

## Narrar paisajes. Comunidad dialógica. Cines y teatros de Sevilla

Alfonso Ruiz Robles | Dpto. de Proyectos Arquitectónico, Universidad de Sevilla

Url de la contribución <[www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5959](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5959)>

### RESUMEN

Tras el tiempo transcurrido desde la elaboración de los documentos que quisieron ser un catálogo de la arquitectura teatral y cinematográfica en Sevilla (1800-1989), se presenta la oportunidad de visitar esos materiales en torno a la relación que plantea el emparejamiento de los términos patrimonio y cine.

Se puede pensar que elaborar una idea a través de un texto que sobrescribe sobre una realidad desaparecida en gran medida y ya enunciada en el catálogo, aunque no hecha pública, es un trabajo estéril por duplicidad de esfuerzos y resultados. Sin embargo, este texto quiere ser una determinada propuesta de articulación de esos dos momentos, el del origen y el actual y que, asumiendo su contingencia y estado inconcluso, afirma su consistencia propia afirmada en esa nueva relación que se nos propone desde el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

### Palabras clave

Arquitectura | Cines | Espacios urbanos | Memoria | Paisajes | Patrimonio cultural | Salas de cine | Sevilla |



Cine Florida (1987) | foto Alfonso Ruiz

## Narrating landscapes. Dialogic community. Cinemas and theaters of Seville

### ABSTRACT

After the time that has passed since the creation of the documents intended as a catalogue of theatrical and cinematographic architecture in Seville (1800-1989), an opportunity arises to revisit these materials in light of the relationship between the terms heritage and cinema.

One might think that developing an idea through a text that overwrites a reality that has largely disappeared and was already described in the catalogue, albeit not made public, is a futile endeavor due to the duplication of effort and results. However, this text aims to be a specific proposal for articulating these two moments –the origin and the present– and, acknowledging its contingency and unfinished state, affirms its own consistency through the new relationship proposed by the Andalusian Institute of Historical Heritage.

### Key words

Architecture | Cinemas | Urban spaces | Memory | Landscapes | Cultural heritage | Movie theaters | Seville |

**Cómo citar:** Ruiz Robles, A. (2026) Narrar paisajes. Comunidad dialógica. Cines y teatros de Sevilla. *revista PH*, n.º 117, pp. 114-129. Disponible en: [www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5959](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5959) DOI 10.33349/2026.117.5959

**Enviado:** 01/08/2025 | **Aceptado:** 02/09/2025 | **Publicado:** 10/02/2026

El ensayo que presento no se restringe al ámbito de lo lógico o de lo teórico, sino que incorpora las vivencias que, explícitamente o no, le están asociadas en el transcurrir de los ritmos de un tiempo de transformaciones de aquella realidad de la arquitectura cinematográfica y teatral existente en un tiempo en Sevilla y abre la oportunidad de activar un lenguaje que, antes de mostrar una añoranza por aquellos momentos de esplendor del ocio de los sevillanos representados en sus espacios del espectáculo, signifique y revele unas potencialidades en la nueva situación.

El cierre definitivo del teatro-cine Cervantes, obligado por la pandemia del coronavirus en 2020, puso fin a la presencia en la ciudad de un conjunto de salas (los cines Bécquer, Apolo, Imperial, Palacio Central, Lloréns, Rialto, Florida, Alkázar, Regina, Emperador y tantos otros) que cambiaron las grandes pantallas y las butacas por otro tipo de mobiliario adaptado a sus nuevos usos cuando no a sus cierres definitivos.

Tanto esta situación como la distinta naturaleza de los dos términos que conducirán esta reflexión, patrimonio y cine, el primero entendido como legado histórico y cultural que se transmite de generación en generación incluyendo tanto elementos tangibles como intangibles, y cine, su práctica artística, entendida como aquella que nos permite reconocer el mundo que habitamos pero siempre de un modo particular, el que viene elaborado por sus imágenes proyectadas, llevan a tomar una determinación previa sobre la construcción del texto.

El ensayo que se presenta va a transcurrir por entre una brecha abierta entre los dos conceptos referidos para dar lugar a un texto como tejido y textura de la vida en su sentido más amplio y abarcador, última verdad de lo patrimonial.

Pero tendremos que encontrar un lenguaje que sea capaz de despertar la atención sobre lo que en esa brecha late. Y si el lenguaje elegido es importante, igualmente lo es la estructuración del texto. Este toma, definitivamente, la forma rizomática de narrativas de paisajes ordenadas en tres muestras diferenciadas que se verán permeadas por la idea común de paisaje, artefacto cultural, que va a alumbrar mundos silenciados y a vehicular la idea de una memoria activadora que implica pasado, presente y futuro.

### **PRIMER PAISAJE. RONDA: INSTRUCCIONES DE USO**

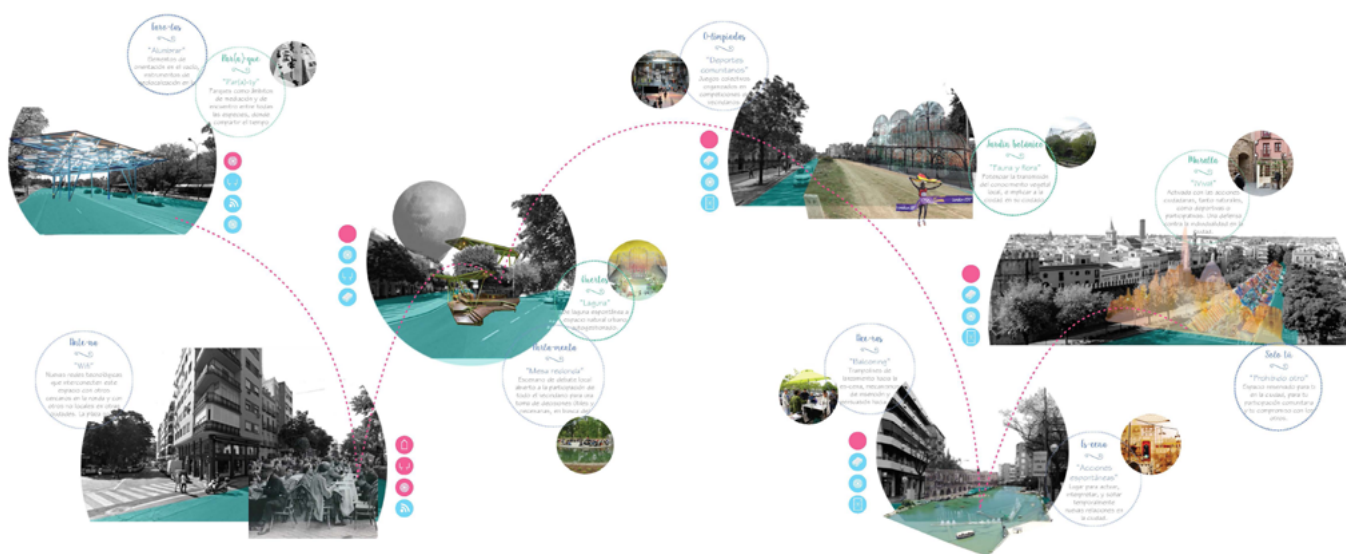
Los límites de las ciudades han venido siendo asociados con bordes conceptuales donde se han venido produciendo los más evidentes conflictos políticos, la emergencia de nuevas ciudadanías, la renovación de formas de trabajo, los nuevos urbanismos, etc.

La primera ronda o ronda histórica de la ciudad de Sevilla y su área de influencia a ambos lados reúne una serie de condiciones constitutivas del germen de una nueva sociabilidad. Por una parte, la procedencia heterogénea de sus habitantes, el progreso en el asociacionismo ciudadano, la reconfiguración continua de sus edificios residenciales y de otros servicios y espacios públicos y, por otra parte, la presencia de huellas de una violencia estética contemporánea (precariedad, gentrificación, especulación), la convierten en un documento irrenunciable en su comprensión para entender el presente y el futurible proyecto de una ciudad sostenible.

En su margen oriental, la ronda ha asumido el papel de “colector” de los efectos producidos por las transformaciones de un territorio agrícola en un suelo de instalaciones industriales en el siglo XIX y de asentamientos de población trabajadora en los entornos de dichas instalaciones ya entrado el siglo XX. Esa secuencia histórica fue transformando las infraestructuras que irían apareciendo y que articulaban un paisaje que aún mantenía relaciones de uso y conformación con espacios interiores de la ciudad y que ha venido a caracterizar su zona norte hasta mediados del siglo XX.

Con el derribo de las murallas y para preparar el suelo periférico a las nuevas necesidades habitacionales, se desecaron y/o entubaron cauces de arroyos y, junto a las vías pecuarias que iban perdiendo uso, se transformaron en calles urbanas al servicio fundamentalmente del tránsito de vehículos de entrada y salida de la propia ronda; la ausencia de un plan de ensanche y la aparición del ferrocarril nos deja una parte de la ciudad desarticulada transversalmente por la existencia de las vías radiales en las que se han convertido los antiguos caminos y vías pecuarias.

Diagrama de la ronda histórica de Sevilla. Un imaginario de gran vía pública | fuente Marín Domínguez 2016



La construcción, en la década de los años 40 del siglo pasado, de una serie de edificios del espectáculo cinematográfico nos permitiría interpretarla como un “Espacio en Blanco” (Garcés 2008), caracterizado por la interrupción de un ordenamiento urbano que prioriza su finalidad como carril de circulación de mercancías y abriéndonos la posibilidad de proyectar en ella un pensamiento de alianzas donde ensayar otras experiencias posibles y donde espacializar nuestro querer vivir creando nuestros propios acontecimientos; un intercambiador de infraestructuras culturales, sociales y de ocio junto con otras instituciones públicas, dotaciones y espacios públicos que nos haga recuperar la ronda como la gran vía pública, que nunca fue, de articulación del conjunto histórico y los barrios periféricos.

A los cines, en esta construcción imaginaria, se sumarían otras edificaciones emblemáticas en la ciudad: el Hospital de las Cinco Llagas, sede de la soberanía popular, un imaginario Jardín Botánico en el solar del antiguo colegio del Valle, el antiguo Laboratorio Municipal como espacio socio-cultural, el Mercado de Abastos de la Puerta de la Carne recuperando su uso original, o el antiguo Cuartel de Intendencia transformado en museo de la ciudad. Las salas de cine que protagonizan este espacio urbano son Bécquer, Alkázar y Florida. Cabe ahora detenernos en sus descripciones arquitectónicas y geomorfológicas, su manera de situarse y hacerse presente en el entorno de la ronda.

El cine Bécquer, hoy transformado en un comercio de alimentación, aún conserva su presencia volumétrica y unitaria en el espacio urbano circundante. La cubierta abovedada da muestras de su arquitectura “ilustrada”. Cuando en enero de 1940 Agustín Jiménez Trujillo, empresario cinematográfico, encarga la realización de un “Proyecto de cine en C/Bécquer” a Rodrigo Medina Benjumea, ya existe en el lugar elegido para la construcción del edificio un cine también denominado Bécquer.

La destrucción de las murallas y la consolidación de la calle Feria como área comercial introduce en este sector una serie de cambios morfológicos propiciados por las aperturas laterales de esta vía. El cine Bécquer se ubica en un fragmento resultado de la apertura de una de las grandes manzanas históricas del sector.

Próximo a la Puerta de la Macarena y a la Parroquia de S. Gil, sirve tanto al populoso Barrio de Feria, al de la Macarena y a la Resolana. La primera implantación de este cine, hacia 1937, y su posterior construcción de nueva planta en 1940 nos hablan de que la zona tiene consolidado un potencial de espectadores para esta actividad. Esto, unido al papel de control ideológico que el espectáculo cinematográfico desempeñará en la etapa autárquica de la postguerra, explica el fenómeno del gran número de edificios cinematográficos realizados en una época en la que la actividad constructora en la ciudad es prácticamente nula.



Cine Bécquer (1989) | foto Clemente Delgado

El edificio resuelve de manera correcta su implantación. La escala de la calle donde se sitúa, trasera a la calle Resolana, y su posición en esquina serán las bases desde la que se dé respuesta volumétrica y compositiva al entorno. La disposición de los dos vestíbulos a las dos calles habla de la necesidad de colonizar los ámbitos urbanos a los que el edificio presenta fachada, jerarquizando no obstante sus respuestas, escalar y funcionalmente. La esquina y no el edificio se convierte en eje vertical de referencia desde el recorrido urbano habitual de la calle. Realizado en un corto espacio de tiempo, fue inaugurado en el mes de noviembre. La sala, diseñada con unas condiciones de acústica y visibilidad óptimas, estaba decorada en sus paredes laterales por frescos del pintor Juan Miguel Sánchez. La decoración interior responde a un racionalismo reinterpretado próximo al art decó; destaca la bella factura del bar. La mezcla de estos estilemas con ambientes extraídos de la denominada "arquitectura blanca" produce una sensación de ambigüedad estilística muy propia de las obras del periodo autárquico en Sevilla.

El edificio se organiza según un esquema tradicional de implantación en este tipo de edificación: un núcleo central –sala y escena– envuelto por una crujía perimetral, en este caso, en esquina, que aloja los servicios anexos a la sala (vestíbulo de entrada; galerías de acceso, bar, cabina de proyección, salas de entreactos, etc.); a esto se añade una vivienda, con acceso independiente por la calle Fray Luis Sotelo y conectada a través del salón de fumadores con la planta primera del cine.

La disposición del vestíbulo principal en doble altura, abierto a la calle Bécquer, exclusivamente, a través de los huecos de planta baja, con las escaleras simétricas desembocando en la galería superior, volcada al vacío, junto a la formalización y la iconografía empleada, nos hablan de las influencias culturales presentes en la arquitectura de los hermanos Medina.

Posterior reformas del edificio en 1960 y 1974 condujeron a la mutilación de valores formales del edificio al no ser considerados relevantes para su conservación.

El desarrollismo económico, por último, sigue imponiendo sus valores “culturales” que destruyen y socavan, sin ofrecer alternativas a las arquitecturas anteriores; así nos lo encontramos hoy convertido en un espacio comercial, una más de las operaciones que han marcado la ciudad con un rosario de desastres urbanos y culturales.

El cine Alkazar, en el tramo de la ronda María Auxiliadora-Capuchinos, hoy sirviendo para un uso comercial de alimentación, es ejemplo de la reutilización de una arquitectura vinculada al entorno agrícola en el que se dispuso, para servir de contenedor de un uso que comenzaría a ser rentable económicamente a mediados del siglo XX.

Se trata de una de las tres naves fechadas entre 1905 y 1910, que almacenaban el aceite de Miguel García Longoria y establecidas en la antigua calle Arbolera (hoy María Auxiliadora) (Medina Delgado 2017).



Cine Alkazar (1989) | foto Alfonso Ruiz

Esta transformación en espacio de ocio cinematográfico nos informa de los deseos de cambios morfológicos y sociales de esa, en otros tiempos, frontera entre lo urbano y lo rural. Será con la reutilización de la antigua nave, primero con el nombre de cine Ramade en 1948 y posteriormente rebautizado como cine Alkázar, que la “ronda” quería sumarse a aquellos espacios urbanos que tuvieron éxito en otras ciudades del Estado como lugares de paseos y relaciones sociales. La preeminencia de los intereses mercantiles y de transporte de mercancías heredadas de anteriores situaciones impidieron esa transformación.

Aún así, es destacable las labores de sus propietarios por adecuar la sala cinematográfica a los nuevos modos de proyección para hacerla más atractiva y competitiva con las demás salas de la ciudad. Alkázar-Superama, Sala de arte y ensayo, nombres y orientaciones de una nueva sala que reflejan esos intentos por permanecer en unos años, los 80, en los que los cines agonizaban, aún manteniendo la atracción de pasear por aquella ronda. En 1985 termina por clausurarse resultado de las competencias de los nuevos medios de divulgación cultural y cinematográfica, especialmente la televisión, acompañando esta decepción a la ya inevitable transformación de ese espacio urbano.

En las cercanías de la Puerta de la Carne-Avda. Menéndez Pelayo, en 1940, se construye el nuevo cine Florida. Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco son sus arquitectos; Manuel Berlanga Asensio, empresario de cine, lo promueve.

Extraña fecha que denomina una nueva época. La guerra civil, recién acabada, ha dejado pocas huellas en el caserío de la ciudad. Este sector de la ronda exterior del casco ha ido consolidándose, desde la Exposición Iberoamericana de 1929, como encuentro de caminos, circunvalación al casco, ingreso al mismo y comienzo del eje de urbanización exterior que culmina en la Gran Plaza.

Una serie de obras han ido construyendo la nueva forma de este enclave en el que ya existía desde el siglo XIX el cuartel de Intendencia, el puente sobre el ferrocarril de Juan Talavera (1924), el Mercado de Abastos, obra de A. Gómez Millán y G. Lupiáñez (1927-28) y algunas casas de pisos de estilo regionalista que coexisten con las primeras operaciones de vivienda decimonónica en el exterior de la muralla.

Parece que la ciudad, antes de ampliarse, de saltar los límites de su configuración secular, necesita anclarse en ámbitos de referencia claramente definidos. Sevilla ha aprovechado el acontecimiento del 29 para poner en marcha un plan de equipamientos que la ciudad venía demandando hacía tiempo. Aquí en la Puerta de la Carne, con un carácter diferencial, se construye por



Florida Multicines (1989) | foto Clemente Delgado

primera vez en la modernidad. Escasas serán las obras que asomen en el caserío tradicional, la mayor parte de ellas proyectadas por los arquitectos del cine Florida.

En 1924, el arquitecto francés Robert Mallet-Stevens, creador de una visión particular de la ciudad moderna escribe: “De todas las construcciones que se edifican en nuestros días, la sala de cine es la que debe presentar el carácter más moderno”; y, posteriormente: “Un cine es un hangar juiciosamente dispuesto en el que se está dando un espectáculo nuevo –y apostilla– un cine es forzosamente moderno” (Bentabol y Rodrigo 1997).

La relación que, desde sus inicios, establece la vanguardia arquitectónica con la técnica –como nuevo valor social y productivo– está en la base de este comentario. En este sentido, el cinematógrafo no será sólo fruto de atención como nuevo programa arquitectónico, sino que prestará su especificidad narrativa y creadora a la construcción de la nueva visión del espacio y la ciudad.

La evolución que la arquitectura del cine realiza, desde la fecha del comentario de Mallet-Stevens hasta la construcción del multicines Florida en 1980, marca la transición cultural y social que va desde el inicio del capitalismo hasta la época postmoderna. El emplazamiento de los sucesivos edificios recoge así, en su concreción, una época histórica que ha visto el paso de la ciudad a la metrópolis. Si comparamos, como arranque de esta interpretación, las secciones longitudinales del edificio de Lupiáñez y Carrasco con la del multicines Florida podemos detectar los rasgos característicos de la evolución de esta arquitectura entre 1940 y 1980.

La concepción arquitectónica del proyecto de Lupiáñez y Arévalo está basada en la evolución que supuso la aparición del sonoro en este tipo de edificios; las exigencias de la acústica, visibilidad, confort, climatización y seguridad son desarrolladas en numerosos discursos como una consecuencia de este hecho. Junto con la necesidad de racionalización funcional y económica propiciada por la coyuntura de crisis del 29, consiguen una aproximación diferente en la sala cinematográfica a aquella de Mallet-Stevens. Aproximación que se traduce arquitectónicamente utilizando las concepciones propugnadas por la vanguardia de los años 20 y 30. Cine y “racionalismo arquitectónico” se entrelazan así, manifestándose como uno de los rasgos culturales de la tradición moderna.

## **SEGUNDO PAISAJE. EN UN RETORNO DE LO REAL**

En una escena de la legendaria película *Cinema Paradiso*, dirigida por Giuseppe Tornatore en 1988, Alfredo (Philippe Noiret), el proyccionista,

manipula uno de los componentes ópticos del proyector de modo que arrastra la imagen que se va a proyectar sobre la pantalla hacia una pared de la plaza Giancaldo, animando a Toto (Salvatore Cascio) a asomarse a la ventana de la cabina, cual Alicia empujada por el gato de Chesire en el País de las Maravillas, y de ahí a cruzar a la otra realidad por descubrir.

En esta secuencia, Tornatore interpreta, en su proyección sobre las fachadas de las edificaciones que asoman a la plaza, la naturaleza del cine como base para la exploración y crítica de las ideas que establecen divisiones entre lo privado y lo público, lo técnico y lo orgánico, entre su materialidad de envolvente espacial de la proyección cinematográfica en una sala y la cualidad de emotividad que subyace en esa expresión artística.

En esa unidad ficcional, proyección-edificación, se ven comprometidas la arquitectura de la ciudad y la imagen proyectada en sus paredes. El legado histórico de Giancaldo, llamado en la realidad Palazzo Adriano y la Plaza Umberto I con su fuente octogonal, es el escenario emblemático de esa bella y peculiar manera de proponer un “retorno de lo real” frente a la realidad informada como única y verdadera y que procura tender vínculos con las gentes configurando su propio universo patrimonial en esa fusión de los dos saberes, arquitectura heredada e imagen argumentada.

La calificamos como una acción que podemos hacer corresponder con el laboratorio del cine al revés. Reivindicamos, ahora en nuestra ciudad, desbordar el escenario de la ciudad-empresa que ha ocultado y hecho desaparecer las salas de cine, para dirigir sus interiores, sus proyecciones hacia nosotros, los ciudadanos paseantes espectadores.

Seleccionamos e imaginamos tres itinerarios-derivadas que, iluminados con proyecciones, estremecen los límites de la realidad. De manera que cap-

Cine Palacio Central (1989) | fotos Clemente Delgado



ten ensamblajes, urdimbres de barrios o sectores identitarios de la ciudad. Herencias de nuestros modos de entender y habitar la calle en la actitud del *flaneur* que tropieza con lo inesperado.

El teatro-cine Palacio Central, antiguo teatro de variedades, los cines Imperial, Lloréns, Pathé, Rialto, Apolo, el teatro Álvarez Quintero y alguno más en el ámbito del centro histórico.

Los cines Emperador, Alfarería, Avenida, Astoria, Fantasio junto con otros en el ámbito de los barrios Triana-Los Remedios.

Cine Imperial (1989) | fotos Clemente Delgado

Debajo, cine Pathé | fuente materiales del proyecto de investigación Sevilla y la arquitectura teatral y cinematográfica, 1800-1989

Los teatros Lope de Vega, Coliseo, San Fernando, Cervantes, Alameda-Municipal, componiendo, como si de un plano secuencia se tratase, un eje urbano sur-norte.



Una acción que quiere ser superadora de la del forense que disecciona cadáveres de cines; todo lo contrario, se trata de encontrar en otros territorios (la antropología, el arte) argumentos desde donde mantener viva esa pasión secreta por lo que declaran muerto y usando la técnica intangible del cine para llevar al común de la sociedad su valor patrimonial.

### TERCER PAISAJE. COMPLEJOS RELACIONALES

En los años 70-80 la economía de importancia, la de mayor peso, ya no necesitaba a las ciudades porque las grandes empresas hacían todo desde mecanismos internos. Comienza a instalarse una nueva economía representada por el papel de las finanzas. Caracterizada por su transnacionalidad, opera como una gran nube que buscará hacerse presente en las ciudades a través de entidades intermediarias. Cuando una empresa empieza a funcionar en distintas partes del mundo con distintas leyes, prácticas de inversión, etc. no puede basarse en una territorialidad nacional o local.

En el campo de la arquitectura y en la producción cinematográfica encontramos, en torno a esos años, actuaciones que vislumbrarán el presente al que asistimos hoy, en cuanto a las relaciones de los sujetos con su entorno doméstico y con el medio urbano.

El proyecto de Toyo Ito de un Pao (cápsula) para la chica nómada en Tokio (1985-89) describe a un sujeto, encarnado por la chica nómada, urbanita, hedonista e independiente que rompe su relación de enraizamiento con el lugar para ejercer individualmente su libertad, tener conciencia de su pertenencia a la clase consumidora y realizar sus actividades cotidianas en un medio denso, la ciudad, diluyendo la distinción entre los ámbitos privado y público (y también, interior y exterior). En una reinterpretación del proyecto de Un-Home de Reyner Banham en 1965, se sintetiza el concepto de hogar en una serie de objetos que se relacionan con el habitante y el medio. El Pao como tal elemento indiferente a su ubicación en la ciudad se representa a su vez como un objeto des-aposentado en una heterotópica ciudad de Tokio.

En el año 1982 Ridley Scott dirige *Blade Runner*. Inmersa en un argumento que podemos encuadrar en un *thriller*, el marco de referencia es una versión distópica de la ciudad de Los Ángeles, en 2019. Grandes pantallas digitales, vehículos espaciales, personajes sin identidad, etc. dan forma a un tejido, difícil de calificar como social, de relaciones instantáneas y desubicadas.

En un proceso continuo de transformación social, con un acceso casi total a la información y al consumo, vendidos ambos como innovación y donde el individuo empieza a sentirse otro en sus necesidades, aparecen en la ciudad nuevos valores y referentes que acaban por decantarse en estos años.



Exterior del edificio donde se ubicaba el Alameda Multicines (1989) | foto Alfonso Ruiz

Antesala de sala de proyección del Alameda Multicines (1989) | foto Clemente Delgado



Consumimos más rápidamente, sin necesidad de escenografías ni rituales que nos conciencien de la acción; nos movemos con unos tiempos distintos, artificiales e impuestos, difíciles de salvar; nos dirigimos a la sustitución de los universos personales por otros especializados por indiferenciados y, por ende, a la imposibilidad de reconocernos en la ciudad histórica; vemos los objetos como no esenciales; la vida social se hace impersonal y su carácter, que se pretende universal, no pertenece ya a un tiempo ni a un lugar concreto. Esta nueva actitud social pone su acento en favorecer el disfrute individual del tiempo de ocio.

En estas condiciones, la ciudad, como marco de la producción, busca ansiosamente el *shock* del transeúnte en medio de la multitud, consiguiendo así la devaluación del mundo objetivo. Todo se hace fragmentario y especializado; todo se relativiza, hemos perdido el centro en aras de la universalización.

Si a esta nueva realidad consumista añadimos la pérdida de interés o en cualquier caso de asistencia de buena parte de los espectadores potenciales del cine o teatro, por la competitividad de otros medios de comunicación, parece lógica la búsqueda de nuevas vías de atracción por parte de productores, distribuidores o exhibidores que combata la baja rentabilidad de las grandes salas. Así, en un primer estadio los promotores cinematográficos proponen fundamentalmente la reforma en multisalas de otras grandes salas o la adecuación de locales con el mismo fin, como el multicentro Alameda, que asume y refleja este nuevo modo de operar que se impone a la ciudad y, por tanto, esa nueva manera de entender el cine. Momento singular, este,

en el que aparece el multicines, a partir del cual la exhibición cinematográfica se decanta por lo marcadamente comercial y funcional. Se importan así actitudes sobradamente comprobadas en Europa, sobre todo en Francia, y revestidas de una imagen nueva pretendidamente universal.

Estamos ante un nuevo concepto de espacio-informacional, resultado de la definición de un nuevo individuo existente en una ciudad que ahora se lee desde sus fragmentos y la continuidad del vacío. En este continuo, el multicentro no es tanto un objeto como un espacio diferenciado y autosuficiente, una heterotopía del tiempo libre. El edificio cinematográfico no existe sino por su negación, inmerso como un fragmento más en la constitución del mismo.

Así nos encontramos, en nuestra ciudad y su entorno metropolitano, el centro Nervión Plaza; el centro comercial Los Arcos; el centro Lagoh; el centro Carrefour en Camas, etc. En ellos, el vestíbulo, entendido como frontera se ha disuelto en el lugar en un sinfín de pequeñas antesalas a mostradores y locales delimitadas por transparencias, reflejos de cristales; además, los planos de referencia de las pequeñas salas se hacen artificiales, técnicos, abandonando toda posible relación con la ciudad es entonces el vacío, construido desde el propio recorrido, quien asume su papel de nuevo referente en el sistema de espacios públicos.

El cine, como hemos visto, deja de ser la actividad primaria de estos complejos, las salas como espacios disponibles y ambiguos que, lejos de entenderse como honestidad y pureza de la sala en beneficio de la exhibición, se muestran con una imagen construida con mínimos, casi banal, y donde incluso su apuesta tecnológica queda en entredicho al ser contrastada con la calidad de la proyección. Hay algo de esa otra domesticidad que, no superando la barrera de una determinada tecnología ni necesiéndose justificar por nadie, lleva aparejado un empobrecimiento de materiales y de la arquitectura misma. Nos encontramos ante nuevos espacios y relaciones, “espacios de tránsito” en el laberinto de la ciudad donde el cine es una más de la representaciones que ella alberga, relaciones y elementos que recuperar como materiales de proyecto en la medida en que se entiendan de forma nueva, comprender que la calle se ha incorporado a la sala en vez de la sala a la calle supone asumir que disponerse a entrar en este espacio es algo muy distinto de aquella otra actividad, casi ritual, que hablaba de otra ciudad, quizás más contemplativa, recorrida.

Así las cosas, si para el habitante de la ciudad, para el hombre privado de W. Benjamín (Arendt 2007), el interior representa el universo, ahora y en nuestra narración, con el desarrollo de este modelo, la consideración es otra. El entendimiento de estas salas, perdidas dentro de los mismos complejos donde se instalan, como cajas asépticas (de imagen homogénea, casi vulgar, texturas de moquetas y fibras artificiales, siempre tan levemente ilumi-

nadas, tan lejos de aquella recreación en el “vestido” del vacío, de aquellas salas atmosféricas), nos conduce a pensar que es en el interior de la persona donde tienen cabida esos universos particulares dejando tan sólo a la pantalla de la sala el reflejo de ese interior. La única ensoñación posible en estos nuevos lugares sólo nos puede venir de ese rectángulo frontal, blanco y sólo después de que la sala se haya oscurecido.

Una nueva actitud del espectador ante el hecho teatral y cinematográfico que, por el propio entendimiento de la representación o del ocio, se hace aún más evidente y extraño. Esta inevitable superposición a la ciudad, como si de una transparencia se tratase, conservando lo anterior pero mostrándolo de manera distinta, no parece perturbar el carácter del individuo pero sí modificar, como en tantas otras ocasiones ya, su actitud del acercamiento al fenómeno cinematográfico y/o teatral. Se confía en lo que de esencial tiene la ciudad y en su carácter para sobrevivirlo: soportándolo y asimilándolo; y en nuestro caso, habremos de asumir que de la actividad teatral y cinematográfica lo esencial es una ciudad que no sólo tiene perfectamente puesto a punto otros modos de representación, sino que incluso presenta estructuras urbanas que hablan. Y es tarea de esta narración, si la entendemos como rehabilitación o construcción de la actividad teatral y cinematográfica, dar sentido desde este proyecto a la situación de disfunción que acabamos de exponer. Conseguiremos así salvar, asimilándola y reinterpretándola, dicha imposición para leer como momento nuevo y positivo el del futuro.

#### **CODA**

Este ensayo tiene como suelo ideológico y base material la investigación elaborada por un grupo de profesores de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en 1990, Félix de la Iglesia Salgado, José Ramón Moreno Pérez, Mariano Pérez Humanes y Alfonso Ruiz Robles en respuesta a un encargo de la Diputación Provincial de Sevilla.

Aquel trabajo con el título *Sevilla y la arquitectura teatral y cinematográfica, 1800-1989* es algo más que un catálogo de arquitecturas especializadas en su uso. Pone en un mismo plano el estudio de la ciudad, su evolución histórica y de transformación de su morfología y la incidencia de esta arquitectura en su dimensión de símbolo activo que transforma la conciencia de sus habitantes. Si bien el estudio del ambiente construido desde los parámetros que rigen el espacio doméstico ha introducido una determinada comprensión del carácter urbano de Sevilla, desde aquella conferencia sobre “la casa sevillana” del erudito Joaquín Hazañas y la Rúa (1930), la comprensión de la arquitectura teatral y cinematográfica aporta, cuanto menos, un punto de vista que se constituía en “papel de tornasol” para comprobar las hipótesis urbanas establecidas en el estudio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. (2007) Introduction. Walter Benjamin 1892-1940. En: *Walter Benjamin, Illuminations, Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books, pp. 1-51
- Bentabol, J.L y Rodrigo, E. (1997) Rehabilitación del Cine Roxy. Valladolid. *Revista On/Diseño* 185, 1997, pp. 112-123
- Garcés, M. (2008) Un programa de subversión. Manifiesto de Espai en Blanc. *Espai en Blanc*, 19 de diciembre de 2008. Disponible en: <https://espaienblanc.net/?cat=6&post=2205> [Consulta: 31/07/2025]
- Hazañas y La Rúa, J. (1930) *La casa sevillana*. Sevilla: Academia de Estudios Sevillanos
- Medina Delgado, R. (2017) El cine Alcázar. *Sevilla perdida*, 17 de octubre de 2017. Disponible en: <https://sevillaperdida.blogspot.com/2017/10/el-cine-alcazar.html> [Consulta: 31/07/2025]
- Marín Domínguez, A. (2016) *Cartografía del bien común*. Beca MECD. 2016