

Strand 1: Art Nouveau Cities: between cosmopolitanism and local tradition

Un desfile de máscaras. Pabellones cinematográficos y difusión del *Art Nouveau* en las ciudades españolas (1900-1914)

Jesús Ángel Sánchez García

Universidad de Santiago de Compostela

Es bien conocido que en los inicios de las exhibiciones cinematográficas, pasada la novedad de las primeras presentaciones, se generalizaron las sesiones en otros locales de espectáculos, sobre todo los *cafés-concerts*, *music-halls*, *variety theaters* y *vaudeville houses* de las principales ciudades de Francia, Inglaterra, Alemania o los Estados Unidos¹. Durante aquellos primeros años, que para la mayor parte de Europa se extendieron hasta 1907 ó 1908, también era patente la secundaria posición que el cine ocupaba entre los números de variedades y vodevil dominantes en la programación. La convivencia con estos marcos de los espectáculos en vivo más populares, y por supuesto rentables, dio lugar a una variada asimilación de recursos de teatralidad, comprendiendo desde las pautas para el desarrollo de las representaciones hasta ciertos códigos arquitectónicos que en poco tiempo servirán como punto de partida para diseñar las primeras salas ya dedicadas específicamente a cinematógrafos. Junto a los nombres copiados de aquellos locales, e incluso el hecho de que algunos de los más conspicuos

¹ Los comienzos del espectáculo cinematográfico y sus primeros locales han sido expuestos por Francis LACLOCHE, *Architectures de Cinémas*, Paris, Editions du Moniteur, 1981, p. 12-19; Noël BURCH, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 59-93; Roberta PEARSON, “Early cinema”, in *The Oxford History of World Cinema*, Geoffrey NOWELL-SMITH (ed.), Oxford University Press, 1996, p. 46-65; o Jean-Pierre JEANCOLAS, “Naissance et développement de la salle de cinéma”, en *Le cinéma dans la cité*, Paris, Editions du Félin, 2001, p. 33-41. En España fue distintivo el uso para sesiones cinematográficas de teatros y teatros-circo, junto a los salones de variedades y algunos cafés como versión local de los *music-halls*.

music-halls acabaran transformados, sin precisar grandes cambios, en salas de cine -*La Cigale, Folies Bergère, Mayol y Olympia* sólo en París-, es preciso destacar el repertorio de soluciones para denotar al cine como nuevo actor urbano. Así, una entrada cobijada bajo un gran arco, que en ocasiones se sustituirá o completará con una marquesina, un número impar de ventanas o huecos en la fachada, algunos elementos decorativos en resalte o la estratégica disposición de los rótulos y carteles fueron incorporados al diseño de las primeras salas propias para el cine, aprovechando su idoneidad para llamar la atención y acoger al público en cualquier local de espectáculos. Durante los primeros años del siglo XX estos mismos locales figuraron entre los tipos de edificios hacia los que se canalizaron los nuevos motivos decorativos de inspiración *Art Nouveau*. Como se ha señalado en otras ocasiones², la coincidencia temporal entre la aparición del cine y el desarrollo del *Art Nouveau*, sumada a la percepción de ambos fenómenos bajo las mismas categorías de novedad y modernidad³, brindaron la oportunidad para que se materializara esta simbiosis con intensas resonancias hacia el paisaje urbano. Es posible verificar, por tanto, que a partir del año 1900, en la que fue una fecha clave para el reconocimiento del *Art Nouveau* como estilo, por toda Europa se desplegó esta llamativa vertiente del modernismo en los locales de variedades y cine, convertidos así en activos propagadores y mediadores para la aceptación de la versión más cosmopolita de esta nueva estética entre el gran público, desde las grandes capitales a las ciudades de provincias (fig. 1).

² Klaus-Jürgen SEMBACH, *Modernismo. La utopía de la reconciliación*, Köln, Benedikt Taschen, 1993, p. 8-9. Para el ámbito español han incidido en esta conexión Francisco Javier PÉREZ ROJAS, “Los cines madrileños. Del barracón al rascacielos”, en *El cinematógrafo en Madrid, 1896-1960* (catálogo de exposición, Madrid, 1986), Ayuntamiento de Madrid, 1986, vol. II, p. 69; Amparo MARTÍNEZ HERRÁNZ, “Historicismo, modernismo y art déco en las instalaciones comerciales de Zaragoza (1900-1925)”, en *Actas IX CEHA. El arte español en épocas de transición*, Universidad de León, 1994, p. 397; o la reciente aportación de Óscar da ROCHA ARANDA, *El modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, Madrid, CSIC, 2009, p. 444-446.

³ Acerca de la consideración del cine como más completa expresión y combinación de los atributos de la modernidad véanse las diferentes aproximaciones en Leo CHARNEY and Vanessa R. SCHWARTZ, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995. Entre las áreas temáticas que conectan los ensayos de ese volumen han de destacarse, por su relación directa con los pabellones cinematográficos de los que se tratará aquí, las experiencias de la cotidianeidad y las sensaciones de la vida diaria entendidas por definición como algo efímero.

Las investigaciones sobre teoría del cine ofrecen una útil herramienta para analizar y enmarcar esta difusión arquitectónica gracias a los conceptos de “cinema of attractions” o “cinématographie-attraction” propuestos en los años ochenta por Tom Gunning y André Gaudreault⁴. Aplicados a la fase del espectáculo cinematográfico que también ha sido descrita como primitiva, desarrollada hasta 1906 ó 1908 según los distintos especialistas, Gunning y Gaudreault buscaban subrayar el predominio de los efectos visuales y los breves momentos espectaculares sobre la estructura narrativa de los primeros *films*, como en el paradigmático caso de Georges Méliès. Al trasladar estos principios del “cinema of attractions” a la arquitectura de los locales cinematográficos del mismo período se certifica la pertinencia de este modelo mostrativo y exhibicionista⁵, extendido a la incorporación de elementos decorativos que captaran la atención del espectador urbano; una estrategia para atrapar la mirada, como si el tratamiento exterior fuera más allá de la dimensión de un envoltorio agradable a la vista y se activara una especie de reclamo o anuncio tridimensional para publicitar los recintos entre el paisaje urbano más fragmentado, e incluso caótico, de aquellos años⁶.

⁴ Tal como se dieron a conocer en la serie de publicaciones: Tom GUNNING, “The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, 8 (3-4), 1986, p. 63-70; André GAUDREULT, Tom GUNNING, “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?” in *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, J. AUMONT, A. GAUDREULT, M. MARIE (eds.), Paris, Sorbonne, 1989, p. 49-63; y, como revision y version definitiva de su primera aportación, Tom GUNNING, “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde” in *Early Cinema: Space Frame Narrative*, Th. ELSAESSER (ed.), London, British Film Institute, 1990, p. 56-62.

⁵ Las enormes posibilidades de aplicabilidad del concepto han sido refrendadas recientemente por Wanda STRAUVEN, “Introduction to an Attractive Concept” in *The Cinema of Attractions Reloaded*, W. STRAUVEN (ed.), Amsterdam University Press, 2006, p. 20. De hecho, en la explicación sobre la génesis de su pionero ensayo para este mismo volumen, Gunning alude específicamente a los recursos empleados en los primeros locales cinematográficos, en una relación también explorada por Joseph GARNCARZ, “The European Fairground Cinema. (Re)defining and (Re)contextualizing the Cinema of Attractions”, in *A Companion to Early Cinema*, André GAUDREULT, Nicolas DULAC and Santiago HIDALGO (eds.), Chichester, Wiley Blackwell, 2012, p. 317-333. En cuanto a los artilugios ópticos que, desde el enfoque de la mirada, podían condicionar las experiencias visuales del público de la época, con la distinción de su variado rango desde observadores activos a espectadores pasivos, véase Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1992.

⁶ La consideración de las fachadas de los primeros cines, especialmente los pabellones modernistas, como un reclamo orientado a captar espectadores ya fue anticipada por Pedro NAVASCUÉS PALACIO, “Opciones modernistas en la arquitectura madrileña”, *Estudios Pro*

Entre los primeros ámbitos específicamente destinados para acoger al cine, los pabellones cinematográficos, también conocidos como pabellones de proyecciones, encarnan otra posible adaptación de estas implicaciones del “cinema of attractions”⁷. Desde luego por su naturaleza efímera o provisional, con una vigencia equiparable a un destello en el paisaje urbano que apenas llegó a ser recogido en algunas fotografías de época, y que finalmente terminó provocando el rápido olvido de unos locales que sin embargo fueron fundamentales para consolidar las nuevas formas de ocio y entretenimiento. Pero sobre todo porque sus sencillas estructuras quedaron frecuentemente escondidas tras los vistosos ornamentos *Art Nouveau*, priorizando de nuevo lo espectacular, las apariencias concebidas para impactar en el posible público, y en cambio ocultando las inconsistencias y carencias de sus soportes materiales. Si sumamos la condición itinerante de no pocos de aquellos pabellones, habilitados como locales ambulantes, que podían ser desmontados y trasladados de una ciudad a otra para explotar al máximo la novedad de las exhibiciones, comienza a ponerse en evidencia la similitud con un desfile de máscaras que da título a esta comunicación (fig. 2).

Esta propuesta de interpretación concuerda también con el origen y significados del propio término “atracción”, puesto que las expresiones “números de atracciones”, o simplemente “atracciones”, se empleaban ya durante los primeros años del siglo XX tanto para referirse a espectáculos de circo y ferias como a las sesiones del naciente cinematógrafo⁸. Ahí reside el motivo por el que Sergei Eisenstein acudió a este mismo

Arte, nº 5, 1976, p. 28-39 ; y más recientemente por O. da ROCHA ARANDA, *El modernismo...*, p. 448-449.

⁷ Con presencia en toda Europa, para el ámbito inglés fueron denominados *rolling palaces*: recintos provisionales surgidos a partir del año 1902, con 600-700 localidades y espectaculares fachadas en las que ya se integraban luces y órganos mecánicos. Sobre sus mejoras estéticas frente a los precarios *fairground cinemas*, véanse Richard ABEL, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, University of California Press, 1998, p. 16-25; Mike SCRIVENS and Steven SMITH, *The Travelling Cinematograph Show*, Tweedale, New Era Publications, 1999, p. 12-20; Martin LOIPERDINGER, *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*, Frankfurt am Main, KINtop Schriften 10, 2008; y J. GARNCARZ, “The European Fairground Cinema...”, pp. 321-324.

⁸ Al margen de su progresiva implantación urbana, el cine siguió ofreciendo durante sus primeros tiempos esta otra “cara” como atracción de feria, alojada en barracas itinerantes. R. PEARSON, “Early cinema”, p. 46. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en sus últimas ediciones recoge también esta dimensión, al incluir entre los significados de “atracción” los de “Número de un espectáculo que posee o al que se atribuye alguna

término para bautizar una técnica de montaje que quiso emparentar con el mundo de las ferias y circos en cuanto al impacto sensitivo y psicológico de unos espectáculos capaces de zarandear al público⁹. Teniendo en cuenta los perfiles dominantes entre el público más asiduo al cine en sus primeros tiempos, sobre todo de las clases medias y bajas urbanas, estas connotaciones originales de las “atracciones” pueden ser válidas para enlazar las limitaciones narrativas de los films con la economía y provisionalidad en la disposición y decoración de los pabellones que acogían sus proyecciones. Sin perder de vista las últimas modas, el enmascaramiento codificado según las novedosas pautas *Art Nouveau* permitía ofrecer una presencia urbana festiva y desenfadada, un cierto lujo que podía funcionar como atractivo reclamo para un público que todavía no estaba preparado para cuestionar la jerarquía establecida por los locales de espectáculos tradicionales de la alta cultura, teatros y salas de ópera, con los que el cine no llegaba entonces a rivalizar ni en categoría artística ni en protagonismo urbano; en cambio, sí era conveniente destacar aquellos primeros locales y su cada vez mayor aspiración artística y de permanencia entre el variopinto cortejo de tiouvivos, casetas de feria y kioscos habitual en los enclaves centrales del paseo y el ocio urbano.

Considerando los elementos indispensables para la exhibición del espectáculo cinematográfico –proyector, sala a oscuras y escenario con pantalla¹⁰–, es evidente el gran margen de libertad para dar forma al revestimiento ornamental de los pabellones cinematográficos. Se trataba de convertir al contenedor de una tecnología de proyección en un medio de comunicación en sí mismo. De hecho, tanto esta conceptualización comunicativa como la independencia estructura-ornamentación se venían ensamblando con general aceptación en los pabellones temporales de las exposiciones universales, tal como se había comprobado en los levantados para la Exposition Universelle de París del

singularidad que agrada especialmente al público” y “Cada una de las instalaciones recreativas, como los carruseles, casetas de tiro al blanco, toboganes, etc., que se montan en la feria de una población y que, reunidas en un lugar estable, constituyen un parque de atracciones”.

⁹ Sergei EISENSTEIN, *Montage der Filmattraktionen* [1924], tal como se expone en David BORDWELL, *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 142-144.

¹⁰ Se trata de los elementos esenciales para un local de cine entendido como dispositivo técnico o *dispositif* según el estudio ya clásico de Jean-Louis BAUDRY, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, *Film Quarterly*, 28 (2), 1974-1975, p. 39-47.

año 1900, con recargadas fachadas neorococó en las que el estuco y el yeso ocultaban las estructuras de hierro que les servían de soporte¹¹.

Las cuestiones de seguridad, especialmente las centradas en la evacuación del público y prevención del riesgo de incendios, imponían las únicas determinaciones a respetar en el diseño de estos primeros locales cinematográficos. En España, el marco legal tuvo como primera referencia los requisitos fijados desde 1885 por medio de un reglamento que obligaba a que los recintos de espectáculos no permanentes se construyeran totalmente separados de las edificaciones colindantes, con materiales como la madera o el hierro que garantizaran unas condiciones de “solidez, comodidad y bellezas necesarias”, y con sus localidades repartidas en una planta baja y, a lo sumo, un nivel superior de palcos¹². Los alcaldes, con la anuencia de los gobernadores civiles, eran las autoridades competentes para conceder su instalación, siempre por unos plazos de tiempo limitados; esta supervisión municipal era suficiente para autorizar también los “barracones y tiendas de campaña para espectáculos públicos” durante la celebración de ferias.

El tipo de construcción exenta impuesto por esta reglamentación, confirmada tras el Real Decreto aprobado en 1908¹³, ayudó a que algunas de las limitaciones intrínsecas de

¹¹ Sobre estas arquitecturas efímeras como medios de proyección visual hacia una variada audiencia se ha ocupado Alexander C.T. GEPPERT, *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Palgrave Macmillan, 2010. Sin embargo, algunos pabellones de exposiciones fueron ya tachados de disfraces por la crítica arquitectónica de su tiempo, acusados incluso de mal gusto y chabacanería por su abuso del estilo neobarroco o por sus desafortunadas alegorías, como en la portada de acceso a la citada exposición de 1900, presidida por una figura femenina que aspiraba a representar a la ciudad de París. Philip BLOM, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 19-43.

¹² “Reglamento para la construcción y reparación de edificios destinados a espectáculos públicos”, *Gaceta de Madrid*, nº 301, 20/10/1885, art. 6. Como primera clasificación, el reglamento partía de diferenciar los recintos “cubiertos” -teatros y circos-, de los edificios “al aire libre” -circos descubiertos, plazas de toros y teatros de verano-, abordando luego las especificaciones sobre recintos permanentes y no permanentes.

¹³ “Real Decreto sobre construcción de pabellones provisionales destinados a cinematógrafos”, *Gaceta de Madrid*, nº 48, 17/02/1908, art. 4. Tras acaecer los primeros incendios en locales de cine, al insistirse en el empleo de materiales de construcción incombustibles se especificaba además que aquellas partes realizadas en madera, como puertas y ventanas, estuvieran impregnadas de sustancias ignífugas (arts. 1 y 2). Pese a ello siguieron ocurriendo siniestros con víctimas, como el caso del cinematógrafo La Luz de Villareal, en mayo de 1912; este incendio, y otro sucedido en el Teatro-Circo de Bilbao en noviembre del mismo año, provocaron cierres temporales para revisar las condiciones de seguridad, y que algunos ayuntamientos, como el de Madrid en 1913, llegaron incluso a prohibir los pabellones y locales provisionales, medida

estos locales se pudieran replantear como ventajas. Frente a la ubicación encajada entre medianeras de otros recintos como los salones de variedades y cafés cantantes, también presentes en las principales ciudades de la España del cambio de siglo, los pabellones cinematográficos debían buscar acomodo en las inmediaciones de los principales paseos, jardines públicos y bordes portuarios, lo que sin duda incidió sobre el énfasis en los recursos que sorprendieran y llamaran la atención del público que frecuentaba aquellos espacios. En este sentido, la combinación del céntrico marco urbano con la captación de la potencial clientela fueron razones de peso para que los exhibidores y empresarios optaran por distanciarse de las más precarias y humildes barracas de las ferias, con sus maderas y lonas a la vista, cuidando dar a sus pabellones elementos con atractivo suficiente para, según la estrategia de locales-reclamo ya apuntada, proyectar su presencia hacia el entorno. Pero además, la necesidad de obtener la obligatoria licencia municipal para ocupar temporalmente los terrenos animaba esta misma ambición de decoro, como se detecta en algunas observaciones contenidas en la tramitación de los permisos municipales, especialmente cuando se denegaba la instalación de pabellones de aspecto pobre o descuidado¹⁴.

En relación con la percepción de estos recintos, la contratación de arquitectos que se hicieran cargo de su diseño, tanto profesionales jóvenes como de cierto prestigio,

posteriormente refrendada por las mayores exigencias de calidad constructiva contenidas en el nuevo Reglamento de Espectáculos aprobado en octubre de 1913. Carlos COLÓN, *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, p. 55-57; O. da ROCHA ARANDA, *El Modernismo...*, p. 452.

¹⁴ Entre otras muestras pueden citarse las exigencias de unas condiciones de ornato en armonía con los solares lindantes con el paseo de Alfonso XII en Gijón; las recomendaciones dirigidas por el Ayuntamiento de A Coruña a los exhibidores Lino Pérez y Julio Pradera en abril de 1906, esgrimiendo las quejas suscitadas el año anterior por unos antiestéticos barracones instalados en el céntrico paseo de Méndez Núñez para que sus pabellones estuvieran “pintados y decorados convenientemente”; o un informe de la policía local de Vigo sobre la solicitud presentada por José María Gurich en septiembre de 1906, en el que se valoraba que sus materiales “a simple vista más que de un pabellón cinematográfico parecen ser las de un barracón de feria impropio por su estructura y materiales empleados para una instalación decorosa en una de las más amplias vías de la población, que desdice horriblemente del ornato de las demás edificaciones, siquiera sea provisional la instalación de que se trata”. María Cruz MORALES SARO, *Gijón, 1890-1920. La arquitectura y su entorno*, Ayuntamiento de Gijón, 1978, p. 64; Jesús Ángel SÁNCHEZ GARCÍA, “Los primeros cines” en *Cines de Galicia*, J.L. CABO VILLAVERDE y J. A. SÁNCHEZ GARCÍA (eds.), A Coruña, Fundación Barrié, 2012, p. 69-73; y José Antonio MARTÍN CURTY, *Cines de Vigo*, Instituto de Estudios Vigueses, 2004, p. 60.

marcaba otra notable diferencia con el mundo de las barracas de feria, e incluso con el panorama de los primeros años del siglo, cuando no faltaron ocasiones en las que bastaba presentar una fotografía de otro local ya existente, o incluso que los mismos empresarios realizaran y firmaran los sencillos croquis a entregar para el control de los ayuntamientos¹⁵. El éxito de público gracias a sus bajos precios de localidades, y por supuesto la misma proliferación y trashumancia de estos pabellones, aportan reveladores indicios para cruzar con la tendencia general a encargar proyectos con una estética progresivamente más atractiva, que se confirma, por ejemplo, en los locales analizados por O. Rocha Aranda para Madrid y J. C. de la Madrid para Asturias, ambos señalando el año 1906 como una fecha clave en esta tendencia¹⁶. La pervivencia temporal cada vez más dilatada, sobrepasando las fiestas locales y temporadas veraniegas, ayuda también a comprender las mayores inversiones en ornato, completando un cuadro en el que algunos pabellones sirvieron incluso como transición hacia locales permanentes¹⁷.

Para la difusión de la estética modernista, comprendiendo desde los más genuinos modelos *Art Nouveau* y *Secession* a hibridaciones como el italiano *Liberty*, lo ocurrido en los primeros años del siglo XX permite detectar algunos interesantes ejercicios de intertextualidad, e incluso directamente plagios. En Madrid, el proyecto para el pabellón Gran Biograph presentado en 1903 y 1904 para instalar en diferentes ubicaciones no

¹⁵ Así ocurrió en A Coruña con los planos presentados en mayo de 1905 para levantar el primer pabellón cinematográfico de Lino Pérez. Sin embargo, este mismo empresario acudió posteriormente, en 1913, al arquitecto Antonio López Hernández para que diseñara la ambiciosa ampliación en la última fase de explotación de su recinto, en uso desde 1914 hasta su incendio en 1919. J.A. SÁNCHEZ GARCÍA, “Los primeros cines”, p. 73-82.

¹⁶ Sus investigaciones documentan también la mayor perduración temporal, e incluso las reformas de algunos de los primeros pabellones hasta convertirlos en recintos permanentes, lo que también se podría extender a otras ciudades españolas, sobre todo desde las nuevas medidas de vigilancia y cambio de reglamentación a partir de los sucesos de 1912. O. da ROCHA ARANDA, *El modernismo...*, p. 467-470; y José Carlos de la MADRID ÁLVAREZ, *Cinematógrafo y Varietés en Asturias (1896-1915)*, Principado de Asturias, 1996, p. 62-63

¹⁷ En Andalucía puede ser un buen exponente el pabellón que desde 1905 se instaló en Córdoba, colindante con el paseo del Gran Capitán, conocido como “Pabellón Modernista” o “Pabellón Ramírez de Aguilera”, y que, tras su reconstrucción en 1916, pasó a ser denominado como “Salón Ramírez-Gran Cine”. Rafael JURADO ARROYO, *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba (1896-1936)*, Filmoteca de Andalucía, 1997, p. 30, 67 y 218. En algunos casos se mantuvo el contradictorio nombre de “pabellón”, como en el Pabellón Neira de O Carballiño, Ourense, desde 1911 hasta su desaparición en 1963.

ocultaba sus fuentes de inspiración al aludir en la memoria a un “estilo parisién”, lo que ha dado pie a interpretar sus pioneras decoraciones ondulantes como una copia de algún recinto existente en París¹⁸. Sin salir de Madrid, el proyecto de cinematógrafo para la plaza de la Cebada diseñado en 1906 por Carlos de Luque López, como también ha corroborado la investigación de Rocha Aranda, incluye suficientes concomitancias con el pabellón de Piscicultura de Sebastiano Locati para la Esposizione d’Arte Decorativa Moderna de Milán de 1906 como para ser considerado una réplica¹⁹.

Lo cierto es que existen sobrados indicios para probar que buena parte de las influencias modernistas llegaron a esos pabellones a través de ilustraciones de revistas, como ocurrió con el pabellón madrileño proyectado en 1905 por Fernando García Calleja, claramente copiado de la fachada del restaurante parisino *Les Fleurs*, diseñado por M. Senet (1902), con el mismo arco arriñonado y decoraciones vegetales²⁰. En otras ocasiones, como se ha apuntado anteriormente, los empresarios manejaron fotografías de locales que podían resolverles al menos el problema de la definición externa. Este fue el caso que se planteó en Santiago de Compostela en julio de 1912, cuando Jesús Puentes García presentó ante el ayuntamiento una fotografía del Cinematógrafo Kursaal de Barcelona (1910) que mostraba su aspecto tras una reciente reforma del año anterior dirigida por el artista Cañellas, indicando que su intención era reproducir exactamente aquella ecléctica fachada de inspiración *Liberty*²¹ (fig. 3).

¹⁸ Ángel Luis FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 360-362; y O. da ROCHA ARANDA, *El modernismo...*, p. 456.

¹⁹ Desde luego compartían la misma organización con gran arco de entrada y mástiles y gallardetes tan típicos del *Liberty*, como han señalado P. NAVASCUÉS, “Opciones modernistas...”; y O. da ROCHA ARANDA, *El modernismo...*, p. 464.

²⁰ En este caso la fuente de inspiración había aparecido publicada en la revista *La Construction Moderne*. O. da ROCHA ARANDA, *El modernismo...*, p. 457-459; y P. NAVASCUÉS, “Opciones modernistas...”

²¹ Los arcos rebajados y los enmarques de las pinturas al óleo, al modo de los paneles pintados habituales en los cafés, se realizarían en cartón piedra endurecido y pintado, mientras que la estructura del pabellón se resolvería con madera de pino tea para las paredes, hierro fundido para pilastras y vigas, y zinc para la cubierta de planchas metálicas, según consta en la completa memoria anexa. Sobre el local barcelonés véase Joan MUNSÓ CABÚS, *Els Cinemes de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, 1995, p. 156-157; y sobre su réplica, finalmente no construida, José Luis CABO VILLAVÉRDE, *Cinematógrafos de Compostela, 1900-1986*, Xunta de Galicia, 1992, p. 109-112; y J.A. SÁNCHEZ GARCÍA, “Los primeros cines”, p. 78.

Aprovechando soluciones ya ensayadas previamente en las barracas y atracciones de feria, los revestimientos decorativos de estos pabellones combinaron las maderas con las lonas pintadas al óleo²², el *staff* o estuco y el cartón piedra, acudiendo a las pinturas de tonos blancos y barnices para asegurar la brillantez de acabado y la mejor resistencia a la intemperie²³. El repertorio de motivos *Art Nouveau* más reconocibles –cintas, ondulantes tallos vegetales y algas marinas, guirnaldas, flores, máscaras femeninas– enlazaba estas decoraciones pintadas, talladas y modeladas con las que contemporáneamente estaban sirviendo para expandir la nueva estética a través de las artes gráficas, pero también de otras manifestaciones efímeras como escenografías para los números de varietés o los festivos desfiles de carrozas. Entre esa nueva imaginaria, presidiendo las fachadas de no pocos pabellones sobresalían las máscaras femeninas dispuestas frontalmente para dirigir sus miradas petrificadas hacia los espectadores. De acuerdo con el uso de estos locales de espectáculos no debe extrañar encontrar aquí las inevitables alegorías de la Comedia y la Tragedia interpretadas a la última moda, como en el Pabellón Lino de A Coruña tras la reconstrucción de 1914. Confirmando la reiterativa celebración de la mujer en las artes visuales del modernismo, el habitual tratamiento como objeto artístico explotaba las cualidades de rostros, peinados y accesorios para presentar estas figuras con el mismo aspecto floreciente y pleno de vida que los ornamentos vegetales que las acompañaban²⁴.

²² Los paneles pintados también fueron frecuentes en las fachadas de pabellones de la Exposition Universelle de París de 1900, como en el pabellón “L’Art Nouveau Bing”, el “Théâtre des Bonshommes Guillaume”, o “La Maison du Rire”. *Les Grands Dossiers de L’Illustration. Les Expositions Universelles*, Paris, SEFAG-L’Illustration, 1987, p. 152-153.

²³ De acuerdo con la disponibilidad de otros materiales suministrados por fábricas locales es posible también encontrar elementos de fundición de hierro, zinc y planchas de vidrio. Al margen del Palacio de Proyecciones de Eduardo Jimeno instalado en Madrid desde 1899, a tenor de la única fotografía conocida, también en la ciudad de A Coruña, con larga tradición en el uso de vidrio plano para el cerramiento de sus típicas galerías, fueron varios los pabellones que resolvieron algunos paños de sus cierres laterales con planchas de vidrio esmerilado, como el Salón Cinema Coruña (Pedro Mariño, 1912). J.A. SÁNCHEZ GARCÍA, “Los primeros cines”, p. 79-80.

²⁴ Derivado del refinamiento de la cultura femenina del rococó, tan decisiva para la germinación del *Art Nouveau*, este tratamiento decorativista no ocultaba ciertas dosis de sensualidad que también en aquellos tiempos conectaban con la caracterización más moderna de la *femme nouvelle* en otras manifestaciones como la ilustración gráfica. Jan THOMSON, “The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau”, *Art Journal*, 31 (2), 1971-1972, pp. 158-167; y

A la hora de realzar estos vistosos frentes de los pabellones fue fundamental la contribución de las iluminaciones eléctricas. Al margen de testimonios escritos, en algunas fotografías antiguas se advierten las líneas de bombillas coloreadas, estratégicamente dispuestas, que por ejemplo resaltaban los rótulos con los nombres de los locales. La nueva posibilidad de percepción y experiencia de la ciudad durante las horas nocturnas gracias a estos juegos de luces se completaba con otro de los recursos derivados de las barracas de ferias: los órganos mecánicos, también alimentados por electricidad, que se colocaban en la zona de entrada de estos pabellones. Su protagonismo como reclamos sonoros y visuales aporta otra sugerente pista para investigar la difusión del *Art Nouveau*, puesto que fue en la Exposition Universelle de París del año 1900 donde se dieron a conocer los modelos de mayor aparatosidad, los que por su complejidad técnica y artística factura resultaban idóneos para llamar la atención de los paseantes desde la entrada de los pabellones de cine²⁵. Producidos por fabricantes como Gavioli et Cie, Limonaire Frères, Chales Marengi o Gbr Bruder²⁶, sus frentes de madera tallada y pintada en tonos rosas, verdes y dorados alternaban partes decoradas con relieves y pinturas con las figuras móviles que giraban siguiendo

especialmente Deborah L. SILVERMAN, *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style*, University of California Press, 1992, pp. 69-74. Es oportuno señalar que las representaciones más sensuales continuaban con las figuras, a veces abiertamente procaces, que decoraban los órganos automáticos ubicados a la entrada de los mismos pabellones, como se verá a continuación.

²⁵ La conexión entre los elementos decorativos de los barracones, los órganos de feria y el *Art Nouveau* fue señalada ya en su momento por F. LACLOCHE, *Architectures de Cinémas*, p. 28-29. Para el ámbito español, el papel de estos órganos como otra vía de entrada del modernismo, sobre todo en las localidades de provincias, aparece oportunamente destacado por F.J. PÉREZ ROJAS “Los cines madrileños...”, p. 69; y para los cines de Zaragoza por Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, p. 89; y Amparo MARTÍNEZ HERRÁNZ, *Los cines en Zaragoza, 1896-1936*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997, p. 84.

²⁶ Sobre las características de estos vistosos órganos de feria véanse E.V. COCKAYNE, *The Fairground Organ: its Music, Mechanism and History*, London, Newton Abbot, 1970; Geoff WEEDON and Richard WARD, *Fairground Art: the Art Forms of Travelling Fairs, Carousels and Carnival Midways*, London, White Mouse eds., 1981, p. 119-131; y Arthur W.J.G. ORD-HUME, *Automatic organs: a guide to orchestrons, barrel organs, fairground, dancehall & street organs including organettes*, Schiffer Publishing, 2007. En España el pionero Eduardo Jimeno parece haber sido el introductor de los órganos Limonaire, según Nieves GONZÁLEZ TORREBLANCA, *Madrid. Patio de butacas. Crónica social de los cinematógrafos madrileños*, Madrid, La Librería, 2007, p. 31.

los acordes de la música –oberturas como Guillermo Tell o Poeta y Aldeano, canciones como la de la Estrella o Trasatlantique, fragmentos de zarzuelas...-, normalmente con un personaje central que hacía las funciones de director y a su lado las bailarinas y otras figuras tocando platillos y bombos. Dado que podían abarcar toda la fachada de los pabellones, los modelos de mayores dimensiones se diseñaban de acuerdo con las indicaciones de los empresarios, disponiendo entre sus barroquizantes molduras los dos accesos diferenciados para el público de Preferencia y General, con sus letreros, en lo que fue una clasista peculiaridad de los locales españoles. Su estética de inspiración rococó, tal como se puede apreciar en los catálogos de la casa Gavioli, desplegaba un abigarrado conjunto de volutas, guirnaldas, rocallas y curvas arriñonadas entre las que era frecuente insertar pinturas galantes y paisajes, por lo que esta revisión de un estilo histórico ya en auge durante la segunda mitad del siglo XIX pone en evidencia la estrecha conexión con algunas de las fuentes para los motivos del primer *Art Nouveau*²⁷. A través de las fotografías antiguas, planos y descripciones se advierte la presencia de estos órganos, en España también conocidos como orquestófonos, en pabellones como el Cinematógrafo Truyol de Palma de Mallorca (1903)²⁸, el Royal Cosmograph de Antonio Sanchís y el Gran Cinematógrafo Modernista Leonés de Águeda García, ambos en Gijón, Oviedo y Avilés (1903)²⁹, el Pabellón de Antonio de la Rosa en Sevilla (1905), significativamente descrito como “rococó vienés”³⁰, el Cinematógrafo Farrusini y el Palacio de Proyecciones de los Jimeno en Zaragoza (1905)³¹, el Pabellón

²⁷ En el marco del complejo y ecléctico acercamiento a estilos del pasado por parte del *Art Nouveau*, reformulando principios y elementos antes que realizando meras copias, la mirada hacia el barroco y rococó dependió en Francia de su valoración como estilos nacionales, muy apropiados para ciertas producciones como el mobiliario o las artes aplicadas, con pioneros en su redescubrimiento como el escritor y coleccionista Edmond de Goncourt. D. SILVERMAN, *Art Nouveau in Fin-de-siècle France...*, p. 17-41: 142-171; y Paul GREENHALGH, “Alternative Histories”, in *Art Nouveau, 1890-1914*, P. GREENHALGH (ed.), London, Victoria and Albert Museum, 2000, p. 37-45.

²⁸ Catalina AGUILÓ RIBAS, “La cinematografía en Mallorca (1897-1915)” en *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*, Juan Carlos de la MADRID (Coord.), Universidad de Oviedo, 1996, p. 245.

²⁹ Curiosamente ambos pabellones aludían en su publicidad a la presencia de estos órganos como elemento distintivo: “pabellón del órgano grande” el de Sanchís y “pabellón del órgano nuevo” el de Águeda García, según J.C. de la MADRID, *Cinematógrafo y Varietés...*, p. 56.

³⁰ C. COLÓN, *Los comienzos...*, p. 31.

³¹ A. MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines...*, p. 268-269: 318-320.

Modernista de Ramírez de Aguilera de Córdoba (1905), el Ena Victoria y el Cinematógrafo Mágico de los Jimeno en Madrid (1906), el Pabellón Valle de Badajoz (1906)³², el segundo y tercer Pabellón Lino de A Coruña (1906 y 1914), el Pabellón de Antonio Mayor en Oviedo (1906), el Pascualini de Málaga (1907)³³, el Palacio de la Ilusión de Vigo (1907), el Lux Edén de Granada (1908)³⁴, el Real Cine Rocamora (1909-1910) y el Petit Palais Sanchís (1910) en San Sebastián³⁵, o el Gran Chronophotograph de los Barbagelata en Orense y Tui ya en los años diez.

Los documentos gráficos permiten constatar la repetición de un esquema compositivo basado en un gran arco con o sin parteluces, los característicos arcos elípticos, parabólicos o arriñonados derivados del *Art Nouveau* francés y belga, en cuyo interior se acogían los citados órganos mecánicos (fig. 4). Esta disposición de pórtico, o proscenio como también se le llamaba en la época, filtraba el acceso al interior presentándose como una réplica de un escenario teatral, en ocasiones reproduciendo un gran arco de embocadura como se podía ver en el Coliseo del Noviciado diseñado en Madrid por José Carnicero Rodríguez (1907), presidido por una máscara femenina sobre su rótulo; en el Pabellón Iris de Avilés (1909), con la contundente volumetría cúbica de una caja escénica; o también en el Cinematógrafo Escudero de Cádiz (1910). Teniendo en cuenta que la mayoría de estos pabellones mantenían todavía un pequeño escenario interior en el que alternar las proyecciones con las actuaciones en vivo³⁶, es obligado

³² Francisco M. SÁNCHEZ LOMBA, Catalina PULIDO CORRALES, “Cine mudo en Extremadura. 1897-1914”, en *Primeros tiempos...*, p. 269.

³³ Instalado en la entonces denominada Alameda de Carlos Haes, tenía un órgano Limonaire Frères. Catalina PULIDO CORRALES, Rafael UTRERA MACÍAS, “Los orígenes del cinematógrafo en el sur: Andalucía y Extremadura” en *Los orígenes del cine en España. Artigrama*, 16, 2001, p. 158.

³⁴ Salvador Mateo ARIAS ROMERO, *Granada: el cine y su arquitectura*, Universidad de Granada, 2009, p. 321-329.

³⁵ José M^a UNSAIN, *El cine y los vascos*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1985, p. 56-58; y Javier M^a SADA, *Cinematógrafos donostiarra*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, p. 14-16.

³⁶ También es interesante señalar que esta disposición de los frentes de los pabellones, especialmente los decorados con lonas pintadas, era muy similar a los escenarios de escasa profundidad, con telones pintados de fondo, con origen en las barracas de feria y reiteradamente empleados para el área de filmación de sus films por pioneros del cine, como Méliès. R. PEARSON, “Early cinema”, p. 40.

interpretar estos frentes como un avance o reflejo de la disposición teatral interior³⁷, en un claro cruce o fertilización de influencias entre cine y teatro³⁸; para validar su condición de proscenios, los frentes no sólo se adornaban con lo que podría verse como una traslación de las escenografías interiores, sino que además servían para dar un adelanto de los espectáculos en vivo y enmarcar a los ocasionales voceadores, estos últimos replicando al explicador que acompañaba las sesiones de cine. Con ello las fachadas de los pabellones funcionaban como otro ámbito performativo para extender la atracción y contenidos de sus espectáculos.

Jugando con todas estas dimensiones como arquitecturas-espectáculo, los pabellones cinematográficos se convirtieron en una cosmopolita tarjeta de presentación del *Art Nouveau* en medio del paralelo proceso de monumentalización del paisaje urbano³⁹. De hecho, su descarada y atrevida opción modernista, en oposición al eclecticismo clasicista dominante en la construcción pública, no puede ocultar la otra cara de estas efímeras construcciones como muestra de los cuerpos anómalos, extraños y marginales que llegaron a convivir temporalmente dentro de la ciudad; toda una escenificación del sentido original de la palabra inglesa *freak*, que encuentra además otra concordancia con

³⁷ La formalización de un escenario abierto a las calles y paseos mostró otra alternativa en el pabellón específicamente diseñado para las actuaciones de la bailarina Loie Fuller en la Exposition Universelle de París 1900, recubierto al exterior por la evocación de un telón de escena, con sus pliegues alrededor de la entrada realizados en blanco *staff*, según el diseño conjunto de Henri Sauvage y Pierre Roche. Catherine PEDLEY, *Dualities: the Female Performer and the Popular Stage in Late Nineteenth-Century Paris*, University of Warwick, 2003, p. 254-255; D. SILVERMAN, *Art Nouveau...*, p. 299; y Rhonda K. GARELICK, *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, 2007, p. 81-83.

³⁸ Compartido con otras tipologías muy representativas de la arquitectura decimonónica como las estaciones de tren, los casinos o los balnearios, el motivo del gran arco horadando una fachada contaba con el precedente de un singular teatro ubicado en el popular Boulevard du Temple de París: el Théâtre-Historique promovido por Alexandre Dumas e inaugurado en 1847, en el que se anticipaba esa misma concepción como escenario abierto a la ciudad, decorando el interior con pinturas y relieves de protagonistas del arte dramático. Ya en el fin de siglo esta composición de fachada se reiteró en los más frívolos *music-halls* y *vaudeville houses*, reapareciendo a comienzos del siglo XX en los *nickelodeons* norteamericanos y en los primeros grandes cines de los años diez en adelante. F. LACLOCHE, *Architectures de Cinémas*, p. 34-45.

³⁹ En un esclarecedor texto contemporáneo ya Simmel subrayó la acumulación de cambiantes imágenes y el énfasis en la exteriorización, también en la arquitectura, como algunas notas claves en el nuevo panorama de intensificación de los estímulos nerviosos y transitoriedad de la vida urbana moderna: Georg SIMMEL, *The Metropolis and Mental Life* [1903], señalado en David FRISBY, *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992, p. 27: 84-97; y 146-162.

la película *Freaks* (1932), de Tod Browning, en la que el mundo del circo y las ferias vuelven a aflorar como telón de fondo. En este sentido, pese a sus alardes visuales y sonoros estos pabellones de cine no siempre fueron del agrado de las autoridades y el público. Al margen de las críticas estéticas ya comentadas, en los permisos municipales para su instalación son frecuentes las limitaciones hacia el uso de los órganos, ya que sus repetitivas melodías terminaban molestando a quienes sólo deseaban disfrutar de un relajante paseo⁴⁰. Una vez superada la novedad de sus primeras apariciones en los espacios de ocio urbanos, es posible que algunos de los exhibicionistas recurran para enganchar a la audiencia comenzaran a ser vistos como una molestia, una intromisión de los ruidosos ambientes de las ferias, una parada de los monstruos que no todo el público urbano estaba dispuesto a soportar.

En cualquier caso estos pabellones cinematográficos fueron desapareciendo gradualmente de la escena urbana durante los años previos y coincidentes con la Primera Guerra Mundial. El cine como forma de ocio y entretenimiento más popular continuó su expansión, pero ahora alojándose en unos locales ya estables y permanentes, revestidos con formas de la tradición clásica, como si pretendiera conquistar una aureola de dignidad y respeto que hiciera olvidar definitivamente la vergonzosa vinculación con el ámbito de las ferias y sus barracas⁴¹. Al margen de su

⁴⁰ En Zaragoza ya en 1898 y 1899 se registraron protestas de los vecinos de la plaza de Saladero por el ruido de estos órganos de feria y sus trompeterías, terminando por regularse el horario de funcionamiento, limitado hasta las nueve de la noche. Amparo MARTÍNEZ HERRÁNZ, *Los cines en Zaragoza...*, p. 45 y 49. En Madrid, las quejas por las repetitivas melodías del órgano Limonaire del Cinematógrafo Mágico instalado por los Jimeno en la calle de Alcalá esquina con Núñez de Balboa obligaron en 1906 a trasladarlo a otro pabellón que explotaban en la calle Fuencarral. N. GONZÁLEZ TORREBLANCA, *Madrid...*, p. 38. En Vigo, en marzo de 1906, Julio Pradera, exhibidor vallisoletano, vio como se le limitaba a las horas diurnas el funcionamiento del órgano y timbres eléctricos del pabellón que pretendía instalar en la calle Policarpo Sanz. J.A. MARTÍN CURTY, *Cines de Vigo*, p. 58. Y en San Sebastián, las protestas consiguieron que la Comisión de Gobernación prohibiera tocar organillos y órganos-orquesta a la entrada de cinematógrafos y teatros fuera de la época de ferias por la posible concurrencia nocturna de maleantes. J.M^a UNSAIN, *El cine...*, p. 58-59.

⁴¹ Palacios del pueblo los denomina Philip Blom, recogiendo connotaciones ya frecuentes en los años diez y veinte ante la tendencia a la suntuosidad de los ahora conocidos como “movie theatres”, “movie palaces” o “picture palaces”: David NAYLOR, *American picture palaces: the architecture of fantasy*, New York, Prentice Hall Press, 1981, p. 31; Maggie VALENTINE, *The Show Starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theatre*, New Haven and London, Yale University Press, 1994, p. 34-52; Ph. BLOM, *Años de vértigo...*, p. 452.

papel en el asentamiento del espectáculo, con sus obvias limitaciones materiales y condición efímera, el incesante y original desfile de máscaras de los pabellones cinematográficos había servido para introducir otra temprana versión de la aspiración al arte para todos acorde con el ideal de democratización buscado por el *Art Nouveau*, pero también con los mismos progresos en la democratización de la sociedad y sus pautas de ocio en los primeros años del siglo XX.