

ADRIENNE GURWICK-GÓRSKA  
ARQUITECTURAS DEL CINEMA

Trabajo fin de grado.  
Entrega: 04/09/2020  
Referencia: 630G02059  
Autor: María Muñoz Rodríguez  
Tutor: Cristóbal Crespo González  
ETSA UDC. Curso 2019/2020





## ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave	pág. 4
2. ¿Quién era Adrienne Górska?	pág. 6
2.1 Introducción	pág. 6
2.2 Orígenes: <i>Motivaciones y primeros trabajos</i>	pág. 6
3. Los Cineác	pág. 11
3.1 Precedentes: <i>Inicios del cine</i>	pág. 11
3.2 Ciné et actualités	pág. 14
4. Los cinemas en Europa: <i>Cinéac versus salas de cine</i>	pág. 16
4.1 Cine Universum, Erich Mendelsohn, Berlín, 1928	pág. 16
4.2 Cine Barceló, Gutiérrez Soto, Madrid, 1931	pág. 22
4.3 Cine Avenida, González Villar, La Coruña, 1941	pág. 27
4.4 Cine Actualidades, Ulargui Moreno, Madrid, 1932	pág. 31
4.5 Cinéac Handelsblad, Jan Dukier, Amsterdam, 1934	pág. 35
5. Las Salas de Górska-Montaut.	pág. 38
5.1 Cinéac Le Journal en Boulevard des Italiens, 1931	pág. 39
5.2 Cinéma París-Midi dans la Gare St-Lazare, 1932	pág. 44
5.3 Cinéma d'Actualités du Journal, Gare Montparnasse, 1933	pág. 46
5.4 Cinéac Le Petit Marsellais, Marseille, 1935	pág. 51
5.5 Cinéma d'Actualités Le Journal, Rue de Rivoli, 1935	pág. 56
6. Art Decó: <i>Arquitectura y pintura</i>	pág. 60
7. Síntesis	pág. 62
Bibliografía	pág. 65
Infografía	pág. 68



## 1 RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

---

### Resumen:

En el presente trabajo se analiza una parte relevante de la trayectoria profesional y vital de la arquitecta Adrienne Górska, más concretamente los proyectos para las salas de cine *Cinéac* (contracción de *Ciné et Actualités*) que realiza junto con su marido, Pierre de Montaut. El circuito de dichas salas de cine surge durante el período de entreguerras en los países francófonos europeos. Se definen por sus sesiones cortas que comprendían desde noticiarios a documentales y tiras cómicas. Esta nueva función, distante de las grandes salas de cine de la época con capacidad para miles de espectadores y cargadas de decoración, sumada con el contexto económico y social de ese tiempo, genera una nueva tipología. El matrimonio fue pionero en esta arquitectura, que se caracterizaba por sus llamativas fachadas publicitarias que solían distar de su interior técnico y funcional, de líneas limpias y decoración simple.

### Palabras clave:

Górska, Montaut, Cinéac, fachada, publicidad.

### Resumo:

No presente traballo analízase unha parte relevante da traxectoria profesional e vital da arquitecta Adrienne Górska, máis concretamente os proxectos para as salas de cinema *Cinéac* (contracción de *Ciné et Actualités*) que realiza xunto co seu marido, Pierre de Montaut. O circuío das devanditas salas de cinema xorde durante o período de entreguerras nos países francófonos europeos. Defínense polas súas sesións curtas que comprendían desde telediarios a documentais e tiras cómicas. Esta nova función, distante das grandes salas de cinema da época con capacidade para miles de espectadores e cargadas de decoración, sumada co contexto económico e social daquel tempo, xera unha nova tipoloxía. O matrimonio foi pioneiro nesta arquitectura, que se caracterizaba polas súas rechamantes fachadas publicitarias que adoitaban distar do seu interior técnico e funcional, de liñas limpas e decoración simple.

### Palabras chave:

Górska, Montaut, Cinéac, fachada, publicidade.

Abstract:

This paper analyses a relevant part of the professional and vital trajectory of the architect Adrienne Górska, more specifically the projects for the *Cinéac* cinemas (contraction of *Ciné et Actualités*) that she designs alongside her husband, Pierre de Montaut. The circuit of these cinemas appears during the inter-war period in French-speaking European countries. They are defined by their short sessions which ranged from newsreels to documentaries and cartoons. This new function, distant from the large cinemas of the time with capacity for thousands of spectators and full of decoration, added to the economic and social context of that time, generated a new typology. The couple were pioneers in this architecture, which was characterized by its striking advertising facades that were usually far from its technical and functional interior, with clean lines and simple decoration.

Key words:

Górska, Montaut, Cinéac, facade, advertising.

## 2 ¿QUIÉN ERA ADRIENNE GÓRSKA?

### 2.1 INTRODUCCIÓN

Adrienne Górska (Moscú 1899, Beaulieu-sur-mer 1969) fue una arquitecta y diseñadora de ascendencia rusa y polaca que realizó la mayoría de sus trabajos en París, en el período de entreguerras. Junto con su marido, Pierre de Montaut (Oloron-Sainte-Marie 1892, París 1974), destacan sus diseños para las salas Cinéac, ambos pioneros en soluciones a este nuevo programa.



Fig 1 Adrienne Górska

Górska era una personalidad reconocida e influyente en los círculos profesionales de la época, lo cual les aseguró encargos profesionales durante la década de los 30 y, si bien su nombre no es familiar para muchos, sí que reconocemos el de su maestro Mallet-Stevens, Eileen Gray a quien instruyó en dibujo arquitectónico, o el de su hermana Tamara de Lempicka, animada por Górska a estudiar pintura.

En este trabajo se pretenden analizar tanto a la arquitecta en sí, como a su obra y las relaciones que tienen con sus antecedentes y precedentes, y como se vivió esta arquitectura, paralelamente, en nuestro entorno.

### 2.2 ORÍGENES: MOTIVACIONES Y PRIMEROS TRABAJOS

Adrienne Górska nació en Moscú en 1899. Su madre era Malvina Dekler, una socialité judía de origen polaco y su padre Boris Gurwik-Górski también judío y de origen ruso trabajaba para una comercializadora francesa, el adinerado y respetado matrimonio tuvo tres hijos, de los cuales Adrienne era la menor.

La cómoda vida de estos aristócratas se detiene con la revolución de octubre de 1917, cuando la familia huye de la Rusia soviética a París en 1919. Sin dinero, surge la necesidad de reinventarse para prosperar en este nuevo lugar, Adrienne aprovechó que la Ciudad de la Luz estaba en plena ebullición creativa para animar a su hermana María, ahora conocida como Tamara de Lempicka, a explorar su vocación artística y finalmente estudiar pintura.

En este momento Adrienne comienza sus estudios en la École Spéciale d'Architecture de Montparnasse. De esta escuela privada y más enfocada a la vertiente técnica de la profesión, Górska se gradúa en 1924 siendo una de las pocas mujeres de la época en obtener este diploma.

Cuando se graduó destacó con uno de sus primeros trabajos con la portada de la tienda de pianos "Gaveu" presentado en el Salón de Otoño de 1924. Más adelante, hacia 1930, sobresale la decoración que hizo para el apartamento de su hermana Tamara. La vivienda se encontraba en un ático en la rue Méchain 7, un edificio diseñado por su maestro, el arquitecto modernista Robert Mallet-Stevens. En esta casa-estudio se reuniría la élite de la época, era funcional y luminosa, con tubos descubiertos y un ambiente frío y gris, las líneas puras y el estilo moderno de la

intervención aportaron a la arquitecta reconocimiento por parte del público más especializado.



Fig 2 Apartamento de Tamara de Lempika diseñado por su hermana Adrienne Górska

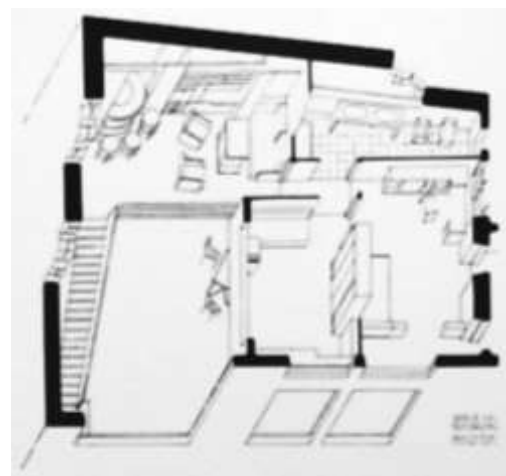


Fig 3 Apartamento de Tamara de Lempika

En torno a este mismo año (1930), Górska realiza una remodelación junto con la diseñadora Madame Lipska para la editora estadounidense Barbara Harrison. La intervención consistía en convertir el cobertizo de la casa de campo en un salón-comedor con barra. Siguiendo la línea modernista, hacen las habitaciones simples y funcionales, mientras que los baños llaman la atención por el lujo que evocan, uno de ellos cubierto en mosaicos dorados, amarillos y naranjas, que cubrían paredes y suelo (baño 1). En el otro un gran mural recorre las paredes (baño 2).<sup>1</sup>



Fig 4 Remodelación comedor residencia Harrison, 1930



Fig 5 Reacción de la remodelación comedor residencia Harrison, 1930

<sup>1</sup> En la columna de la izquierda las imágenes originales de la colección de Thérèse Bonney Photographs, esta fotoperiodista de arquitectura y diseño retrató varios de los trabajos de Adrienne Górska (residencias principalmente) en las décadas de 1920 y 1930. Debido a la importancia que les da la arquitecta a la composición y colores se ha tratado de dar color a estas imágenes (columna de la derecha) como se cree que pudieron ser.





Fig 6 Remodelación baño 1. Residencia Harrison, 1930



Fig 7 Recreación de la remodelación baño 1. Residencia Harrison, 1930



Fig 8 Remodelación baño 2. Residencia Harrison, 1930



Fig 10 Recreación de la remodelación baño 2. Residencia Harrison, 1930

En ese mismo año, Adrienne comienza a trabajar en el estudio Molinié y Nicot, donde conoce a Pierre de Montaut, arquitecto con quien se casa a mediados de la década de los 30. De Montaut nace en Oloron-Sainte-Marie, un municipio del suroeste de Francia en 1892. Estudia en L'École des Beaux-Arts de Toulouse, la cual tenía un enfoque más artístico que la Escuela de Górska y de la que se gradúa en 1922. Antes de mudarse a París trabajaba en las proximidades de Cannes, donde proyectaba residencias para extranjeros principalmente. La crisis de 1929 es lo que le obliga a abandonar este entorno y buscar trabajo en la capital. Pierre y Adrienne no se convertirán sólo en matrimonio, también en socios, proyectando sus obras conjuntamente en los próximos años.

Górska nunca tuvo hijos, pero Montaut era viudo y tenía dos hijos, para los que ella ejerció como madre.



Fig 9 Pierre de Montaut



Fig 11 Familia de Montaut-Górska

En 1932 Adrienne se afilia a la Unión de Artistas Modernos. Esta fue fundada en 1929 por Mallet-Stevens (junto a otros referentes como Le Corbusier o Pierre Jeanneret) y perduró hasta 1958. Tenía el propósito de innovar el mundo del diseño y artes decorativas y destruir la línea que separa las diferentes disciplinas (arquitectura, pintura, escultura...), con una visión moderna y utilizando los nuevos materiales y técnicas que el nuevo siglo tenía que ofrecer. Górska fue invitada tras llamar la atención del grupo por su trabajo en el edificio de viviendas en Rue Casimir Pinel de Neuilly, que proyectó en 1931.



Fig 12 Rue Casimir Pinel de Neuilly, Górska, 1931



Fig 13 Rue Casimir Pinel de Neuilly, Górska, 1931

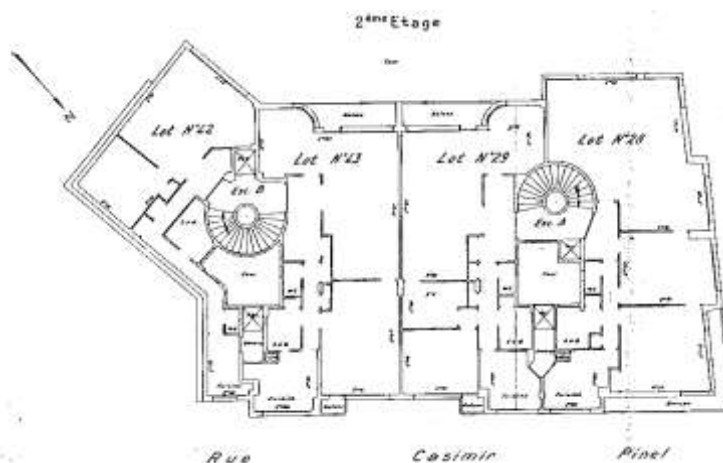


Fig 14 Rue Casimir Pinel de Neuilly, Górska, 1931

Gracias a su carácter, a su relación con la UAM y a las amistades de su hermana, Górska no tuvo problema en desenvolverse en los ambientes progresistas de París y entrar en los círculos de estos artistas y arquitectos modernos. Añadiendo esto a su estilo personal y funcional, la pareja se aseguró trabajo constante durante toda la década.

A través de estos contactos, en concreto de su ex compañero de estudios Jean Badovici, editor de *L'Architecture Vivante*, conoce a la diseñadora y futura arquitecta Eileen Gray, a quien Górska instruye en dibujo técnico y enseña a trazar planos arquitectónicos antes de comenzar su nueva carrera. Entendemos que el hecho de que Adrienne fuese una persona empática y una gran profesional en una ocupación principalmente masculina, hicieron sentirse cómoda a Gray para pedir ayuda e impulsarla en sus estudios.

En los años 40 Górska se va a continuar su carrera a Polonia, de donde escapa antes de la invasión nazi. Regresa y vive en Francia hasta su muerte en 1969, en la localidad de Beaulieu-sur-Mer, donde desempeñó como concejala durante varios años.

Por último, cabe destacar el reto personal que esto supuso para Górska, tanto ella como su hermana tuvieron la suerte de crecer en una familia con recursos y que siempre trató de darles una educación abierta y cosmopolita. Pero los anteces de una persona sólo pueden llegar tan lejos, y es entonces cuando estas dos mujeres inmigrantes en París deciden perseguir sus carreras en las diferentes vertientes del arte. Adrienne se vuelca de lleno en lo que era una profesión casi exclusivamente masculina (con las primeras y pocas tituladas datando de principios de siglo), y nos brinda una trayectoria profesional impecable. El hecho de que a pesar de todo eso sea un nombre poco conocido y con información muy limitada, crea un interés especial por revivir su obra en nuestros tiempos.

## 3 LOS CINEÁC

### 3.1 PRECEDENTES: INICIOS DEL CINE

Con 15 salas de Cinéma et Actualité proyectadas por el matrimonio Gorska-De Montaut, nos remontamos a los orígenes del cine para comprender como se conciben, desde los factores económico y político, al humano.

Francia fue pionera en el cine desde que los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo, haciendo su primera presentación en 1895, consistiendo en imágenes documentales. Al principio se creía que no iba a tener futuro, como atracción de feria en el mejor de los casos<sup>2</sup>, era un simple experimento. Estas bajas expectativas y el desconocimiento de las necesidades de los espectadores, se van a reflejar directamente en la arquitectura que recoge esta primera sala de cine. Después de muchos intentos de alquilar locales y siendo rechazados, los Lumière proyectan el 28 de diciembre de 1895 en un pequeño café de pocos metros cuadrados, el Salón Indio del Gran Café del Boulevard en París.



Fig 15 Salón Indio del Gran café del Boulevard en París

Dado que todos sabemos el éxito que tiene esta industria y arte hoy en día, podemos asumir correctamente que aquellas proyecciones también lo fueron. Aunque el primer día sólo 35 espectadores se atrevieron a entrar, en poco tiempo la gente quedó maravillada, llegando a proyectar más de 10 sesiones al día. El público esperaba en fila a las puertas del pequeño café para presenciar un espectáculo nunca visto.

Durante los 30 años posteriores a su invención, el cine era mudo, o al menos en parte; podían estar narradas por un comentarista, una figura imprescindible para la población analfabeta de la época o los inmigrantes desconocedores del idioma. También pequeñas orquestas o pianistas acompañaban las proyecciones, se situaban en fosos al frente del escenario, similar a los que podemos observar en el teatro.

La relación función-tipología que comparte con el teatro va más allá. Los primeros cineastas entendían, creaban e interpretaban el cine como teatro filmado,

<sup>2</sup> "Historia del cine", Wikipedia, acceso el 20 de abril de 2020, [https://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_cine](https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine)



pretendiendo trasladar los escenarios a la gran pantalla. De igual manera lo entendía la sociedad, y también los arquitectos, encargados de diseñar estos nuevos espacios. De esta manera, los primeros diseños se conciben como una tipología casi idéntica a la de los teatros, ya sea diseñando nuevos proyectos o adaptando construcciones ya existentes. Esto provoca que dichas construcciones carezcan de un exterior diferenciable, y del confort y funcionalidad necesarios en su interior para una actividad hasta el momento inexistente.

Como ejemplo el *Cine Orléans*, París, 1921. En el cual observamos que mantiene los atributos propios del teatro:

El escenario (verde), foso para la orquesta (azul) y en rosa el punto de vista desde una de las butacas del graderío que, junto con otras, contempla la escena desde ángulos diferentes. Esto permite al espectador disfrutar de la obra desde otros puntos de vista (como se puede dar en los teatros-circo), pero que carece de sentido cuando se trata de una proyección en superficie plana.

Respecto a la fachada, un gran arco influenciado por el modernismo vienés, como si del triunfo se tratase, encierra el nombre del cinema. Bajo este, tres ventanales y las puertas de acceso. Unas geometrías y ornamentaciones Art Decó muy diferentes a los que veremos en los años y salas venideros, en esta evolución intercambiarán los detalles en hormigón por tubos fluorescentes de neón, que se convertirán en el sello característico e identificativo de dichas salas.

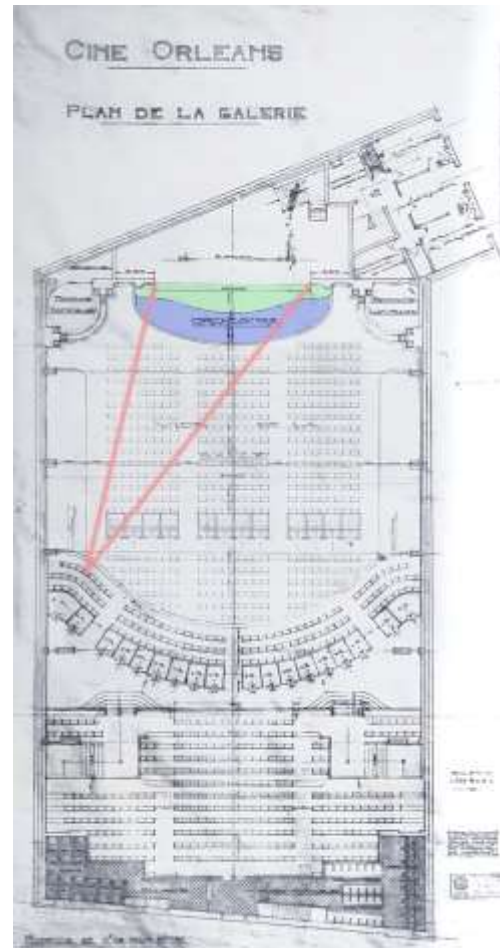


Fig 16 Planta Cine Orléans, M. Marcel Oudin, 1921

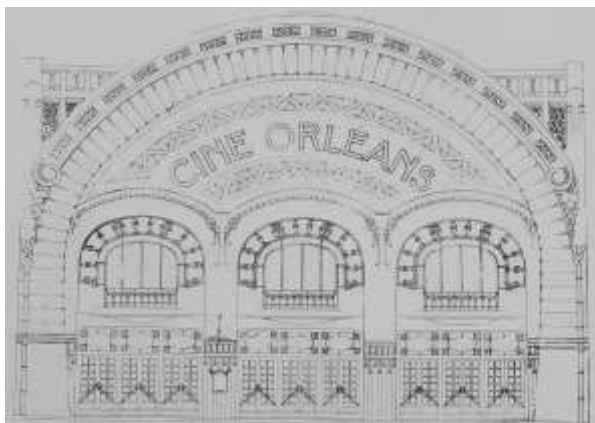


Fig 17 Fachada Cine Orléans, M. Marcel Oudin, 1921



Fig 18 Interior Cine Orléans, M. Marcel Oudin, 1921

Como consecuencia de la interpretación que cine y teatro son intercambiables, van a transcurrir las dos primeras décadas del siglo XX hasta que la sociedad y diseñadores se percaten de la singularidad de este nuevo arte y, por consiguiente, de la necesidad de crear una identidad arquitectónica propia para este tipo de funciones, claramente diferenciada de las construidas hasta el momento.

Cabe mencionar que la industria continúa prosperando, en Francia y en Estados Unidos principalmente, hasta 1914 cuando estalla la Primera Guerra Mundial. En la década de los 20 y cuando Europa está aún recuperándose, vemos que las incertidumbres sobre esta arquitectura se desvanecen y que resurgen con identidad propia y gran definición.

En el país norteamericano, la eclosión del estilo art decó para este género y el uso del neón para las que serían sus llamativas y atractivas fachadas se da, generalmente, más tarde que en Europa.



Fig 19 Boulder Theater, Boulder, 1906



Fig 20 Senator Theatre, Baltimos, 1939



Fig 21 Coolidge Corner Theatre, Brookline, 1933

### 3.2 CINÉ ET ACTUALITÉ

Conocido como Cinéac, es un circuito de salas de cine creado por el empresario Reginald Ford en 1931.

Tienen como objetivo diferenciarse funcional y estéticamente de las salas de cine más caras y lujosas del primer cuarto de siglo, donde se proyectaban las películas de ficción de la época (como *La Passion de Jeanne d'Arc*, *L' Atalante* o *La grande illusion*), ya que estas grandes salas eran puramente comerciales y tenían como fin albergar a miles de espectadores (desde 1000 hasta 6000), y se construían diseñando o remodelando amplios y ostentosos espacios.

Las proyecciones en las salas Cinéac eran continuadas y la programación consistía en noticiarios de actualidad, dibujos y documentales, entre otros, y duraba aproximadamente una hora. Estaba dirigida a un público de todas las edades, era muy económico y solían estar situadas en puntos estratégicos, como cerca de estaciones de trenes para así atraer a los viajeros que precisasen de distracciones en su tiempo muerto. Como último reclamo su arquitectura y fachadas luminosas de neón que no pasaban desapercibidas en las calles de las ciudades. Dada la funcionalidad de estas salas y su permanente oscuridad, permitían una entrada y salida de éstas en cualquier momento de la función, generando una circulación rápida y cómoda.

Este acceso a la información a través de imágenes no tenía por qué rivalizar con la otra gran prensa del momento, la escrita, ya que no toda la población sabía leer. Pero sí que se topa con la competencia de la radio, comenzando a retransmitir los primeros programas radiofónicos de entretenimiento en Europa y América en los años 20, consolidándose para convertirse en el medio de comunicación de masas más importante en las décadas centrales del siglo, convirtiéndose en un medio apetecible tanto para la función comercial, cultural o política.

Dado que el circuito de Ford no obtuvo los resultados esperados con su primer Cinéac, le propone a los grandes diarios un acuerdo beneficioso para ambos, a cambio de un espacio publicitario tan extenso y visible como son las fachadas de estas salas, el periódico correría con los gastos de instalación y mantenimiento de los enormes reclamos lumínicos de neón sobre estas. De esta manera cada uno de los Cinéacs estaba vinculado a un periódico del mismo nombre.<sup>3</sup>

De esta manera la arquitectura del cine se convierte en una de las primeras tipologías comerciales que surge y se adapta rápidamente a las necesidades de cada sociedad, de cada ciudad y de cada país. Tanto en su atractivo y llamativo exterior como en su interior práctico y funcional.

---

<sup>3</sup> Como ejemplo, la relación del periódico Marsellés *Le Petit Marseillais* (1868-1944), con su depósito y cineac homónimos en la página siguiente.





Fig 22 De Montaut y Górska. Cinéac Le Petit Marseillais, 1935



Fig 23 Le Petit Marseillais, 2 de septiembre de 1939



Fig 24 Depósito del periódico Le Petit Marseillais en Brignoles



Fig 25 Caricatura en la portada del suplemento semanal Petit Marseillais, 1922



## 4 LOS CINEMAS EN EUROPA: CINÉAC VERSUS SALAS DE CINE

Para comprender la diferencia de función, y como va a verse reflejada en la tipología y aspecto de las salas, se seleccionan 5 cinemas en Alemania, Holanda y España para su análisis. Todos se dan durante la primera mitad de siglo, apreciando fácilmente las características propias de los Cinéac y si tuvieron alguna continuidad.

### 4.1 CINE UNIVERSUM, ERICH MENDELSON, BERLÍN, 1928

Se construye como parte del complejo WOGA, consiste en zona residencial, cabaré, cafetería-café y el cine en cuestión. Se diseña como centro comercios y entretenimiento de alto nivel dirigido la burguesía urbana de la época. El célebre cine se convertiría en influencia y modelo para numerosas salas venideras.



Fig 26 Maqueta Cine Universum

La volumetría exterior es un reflejo directo de su distribución en planta. En el frente, el volumen curvo más bajo encierra un anillo de tiendas de dos plantas, acristaladas y visibles desde el exterior. En planta estas son dos círculos concéntricos, donde también se ubica el acceso principal.

Una vez traspasado el umbral de la entrada se llega al vestíbulo, con taquillas y flanqueado por escaleras a ambos lados que llevan al palco superior de la sala.

El cinema en si se corresponde con el volumen ovalado central, de mayor altura que el de acceso. Esta geometría tiene como razón el ángulo de visión del espectador en el interior de la sala, tratando de que este sea lo más frontal posible y finalmente, alargando la sala hasta adoptar una forma de "U" o herradura alargada. De esta forma, las casi 1800 localidades<sup>4</sup> tendrán la mejor visual posible de la pantalla.

A ambos lados de la sala, los pasillos y guardarropas.

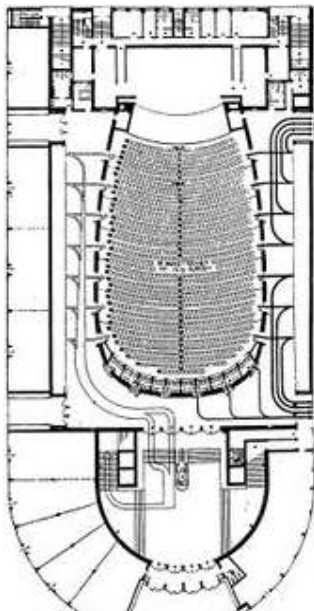


Fig 27 Planta baja Cine Universum, Mendelsohn, 1928

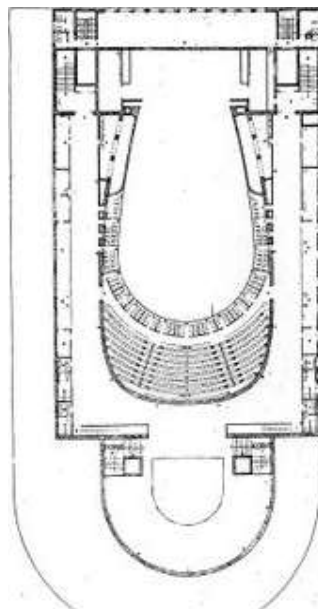


Fig 28 Primera planta Cine Universum, Mendelsohn, 1928

<sup>4</sup> 1760 butacas según el artículo "Cine Universum", [https://www.urbipedia.org/index.php?title=Cine\\_Universum&fbclid=IwAR08ucHJiW6XZa\\_0gZQ\\_9SO\\_HxqBa49u8qn9tXFHDMRjg3CZlFvxktQY8YQ](https://www.urbipedia.org/index.php?title=Cine_Universum&fbclid=IwAR08ucHJiW6XZa_0gZQ_9SO_HxqBa49u8qn9tXFHDMRjg3CZlFvxktQY8YQ), consultado el día 27 de octubre de 2020.

La "caja" estrecha y vertical que se sitúa en el frente del edificio y longitudinal a este, es la cabina de proyección, también utilizada como cartelera. Aportándole estas características un aspecto singular y dinámico.



Fig 29 Vestíbulo Cine Universum



Fig 30 Interior Cine Universum



Fig 31 Cine Universum, Mendelsohn, 1928



Fig 32 Cine Universum, Mendelsohn, 1928

La fachada se anuncia con carteles y títulos de películas y un gran letrero luminoso con el nombre del cine. Se aprecian en la línea vertical las siglas "UFA", Universum Film-AC, que era la mayor empresa europea en ese momento dedicada a la producción cinematográfica, siendo esta una de las salas donde tenían lugar dichos estrenos.

La constante evolución que sufre la arquitectura del ocio y espectáculo resulta aún más impactante si nos remontamos apenas 50 años, a Francia y nos fijamos en la Ópera de París, de Charles Garnier. Y es que, siendo un edificio que comparte la esencia funcional de mostrar una performance al público, y teniendo casi la misma capacidad (1900 frente a las 1760 del Cine Universum), presentan tipologías totalmente distintas.



*Fig 33 Ópera de París y Cine Universum*

Desde el emplazamiento urbanístico, donde la ópera, se sitúa en una intersección de avenidas planteadas por Haussmann, conecta con el Louvre y el Palacio de las Tullerías; el cine Universum, como comentado previamente, forma parte de un complejo residencial y comercial, con grandes calles y espacios verdes.

La oposición en escala y estilo de ambos proyectos es estrepitosa. La ópera, ecléctica, recargada y grandiosa, se construye como monumento que expresase la magnificencia del imperio. Estando reservada a la más alta sociedad de la época. Por otra parte, el cine, más humilde entre el resto de las construcciones que lo rodean, da la bienvenida a cualquier visitante.



*Fig 34 Ópera de París, Charles Garnier, 1974*



Si el propósito de la fachada era dejar a los ciudadanos y visitantes boquiabiertos, esta misma intención va a ser trasladada a su interior; y es que antes de llegar a la sala se recorren pasillos y vestíbulos colmados de arte, desde esculturas a pinturas y tallados. Mientras que el vestíbulo del Universum carecía de ornamentación y era puramente funcional.



Una vez en la sala de espectáculo, vemos anuncio de riqueza y ostentación por doquier; desde los arcos que descansan en columna, circundando el escenario, palcos aristocráticos, fresco pintado en el techo y un lujoso candelabro en el centro, para dejar aún más impactados a los espectadores por el alarde tecnológico.

Fig 35 Ópera de París, Charles Garnier, 1974

Como podemos observar en los planos siguientes, los espacios de la ópera y predominantes en los teatros se pueden dividir en 3, principalmente:

- La primera abarca desde el acceso por la fachada principal, al vestíbulo y se transita por los amplios y decorados pasillos. Podemos denominarlo zona de relación, donde el público aprovecha para relacionarse y pasa los ratos libres del intermedio.
- El siguiente espacio es la sala de público, el espacio que ocupa el espectador durante la función
- Por último, el espacio escénico, compuesto por el foso de orquesta, el escenario y los montajes que hay detrás de este para hacer el espectáculo posible.

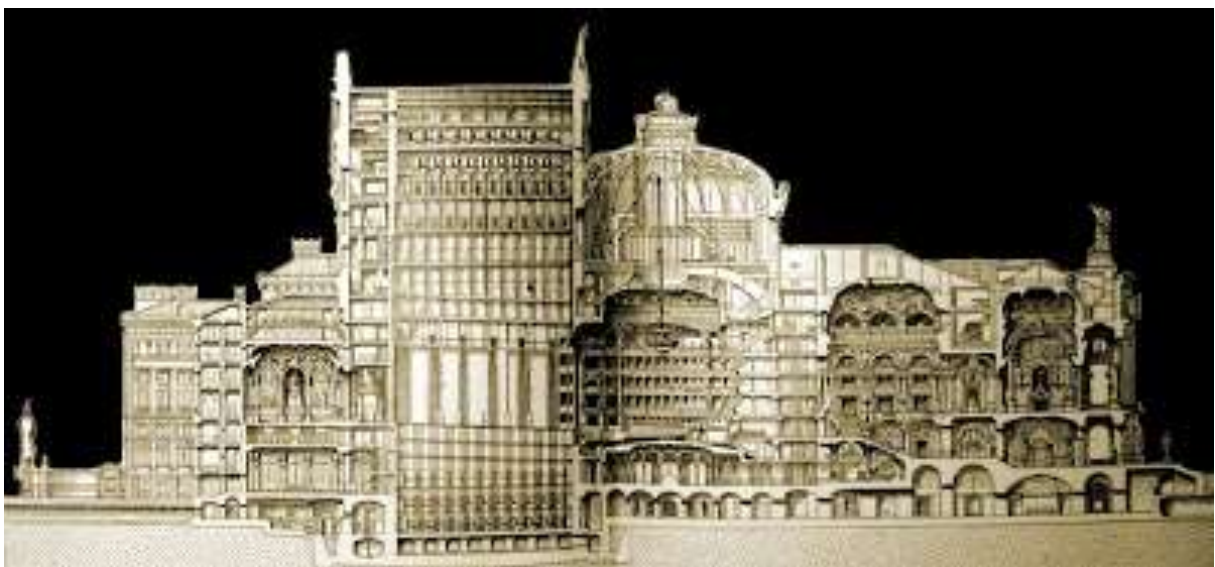


Fig 36 Sección Ópera de París, Charles Garnier, 1974

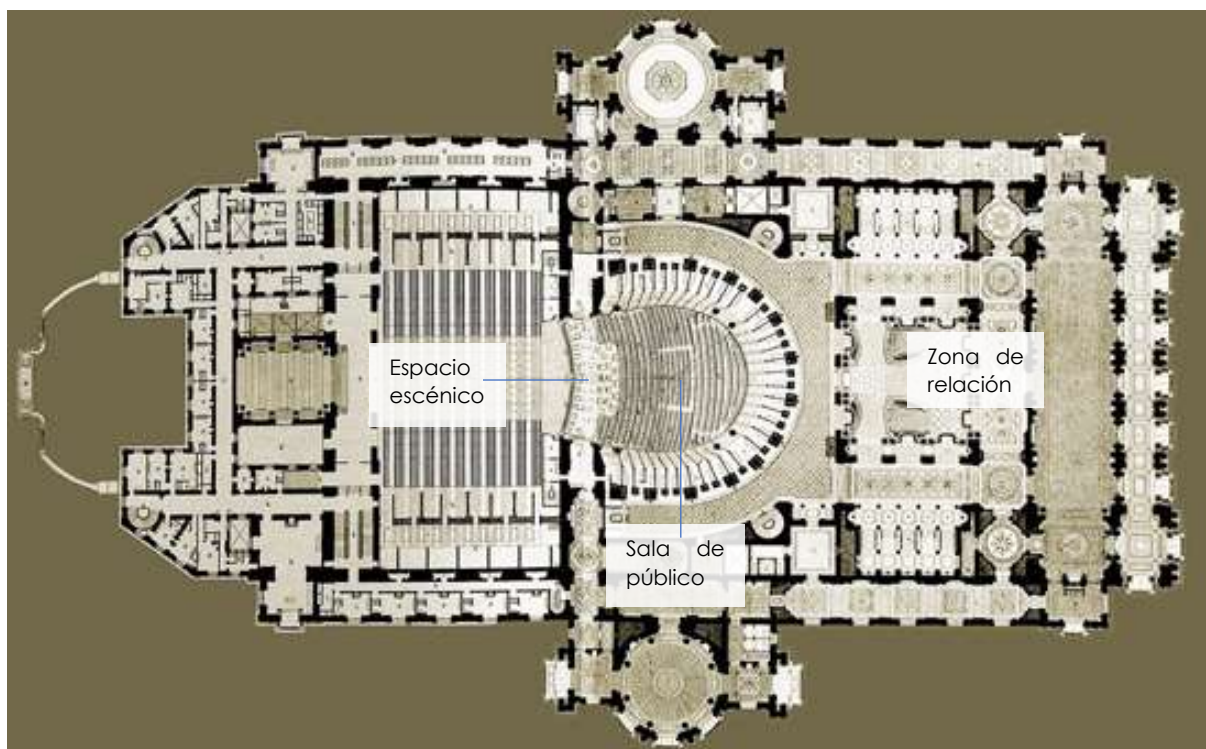


Fig 37 Planta Ópera de París, Charles Garnier, 1861

La distribución va a evolucionar drásticamente hasta llegar al Cine Universum, donde se aprecia que el espacio escénico prácticamente desaparece y las zonas de relación quedan relegadas a lo estrictamente necesario, todo esto de cara a maximizar y aprovechar la sala de público. De aquí que, aun disponiendo del mismo número de localidades sus variables tipológicas sean tan notables. Pues no sólo la priorización del espectáculo sobre la socialización se debe al factor económico; sino que, un espacio en constante oscuridad determina enormemente las condiciones de la interacción social.

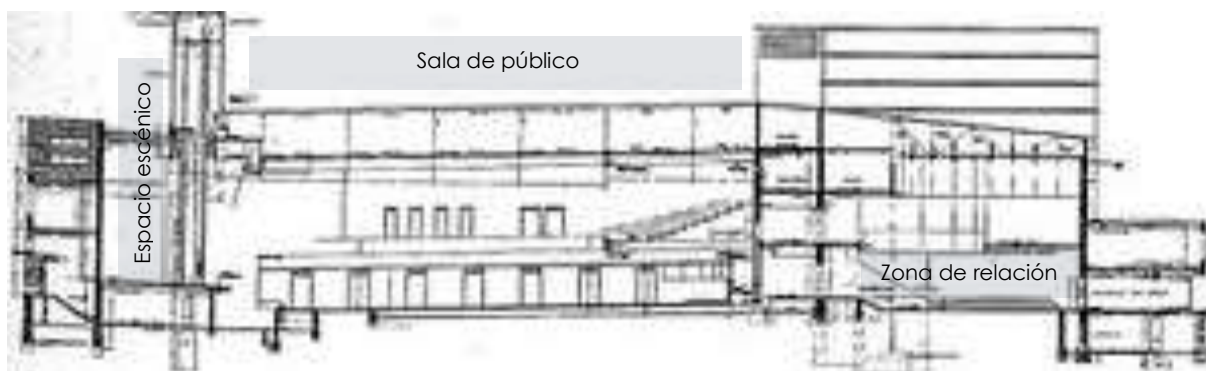


Fig 38 Sección Cine Universum, Mendelsohn, 1928



*Fig 39 Cine Universum, Mendelsohn, 1928*

En el caso del cine se opta por una iluminación indirecta y decoración minimalista y sencilla, con el conocimiento de que el público está aquí para disfrutar de la proyección y no ponerse en presencia de la sociedad.

Si bien obvias las enormes diferencias tipológicas, se comparan al haber sido ambas salas referentes para las construcciones de sus respectivas épocas.



#### 4.2 CINE BARCELÓ, GUTIÉRREZ SOTO, MADRID, 1931

El prolífico arquitecto de la llamada Generación del 25, Luis Gutiérrez Soto realizó 650 obras, entre las que destacan algunas conocidas salas de cine: Cine Callao (1927), Cine Barceló (1931), Cine Europa (1928) o Cine Góngora (1932).

El arquitecto se distancia lenguaje formal, lo que le ha dotado de gran versatilidad a través de las épocas y estilos, si a esto le añadimos su gran habilidad compositiva nos proporciona proyectos como el Cine Barceló.



Fig 40 Cine Barceló, Gutiérrez Soto, 1931

Cine, teatro y discoteca, el Barceló los ha albergado a todos, convirtiéndose en uno de los edificios emblemáticos de la capital. Influencias de Mendelsohn, estilo racionalista y art decó se juntan en innovadoras geometrías.

El hecho de que esté situado junto a la calle nombrada tras el militar Antonio Barceló, puede ser lo que sugiera este estilo naval. Balcones y voladizos, ojos de buey alineados con alargados y estrechos ventanales y el remate de la esquina en curva, culminada en torre.

De este punto, que es el acceso principal parte, en planta, una línea diagonal que actúa como eje de simetría, tratando de obviar lo mejor posible las irregularidades de la parcela trapezoidal.

El arquitecto dispone con gran habilidad y precisión una sala diagonal en esta irregular parcela, lo que le permite aprovechar el espacio al máximo; concluyendo con un aforo de 1210 localidades entre sus dos plantas.

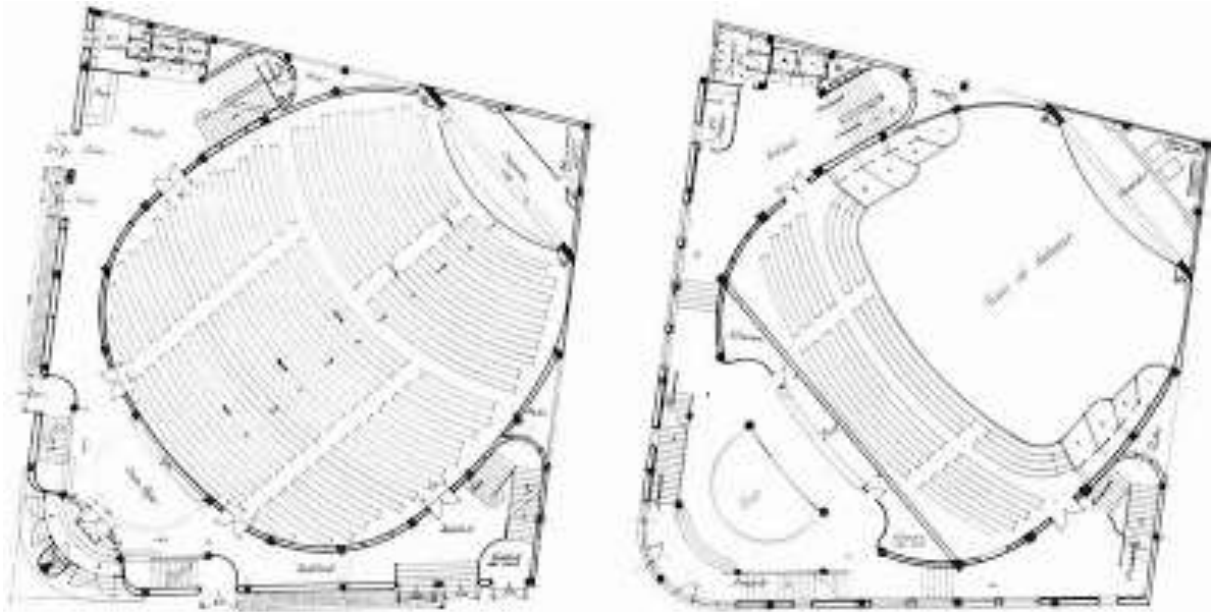


Fig 41 Plantas Cine Barceló, Gutiérrez Soto, 1931

Una vez en el interior, un espacio a doble altura con núcleos de escaleras a ambos lados para acceder a los pisos superiores. Si el espectador se quedase en la planta baja, tendría que rodear la sala ligeramente, ya que esta no cuenta con un único pasillo central.



Fig 42 Vestíbulo Cine Barceló





*Fig 43 Cine Barceló, Gutiérrez Soto, 1931*



*Fig 44 Cine Barceló, Gutiérrez Soto, 1931*

La decoración interior es sencilla y elegante, centrada en la iluminación.

El inmueble completa su programa con un cine al aire libre en la cubierta y sala de fiestas en el sótano.



Fig 45 Cine al aire libre, Cine Barceló, Gutiérrez Soto, 1931

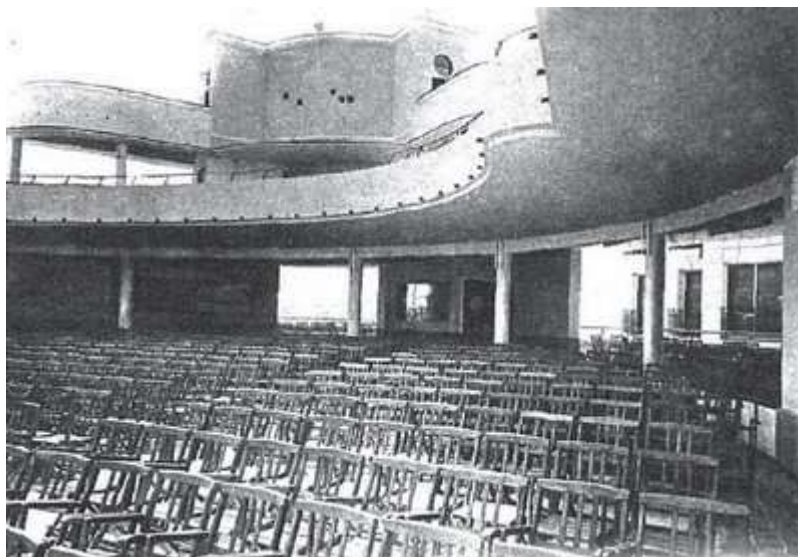


Fig 46 Cine al aire libre, Cine Barceló, Gutiérrez Soto, 1931

El inmueble ha dado cabida a salas nocturnas desde entonces; desde 1980 albergó la discoteca Pachá hasta 2013, ahora conocida como discoteca Teatro Barceló.

Dicho cambio de función no es inusual para las salas de Cine de la época, o directamente su inutilización. Sólo se puede especular sobre estos motivos, desde una disposición inconveniente para el nuevo uso o no disponer de los medios o interés necesarios para su renovación; lo que si que podemos afirmar es que estas salas no han perdurado hasta nuestros días, la principal razón es que ya no se precisan, posiblemente su construcción se vio irrupida con la Segunda Guerra Mundial, y tras esta se vieron sustituidos por la televisión, con su llegada a España en la década de los 50.

No son "necesarios" ya que ahora nos dirigimos a grandes centros comerciales para quedarnos en salas que, por lo general, carecen de mayor interés arquitectónico y han sido diseñadas con un fin puramente comercial; múltiples salas con múltiples funciones al mismo tiempo, con tiendas y restaurantes cerca. Todo esto mientras que nuestros padres y abuelos lo vivieron totalmente diferente, un cambio drástico en la experiencia del cine.

Otro ejemplo de un cine que se vio obligado a cambiar su función y que se ubica cerca de nosotros es el Gran Cine de Ortigueira, de Tenreiro y Estellés.

El proyecto de este pequeño edificio data de 1938, encajando muy bien en este apartado, dado el referente que es para los arquitectos el Cine Barceló. Aunque a mucha menor escala, se aprecia su dinamismo en las curvas de fachada, en el pequeño saliente con molduras a sus lados y en el voladizo que cubre la entrada principal. De esta influencia también toma la torre de la esquina, como distintivo y reclamo urbano (concebida en los planos como almacén, pero que carece de justificación funcional).



Fig 48 Gran Cine de Ortigueira, Tenreiro y Estellés, 1938



Fig 47 Gran Cine de Ortigueira, Tenreiro y Estellés, 1938



Fig 49 Gran Cine de Ortigueira, Tenreiro y Estellés, 1938

El cine, de sobrio pero muy interesante estilo art decó, tenía capacidad para 600 espectadores. Ahora convertido en una tienda de electrodomésticos, este cine es una notable aportación legada por la primera arquitectura moderna gallega.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> AGRASAR, Fernando. "Gran Cine de Ortigueira", [http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1536:gran-cine-de-ortigueira&lang=es](http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1536:gran-cine-de-ortigueira&lang=es)



#### 4.3 CINE AVENIDA, GONZÁLEZ VILLAR, LA CORUÑA, 1941

Otro caso cerca de nosotros es el Cine Avenida, de Rafael González Villar. Situado en el Cantón Grande de La Coruña, abre sus puertas en 1941 y las cierra en 1997, 56 años después.

Se sitúa donde antes estaba el Teatro Linares Rivas, construido en 1920 y de 5 plantas, esta parcela ha sido dedicada a inmuebles de ocio desde entonces. Este es demolido en 1937, momento en el cual se inicia la construcción del cine Avenida.

El nuevo edificio proyectado en la parte frontal de la parcela cuenta de una primera planta de oficinas y despachos, sobre esta 6 más dedicadas a viviendas, con dos apartamentos por planta.

Dado que la nueva sala de cine sólo ocupa la mitad posterior de la parcela, y se accede por la planta baja del edificio principal, se plantea un gran vestíbulo de transición que da cabida a las galerías comerciales. Este espacio se llenaba de vida rápidamente dando la sensación de que se tratase de una extensión de la calle, desde niños jugando a la pilla pilla, a puntos de encuentro entre amigos y tiendas donde leer y comprar cómics, entre otros, causaban esta entrada a estar siempre llena de vida.

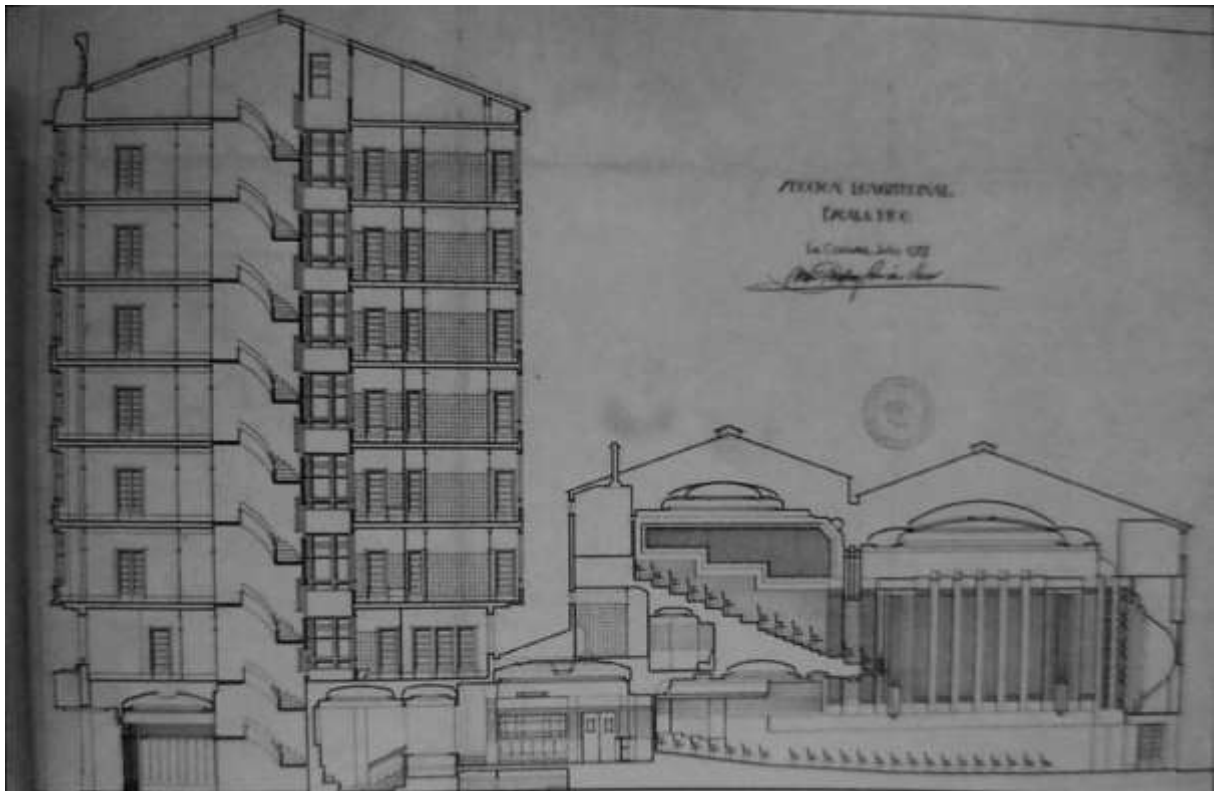


Fig 50 Sección longitudinal del Cine Avenida, A Coruña, 1937

La sala de cine constaba de 890 asientos divididos en planta baja y graderío, siendo así la sala con mayor aforo de la época en la ciudad.

También se dice que los espectadores no estaban sólo atraídos aquí por la oferta de las películas más taquilleras de la época, si no por la experiencia en sí. Los coruñeses accedían por el vestíbulo de pasillo semicircular proyectado en estilo Art Decó por González Villar, quien presta gran atención a los detalles, desde las galerías para los comercios hasta las entradas a los núcleos de comunicaciones. En este mismo pasillo también se exhibía las fotografías de las películas en cartelera. Una vez compradas las entradas el público se dirigía a la sala a través de unas escaleras, donde eran recibidos por el personal exclusivamente femenino que los acompañaba a su butaca, cuya tapicería hacía juego con el uniforme de estas acomodadoras. Acto seguido, las luces que estaban agachadas tras las molduras superiores disminuían lentamente, hasta quedar totalmente a oscuras, entonces la proyección daba comienzo. Los asistentes quedaban conmocionados con el lujo que hasta entonces no se experimentaba en la ciudad.

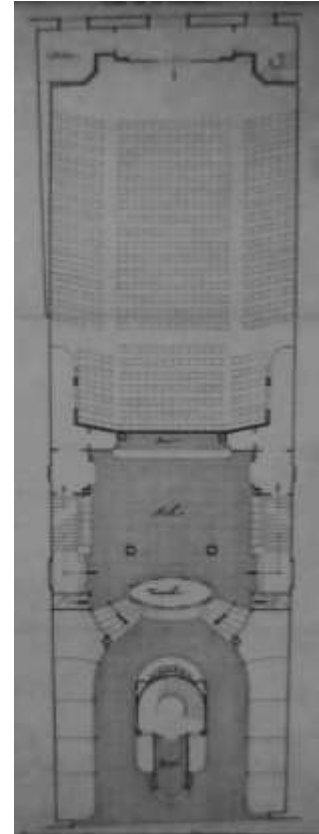


Fig 51 Planta del Cine Avenida, A Coruña, 1937



Fig 52 Galerías del Cine Avenida, A Coruña

Este enfoque a un cine comercial y más ostentoso que las salas de cine de Gorska y Montaut también tiene repercusión en su aspecto exterior, donde vemos que carece de este reclamo luminoso y de las llamativas fachadas, siendo en el caso del Avenida un frente muy similar a los de su alrededor, con los ventanales en celosía en tres paños y rematado en su cubierta por una peineta decó, y sobre la entrada, las letras con el nombre de la sala, rectas y encuadradas cada una de ellas, dando un aspecto más sencillo.



Fig 53 Fachada del Cine Avenida, A Coruña, 1937

#### 4.4 ULARGUI MORENO, ACTUALIDADES, MADRID, 1932

Esta sala es la primera comentada en este trabajo que entra en la categoría de cine de actualidades.

En la Calle Eduardo Dato, 4 (hoy en día Gran Vía, 48) en 1931, el arquitecto Manuel Muñoz Casayús (misma generación que Guitiérrez Soto) diseña el Hotel Nueva York. Un año después, en 1932, Saturnino Ulargui Moreno proyecta el Cine Actualidades en su planta baja.

Carecía de grandes letreros luminosos y el nombre de la sala estaba situado sobre el voladizo que protegía y señalaba la entrada. En este mismo acceso era donde se promocionaban y anunciaban las proyecciones que iban a tener lugar. Ascendiendo los tres peldaños que lo separaban de la calle, una cabina circular donde comprar las entradas.



Fig 54 Hotel Nueva York, Muñoz Casayús, 1931



Fig 55 Cine Actualidades, Ulargui Moreno, 1932



Con el lema “la vuelta al mundo en 55 minutos” la sala se anuncia como un cine informativo y educativo de sesiones continuas, que se renovaban cada semana.

También había épocas o franjas horarias señaladas en las que se proyectaban películas, dibujos y reportajes.

Mirando a fotografía inferior podemos deducir que había películas que transformaban la sala, o por lo menos su entrada, para promocionar la misma. Desde decoración exterior a personas disfrazas en su umbral.



Fig 56 Programa, Actualidades



Fig 57 Cine Actualidades, Ulargui Moreno



Fig 58 Programa 14-20 diciembre 1936, Actualidades

A su interior se accedía desde el lado de la pantalla, en lugar que desde la parte posterior de la sala, como era habitual. Posiblemente esta fuese la razón por la que carecía de pasillo central. Con 308 butacas era el cine de menor capacidad de la época<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> “Gran Vía de Madrid, centro neurálgico del cine español (III)”, *Historias cinematográficas*, acceso 24 de agosto de 2020, <http://historias-cinematograficas.blogspot.com/2010/04/>



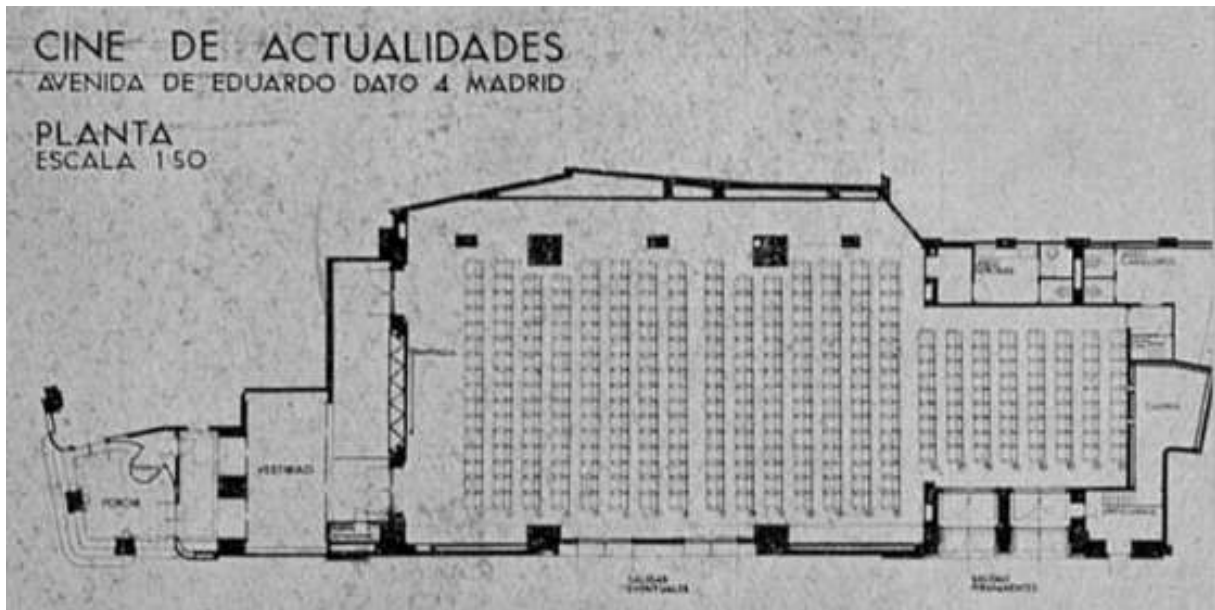


Fig 59 Planta del Cine Actualidades, Ulargui Moreno, 1932

Este cine captó atención internacionalmente, llegando a aparecer en el número "Les salles de spectacles" de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, junto con los trabajos de Górska y Montaut. Donde destacan sus "materiales de lujo como metal cromado, pintura Duco." Y la "iluminación indirecta original y agradable."<sup>7</sup>

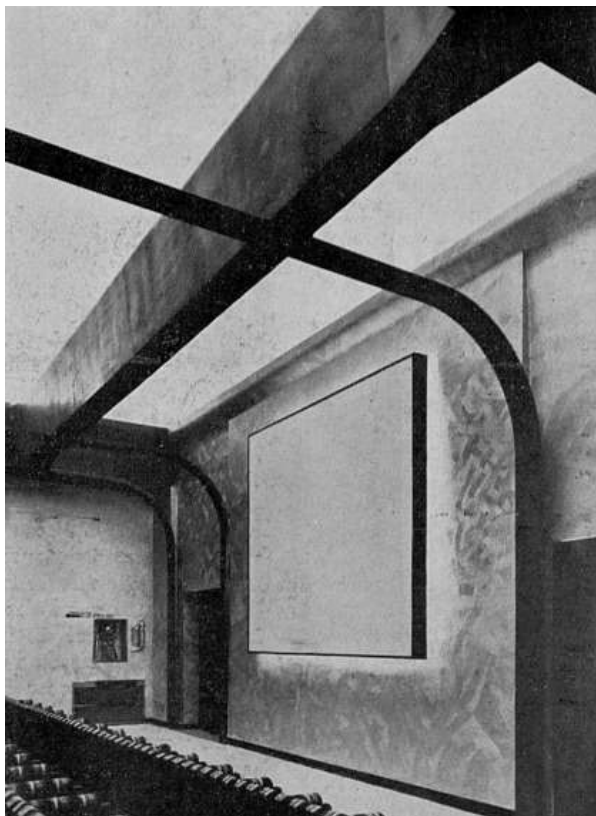


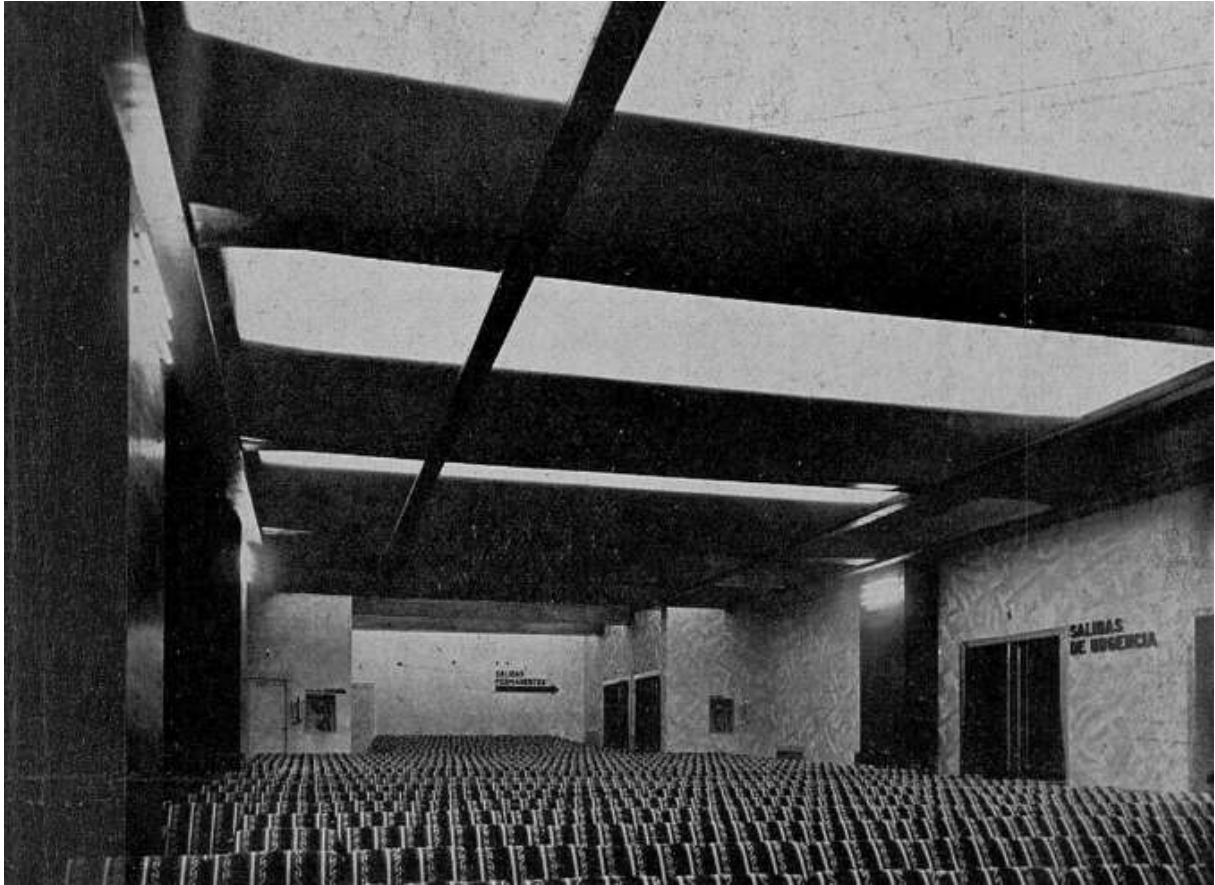
Fig 60 Cine Actualidades, Ulargui Moreno, 1932

En esta imagen podemos ver la pintura texturizada de la que se habla, las puertas a ambos lados de la pantalla y esta despegada de la pared.

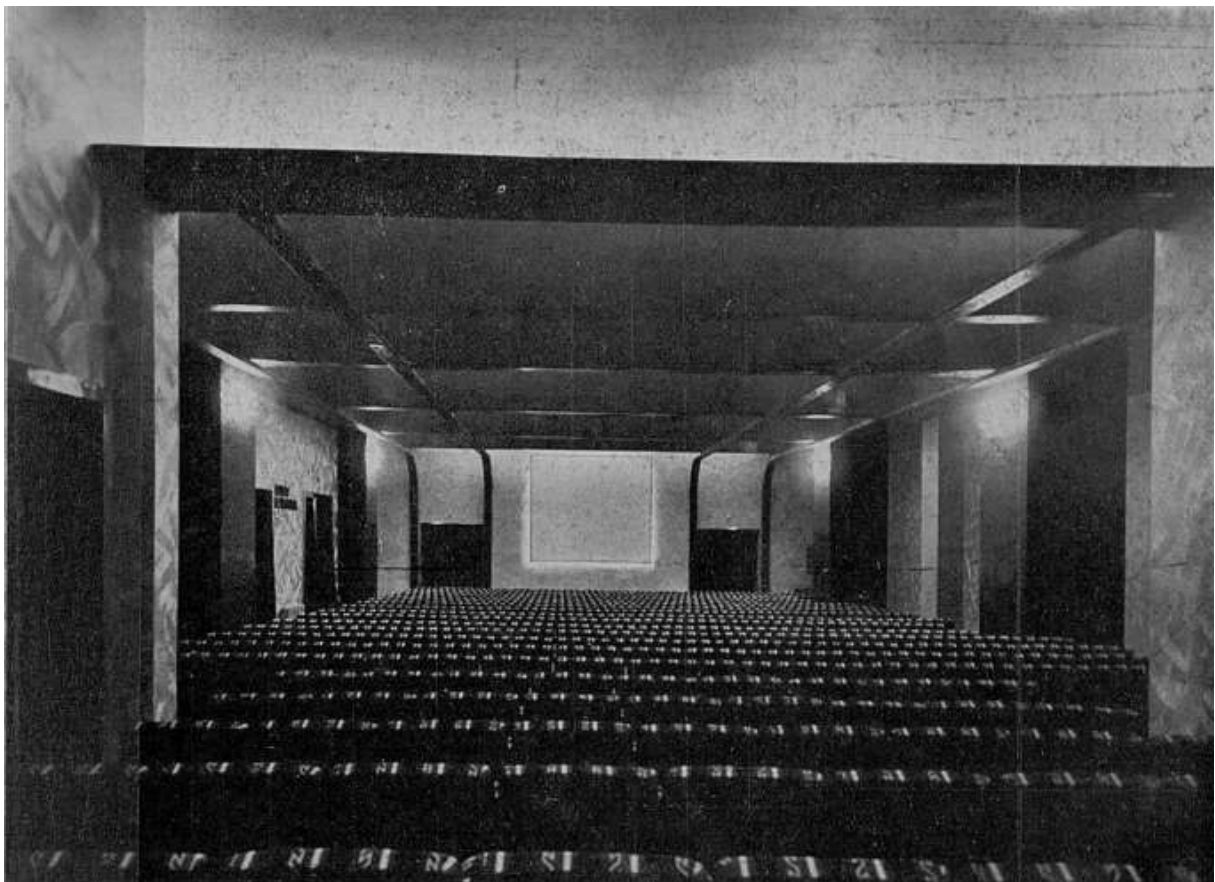
Aun partiendo de pilares y vigas ya existentes, Ulargui se apropia de esta estructura y añade otros detalles lineales, de tal manera que todo parece diseñado por la misma persona. Este trazo metálico recorre la sala de principio a fin, curvándose al llegar a la pantalla, enfatizándola y reiterando que es el centro de nuestro espacio y visión mientras estemos aquí. También bordean las entradas y salidas indicando su posición.

La iluminación de los laterales consta de tres tubos fluorescentes, esta luz se refleja en los detalles superiores, dispersándola tenuemente.

<sup>7</sup> ULARGUI, Saturnino. "Cinéma d'Actualités. Madrid". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 7, Septiembre-Octubre de 1933, 83. Traducción propia.



*Fig 61 Cine Actualidades, Ulargui Moreno, 1932*



*Fig 62 Cine Actualidades, Ulargui Moreno, 1932*



*Fig 63 Cine Actualidades, Ulgui Moreno, 1932*

Otro detalle de este lujo eran el diseño de las butacas y sus elegantes tapicerías.

Posiblemente fuesen de color rojo, gris y/o marrones (dado que estos eran los tonos de la sala)<sup>8</sup>.

Tanto el cine como el hotel fueron demolidos en 1960.

---

<sup>8</sup> ULARGUI, Saturnino. "Cinéma d'Actualités. Madrid". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 7, Septiembre-Octubre de 1933, 83.



#### 4.5 CINÉAC HANDELSBLAD, JAN DUKIER, AMSTERDAM, 1934

Abre sus puertas en 1934, siendo la primera sala perteneciente a la cadena Cinéac en Holanda.

Situado en una intersección contaba con la ventaja de doble fachada en "L". Realmente importante al ser un cinema de a pie donde los frentes luminosos son un de sus principales reclamos, además de las programaciones regulares y las especiales que ofrece a los espectadores la posibilidad de conocer las noticias nacionales e internacionales a un coste muy asequible.

Otro efecto del letrero constructivista es el de alterar la percepción que tenemos de la volumetría del edificio, en este caso aumentando su altura.

Aunque pueda resultar menos convencional hacer una distribución en un edificio de esquina, Dukier utiliza esto a su favor. Para la entrada, un acceso cubierto de fachada curva, en la calle una taquilla expendedora de entradas. Con esto previsto, el arquitecto prevé este espacio exterior para estar calefactado. Una vez atravesado el umbral se carece de vestíbulo, pues dependiendo si se entraba por la puerta de la izquierda o de la derecha, se accedía a la planta baja, o se ascendía hasta el graderío, respectivamente.



Fig 64 Cinéac Handelsblad, Dukier, 1934



Fig 65 Cinéac Handelsblad, Dukier, 1934



Fig 66 Planos Cinéac Handelsblad, Dukier, 1934

En el medio de este umbral, un pilar en el que se apoya el cubo de pisos superiores, o se tracciona cuando la sala se llena. Sobre este, una esquina acristalada que deja ver el interior de la sala de proyecciones.

La sala tiene forma de paraboloides por motivos acústicos<sup>9</sup>, situándose la pantalla en su extremo más estrecho. Las butacas se disponen en forma de abanico, tratando de aprovechar el espacio al máximo.

<sup>9</sup> "Cineac Amsterdam", Urbipedia, [https://www.urbipedia.org/index.php/Cineac\\_Amsterdam?fbclid=IwAR0HgQ0jrrY6lBG3w79kTflhnBcONuX-wq4pztK6RLW\\_BFc7uXVueOUGc\\_s](https://www.urbipedia.org/index.php/Cineac_Amsterdam?fbclid=IwAR0HgQ0jrrY6lBG3w79kTflhnBcONuX-wq4pztK6RLW_BFc7uXVueOUGc_s)

Debido a la constante penumbra en la que la sala se va a encontrar no va a tener grandes decoraciones en su interior.

Como se verá más adelante, este proyecto comparte algunas de las características propias que los primeros Cinéac del matrimonio Górska-Montaut, comprensible dado que es una sala perteneciente a la misma cadena de Ford, aunque se encuentre ubicado en un país vecino.

En los años 60, cuando los cines de noticiarios comienzan a ser relegados, el Cinéac Handelsblad comienza la transición a la proyección de largometrajes, películas de segunda mano, sólo manteniendo sus precios baratos y arquitectura. A día de hoy es un restaurante.

## 5 LAS SALAS DE GÓRSKA-MONTAUT.

El matrimonio proyecta 15, de las cuales se van a analizar 5 de ellas, esto permitirá identificar las singularidades del diseño y tipología en contraste con lo que se estaba haciendo en otras partes de Europa, vistas anteriormente.

Dichas salas se seleccionan en base a la información disponible, se busca una fuente con la suficiente infografía y reseñas de los propios autores. Se toma como referencia la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*<sup>10</sup>. Donde se publican varios de sus trabajos y artículos.

Cinéac	Año	Ciudad	Aforo	Tipo
<i>Le Journal</i>	1931	París	364	Dos alturas. Distribución en abanico asimétrico.
<i>París-Midi</i>	1932	París	250	Planta única. Distribución simétrica.
<i>Le Journal</i>	1933	París	558	Planta única. Distribución ligeramente asimétrica
<i>Le petit Marsellais</i>	1935	Marsella	460	Dos alturas. Simétricas.
<i>Le Journal</i>	1935	París	335	Planta única. Simétrica.

<sup>10</sup> Revista de arquitectura con primera publicación datada en 1930, acceso a su digitalización desde la página web de la *Bibliothèque de la Cité de l'architecture et du patrimoine*, <https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr>

### 5.1 CINÉAC LE JOURNAL EN BOULEVARD DES ITALIENS, 1931

Dan inicio a su trayectoria en el diseño de salas de cine con el *Cinéac Le Journal* en el Boulevard des Italiens en 1931.



Fig 67 Fachada diurna del Cinéac "Le Journal", Boulevard des Italiens, 1931



Fig 68 Fachada nocturna del Cinéac "Le Journal", Boulevard des Italiens, 1931

Situado en un lugar transitado, podemos apreciar claramente la transformación que sufre la fachada. De una imagen en pleno día, con el rótulo y líneas acentuando los rasgos existentes, a la imagen nocturna, que como si el comienzo de un espectáculo se tratase se ilumina, destacándose sobre el resto de las construcciones comerciales que pudiese haber a su alrededor. El que fue dicho llamativo y colorido reclamo, sin duda alguna animaba la vida y la escena nocturna de las grandes ciudades.

Observando con más detalle esta fachada podemos ver que el nombre se encuentra iluminado en varias direcciones, asegurando su visibilidad desde cualquier punto, y que el título frontal durante la noche parece alargar el mismo edificio. Mientras tanto, las 4 líneas verticales que parecen flotar en la oscuridad nos indican la entrada a la sala de cine.



Se trata de recrear la fachada de vibrantes neones con el fin de hacernos una idea de lo que pudo ser<sup>11</sup>.

Observamos que las ventanas que dan al Boulevard, las cuales apreciamos en la foto diurna, parecen desaparecer en la noche. Esto se debe a que Gorska y Montaut cubren toda la fachada con vidrio negro<sup>12</sup>, con el fin de no restarle importancia a los letreros publicitarios, ni alterar el efecto que esta fachada pudiera tener en el paisaje parisino nocturno.

El detalle técnico de utilizar un material para alterar la percepción que tenemos de un frente es fruto de la constante experimentación e innovación a la que se retaban los arquitectos constantemente; pues cada nueva aportación (técnica, estética y funcional) era bienvenida para una tipología emergente que se estaba consolidando con cada nuevo diseño.

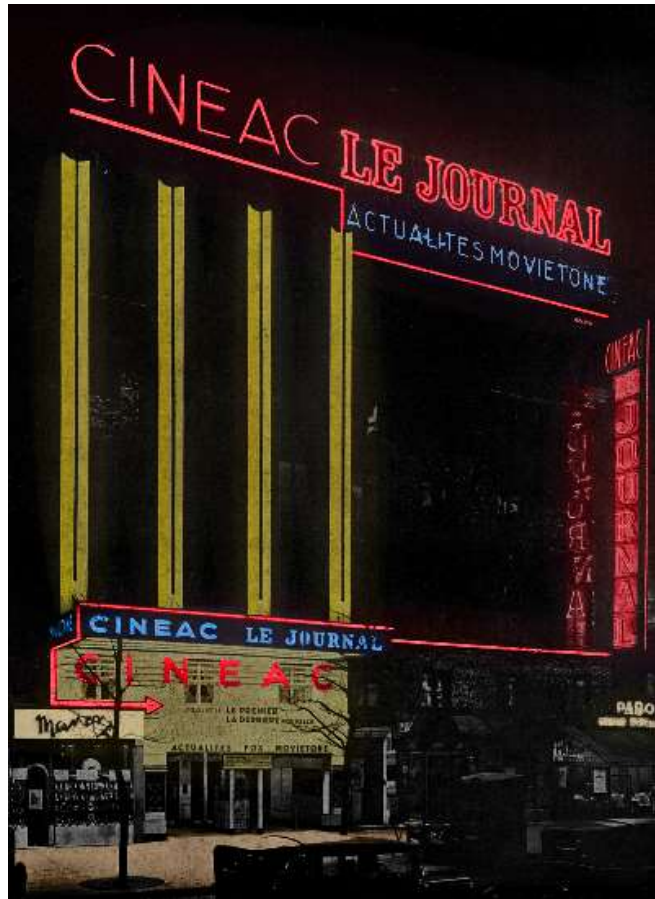


Fig 69 Recreación del Cinéac "Le Journal", Boulevard des Italiens, 1931

Otros arquitectos (y en otros proyectos de la pareja), optan por directamente evitar los huecos en fachada, dado que reducen el espacio disponible para la publicidad e iluminación.

Analizando las fotos interiores de la sala, podemos observar que carece de un abundante o recargado decorado, como podían tener otras salas de cine o teatros de la época. Ya que como se ha mencionado anteriormente, este va a ser un espacio que va a estar siempre a oscuras, por lo cual de existir estos detalles serían completamente invisibles.

Los arquitectos van a limitar esta ornamentación a trazados lineales, resaltando graderío y cornisas, de similar manera que el neón en la fachada. Guían al espectador, indicando el recorrido a seguir hasta confluir en la pantalla. Dando relevancia a dichos detalles, pero dejando claro donde está lo prioritario, que es disfrutar de la función.

La capacidad es de 233 en la planta baja y 131 en el graderío.

<sup>11</sup> En aquel ejemplo, los letreros subrayados en rojo de "Cinéac Le Journal" y en azul "Actualités Movietone". MORENO, María Pura. "The Cinéac movie theatres of Adrienne Gorska and Pierre de Montaut: to adapt a "type"", 74.

<sup>12</sup> DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cineac Le Journal", *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 5, Junio-Julio de 1932, 74. Indicación el uso del vidrio patentado S. G. D. G.

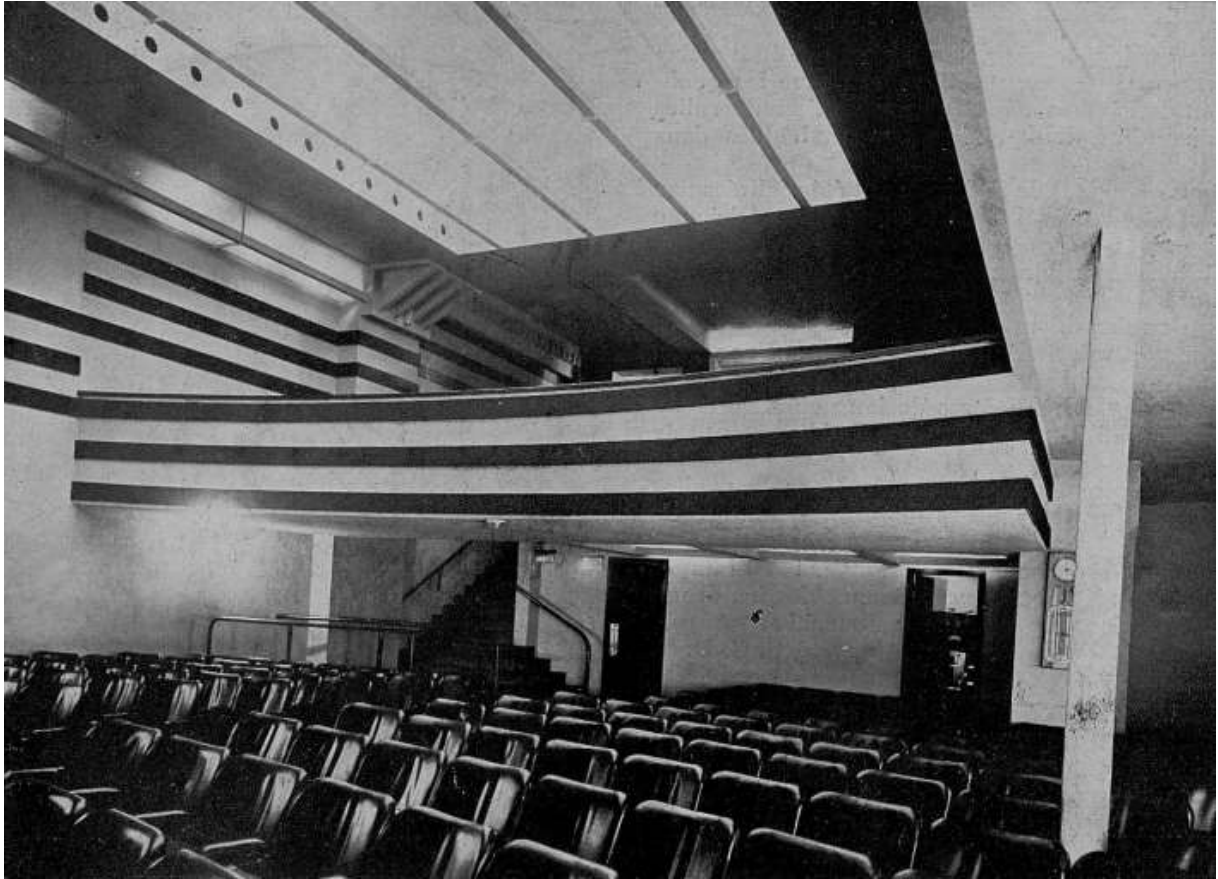


Fig 70 Interior del Cinéac "Le Journal", Boulevard des Italiens, 1931

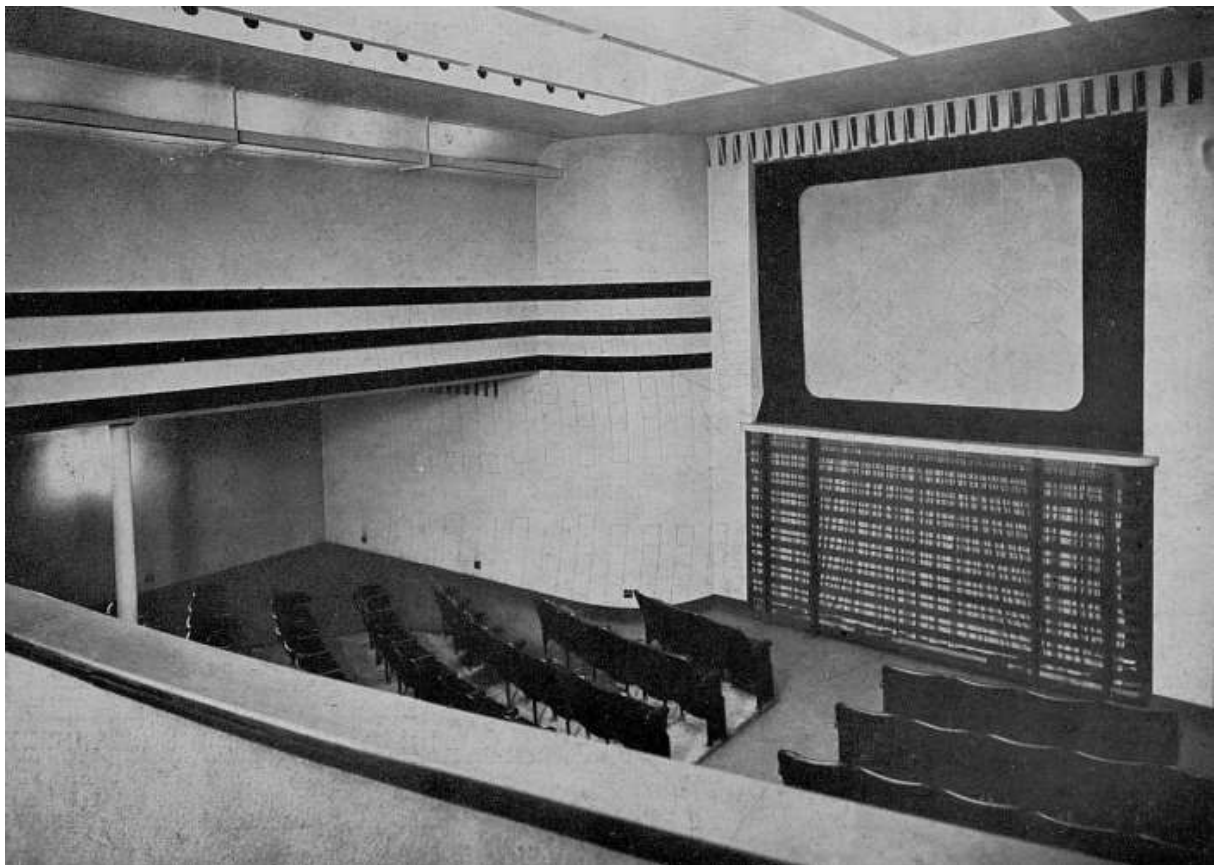


Fig 71 Interior del Cinéac "Le Journal", Boulevard des Italiens, 1931

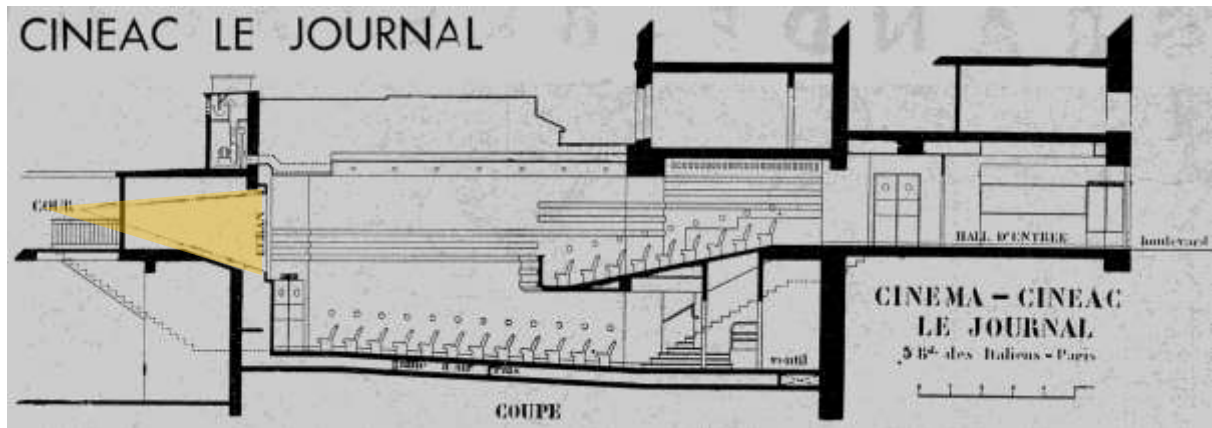


Fig 72 Sección del Cinéac "Le Journal", Boulevard des Italiens, 1931

Si contrastamos la sección superior con la fachada del proyecto, podemos observar que, aunque la sala es anunciada a lo largo y ancho de su frente su uso suele estar limitado a la planta baja y sótano, algo muy común en estos cinemas.

El acceso a la sala, bajo todas las luces que la iluminan, se realiza por una entrada amplia. Los arquitectos de los Cinéacs tratan de evitar el uso de puertas y crean espacios de recepción que parecen prolongaciones de las calles o avenidas en las que se ubican, siempre muy bien señalizadas desde el exterior e invitando a los peatones a entrar.

Una vez comprada la entrada, el espectador accede a través de las puertas y puede decidir quedarse en el *balcon* superior o descender por las cualquiera de los dos tramos de escaleras hasta el *parterre*. La implementación de más de un recorrido es un recurso habitual para evitar la congestión de la circulación.

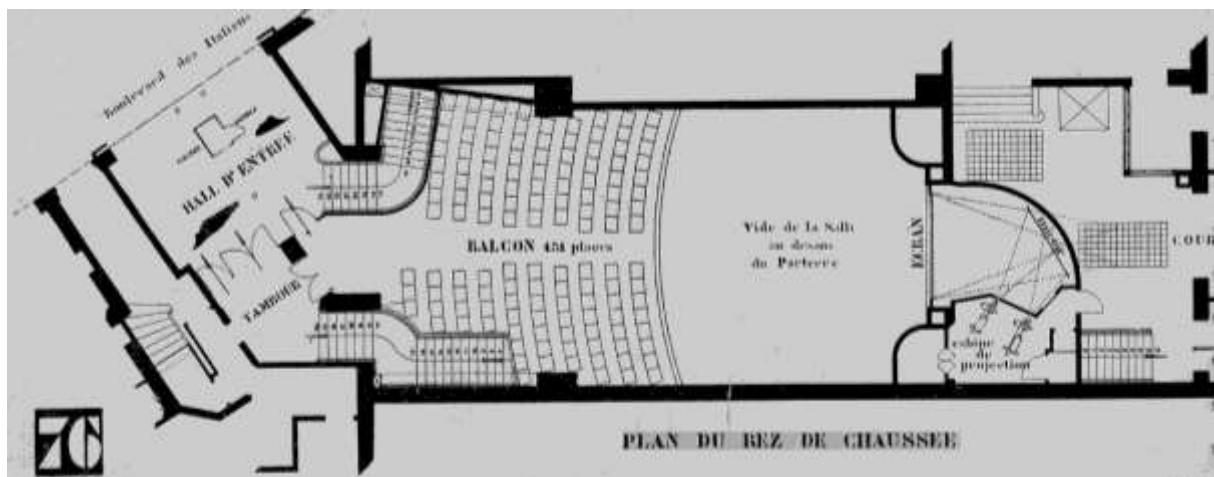


Fig 73 Planta baja del Cinéac "Le Journal", Boulevard des Italiens, 1931



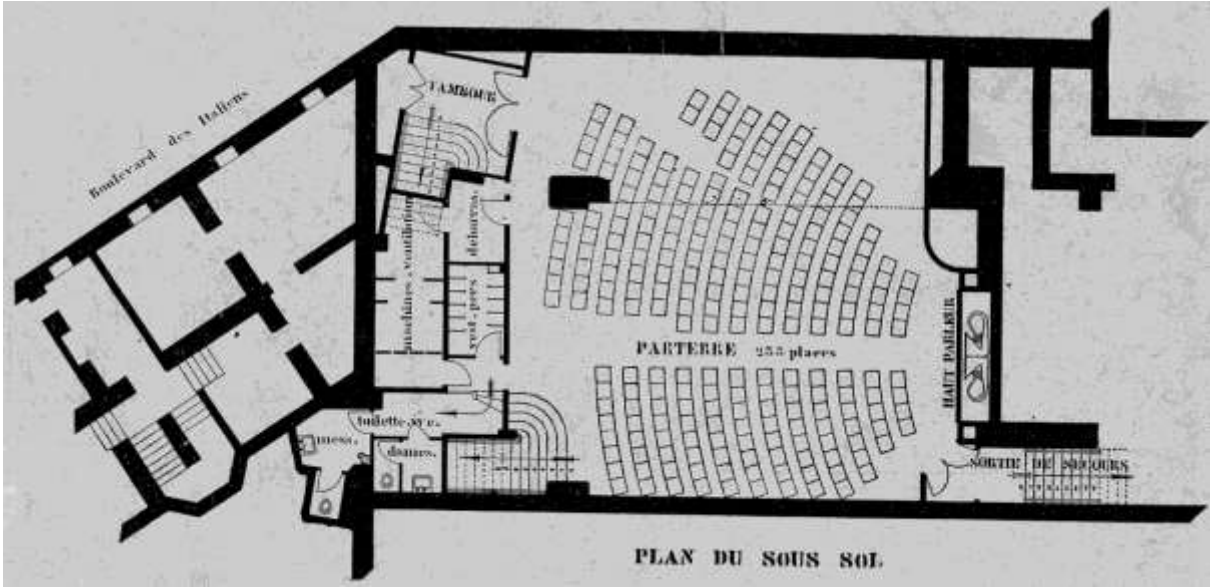


Fig 74 Planta sótano del Cinéac "Le Journal", Boulevard des Italiens, 1931



## 5.2 CINÉMA PARÍS-MIDI DANS LA GARE ST-LAZARE, 1932

El siguiente trabajo de Montaut y Górska se encontraba en el sótano de la estación de tren parisina Saint Lazare. En la actualidad la sala ha sido transformado en una tienda más de la transitada terminal.



Fig 75 Estación Saint Lazare, París, 1910

“El arquitecto debe demostrar que es más severo que las reglas de los teatros y sacrificar el número de asientos a la facilidad de circulación”<sup>13</sup> constata Pierre de Montaut. Con 250 butacas en una única planta, de nuevo se prioriza una circulación ágil sobre el número de butacas. Esto también va a influir en que la altura de la pantalla sea ligeramente superior a la que los consumidores de estas salas estaban acostumbrados, para así evitar cualquier irrupción de visibilidad. En este cine la proyección se realizará desde la misma sala, en lugar que desde detrás de la pantalla como en la sala vista anteriormente (en amarillo).

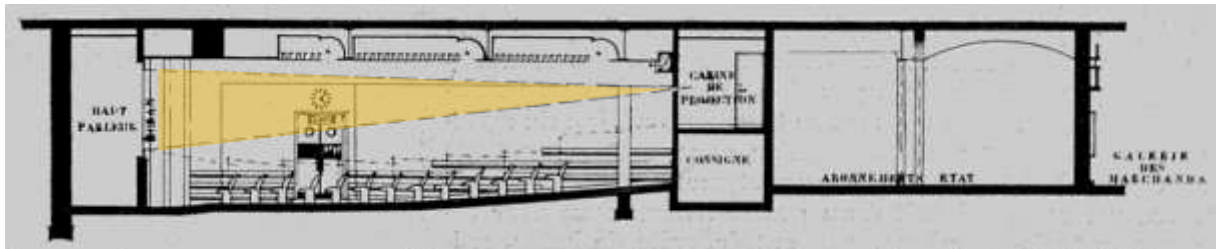


Fig 76 Sección del Cinéma Paris-Midi, 1932

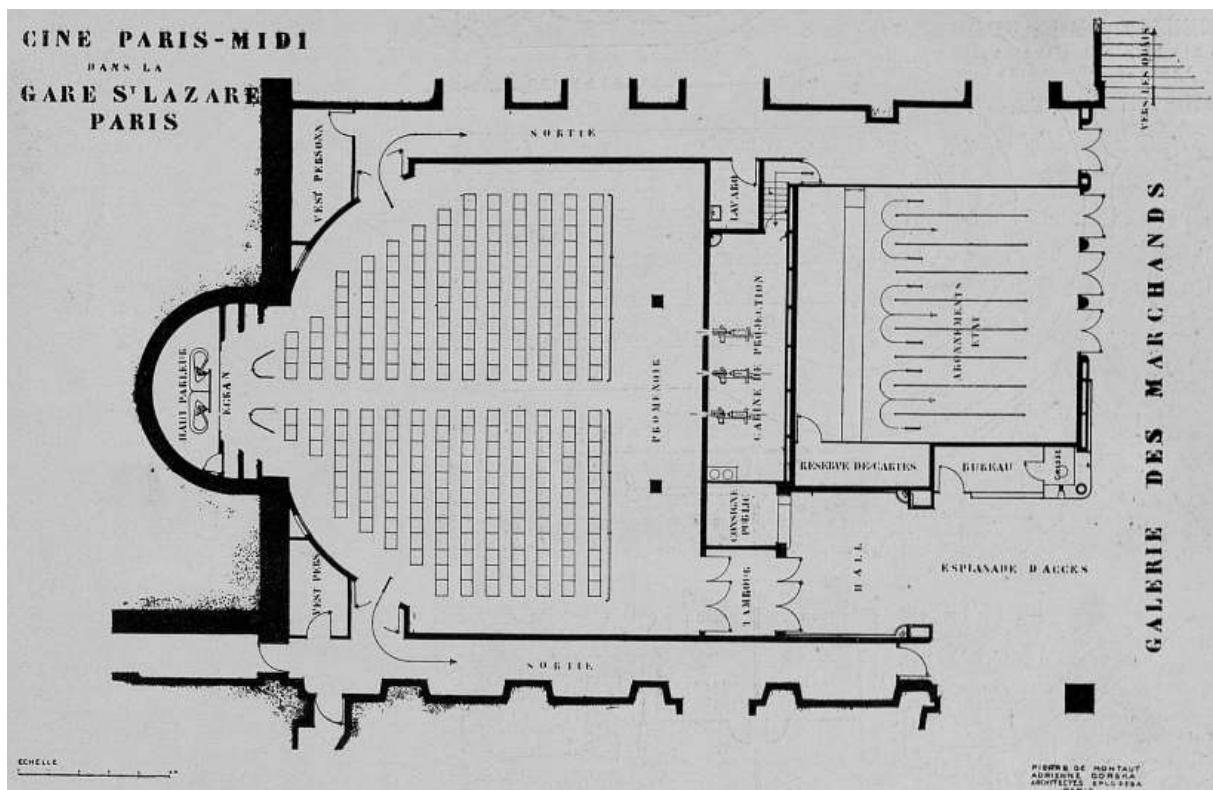


Fig 77 Planta del Cinéma Paris-Midi, 1932

<sup>13</sup> DE MONTAUT, Pierre. “Les Cinémas d'Actualités”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 7, Septiembre-Octubre de 1933, 73. Traducción propia.

Cabe destacar que, en este cine, al ser conscientes del flujo constante de espectadores que va a tener una estación de tren, cuentan con circulaciones unidireccionales, un acceso de entrada y dos salidas, una a cada lado de la sala, con un pasillo más estrecho y un reloj sobre cada puerta para no perder de vista el itinerario de la terminal.

La innovación tecnológica de esta sala fue la implementación de puertas mecánicas, desconocida por muchos y más aún en esta tipología, y que describen de manera futurística, casi mágica, que a nosotros ya nos queda muy atrás:

*...el funcionamiento de puertas mediante un agente invisible. De hecho, cualquier persona que se acerque a una puerta, ya sea por dentro o por fuera, está en un momento dado atravesando un espacio atravesado por un rayo invisible; Instantáneamente, un mecanismo especial no solo registra el paso de la persona, sino que activa la hoja de las puertas que luego se vuelven a cerrar cuando los espectadores han cruzado el umbral...*<sup>14</sup>

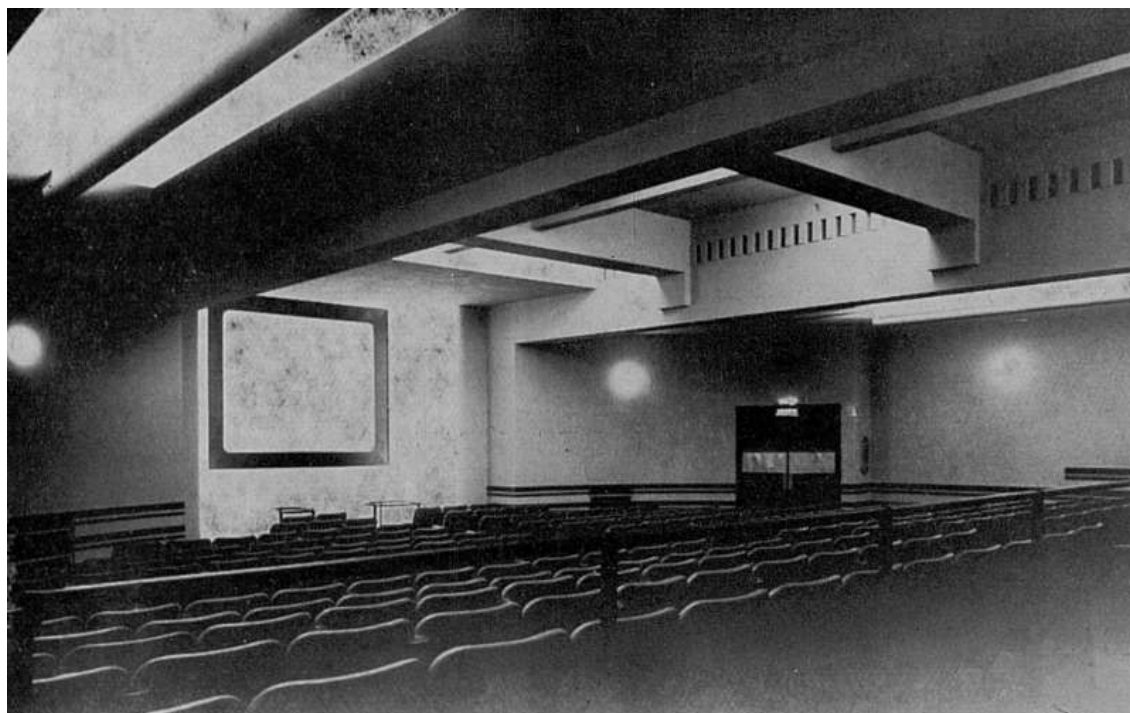


Fig 78 Vista interior del Cinéma Paris-Midi, 1932

<sup>14</sup> DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéma Paris-Midi dans la Gare St-Lazare", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 4, Mayo de 1932, 36-37. Traducción propia.

### 5.3 CINÉMA D'ACTUALITÉS DU JOURNAL, GARE MONTPARNASSE, 1933

El Journal Montparnasse formaba parte de un conjunto comercial y se encontraba adosado a una estación de tren, y su fachada, como cabía esperar, es la encargada de atraer y persuadir al público a consumir estas ofertas. En el frente el matrimonio Montaut-Górska nos vuelve a mostrar que siempre hay un estudio detrás y que no se trata de la mera colocación de una valla propagandística, si no del llamamiento de la fachada, de una arquitectura publicitaria.



Fig 79 Exterior del Cinéac Le Journal, Montparnasse, 1933



Fig 80 Vista nocturna del exterior del Cinéac Le Journal Montparnasse, 1933

Delinean con neón las líneas de fachada, por encima de los rótulos y por debajo también, en realidad es un trazado que nos indica donde se encuentra cada entrada. Y de no ser suficiente en una de las fachadas dispone de una geometría curvada, que además de estilizar y aportar a la sala un carácter más individual que la diferencia del resto, enfatiza dicha entrada.



Si perseguimos estas indicaciones llegamos a una de sus entradas, que podría ser la principal desde el exterior por su fachada y ya que tiene a su lado la máquina expendedora de tiques, casi en la acera y muy visible, llama a los paseantes a acercarse y hacer la compra del tique. A continuación, el espectador desaparece tras la puerta en la oscuridad, casi engullido por la sala, todo esto sucediendo en plena calle, casi invitando al resto de peatones a imitarlo y seguirlo.



Fig 81 Exterior del Cinéac Le Journal, Montparnasse, 1933

Si por otro lado, se acerca uno desde el interior del complejo, por la entrada del *grand hall*, verá lo siguiente:



Fig 82 Entrada desde el grand hall al Cinéac Le Journal, Montparnasse, 1933

En la entrada interior se repite esta forma curvada, pero en este caso como si de una burbuja industrial se tratase, pues este acristalamiento nos permite echar un vistazo a la cabina de proyección, destacando el progreso tecnológico detrás del que estaban estas salas constantemente.



Al otro lado se expone, de manera muy similar, el sistema de climatización.



Fig 83 Cinéac Le Journal, Montparnasse, 1933

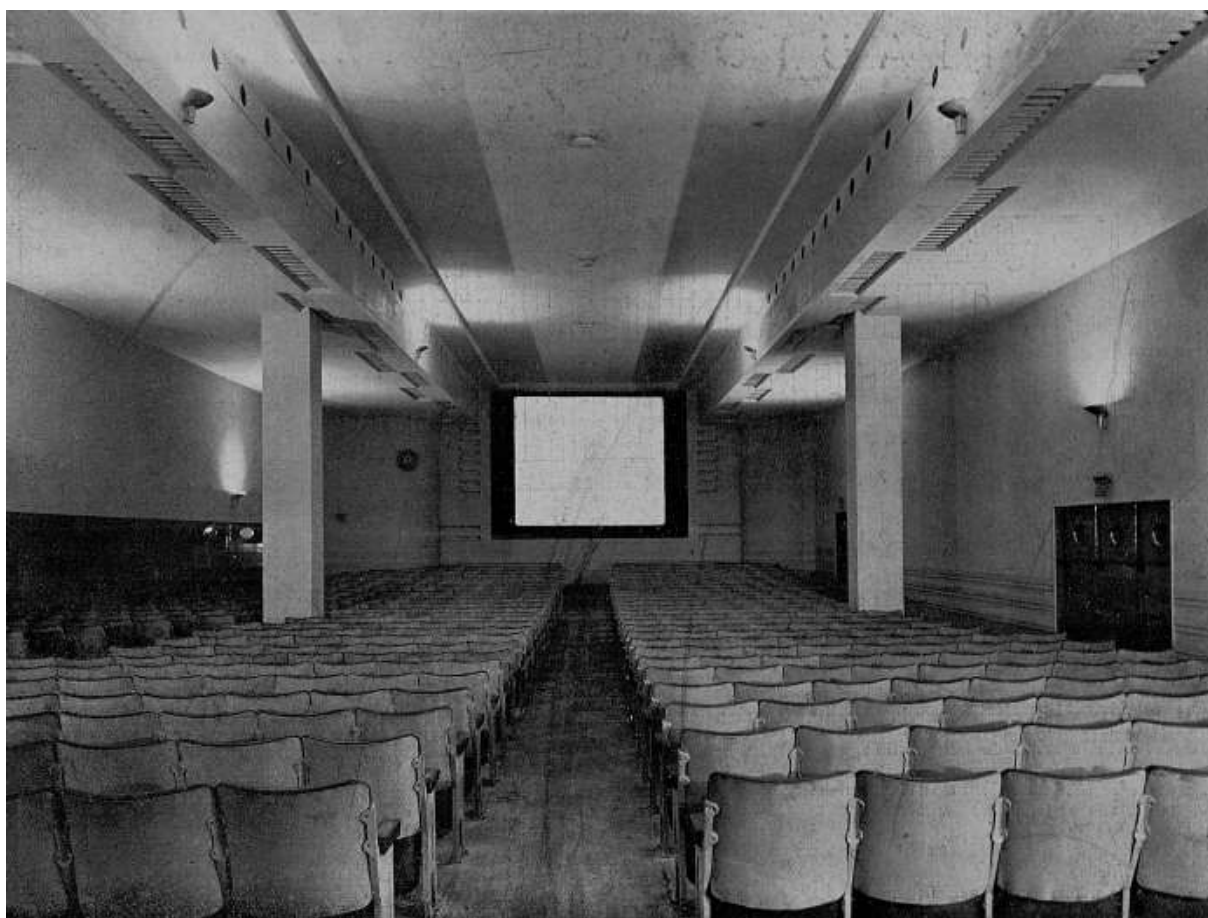
En esta entrada también nos encontramos con otra máquina de entradas, que nos presenta las atractivas ofertas del día. ¿Pero por qué evitan el colocar a una persona? Quizás ya tenían bastante publicidad anunciando su producto que no necesitaban a alguien proclamándolo como hacían los vendedores de periódicos de la época, o simplemente puede ser que entendiesen esta figura como la del “molesto acomodador”<sup>15</sup>, innecesaria y casi un estorbo.



Fig 84 Cinéac Le Journal, Montparnasse, 1933

<sup>15</sup> “...sans être encombré d'un placeur...”, DE MONTAUT, Pierre. “Les Cinémas d'Actualités”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 7, Septiebre-Octubre de 1933, 73.

Siguiendo las líneas del suelo del pasillo llegamos hasta el interior de la sala.



*Fig 85 Interior del Cinéac Le Journal, Montparnasse, 1933*

Una vez más la fina decoración es reducida al posicionamiento de la iluminación y ventilación, y a alguna línea o banda que recorra cualquiera de los planos que envuelven la sala.

Los 558 asientos se reparten por la planta intentado aprovechar el máximo espacio sin comprometer las circulaciones. También dispone de un espacio en la parte posterior para los espectadores que estén de pie, priorizando la visibilidad y comodidad, ante todo. Vemos, que como en el resto de las salas, tratan de mantener la simetría desde el pasillo central (siempre alineado con la pantalla), dentro de sus posibilidades.

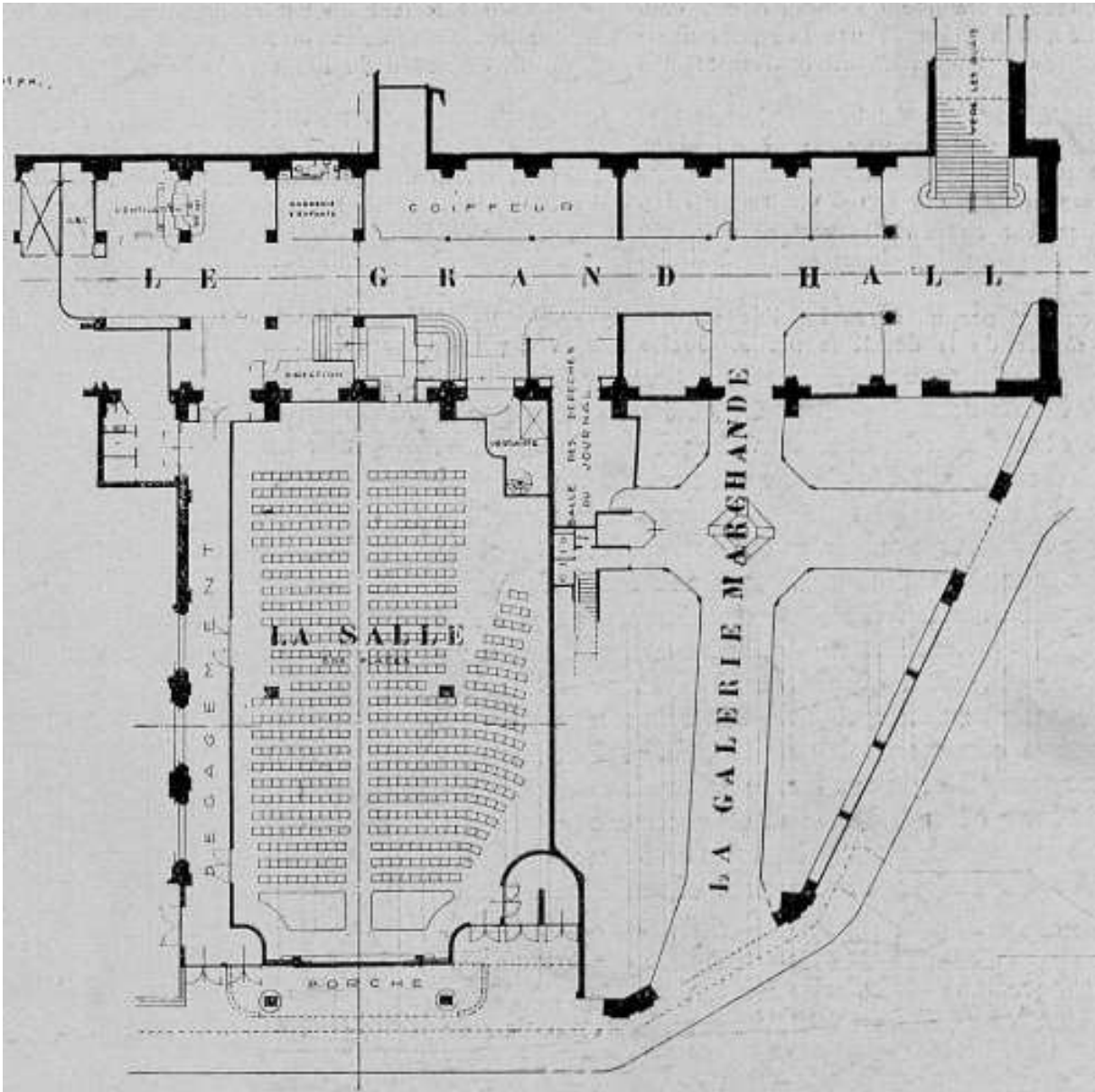


Fig 86 Planta del Cinéac Le Journal, Montparnasse, 1933



#### 5.4 CINÉAC LE PETIT MARSELLAIS, MARSEILLE, 1935

Esta sala presentó a los arquitectos un inicio de proyecto más complicado y demorado<sup>16</sup> de lo que acostumbraban, y que lograron superar dando lugar al *Cinéac Le Petit Marseillais*, extendiéndose sobre los antiguos jardines de Marsella.



Fig 87 Exterior nocturno del Cinéac Le Petit Marseillais, 1935

Una, dos y hasta tres, son las veces que podemos ver desde la calle los rótulos anunciando el nombre del cinema y homónimo periódico marsellés. Estos coloridos<sup>17</sup> anuncios casi parecen flotar en la oscuridad y, aunque el frente del Cinéac es estrecho, se salen de estos límites, incluso por encima de la línea de cubierta, dando

<sup>16</sup> Según el artículo de DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéma D'Actualités a Marseille", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 2 (febrero 193): 27. Hubo dos años de trámites antes del inicio del proyecto, pues tuvieron que pactar con los 12 propietarios de los terrenos, viviendas y comercios que se hallaban en las 4 parcelas donde se iba a construir el cine.

<sup>17</sup> DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéma D'Actualités a Marseille", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 2, Febrero de 1936, 27



la sensación de que la sala tiene una volumetría de dimensiones mucho mayores de lo que en realidad es, sobre todo porque suelen limitarse al bajo o sótano y sobre estas, viviendas u oficinas. Esta ilusión que crean las falsas fachadas es un reclamo muy común.

No se puede recalcar lo suficiente el proceso de diseño que se tenía en cuenta al iluminar este frente, no solo por la atracción que va a generar en las masas, ni por el impacto que va a tener en el paisaje nocturno, pero también, en algunos casos, tenían la función de iluminar el interior de los apartamentos que se encontraban por encima de éstas. Pues por lo general obtenían su mayor cantidad de luz a través de los patios, ya que se eliminaban los balcones de estas fachadas y prescindían de las ventanas que les pudiesen causar mayor dificultad.

Aunque esta idea de carecer de terraza o ser casi dependiente de los patios traseros no sea extremadamente atractiva, debemos recordar que estos apartamentos no eran populares por la calidad, si no por su ubicación envidiable.



Fig 88 Entrada al Cinéac Le Petit Marseillais, 1935

Nos acercamos hasta la entrada que, ubicándose entre medianeras, con el uso de las columnas y fluorescentes, parece que se dobla sobre sí misma, tratando de arrastrarnos a su interior.

Como cabe esperar, los espectadores se adentran siguiendo los tres tubos de neón que se encuentran en su techo.



*Fig 90 Interior del Cinéac Le Petit Marseillais, 1935*

Interior con líneas finas y limpias, paredes rayadas horizontalmente en su parte más baja. Dos escaleras bordeando la sala, con sus "mordidas" inferiores (elemento característico de Górska que utilizó por primera vez en el apartamento de su hermana).



*Fig 89 Interior del Cinéac Le Petit Marseillais, 1935*

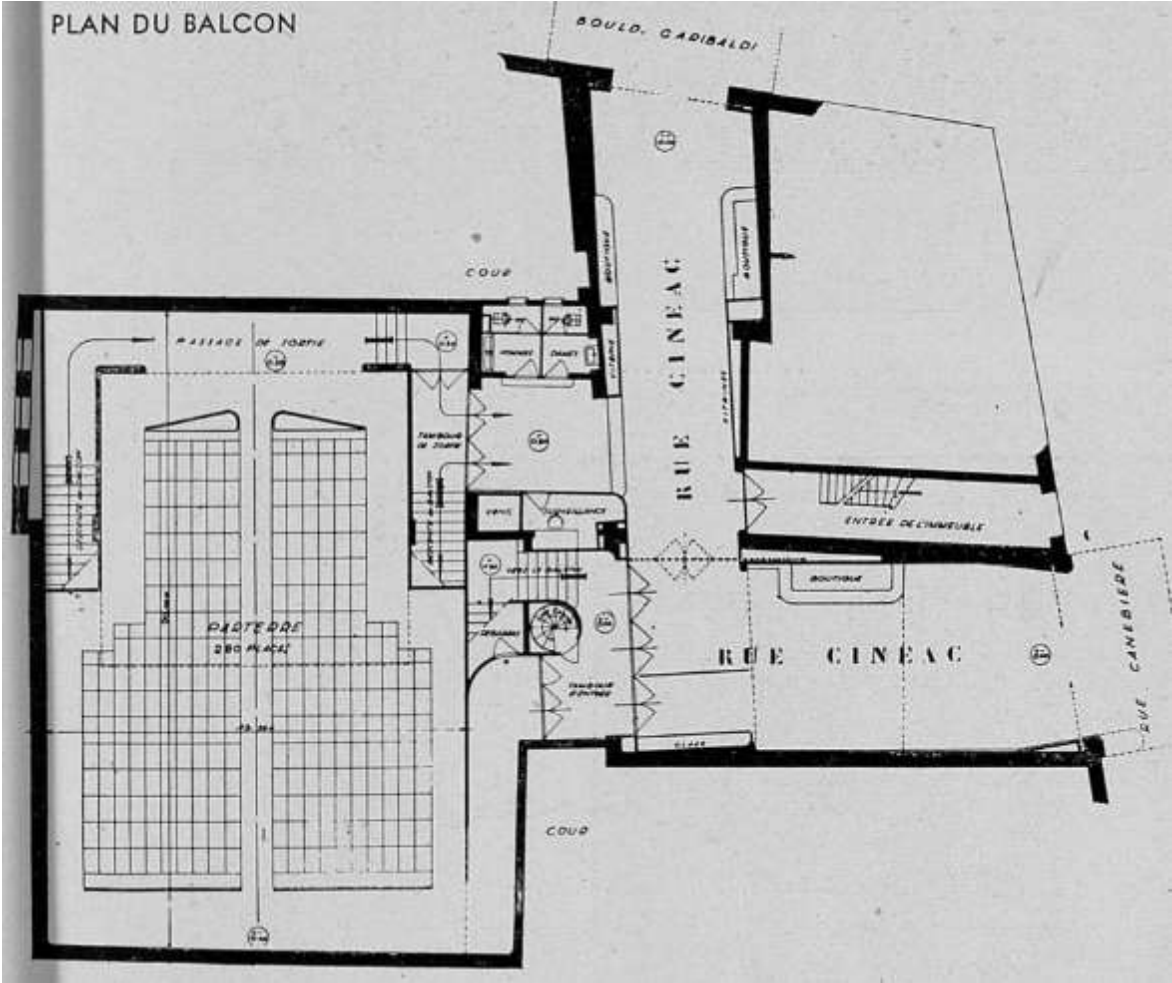


Fig 91 Planta baja del Cinéac Le Petit Marseillais, 1935

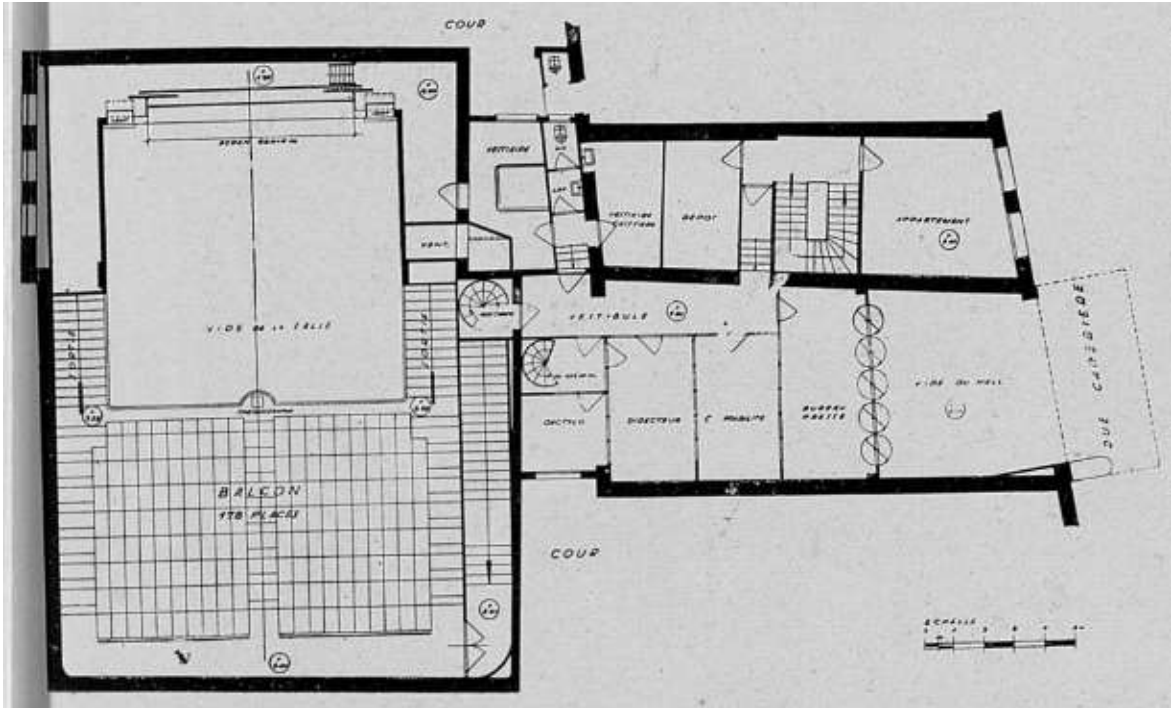


Fig 92Primera planta del Cinéac Le Petit Marseillais, 1935







## 5.5 CINÉMA D'ACTUALITÉS LE JOURNAL, RUE DE RIVOLI, 1935

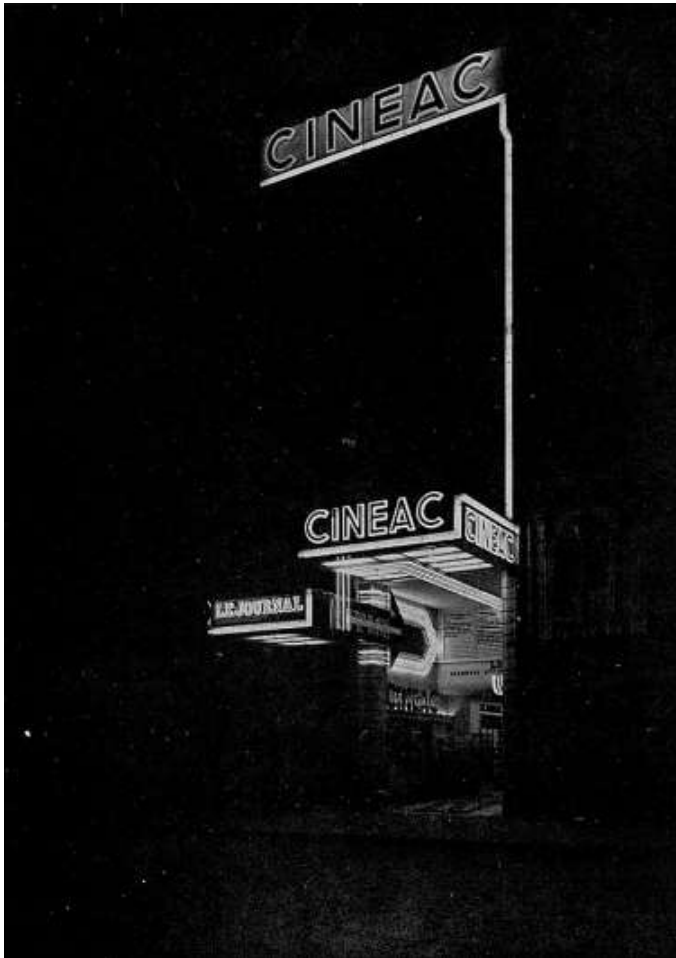


Fig 94 Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, 1935



Fig 95 Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, 1935

Esta fotografía fue enviada a la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, lo habitual era publicar las fotografías nocturnas, tratando de impresionar al público y difundiendo el uso del neón y sus técnicas. El empleo de este gas para iluminación fue concebido por Georges Claude en 1910 (12 años después de su descubrimiento) y estaba en pleno apogeo, se llegaron a imprimir ediciones de esta misma revista de arquitectura (*L'Architecture d'Aujourd'hui*) divulgando el método e imágenes de las fachadas luminosas, como "L'Electricité dans le bâtiment" o propaganda: "L'Electricité au théâtre et au cinema".

En esta sala, como en el resto de cinemas vistos hasta el momento, es evidente la supresión de la materialidad de la fachada, tanto esta como el resto del volumen que encierra esta sala parece desvanecerse en la noche. De forma intencionada nos dejan los tubos fluorescentes como único vestigio; que recorre desde la cornisa superior, desciende por la arista y enfatiza cada saliente indicando la entrada. Para finalmente acabar introduciéndose en esta.



Fig 96 Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, 1935

Adentrándonos en el corredor sólo tenemos que seguir la iluminación superior o las bandas del suelo, que nos llevarán derechos al acceso de la sala. Estas puertas van a ser dobles para evitar que entren grandes cantidades de luz durante la función. En este recorrido nos encontramos con la taquilla automática y la programación permanente anunciada.

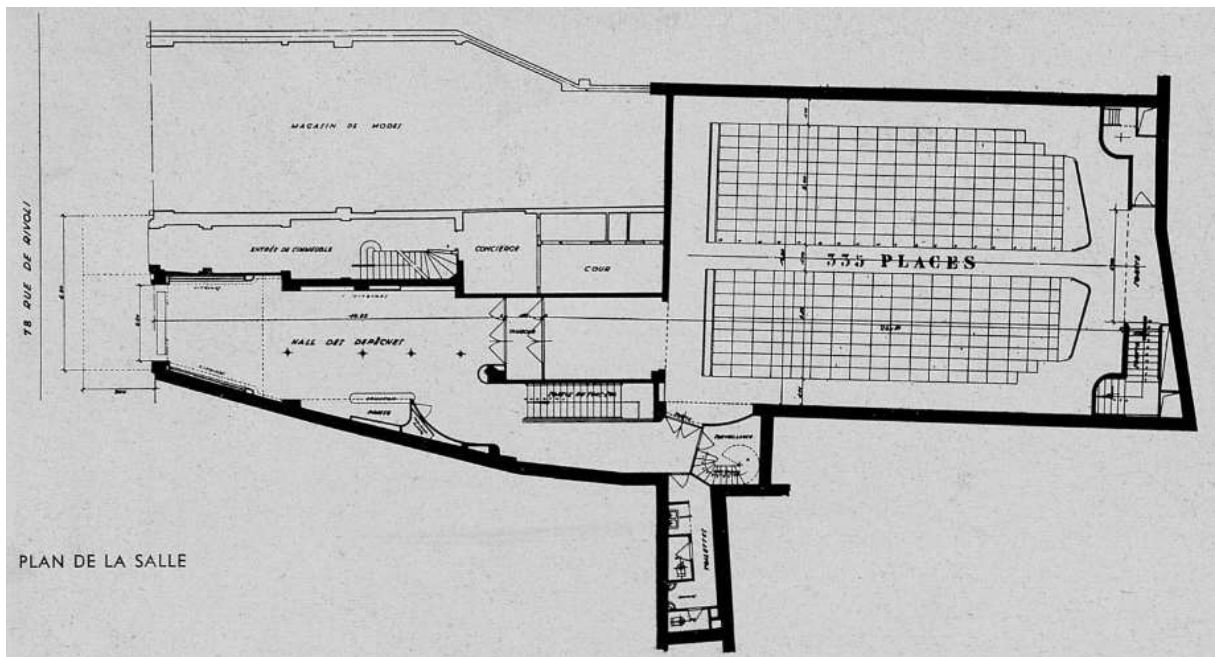


Fig 97 Planta Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, 1935

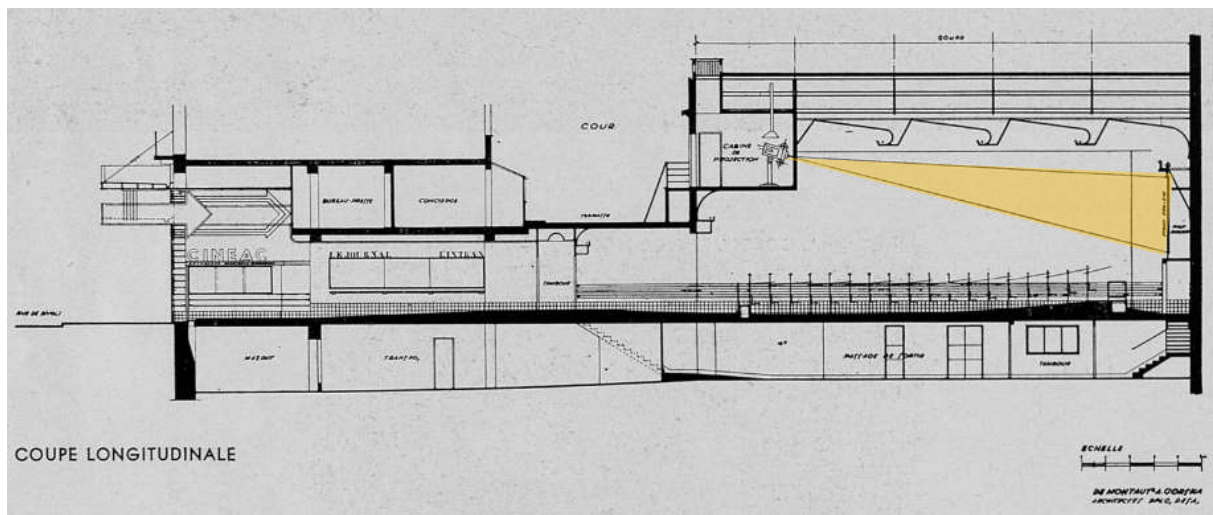


Fig 98 Sección Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, 1935

Cuenta con pasillo central y laterales y goza de 335 localidades. El suelo bajo estas se curva hacia el frente para asegurar una mejor visibilidad.



Fig 99 Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, 1935

La decoración consiste en las reconocibles bandas salientes y en el falso techo. Esta es de líneas limpias y firmes y se ejecuta como una repetición. Sobre este se sitúa oculta la iluminación indirecta de la sala.





*Fig 100 Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, 1935*



## 6 ART DECÓ: ARQUITECTURA Y PINTURA

---

Como cierre a este trabajo nos remontamos a su inicio, momento en el que dejábamos a la entonces Maria Górska estudiando pintura. Una década después ambas hermanas han logrado convertirse en reconocidas profesionales y se han afianzado un estilo propio e identificativo, cada una en su campo. ¿Cómo se manifiesta esta corriente al comparar ambos trabajos?

Este estilo tiene diversas influencias, muchas de las cuales vienen de los estilos pictóricos de vanguardia de principios del siglo XX, como el Cubismo, Constructivismo Ruso o Futurismo Italiano, además del Art Nouveau, la Bauhaus y por último arte tomado de alrededor del mundo. La mezcla de estilos que conforman esta nueva corriente que abarcó todas las disciplinas artísticas, es a veces contradictoria, dando gran libertad al autor para expresarlo y explorarlo a su manera.



Fig 101 "Autorretrato en el Bugatti verde", Tamara de Lempicka, 1929

Una de las pinturas más famosas de Tamara de Lempicka, su autorretrato, con el que no sólo nos trae un estilo innovador si no una percepción de la figura femenina que no era frecuente, con sus líneas estilizadas rechaza la fragilidad y aporta carácter, su gesto indiferente, guante de piel y coche caro le da un sentido de emancipación y libertad. Aunque su hermana arquitecta no pueda plasmar el sentimiento de la misma manera, lo hace con el diseño de cada proyecto, con el éxito y publicaciones y encargos que reconocen su trabajo.



Fig 102 "La música", Tamara de Lempicka, 1929



Fig 103 Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, 1935

La similitud literal que comparten estas obras, eje del estilo, es el uso de la geometría como elemento primordial, líneas o curvas y decantación por la simetría, además de una clara preferencia por los materiales de lujo y los colores vívidos. Pero la semejanza más abstracta es la que marca el ritmo: el entusiasmo de una sociedad en cambio, con ganas de vivir y aparente prosperidad, generan arte radiante y de gran optimismo. Sólo podemos imaginar como era pasear por las animadas calles nocturnas y ser invitados por las coloridas luces de los Cinéac, presumiendo de electricidad y tecnología como símbolos de progreso. En su interior, posiblemente nos invadiese una sensación parecida a la que nos transmiten las pinturas de Lempicka, sofisticación, elegancia y modernidad.

## 7 SÍNTESIS

---

Debido a los drásticos cambios políticos, sociales y económicos que sufre Europa en el período de entreguerras, los arquitectos se ven obligados a evolucionar y reinventar el tipo dirigido a los espectáculos de masas, buscando una tipología propia para el nuevo arte de la época que es el cine.

Del análisis de las salas *Cinéac* proyectadas por el matrimonio De Montaut-Górska, se concluye la ambición de diseñar un espacio atractivo y funcional, siempre ligado a los avances tecnológicos.

Este atractivo recae, principalmente, en su aspecto exterior. La imagen de fachada de estos cinemas es conocida por su puesta en escena luminosa, una combinación de colores, intensidades y diseños, que embelesan al peatón tratando de venderle su producto. Al mismo tiempo que decoran y animan el paisaje urbano de las ciudades.

No obstante, como se ha observado a lo largo de este trabajo, dicho atractivo reclamo exterior también es utilizado para alterar la percepción espacial que tenemos del edificio. Actuando como telón, no refleja en absoluto las complejidades de su diseño interior; donde se plantean circulaciones claras y limpias, un aprovechamiento excepcional del espacio, solución a los diferentes problemas de visualización e incluso una decoración art decó sencilla pero elegante, pensada para espacios en constante penumbra. Todo esto sin dejar de lado el alarde e innovaciones técnicas que suponen sus detallados sistemas de calefacción, ventilación, abastecimiento e iluminación. Teniendo en cuenta las complejidades presentadas por cada parcela y ubicación, visto en sección y planta su hábil resolución.

La trayectoria desde los ostentosos teatros del siglo XIX, enfocados a un determinado tipo de clase social y con el fin de entretenerlos con historias fantásticas, evoluciona al cine, tomando su arquitectura como referencia y evolucionando hasta un subtipo, un espectáculo que recibe a cualquier persona instruyéndolos en las actualidades globales y de forma continuada; acabando por definir su propia tipología arquitectónica, reconocible y funcional.

También cabe mencionar que el tipo de los *Cinema et Actualités*, aunque dentro del mismo marco, distan notablemente de otras salas de cine que se dan en paralelo, dichas salas apuestan por una mayor capacidad y lujo, que haga sentir a sus espectadores casi especiales, con funciones más duraderas y difundidas a nivel nacional o internacional, dándole un enfoque más comercial y que han evolucionado hasta lo que conocemos hoy.

Por otro lado, la tipología de los *cinéac* no ha llegado a nuestro tiempo, esto puede deberse a la interrupción que sufrieron con estallido de la segunda guerra mundial, pero el hecho de que no se haya recuperado una vez finalizada nos indica que esta tipología ya no era necesaria, posiblemente la "vuelta al mundo" de las actualidades encontró un lugar de mayor confort en los hogares, con la llegada del televisor en los años 50 y su futura difusión a lo largo de las décadas.

Con esta línea de discurso, no podemos descartar la posibilidad de que en un futuro se tome una arquitectura familiar para nosotros y que, con los venideros cambios sociales, políticos y tecnológicos, se avance hacia algo totalmente nuevo, que pueda perdurar en el tiempo o no.





## BIBLIOGRAFÍA

### Revistas

ÁVILA Gómez, Andrés. "Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta. Una mirada al caso de los Cinéac". *Revista de Arquitectura*, 17 (1), 2015, 44-61. <http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.5>

DE MONTAUT, Pierre "Les Cinémas d'Actualités", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 7, (septiembre-octubre 1932): 73.

MORENO, María Pura. "The Cinéac movie theatres of Adrienne Gorska and Pierre de Montaut: to adapt a "type"". *VLC arquitectura* Vol. 5, Issue 2 (October 2018): 59-89. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2018.8900>

DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéac Le Journal", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 5 (junio-julio 1932): 74-76.

DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéac Paris-Midi dans la Gare St-Lazare", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 4 (mayo 1932): 36-37.

DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéac d'Actualités du Journal, Gare Montparnasse", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 7 (septiembre-octubre 1933): 74-75.

DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéac D'Actualités a Marseille", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 2 (febrero 1936): 27-29.

ULARGUI, Saturnino. "Cinéac d'actualités. Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 7 (septiembre-octubre 1933): 83.

### Artículos

A. Rodríguez y M. Mosquera, "Patrimonio cambia de criterio y preserva la protección integral del cine Avenida", *La Opinión A Coruña*, 20 de enero de 2015, acceso el 21 de febrero de 2020, <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2015/01/20/patrimonio-cambia-criterio-preserva-proteccion/919354.html>

FAGINAS, Sandra "A ver si destapan el cine Avenida", *La Voz de Galicia*, 15 de noviembre de 2018, acceso el 21 de febrero de 2020, [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/2018/11/15/ver-destapan-cine-avenida/0003\\_201811H15C2993.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/2018/11/15/ver-destapan-cine-avenida/0003_201811H15C2993.htm)

GUTIÉRREZ, José Manuel, "De sala de lujo a cascarón vacío", *La Opinión A Coruña*, 27 de abril de 2010, acceso el 21 de febrero de 2020, <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2010/04/27/sala-lujo-cascaron-vacio/379271.html>

## Libros

GARRIDO Moreno, Antonio. *El arquitecto Rafael González Villar*. (A Coruña: Editorial Deputación Provincial, 1999), 315-323.

LEFOL, Gaston. *Bibliothèque documentaire de l'architecte* (Paris: Librairie Générale de l'Architecture et des Arts Décoratifs, 1925).

RISPA, Raúl. *Arquitecturas ausentes del siglo XX* (Madrid: Tanais, 2005), 68-77.

## Otros

BONNEY, Claire. "Work list Adrienne Górska". Milka Bliznakov Prize Final Report submitted by Claire Bonney. International Archive of Women in Architecture. 2002

MINTEGUI Moreno, Saioa. "Proyecto de rehabilitación estructural del cine Avenida, para uso comercial y oficinas". Trabajo fin de máster. Universidade da Coruña, 2016. <http://hdl.handle.net/2183/16347>

## Páginas web:

AGRASAR, Fernando. "Gran Cine de Ortigueira", acceso el 3 de septiembre de 2020, [http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1536:gran-cine-de-ortigueira&lang=es](http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1536:gran-cine-de-ortigueira&lang=es)

"Art Déco. El arte de la belle époque", acceso el 1 de septiembre de 2020, [http://arteac.es/el-art-deco/#La\\_arquitectura\\_Art\\_Deco](http://arteac.es/el-art-deco/#La_arquitectura_Art_Deco)

CALDITO, Angel. "Cine Barceló", Historias Matritenses, acceso el 29 de agosto de 2020, <http://historias-matritenses.blogspot.com/2009/05/cine-barcelo.html>

CALDITO, Angel. "Gran Vía de Madrid, centro neurálgico del cine español (III)", Historias cinematográficas, acceso el 12 de agosto de 2020, <http://historias-cinematograficas.blogspot.com/2010/04/>

"Cineac", acceso el 22 de noviembre de 2019, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ac>

"Cine Actualidades" acceso 12 de agosto de 2020, <http://cinematresures.org/theaters/52253>

"Cine Universum", acceso el 28 de agosto de 2020, <http://intranet.pogmacva.com/en/obras/67290>

"Complejo Woga con el Cine Universum", acceso el 28 de agosto, <http://intranet.pogmacva.com/en/obras/67290>

"El Gran Cine de Ortigueira", Ortigueira antigua, acceso el 3 de septiembre de 2020, <http://ortigueirasntigua.blogspot.com/2015/11/el-gran-cine-de-ortigueira.html>

GONZÁLEZ, Heidy. "Adrienne Gurwick-Górska 1899-1969", Un día una arquitecta, acceso el 22 de noviembre 2019,  
<https://undiaunaarquitecta2.wordpress.com/2017/01/17/adrienne-gurwick-gorska-1899-1969/>

IMAGINARIO, Andrea. "Art déco", acceso el 1 de septiembre de 2020,  
<https://www.culturagenial.com/es/art-deco/>

"Le Petit Marsellais (periódico)", acceso el 9 agosto de 2020,  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Petit\\_Marseillais\\_\(journal\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Petit_Marseillais_(journal))

LORDA, Joaquin. "Paris Opera Program and Plan", acceso el 31 de julio de 2020,  
<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm>

OSORIO, Carlos. "El cine Barceló", acceso el 29 de agosto de 2020,  
<https://caminandopormadrid.com/el-cine-barcelo>

ROE, Ken. "Gaumont Alesia", acceso el 14 de agosto de 2020,  
<http://cinematresures.org/theaters/47144>

"Tamara de Lempicka. "La reina del art decó"", acceso 13 de diciembre de 2019,  
<https://sulparnaso.wordpress.com/2015/10/17/tamara-de-lempicka-la-regina-dellart-deco-parte-terza/>

"Tamara de Lempicka", acceso el 1 de septiembre de 2020,  
<https://www.todocadros.es/pintores-famosos/lempicka/>

ZEBALLOS, Carlos. "Garnier: la ópera de París", acceso el 27 de agosto de 2020,  
<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2009/02/garnier-la-opera-de-paris.html>



## INFOGRAFÍA

Fig 1, 11: <https://undiaunaarquitecta2.wordpress.com/2017/01/17/adrienne-gurwick-gorska-1899-1969/>

Fig 2, 3: GÓRSKA, Adrienne. Apartamento de Tamara de Lempicka, 1930.

Fig 4, 6, 8: Thérèse Bonney (1920-1930), <https://library.si.edu/image-gallery/collection/th%C3%A9r%C3%A8se-bonney-photographs#:~:text=The%20Th%C3%A9r%C3%A8se%20Bonney%20Photography%20collection,illustrated%20press%20service%20in%201924.>

Fig 5, 7, 9: Reconstrucción a color de las figuras 3, 5, 7.

Fig 10: DE LEMPIKA, Tamara. "Portrait of Pierre de Montaut" (1931).

Fig 12, 13, 14: GÓRSKA, Adrienne. Rue Casimir Pinel de Neuilly, 1931.

Fig 15: <https://zoomf7.net/2015/12/11/la-ultima-entrevista-que-dio-louis-lumiere-creador-del-cinematografo/>

Fig 16-18: LEFOL, Gaston. Bibliothèque documentaire de l'architecte (Paris: Librairie Générale de l'Architecture et des Arts Décoratifs, 1925).

Fig 19-21: <https://www.pastemagazine.com/movies/50-american-movie-palaces-avenue-based-theatrical/#2-del-mar-theatre>

Fig 23: <https://www.retronews.fr/journal/le-petit-marseillais/2-septembre-1939/437/2705985/1>

Fig 24, 25: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Petit\\_Marseillais\\_\(journal\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Petit_Marseillais_(journal))

Fig 26-30, 32, 38: MENDELSON, Erich. Cine Universum, 1928  
[https://www.urbipedia.org/hoja/Cine\\_Universum](https://www.urbipedia.org/hoja/Cine_Universum)

Fig 31: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1251/125148006006/html/index.html>

Fig 33: [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera\\_Garnier](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera_Garnier) y  
<https://www.flickr.com/photos/54359823@N03/38353378082>

Fig 34, 32: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2009/02/garnier-la-opera-de-paris.html>

Fig 36, 37: GARNIER, Charles. Ópera de París, 1974. <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm>

Fig 39: FERNÁNDEZ, Ángel y DEL PINO, Soledad. "Interior del Cine Universum", *Arquitecturas ausentes del siglo XX*. 35.  
<https://www.fomento.gob.es/NR/rdonlyres/4A6899B3-D1C8-48F0-96CB-CC7D787C9202/123676/Arquitecturasausentes.pdf>

Fig 40, 46: GUTIÉRREZ, Luís. Cine Barceló, 1931. <http://historias-matritenses.blogspot.com/2009/05/cine-barcelo.html>

Fig 41-45: GUTIÉRREZ, Luís. Cine Barceló, 1931. <https://caminandopormadrid.com/el-cine-barcelo>

Fig 47, 48: ESTELLÉS, Peregrín y TENREIRO, Antonio. Gran Cine de Ortigueira, <http://ortigueirasntigua.blogspot.com/2015/11/el-gran-cine-de-ortigueira.html>

Fig 49: ESTELLÉS, Peregrín y TENREIRO, Antonio. Gran Cine de Ortigueira, [http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1536:gran-cine-de-ortigueira&lang=es](http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1536:gran-cine-de-ortigueira&lang=es)

Fig 50-52: GARRIDO Moreno, Antonio. *El arquitecto Rafael González Villar*. (A Coruña: Editorial Deputación Provincial, 1999), 316-319.

Fig 53: <https://javalinquin.jimdofree.com/los-viejos-y-a%C3%B1orados-cines-de-la-coru%C3%B1a/>

Fig 54: <https://www.pinterest.es/pin/455074737352752094/>

Fig 55, 56, 58: <http://historias-cinematograficas.blogspot.com/2010/04/>

Fig 57: <https://www.pinterest.es/pin/455074737352752096/>

Fig 59-62: ULARGUI, Saturnino. "Cinéac d'actualités. Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 7 (septiembre-octubre 1933): 83.

Fig 63: <http://cinematreaasures.org/theaters/52253/photos/167125>

Fig 64-66: RISPA, Raúl. *Arquitecturas ausentes del siglo XX* (Madrid: Tanais, 2005), 68-77.

Fig 67, 68, 70-74: DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cineac Le Journal", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 5 (junio-julio 1932): 74-76.

Fig 69: Edición propia de la fotografía de: DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 5 (junio-julio 1932): 2.

Fig 75: FRÈRES, Séeberger. 1910

Fig 77-78: DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéma Paris-Midi dans la Gare St-Lazare", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 4 (mayo 1932): 36-37.

Fig 79: <https://www.flickr.com/photos/56556694@N04/8674477837>

Fig 80, 82, 83, 85, 86: DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéac d'Actualités du Journal, Gare Montparnasse", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 7 (septiembre-octubre 1933): 74-75.

Fig 81: ÁVILA Gómez, Andrés. "Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta. Una mirada al caso de los Cinéac". *Revista de Arquitectura*, 17 (1), 2015, 54.

Fig 84: DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéac d'Actualités du Journal, Gare Montparnasse"  
<https://www.flickr.com/photos/56556694@N04/8674477853/in/photostream/>

Fig 22, 87-93: DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéma D'Actualités a Marseille", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 2 (febrero 1936): 27-29.

Fig 94, 100, 103: DE MONTAUT, Pierre y GÓRSKA, Adrienne. "Cinéma D'Actualités a Paris", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 2 (febrero 1936): 33-35.

Fig 101: DE LEMPICKA, Tamara. "Autorretrato en el Bugatti verde", 1929

Fig 102: DE LEMPICKA, Tamara. "La música", 1929

## **DERECHOS**

Los titulares de los derechos de propiedad intelectual autorizan la visualización del contenido de este trabajo a través de Internet, así como su reproducción, grabación en soporte informático o impresión para su uso privado o con fines de investigación. En ningún caso se permite el uso lucrativo de este documento. Estos derechos afectan tanto al resumen del trabajo como a su contenido.

## **RENUNCIA**

Las fotografías se utilizan única y exclusivamente con fines docentes dentro del marco universitario, sin ánimo de lucro y reconociendo la propiedad intelectual de quienes poseen el derecho sobre éstas.

