desde el mundo real de la calle al mundo imaginario animado por las proyecciones, no es forzado reconocer en esos arcos una anticipación y réplica de las embocaduras que enmarcaban y acogían las pantallas en los primeros recintos estables²⁰. Exteriorizando un elemento tan característico en el diseño de las salas de espectadores -entendida aquí en su dimensión como *apparatus* o dispositivo para generar la ilusión cinematográfica-, la experiencia visual traspasaba los límites del “hangar noir” para adquirir rango de metáfora arquitectónica²¹. Entre los ejemplos para corroborar esa adaptación de lo que no dejaba de ser una disposición teatral, tratada otra vez según las pautas decorativas *Art Nouveau* y completada con juegos de luces, contamos con una excepcional muestra en el juego de reflejos exterior-interior concebido por Salvador Alarma para el Diorama Animado de Barcelona (1902). Las fotografías conservadas permiten apreciar el empleo de arcos elípticos ya desde la portada abierta a la plaza del Bonsuccés, en la que se evidenciaba el distintivo arco en

¹⁹ Incluso hasta los años cuarenta y cincuenta se detectan unas tardías revisiones de esta solución, como en el Teatro Alcalá de Madrid (1940) o en el Gran Cinema Vesa de Vitoria (1951).

²⁰ Como representación orientada a aproximar la distancia entre la realidad y su doble imaginario plasmado en la pantalla, procurando la cohabitación entre lo real y lo ilusorio, se remite al análisis teórico y experiencial en AMERI, Amir H. (2015). *The architecture of the illusive distance*. Farnham: Ashgate, págs. 145–147.

²¹ Cabe recordar que el proyector para emitir las imágenes y una pantalla para reflejarlas -“mirror-screen”- son los dos componentes técnicos indispensables en cualquier sala de cine: BAUDRY Jean-Louis (1975). “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”. *Film Quarterly*, vol. 28, núm. 2 (Winter), págs. 39–47.

omega. Una vez franqueado ese acceso, en el interior se mostraba otra versión de arco elíptico, ahora adaptada para servir como boca de escena para la exhibición de autómatas y cuadros animados; profusamente ornamentada, se flanqueaba con cariátides interpretadas como bustos femeninos sobre estípites y un remate en máscara con rostro de mujer de ondulada cabellera, todo realizado por una composición floral extendida en abanico (fig. 3). Esta evidente feminización del espacio interior fue calificada por un crítico de *La Vanguardia* como “de gusto modernista de buena cepa, sin exageraciones enrevesadas ni líneas retorcidas que distraigan la atención”²². Más tarde, desde 1906, aquella ornamentación se sustituyó por la definitiva embocadura para acoger una pantalla, todavía insistiendo en motivos a la moda modernista en sus decoraciones pintadas y en relieve, si bien la prioridad otorgada al lienzo blanco que debía centrar las miradas despejó intencionadamente las líneas del enmarque para que no interfirieran con el dispositivo ocular principal.

Ligada a la caducidad del repertorio *Art Nouveau*, esta metáfora de apertura a un mundo mágico decayó a partir de los años veinte, cuando las tendencias de arquitectura cinematográfica difundidas desde países como Alemania, Francia e Inglaterra consolidaron la tendencia hacia fachadas con cerramientos opacos, en las que ya se prescindía de huecos incompatibles con las condiciones de proyección en una sala interior oscura. Lo cierto es que esas aperturas a la calle no tenían utilidad para la iluminación y ventilación de los vestíbulos y ambigús, cuyas dimensiones eran muy reducidas en comparación con los salones requeridos para los entreactos en los teatros. En España el arquitecto Teodoro de Anasagasti fue el primero en defender la eliminación de grandes vanos en las fachadas, cuando reclamaba una renovación funcional de la arquitectura cinematográfica²³. Como alternativa, junto a los formatos de fachadas-telón prácticamente ciegas se fue generalizando el protagonismo de las cabinas voladas hacia la calle, convertidas en otra señal para enunciar la dedicación de las salas de cine, mientras que en los interiores se simplificaban las innecesarias molduras en torno a la pantalla.

Retomando las palabras de Le Corbusier con las que abría este texto, como segunda estrategia distintiva para la presentación urbana de los primeros cines conviene llamar la atención sobre la pintura de color blanco aplicada de manera general a las fachadas. Fueran frentes de piedra o ladrillo revocados, o ya fachadas de hormigón y cemento, los colores claros sobre los que se destacaban en tonos más intensos los relieves y motivos decorativos arraigaron como otro patrón caracterizador de los recintos cinematográficos, todavía hoy visible en algunas salas conservadas, como en el

²² A la manera de los proscenios de las barracas, esta composición decorativa se animaba con luces de colores. MUNSÓ CABÚS, Joan (1995). *Els cinemes de Barcelona*. Barcelona: Proa-Ajuntament de Barcelona, págs. 104–106.

²³ ANASAGASTI, Teodoro de (1919). “Acotaciones. El cine moderno”. *La Construcción Moderna*, núm. 3, 15/02/1919, pág. 1.

Cine Mundial de Bisbal d'Empordà (1914)²⁴. Una primera explicación para esta identidad cromática radicaría en el deseo de mantener la impronta estética más lúdica y festiva asociada a las exhibiciones desde los tiempos de las barracas y pabellones, cuando se aplicaban pinturas incombustibles que debían retardar la acción de un posible fuego sobre sus estructuras de maderas y lonas²⁵. Ya en los tiempos de las primeras salas estables, la finalidad de proteger e impermeabilizar los revocos de cemento habría inclinado a mantener aquellas tonalidades blancas de demostrada efectividad a la hora de singularizar la presencia de los locales tanto de día como de noche.

Sin salir del ámbito de las construcciones temporales, los pabellones de exposiciones aportan otra indiscutible referencia a considerar para esta misma apariencia luminosa, alegre y atractiva. Teniendo como precedente más famoso y monumental los edificios en torno al patio de honor en la *World's Columbian Exposition* de Chicago, la "White City" inaugurada en 1893, los pabellones recubiertos de estuco o pintura blanca reaparecen en dos eventos celebrados en los primeros años del siglo XX: la exposición de la Künstlerkolonie de Darmstadt en 1901, que tuvo como diseñador de sus edificios principales a Joseph Maria Olbrich²⁶, y la Esposizione Internazionale delle Arti Decorative de Torino en 1902, enteramente proyectada por Raimondo D'Aronco. Tomando buena nota de la original propuesta arquitectónica de Olbrich, los diseños de D'Aronco hibridaron en Turín aquella formalización maciza y contundente, resuelta en realidad con baratas estructuras de maderas y lonas, con sus personales guiños a Oriente. La pintura de estilizaciones floreales aplicada sobre los fondos blancos que procedía igualmente de Olbrich, se intensificó en la propuesta de

²⁴ Bajo esas pinturas se ocultaban los tonos grisáceos y anodinos de los frentes contruidos o revocados en cemento, tal como reconocía una reseña publicada en *La Stampa*, en la que se alababa la placentera policromía orquestada por D'Aronco para los pabellones de la exposición de Turín, sorprendiendo la vista de unos espectadores habituados al monótono gris imperante en las ciudades. Citado por RUGARE, Steven (2014). "The temporality of style in exposition architecture: Raimondo d'Aronco in context and comparison". A *Beyond Architecture: New Intersections & Connections. The 2014 ARCC/EAAE Architectural Research Conference hosted by the University of Hawai*. <<https://www.arcc-journal.org/index.php/repository/article/view/311>>. Consultado el 28/04/2023.

²⁵ En España la obligatoriedad de las pinturas incombustibles venía impuesta desde el Real decreto publicado en febrero de 1908 para evitar incendios en los pabellones cinematográficos - *Gaceta de Madrid*, núm. 48, 17/02/1908, pág. 679-. Con mejores resultados que las pinturas al aceite de linaza, o los estucos de tono blanco, la asbestina patentada por Federico Arregger fue una de las primeras preparaciones con base de amianto para garantizar tanto la resistencia a la intemperie como la incombustibilidad. Otras fórmulas difundidas en los primeros años del siglo XX fueron el blanco de zinc mezclado con agua de cal o con clara de huevo, el cemento diluido con leche, el sulfato de alúmina, el alumbre con silicato de sosa y cal, y la soterina.

²⁶ La portada con arco en omega para el edificio principal de lisas paredes dedicado a talleres, que todavía se conserva, concentraba el protagonismo en este llamativo acceso, subrayado por dos monumentales estatuas y decorado interiormente con pinturas. GUTBROD, Philipp (2014). "A Document of German Art: the First Exhibition of the Darmstadt Artist Colony". *Uncommon Culture*, vol. 4, núm. 7/8, págs. 104-111. <<https://journals.uic.edu/ojs/index.php/UC/article/view/5279>>. Consultado el 28/04/2023.

D'Aronco con los vivos colores verdes, rojos y, muy especialmente, dorados, que se reseñan en las crónicas de la época²⁷. En la combinación de unos fondos de luminoso blanco con esos intensos colores residía buena parte del atractivo de aquel fantástico recinto y su impacto sobre arquitecturas permanentes. De hecho, D'Aronco diseñó para la misma exposición un "Cinematógrafo Moderno" que se singularizaba ante los visitantes con las limpias superficies de un volumen paralelepípedo, sólo significado en la zona de entrada por los pilares adelantados entre los que se tendían composiciones pintadas en densa trama vegetal.

La estética de los edificios y pabellones blancos tendría continuidad en otras exposiciones artísticas e industriales de los comienzos del siglo, como las de Dusseldorf en 1902, Sant Louis en 1904, o Milán en 1906²⁸. Esta difusión internacional y favorable aceptación colaboraron para que la misma pauta cromática se trasladara a las primeras arquitecturas estables del cine en los años coincidentes con la vigencia del *Art Nouveau*. Entre los recintos que acusan esta influencia cabe destacar el Cinematógrafo Caro de Valencia, inaugurado en 1910, con una fachada organizada en tres calles verticales mediante pilares rematados en mástiles que marcan la entrada y separan los relieves florales pintados en tres bandas, delatando una copia directa del cinematógrafo diseñado por D'Aronco para la exposición de Turín²⁹. En otros casos la uniformidad de los tonos blancos se rompía con las molduras para rodear huecos de entrada y ventilación -Cines Doré (1908), Bohemia (1910), Spring (1911) y Royal (1912) de Barcelona, Imperial de Sabadell (1911), Moderno de Lloret de Mar (1913)-, o bien se limitaban a singularizar la zona de entrada -Gran Cinematógrafo del Circo (1910) en Barcelona-, o bien servían de fondo para extender paños pictóricos como en el Walkyria barcelonés (1911). En una tardía y ecléctica reinterpretación que combinaba buena parte de las soluciones examinadas hasta aquí -ventanal en arco sobre la entrada, motivos figurativos en relieve incrementados hacia las partes altas-, el Teatro Linares Rivas de A Coruña (1920), mantenía todavía a comienzos de los años veinte la seña de identidad de esa "blanca arquitectura" para el cine³⁰.

²⁷ MELANI, Alfredo (1902). "Première Exposition d'Art Décoratif Moderne à Turin". *La Construction Moderne*, núm. 44, 02/08/1902, págs. 519-520.

²⁸ En la exposición de Milán, la crónica de Alfredo Melani destacaba de nuevo la blancura de sus pabellones, aquí sin contraste de motivos coloreados: "Le blanc de lait s'impose, accompagné par quelque teinte froide qui, à distance, paraît blanche elle-même". MELANI, Alfredo (1906). "Exposition Internationale de Milan". *La Construction Moderne*, núm. 36, 09/06/1906, págs. 425-429.

²⁹ TEJEDOR SÁNCHEZ, Miguel (2013). *El libro de los cines de Valencia (1896-2014)*. Valencia: Carena Editors, págs. 91-92. Diseñado por Vicente Ferrer Pérez, tras su clausura se usó como talleres, conservando hasta hoy el lienzo más decorado e interesante de la fachada, que sirve entrada al colegio Santa Teresa, en la calle Marqués de Caro.

³⁰ Construido en uno de los paseos más céntricos y frecuentados, el Cantón Grande, el proyecto de Leoncio Bescansa Casares consignaba en la memoria su deuda con la arquitectura de Otto Wagner: SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel (2012). "Los primeros cines", A Cabo, José Luis y Sánchez García, Jesús Ángel (eds.), *Cines de Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié, págs. 86-87.

La positiva asociación del blanco con la pureza y el orden debe extenderse además al estatus de espectáculo moralmente aceptable que los empresarios del cine aspiraban a conquistar para consolidar su actividad entre las opciones de ocio burguesas. Una forma de ocio que todavía arrastraba la mancha de su paso por el mundo de las atracciones de feria, objeto de suspicacias por parte de la intelectualidad y clases medias, que lo descalificaban como diversión populachera y del peor gusto, no podía obviar que la dignificación de su envoltorio arquitectónico sirviera también como garantía para una favorable consideración. En concordancia con el asentamiento de los cinematógrafos en las zonas más céntricas de las ciudades, las mismas frecuentadas por la burguesía para sus negocios, comercios y viviendas, no es de extrañar que la propaganda que destacaba la moralidad de las programaciones se ligara al tono elegante de los recintos como indisimulada estrategia para atraer al público más selecto³¹.

Reforzando esta última connotación, los primeros cines no sólo se presentaban hacia la ciudad con esas fachadas blancas. Al ingresar en sus salas los espectadores encontraban unos espacios interiores presididos por tonos claros, en un alarde de luminosidad y elegancia solucionado gracias a la pintura al aceite de linaza que recubría las paredes, junto con las molduras de escayolas y estucos (fig. 4). Además de crear un ambiente placentero, la principal razón para esta decoración estribaba en una necesidad técnica, puesto que los proyectores adolecían en aquellos primeros tiempos de una baja e inestable intensidad que aconsejaba recubrir las paredes y techo con pintura blanca que reflejara al máximo la luz y evitara las pérdidas en el haz lumínico³². Tampoco se pueden olvidar las agradables notas de limpieza e higiene³³, transmitiendo a los asistentes una sensación de atmósfera purificada³⁴, e incluso una tranquilizadora

³¹ Son reveladoras las frases empleadas en los anuncios de prensa, al destacar el “buen gusto y elegancia” en la fachada del Diorama en la plaza del Bonsuccés -*Arte y Cinematografía*, núm. 3, 25/10/1910, pág. 3-, o la “moralidad y elegancia” que igualmente transmitía la arquitectura en el Gran Cine Kursaal en la Rambla de Cataluña -*Arte y Cinematografía*, núm. 91, 31/08/1914, pág. 41-.

³² En el contraste con ese entorno interior de tonos claros, las imágenes en blanco y negro ganaban en brillantez y viveza sobre las pantallas. KOSZARSKI, Richard (1994). *History of the American Cinema. 3 An Evening's Entertainment: the Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Los Angeles: University of California Press, págs. 10–12 y 123–124; BARKER, Martin (2004). "The First Picture Show". *History Today*, vol. 54, núm. 1, págs. 18–25. <www.jstor.org/stable/30863382>. Consultado el 23/05/2023; y BROWN, Jeffrey A. (2008). "The Nickelodeon: Building an Audience for the Movies". *The American Cinema*, vol. 1, núm. 1, págs. 1–30. <www.jstor.org/stable/25572775>. Consultado el 26/05/2023.

³³ La limpieza de las salas era otro lugar común en la propaganda de los primeros años del siglo XX, desde luego para insistir en el mensaje sobre la categoría de unos recintos que llegaban a ser desinfectados y perfumados a diario, como se proclamaba en la publicidad del Ideal Cine de Barcelona -*Arte y Cinematografía*, núm. 76, 31/12/1913, pág. 61-.

³⁴ La impresión de higiene no era una cuestión menor, equiparando a los cinematógrafos con los pulcros y aseados interiores de otras arquitecturas para el ocio como podían ser los hoteles y, por supuesto, los casinos y pabellones de balnearios, tanto de aguas minerales como marítimos, que conocieron su mayor desarrollo en los años del fin y cambio de siglo.

ambientación relacionada con obvias inquietudes morales³⁵. Redondeando todas estas sugerencias, las salas parecían más amplias, espaciosas y aireadas³⁶, con lo que se afirmaba la favorable percepción de unos recintos que podían estar atestados y carecían de cualquier sistema de aire acondicionado. En resumen, las paredes y techos pintados generaban otro gran lienzo blanco que permitía a las imágenes en movimiento destacar y ganar atractivo visual, a la vez que la audiencia veía facilitada la inmersión y el disfrute de las películas, sin preocupaciones ajenas a la experiencia fílmica³⁷.

Los motivos decorativos modernistas y las pinturas en tonos claros y luminosos colaboraron así para caracterizar los primeros cinematógrafos como arquitecturas amables y alegres, que desterraban de la mente de los asistentes cualquier temor, sobre todo los más que fundados ante los frecuentes y trágicos incendios. Arquitecturas que, como principal metáfora autorreferencial, convirtieron la luz de los proyectores encendidos en toda una señal de identidad y propaganda para lograr la consolidación del espectáculo entre las masas urbanas. Logrado su objetivo, el declinar del modernismo extirpó en la imagen de los cines hacia la ciudad las decoraciones en relieve y los motivos más extravagantes, que fueron cediendo paso al protagonismo de los dispositivos publicitarios como las carteleras y neones, sin olvidar los elementos técnicos derivados de las normativas de seguridad. En España el reglamento aprobado en 1913 fue determinante por los cambios introducidos en la elevación de las fachadas con respecto a las construcciones colindantes, el número y amplitud de las puertas de acceso y salidas, la dotación de vestíbulos, salas de descanso y escaleras proporcionadas al aforo, o la ubicación de una cabina de proyección que no obstaculizara las salidas del público³⁸. Desplazadas hacia las fachadas, la inserción de las cabinas fue un activador para la depuración de líneas arquitectónicas que requería su volumen cúbico y prominente hacia la calle, aunque no faltaran composiciones disonantes, todavía aferradas a las herencias modernistas, como se detecta en el Central Cinema de Alicante (1924).

³⁵ Para desterrar la impresión de unas salas oscuras o en una penumbra que pudiera abrigar actos inapropiados, en la publicidad de los cinematógrafos inaugurados en el período 1907 a 1915 en los Estados Unidos era frecuente encontrar menciones a la brillante iluminación interior, condición que también requerían las normativas de ciudades como Chicago y Nueva York, recomendando incluso a los empresarios que los recintos estuvieran iluminados para que todos los asistentes fueran visibles y se pudiera leer durante las proyecciones. BOWSER, Eileen (1994). *History of the American Cinema. 2. The Transformation of Cinema, 1907-1915*. Los Angeles: University of California Press, pág. 39.

³⁶ Incluso en un local tan peculiar como la Sala Mercé (1904), diseñada por Gaudí, que funcionó en el actual número 122 de las barcelonesas Ramblas.

³⁷ Ya a finales de la década de los años diez, al mejorarse la potencia de los proyectores, Anasagasti consideraba un contrasentido esta insistencia en pintar los interiores de blanco, proponiendo proscribir los tonos claros y armonías brillantes: ANASAGASTI (1919). “Acotaciones...”, pág. 1.

³⁸ *Reglamento de Policía de Espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos -Gaceta de Madrid*, núm. 304, 31/10/1913, págs. 347-355-.

Acotada de una parte por los vectores técnicos y funcionales, y de otra por los dispositivos de comunicación y el programa iconográfico propio del cine, comenzaría a abrirse camino una arquitectura progresivamente más eficiente y controlada en su gramática decorativa, que desembocaría en el racionalismo y déco de los años treinta³⁹.

Curriculum Vitae

Jesús Ángel Sánchez-García is full Professor at the Art History Department, University of Santiago de Compostela. His main research subjects are History of Architecture and Urban planning in 18th to 20th centuries, and History of Heritage Preservation. His Ph.D. on theater's architecture ignited a particular interest on building types, paying attention to the relationships between architecture and urban landscape. Among its publications are:

White screens under the sky: Spanish open-air cinemas and other sites of the urban film experience, In *The Global City. The Urban Condition as a Pervasive Phenomenon*, M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, eds., AISU, Torino, 2020, 771-784; Las salas de cine en España. Evolución histórica, arquitectura y situación actual, *Patrimonio Cultural de España*, no. 10, 2015, 97-109; De conventos a teatros (y cines). Reutilizaciones y derribos de edificios conventuales para espacios escénicos en las ciudades españolas desde el siglo XIX, *Revista de História da Arte. Série W*, no. 5, 2016, 89-102.

³⁹ No fue, en todo caso, un proceso lineal, ya que en el período posterior al modernismo se desarrolló la tendencia de suntuosidad y clasicismo marcada por los impresionantes *Movie Theaters* norteamericanos, la más evidente demostración de la dignificación y éxito del cine al disponer una arquitectura acorde con los temas de alta cultura en la etapa de los Film d'Art y los largometrajes de mayor duración y complejidad narrativa. LACLOCHE (1981). *Architectures...*, págs. 140-143; VALENTINE, Maggie (1994). *The Show Starts on the Sidewalk: an Architectural History of the Movie Theatre, starring S. Charles Lee*. New Haven: Yale University, págs. 3-5.