



arquitectura de cine

Edición a cargo de
Daniel Villalobos Alonso, Sara Pérez Barreiro e Iván Rincón Borrego

ARQUITECTURA DE CINE

Daniel Villalobos Alonso, Marta Úbeda Blanco, Ignacio Feduchi Benlliure,
Sara Pérez Barreiro, Alberto Julián Vigalondo, Nieves Fernández Villalobos,
Oscar M. Ares Álvarez, Miguel Lasso de la Vega Zamora, Iván Rincón Borrego,
Darío Álvarez Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría,
Cecilia Ruiloba Quecedo, Eusebio Alonso García

do.co.mo.mo_ibérico

GIRAC

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
DE ARQUITECTURA Y CINE
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

Dpto. de Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos

ARQUITECTURAS DE CINE

Cine Roxy (Valladolid)

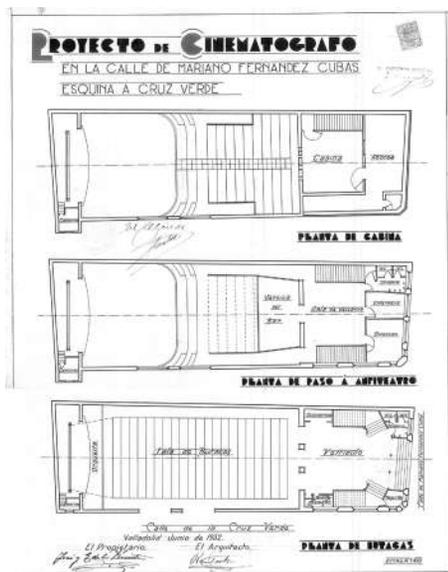
Nieves Fernández Villalobos



1 Thomas Lamb, *Regent Theatre*. Nueva York, 1913. Promotor: Samuel L. Rothaphel.

Juan Antonio Ramírez (1948-2009), gran especialista en arte y autor de varios libros relacionados con el cine, publicó en el periódico *El País*, el 11 de Enero de 1998, un artículo titulado “De palacios suntuosos a casas de muñecas”. En él hacía referencia a los orígenes del cine como un espectáculo raro y extravagante, destinado a maravillar a unos pocos curiosos. No había locales específicos para aquellas proyecciones: el barracón provisional de los circos o el teatro del music-hall servían para la ocasión. El cine era considerado un espectáculo inferior porque los locales donde se veía carecían de categoría estética y de dignidad social.

Esta situación se mantuvo hasta 1913. En ese año, el arquitecto Thomas Lamb construyó el *Regent Theatre* de Nueva York, el primer “palacio cinematográfico” del mundo. Su promotor fue Samuel L. Rothaphel, alias Roxy, un auténtico visionario que puso en marcha una idea aparentemente sencilla, pero de grandes consecuencias:

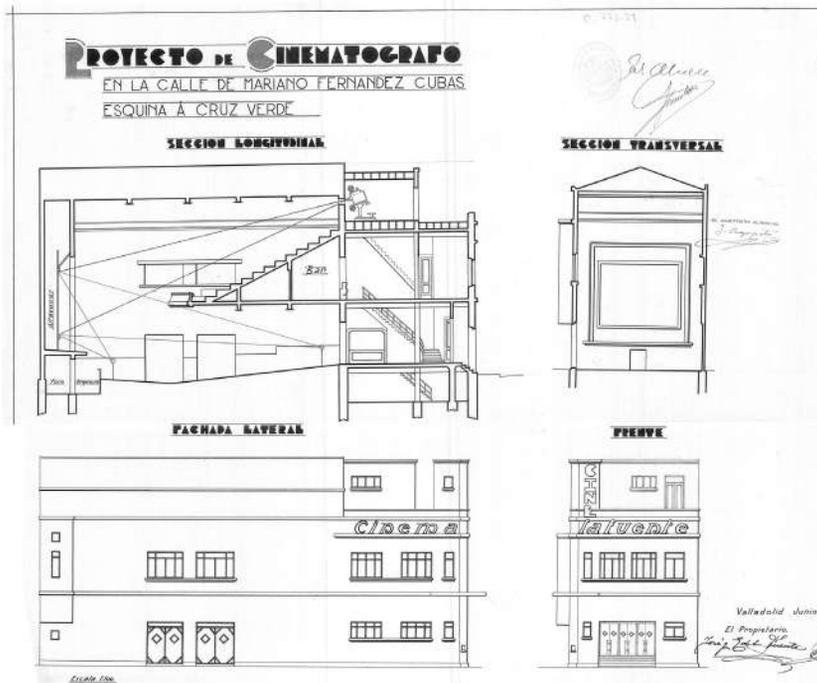


2 Ramón Pérez Lozana, *Cine Lafuente*, 1933. Plantas.

ofrecer las películas en un edificio especial, amplio y ostentoso. La fachada del *Regent* parecía un extraño híbrido, y su interior tenía abundantes lámparas, cortinajes y cornisas doradas. La empresa obtuvo tal éxito que Rothaphel creó otros palacios cinematográficos y le surgieron numerosos imitadores. Era el momento más glorioso del cine mudo, y toda gran película iba acompañada de orquestas de mucho prestigio.

Con la llegada del cine sonoro, la música y las voces de los actores se incorporaron a la cinta, y así es como se impuso el silencio en las salas de cine: otro ingrediente que se añadía a la ya reinante oscuridad para incrementar el poder hipnótico del medio. El sonido “en lata” incrementó el prestigio del cine en tanto que medio artístico típicamente mecánico, es decir, “moderno”. La imagen del cine como “espectáculo moderno”, provocó el abandono casi repentino de los estilos históricos y exóticos utilizados hasta entonces en los palacios cinematográficos para dar paso a un lenguaje más contemporáneo. Algunos edificios adoptaron el estilo de un zigzagueante *art déco*, pero la mayoría se adhirieron a otras variantes de la modernidad, inspirándose en las formas de las creaciones industriales. Sus imponentes fachadas aparecían como lienzos publicitarios que se incorporaban a la escena urbana. Los cines se convirtieron en edificios exclusivos, singulares, que daban esplendor a la calle, y que exigían algunos elementos propios, como logotipos, rótulos, emplazamientos para los afiches, vitrinas para los carteles, marquesinas que envuelven la entrada, etc.

También el Cine Roxy se integra hoy en el paisaje urbano vallisoletano y en la memoria colectiva de forma única, gracias a su estratégica situación y singular arquitectura.



3 Ramón Pérez Lozana, *Cine Lafuente*, 1933. Secciones y alzados.

Ocupa un solar entre medianeras al que se accede por la Calle María de Molina. Sus promotores fueron José y Emilio de la Fuente, quienes ya en 1933 habían levantado el *Cinema Lafuente* (actual *Cine Mantería*) en un solar en la calle Mariano Fernández Cubas esquina con Cruz Verde. El lugar estaba destinado, en principio, a una fábrica de zapatos, pero los dueños cambiaron de idea, al ver las proyecciones de cine al aire libre que durante las fiestas de la ciudad se hacían en el Campo Grande. Así, los hermanos La Fuente encargaron al arquitecto ovetense Ramón Pérez Lozana la construcción de un edificio de algo más de dos alturas, con un pórtico de acceso a un amplio vestíbulo que comunicaba con la sala de butacas a través de tres puertas, y del que partían simétricamente



4 Fotografía del Cine Lafuente, 1933.
Pie de magen.

1. Durante la construcción del cine Lafuente recibieron por error un doble pedido de vigas metálicas que finalmente se colocaron, ya que la devolución de las mismas por entonces supondría un mayor coste. Eso potenció que durante la Guerra Civil el cine sirviera como refugio antiaéreo.

2. *El Norte de Castilla*. 4 de Marzo de 1936. pág. 4.

dos escaleras que conducían al anfiteatro, junto a un salón de descanso y otros servicios. La cabina, en una altura superior, estaba aislada del resto de las dependencias del cinematógrafo. Completaba el programa una cafetería, que se alojaba en el sótano para dejar un mayor espacio a las circulaciones y servicios en las plantas superiores. Sin llegar a poder definirse de racionalismo estricto, el cine Lafuente hacia gala ya de cierta modernidad, con su significativa ausencia de decoración a excepción de unas líneas de imposta que recorren la esquina horizontalmente, haciéndolo visualmente más grande. El edificio se corona con un perfil irregular, acentuando la esquina con una altura mayor, donde se coloca verticalmente el rótulo de "cine", sumado a otro horizontal, "cinema Lafuente", encajado entre las impostas superiores.¹

Tras el éxito de este negocio, en 1935, los dos hermanos encargaron al mismo arquitecto el proyecto de otro cine en pleno centro de la ciudad. Debía ser un verdadero "palacio suntuoso", que evocara a los llamativos cines del otro lado del Atlántico. Así, el 4 de Marzo de 1936 se inauguró el nuevo edificio, que no por casualidad fue bautizado como Roxy. "Valladolid cuenta con un nuevo coliseo"- así lo anunciaba el titular de un artículo en *El Norte de Castilla*, que mostraba la fachada del cine (por entonces exenta), una perspectiva del anfiteatro, así como las declaraciones orgullosas del arquitecto: "Mi deseo es dotar a Valladolid de edificaciones modernas a tono con los tiempos que corremos [...]".²

En la época de su construcción la arquitectura moderna había llegado al conocimiento general de todos los círculos de vanguardia, y también en España, muchos arquitectos construirían cinematógrafos, siguiendo sus

premisas. Mallet Stevens lo había dejado claro, un cine tenía que ser *forzosamente moderno*:

“De todas las edificaciones de nuestros días, una sala de cine es una de las que debe presentarse con un carácter más moderno.

Si un ayuntamiento, un mercado, un museo o una biblioteca deben seguir el rigor de una arquitectura que recuerde al pasado, un cine es un monumento esencialmente nuevo por su destino, de hecho moderno.

Una estación Luis XVI es un anacronismo, una central eléctrica productora, una estación de T.S.F. estilo imperio sería ridículo, pero un cine que no sea contemporáneo no podría nunca ser considerado como bello, porque nunca un cine podría ser construido semejando un teatro o una sala de conciertos. El programa que debe desarrollar el arquitecto es totalmente distinto.

Un cine es un ‘hangar’ dispuesto y ordenado para un espectáculo que es nuevo. Un cine es forzosamente moderno”.³

Así, siguiendo el espíritu del Movimiento Moderno, arquitectos como Urlaqui, Feduchi, Delgado, Luís Gutiérrez Soto o Germà Rodríguez Arias construyeron en los tempranos años treinta las primeras salas de cine en Madrid, Zaragoza y Barcelona. Se oponían al eclecticismo histórico, y querían sustituirlo por el lenguaje industrial que marcaba el *espíritu nuevo* corbuseriano. La arquitectura se pronunció clara y abiertamente a favor de los tiempos que se anunciaban; se hizo *internacional*.

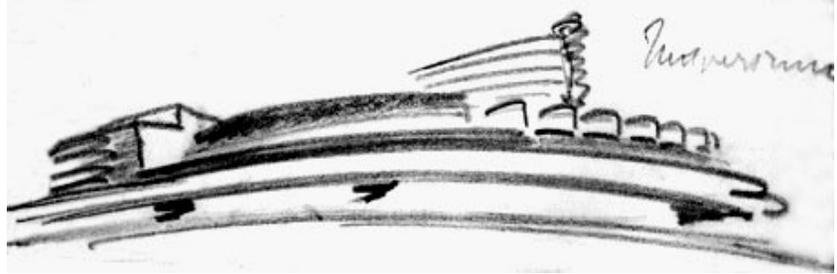
La racionalidad de las construcciones navales y las formas aerodinámicas del aeroplano, sirvieron como modelo para numerosos edificios de usos afines, de



5 Traslado de una viga de hierro para la construcción del cine *Lafuente*. A la izquierda, Don José de la Fuente Trapote junto a su hermano Emilio de la Fuente Trapote, fundadores de la Empresa *Lafuente*, cines *Lafuente* y *Roxy*. Posteriormente también D. José de la Fuente Trapote también intervino en la construcción del *Cine Avenida*.

3. Véase Robert Mallet Stevens, “Les Cinemas”. Catálogo de la Exposición *l’Art Dans le Cinéma Français*. Musée Gallilera. Paris, 1924. Cit. en J. L. Bentabol y E. Rodrigo, “Rehabilitación del Cine Roxy. Valladolid”. *On/Diseño*, nº 185, pág. 112.

6 Mendelsohn, *Cine Universum*, 1926-1928.



arquitectos como Poelzig, Mendelsohn, Mallet Stevens o Le Corbusier. El interés de los arquitectos por el cine radicaba en elegir un repertorio de elementos formales y compositivos, que representaran el progreso de la técnica e interpretaran un mundo mecánico, para crear una fachada llena de referencias evocadoras y, a la vez, trabajar con un plano casi ciego, puro, dotado solo de pequeñas aperturas.

Por su parte, el *Art Decó* vino a reflejar las mismas contradicciones, al pretender una búsqueda de la modernidad a toda costa, sin alterar la esencia de una arquitectura entendida como ornamento y elegancia. Las superficies planas, con detalles geométricos, quebrados, forzando zig-zags interminables o atrevidas curvas aerodinámicas, son una forma de presentar de forma popular los avances del cubismo, del expresionismo y otras corrientes de vanguardia, limando sus atrevimientos y transformándolos en formas estéticas codificadas. La *Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias Modernas*, de París de 1925, visitada por más de 16 millones de personas, se convirtió en un evento clave para la difusión internacional del *Art Decó*. Esta afluencia masiva fue decisiva para la democratización y popularización de uno de los estilos más elitistas de los tiempos modernos. La exposición planteaba el

conflicto entre los “contemporáneos” y los “modernos”: una exposición de arte decorativo entrañaba un punto de incertidumbre y anacronismo para los radicalmente modernos... Por ese motivo Auguste Perret respondió a un periodista, unos días después de la inauguración, que allí donde hubiera arte verdadero, no era precisa la decoración.⁴ El Arte Decorativo era un concepto en vías de extinción para los arquitectos ya inmersos en la dinámica racionalista.

En el Cine Roxy coexisten ambos lenguajes, el de los “modernos” y el de los “contemporáneos”. En la fachada hay una apropiación evidente del lenguaje industrial, vemos referentes modernos claros, imágenes habituales de la Arquitectura Moderna, la máquina, la metáfora marítima... pero a la vez, el edificio no se resiste a incluir algunos detalles decorativos de tendencia Art Decó; más presentes, éstos, en el interior.

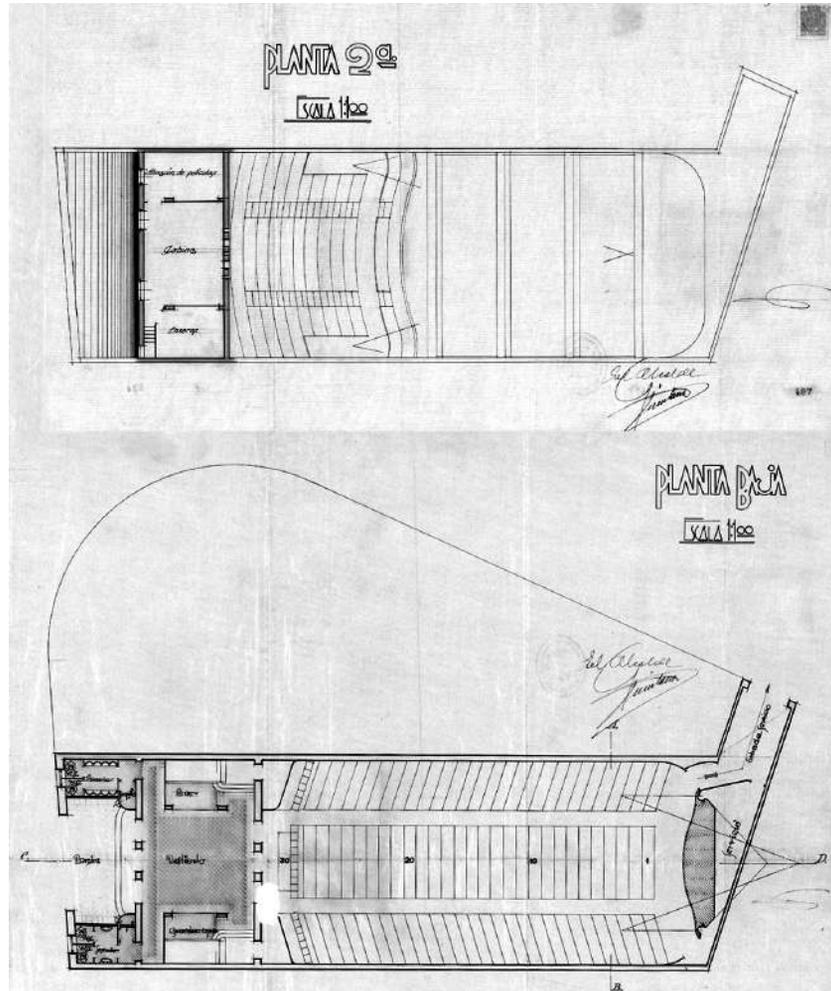
La planta del proyecto es prácticamente rectangular de proporciones alargadas (casi 1:3), exceptuando el lado estrecho opuesto a la fachada principal, que se inclina y prolonga hasta la Calle Doctrinos para resolver la antigua entrada de servicio (actualmente salida de emergencia). Obviando ese elemento final, el arquitecto adoptó una solución simétrica respecto al eje longitudinal, secuenciando los espacios desde lo más público a lo más privado. Los dos vestíbulos, uno exterior y otro interior, ocupan prácticamente un cuadrado en planta, preservando la proporción longitudinal a la Sala de Proyecciones. Dos núcleos de aseos flanquean la entrada en el primer vestíbulo, todavía exterior. Este espacio intermedio sirve de transición entre la calle y el edificio; sitúa y recibe a los espectadores que se enfilan a ambos lados, junto a las



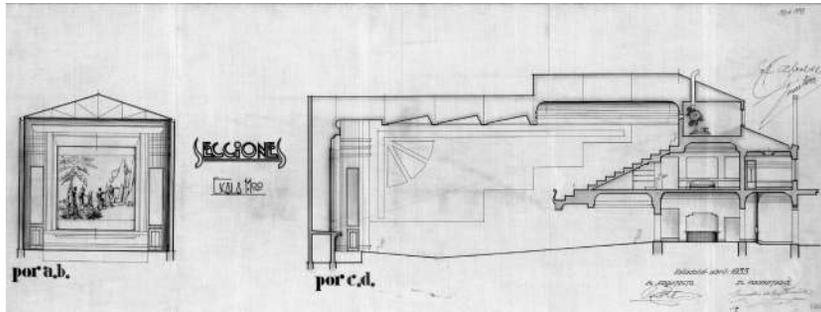
7 Hans Poelzig, *Cine Babylon*, 1929.

4. Fco. Javier Pérez Rojas, “La exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París de 1925 y la Crítica Española”. En AAVV [Antonio Bravo Nieto (ed.)], *Arquitecturas art decó en el Mediterráneo...* Uned, Barcelona, 2008, pág. 17.

8 Ramón Pérez Lozana, Cine Roxy.
Planta baja y segunda, 1935.

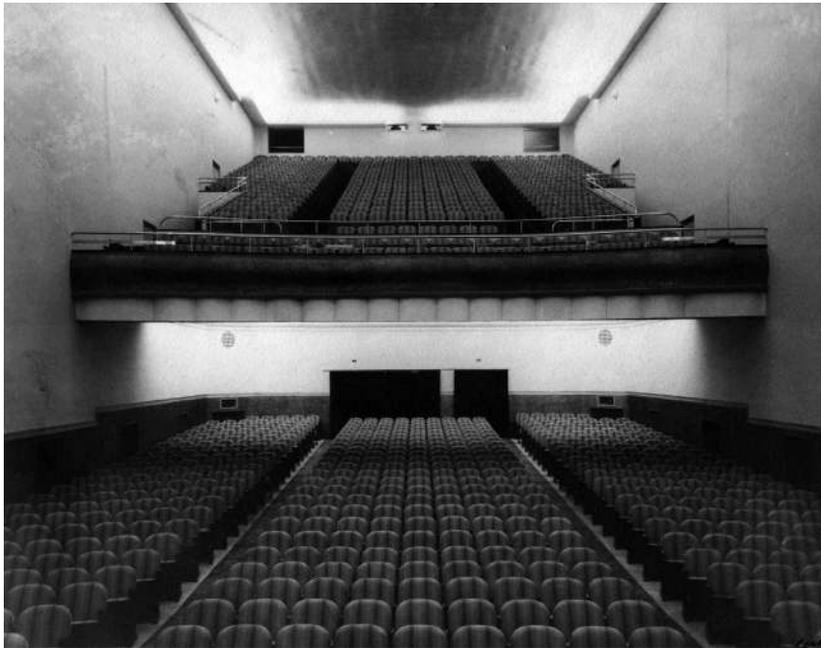


ventanillas, ante las esquinas curvadas de las taquillas. El acceso se produce en la parte central por tres puertas que, prácticamente, se repiten en el vestíbulo interior, en posición y dimensiones, para entrar a la Sala de Proyecciones. Dos escaleras, dispuestas lateralmente en la antesala y bajo las cuales se situaba el guardarropa y el bar, conducen a un vestíbulo en el primer nivel que



9 Ramón Pérez Lozana, *Cine Roxy*. Sección transversal y longitudinal, 1935.

10 Patio de butacas del *Cine Roxy*. 21, Enero, 1936.



da acceso al anfiteatro. El espacio resultante bajo la gradería del anfiteatro era también aprovechado para la colocación de un segundo bar y la cabina de proyección se situaba en un nivel superior.

El edificio estructuralmente presenta características propias de una edificación industrial. La solución empleada consiste en muros de carga longitudinales sobre los que



11 Fachada del Cine Roxy el día de su inauguración. 4, Marzo, 1936.

12 Ramón Pérez Lozana, Cine Roxy. Alzado del proyecto original. 1935.

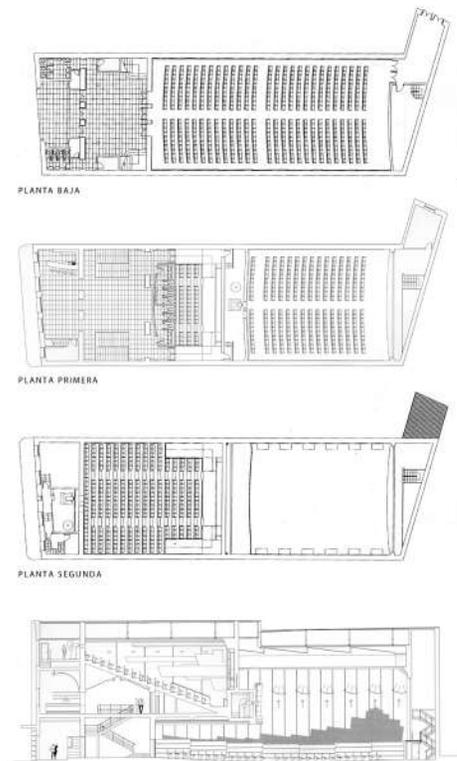


se apoyan sencillas cerchas metálicas para salvar la luz sin apoyos intermedios, tal y como el uso específico de la edificación requiere. Unos soportes metálicos sustentaban el anfiteatro.

En la solución presentada en el proyecto, ese segundo nivel que alojaba la cabina se retranqueaba respecto a la fachada hasta alinearse con el vestíbulo interior. La fachada, por tanto, tenía únicamente dos plantas y reflejaba en su organización tripartita la distribución de los vestíbulos. El cuerpo central se coronaba con el nombre del cine y tenía una altura considerablemente menor que los laterales, que parecían enmarcarlo y protegerlo. Afortunadamente, la decisión en obra de llevar la cabina de proyecciones a fachada, provocó que el alzado se presentara con sus tres alturas y adquiriera un aspecto más unitario.

El edificio sufrió una primera rehabilitación en el año 1959, para poder incluir una pantalla mascope en la sala. El arquitecto encargado de ello fue Santiago García Mesalles, quien decidió ampliar el hueco existente en el escenario, colocando una jácena metálica de celosía para soportar la barra de cornisas y el frente superior de escayola. Se demolió el cielo raso original, y se modificó la pintura de paredes y techos, colocando algunas molduras de escayola. Puso un zócalo de madera en el frente y por debajo de la pantalla, y forró de Formica las puertas de la Sala de Proyecciones. También, lógicamente, reformó la instalación eléctrica. La marquesina de entrada se amplió a toda la fachada, y el basamento se dividió en franjas de dos tonalidades.

El estado actual del edificio es el resultado de una segunda rehabilitación, llevada a cabo por los arquitectos José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo en 1996-97, quienes también habían ejecutado la rehabilitación del Cine Lafuente, en 1993. El objetivo principal de este proyecto, como había ocurrido tres años antes con “su hermano mayor”, era convertir la vieja sala de cine en dos salas independientes, dotadas de sus instalaciones y servicios correspondientes. Así, hicieron coincidir una de las dos nuevas salas con la antigua platea y la segunda con el anfiteatro primitivo. La propuesta de los arquitectos pretendía mantener inalterables, en la medida de lo posible, las características tipológicas y formales del edificio, y potenciar su lenguaje, encuadrado en las tendencias centroeuropeas de los años treinta. Intentaba aprovechar al máximo el espacio del local, teniendo en cuenta las dimensiones de escaleras y pasillos que demandaba las nuevas normativas al respecto para estos edificios. La Sala principal, con aforo de 540 butacas,



13 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del Cine Roxy. Plantas y sección longitudinal, 1996-1997.

14 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del *Cine Roxy*. Sala de proyecciones principal ocupando la antigua platea, 1996-1997.

15 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del *Cine Roxy*. Sala de proyecciones secundaria, en el lugar del antiguo anfiteatro, 1996-1997.

16 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del *Cine Roxy*. Vestíbulos de planta baja y primera, 1996-1997. Se potenció el uso de la luz como elemento expresivo que recupera el espíritu del cine primigenio.



mantiene su configuración original. Se sustituyeron las butacas, aumentando la distancia entre respaldos para dar mayor comodidad a los usuarios. También se mejoró la curva isóptica, para proveer de una perfecta visión de pantalla desde cualquier butaca, y se implementaron las condiciones acústicas, colocando un revestimiento fonoabsorbente en las paredes sobre el zócalo de madera. La Sala secundaria, requirió de una intervención más completa. La reforma del anfiteatro, con la colocación de una nueva cabina, redujo la ocupación de espectadores; pero al mantener la inclinación original de la grada se logró una óptima visión de pantalla.

En el espacio de relación de la planta primera, se incorporó una mampara de madera, de traza curva, para ocultar los aseos de este nivel, situados bajo la proyección del antiguo hueco central de acceso al anfiteatro. En este vestíbulo destacan fundamentalmente las vidrieras, que fueron íntegramente restauradas con sumo cuidado, para mantener su aspecto primigenio y devolver el importante papel que jugaban en la fachada. Se sustituyeron los marcos de madera y se propuso la iluminación interior de las mismas, para potenciar su esplendor hacia la calle. Las vidrieras, de alto contenido artístico, están formadas por singulares vidrios emplomados de diferente opacidad y textura. Componen un tema musical, que se adscribe a códigos compositivos cubistas. Son comparables a las de otros muchos artistas de la época, como las que incluía Mallet Stevens en muchos de sus edificios, o las atractivas vidrieras de Josef Albers, miembro de la Bauhaus.

En la rehabilitación de los interiores de las salas y los vestíbulos, tuvo especial relevancia el uso de la luz para resaltar las formas primitivas y potenciar nuevos volúmenes; era un aspecto muy cuidado en el proyecto original, que se había ido perdiendo con el tiempo. Con esa vocación de “gran cine” con la que había nacido, la sala había presumido de espectaculares luces de colores cambiantes ocultas tras las molduras de escayola. Por ese motivo, el recurso de la luz artificial se recuperó en todo el edificio; en la candileja de la pantalla principal, en la cúpula del ambigú, en los espacios de relación y circulación interior del cine, y también en la fachada.

El alzado no se corresponde exactamente con el proyecto original, sino que es el resultado de numerosos cambios en obra. La planta baja, configurada como un



17 Vidrieras del paño central de la fachada (Unión de Artistas Vidrieros de Irún).



18 J. Albers. Vidriera realizada para la Caja de la escalera de la Casa Sommerfeld, Berlín, 1920-21.



19 Fotografía del edificio, 2009.

gran basamento, se separaba del primer nivel por una marquesina, la cual se mantiene en la fachada del edificio construido. Fue ampliada en la primera rehabilitación, y curvadas sus esquinas en la segunda. Se respetaba la disposición simétrica y tripartita del alzado presentado en el proyecto; pero el cuerpo superior presenta dos plantas y la silueta con la que es coronado, a pesar de presentar algunos vestigios de la versión anterior, adquiere un carácter más uniforme. Las tres almenas que colmatan el edificio, de mayor altura la central, son unificadas por un friso superior con varias impostas que siguen a la superficie de la fachada en sus distintos pliegues.

Dos óculos, evidente referencia marítima propia de las metáforas maquinistas del movimiento moderno, flanquean un esbelto hueco vertical que rompe la línea de imposta inferior y marca de un modo extraño el eje de simetría, el cual ha sido subrayado en la última intervención con una coronación metálica *art decó* que sigue el esquema lineal, supera la altura del edificio y repite las impostas de la cornisa. Estos rasgos potencian que la fachada adquiriera un carácter casi antropomórfico que recuerda a la conocida Casa de la familia Arpel y sus ojos vigilantes, de la película *Mon Oncle* (1958) de Jacques Tati. Múltiples neones de color azulado tratan hoy de perfilar y moldear las formas generales del edificio, proporcionando unidad y, fundamentalmente, potenciando la lectura maquinista del edificio y la asociación de su fachada con un robot. Unas molduras agrupan verticalmente las ventanas de los cuerpos laterales y otra enmarca el hueco horizontal del primer nivel, que se divide en tres por columnas, en una posible reminiscencia al triple hueco que presentaba la fachada inicialmente proyectada. El letrero se sitúa sobre ese hueco, prácticamente manteniendo su altura original,

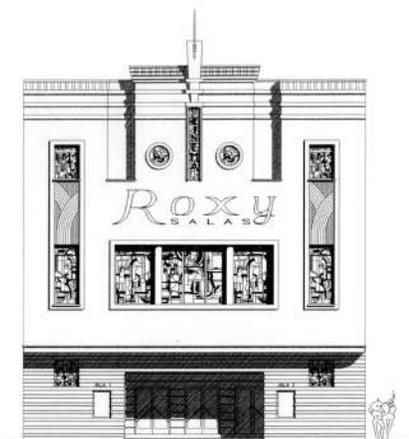
si bien adquiere ahora una posición central en la fachada, en vez de rematarla.

La poderosa industria americana ha influido de tal manera en el mundo actual del entretenimiento, que se han generalizado los “packs” de ocio, en un típico “todo incluido” donde las familias sacan el coche los fines de semana para ir a comprar a las afueras de la ciudad, entretener a los niños, cenar, e ir al cine en unos “grandes almacenes”. Esta tendencia arruina a esos primeros cines llenos de encanto inmersos en los cascos históricos, que se incorporaban con orgullo a las escenas urbanas y las revitalizaban con sus luces y carteles. Los Cines Roxy han sido uno de los últimos supervivientes del género, provocando flujos de vida a su alrededor. Esas letras, “ROXY”, se han escrito durante muchos años entre las líneas de neones rememorando a Samuel L. Rothapiel, y su propósito de ofrecer las películas en edificios especiales, amplios y ostentosos, en verdaderos “palacios suntuosos” que, como señalaba Juan Antonio Ramírez en el citado artículo, hoy están siendo sustituidos por “auténticas casas de muñecas”.

Agradecimientos

A Paco de la Fuente, nieto y sobrino de los promotores del cine y gerente durante muchos años del edificio, por su memoria y vivencias narradas con entusiasmo y nostalgia.

A José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, por toda la información facilitada desinteresadamente.



20 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del Cine Roxy. Alzado, 1996-1997.



21 José Luís Bentabol y Eduardo Rodrigo, Rehabilitación del Cine Roxy. Fachada iluminada, 1996-1997.

BIBLIOGRAFÍA

Cine Novedades (Miranda de Ebro).

Alberto Julian Vigalondo.

AA.VV.: "Nuestros cines". *Boletín del Instituto Municipal de la Historia* n° XXXV. . Pág. 140-141.

AA.VV.: *Historia de Miranda de Ebro*. Ed: Ayuntamiento de Miranda de Ebro, 1999.

AA.VV.: *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Ed. Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2010.

DÍEZ, Carlos y JULIAN, Alberto: *Historia del Urbanismo y Guía de Arquitectura de Miranda de Ebro*.

RUBIO, Cerrillo y M^o Inmaculada: *Tradición y modernidad en la arquitectura de Fermín Álamo*. Ed: Instituto de Estudios Riojanos. Logroño.1.986.

Cine Ortega (Palencia).

Alberto Combarros Aguado.

BRAÑA, C., AGRASAR, F. (ed.): *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*. A Coruña 1998.

Cine Roxy (Valladolid).

Nieves Fernández Villalobos.

AA.VV.: [Antonio Bravo Nieto (ed.)], *Arquitecturas art decó en el Mediterráneo: I Congreso internacional Ciudad y Patrimonio; Art Decó, modelos de modernidad*. Uned, Barcelona, 2008.

BENTABOL, José Luis y RODRIGO, Eduardo: "Rehabilitación del Cine Roxy. Valladolid". *On/Diseño*, n° 185, págs. 112-123. Barcelona, 1997

BENTABOL, José Luis y RODRIGO, Eduardo: "Rehabilitación y Reforma de inmueble para dos salas de cine. Valladolid". *II Premio de Arquitectura de Castilla y León*. Consejo de los Colegios Oficiales de Castilla y León. COACYLE y COAL. Zamora, 1999, págs. 126 y 127.

GONZÁLEZ CUBERO, Josefina: "175. Cinema Roxy" *Guía de Arquitectura de Valladolid*. págs. 217 y 218, ed. IV Centenario. Valladolid, 1996.

VIRGILI BLANQUET, M^o Antonia: *Desarrollo Urbanístico y Arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*, Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1979

RAMÍREZ, J. A. "De Palacios Suntuosos a casas de muñecas", *El País*, 11.01.1998.

RAMÍREZ, J. A. *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.

Colegio San Agustín (Valladolid).

Sara Pérez Barreiro.

AA.VV.: *Equipamientos I. Registro DOCOMOMO Ibérico 1925-1965*. Fundación Arquia, Barcelona, 2010.

VILLALOBOS ALONSO, Daniel y PEREZ BARREIRO, Sara (coordinadores): *21 Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto*. Ed Sever Cuesta, Valladolid, 2010.

Detrás de la pantalla. Sabotaje de Alfred Hitchcock, 1936

Nieves Fernández Villalobos.

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra, 2000.

CRISTOBAL, Ramiro: *Alfred Hitchcock. 14 películas imprescindibles*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2008.

GOTTLIEB, Sydney: *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid: Plot ediciones, 2000.

JACOBS, Steven: *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010Publishers, 2007.

TRUFFAUT, François: *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Edita:

do_co_mo_mo ibérico

GIRAC

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
DE ARQUITECTURA Y CINE
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

Dpto. de Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos

Colabora:

