

# La sala de cine en Bogotá. Relaciones formales desde la cultura, la ciudad y la técnica

## Resumen

El objetivo principal del texto es profundizar sobre el valor objetual de la arquitectura del teatro y del cine en el centro de Bogotá, para actualizar la noción de forma con base en la tríada: cultura, ciudad y técnica. Es uno de los productos derivados de la investigación, ya finalizada, titulada *Cinemas capitales: la arquitectura para la exhibición de cine en las capitales del mundo; caso Bogotá*. El texto se construye a partir de la mirada que clasifica y agrupa una muestra de 45 teatros y salas de cine de la ciudad, construidos entre los años 1890 y 2000. El cuerpo del escrito aborda el papel en la concepción, no solamente cultural, sino también urbana y técnica, del edificio teatral y de proyección cinematográfica en la ciudad de Bogotá en el siglo XX.

Ricardo Rojas Farías  
Magíster en Arquitectura  
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo  
Lozano  
Bogotá, Colombia  
Correo electrónico:  
ricardo.rojasf@utadeo.edu.co  
ORCID: [orcid.org/0000-0001-5827-1776](https://orcid.org/0000-0001-5827-1776)

**Google Scholar**

Recibido: 14 julio de 2023

Aprobado: 29 de junio de 2024

Palabras clave:  
Bogotá, historia, forma, salas de cine,  
siglo XX, teoría



Revista KEPES Año 21 No. 30 julio-diciembre 2024, págs. 145-182 ISSN: 1794-7111 (Impreso) ISSN: 2462-8115 (En línea)  
DOI: 10.17151/kepes.2024.21.30.6



## The movie theater in Bogotá. Formal relations from culture, the city and technology

### Abstract

The main objective of the text is to delve into the objectual value of the architecture of theatre and cinema in the centre of Bogotá, in order to update the notion of form based on the triad: of culture, city and technology. It is one of the products derived from the research, already completed, entitled *Cinemas capitales: la arquitectura para la muestra de cine en las capitales del mundo; caso Bogotá*. The text is constructed from the perspective that classifies and groups a sample of 45 theatres and cinemas in the city, built between 1890 and 2000. The body of the text addresses the role in the conception, not only cultural, but also urban and technical, of the theatre and cinema projection building in the city of Bogotá in the 20th century.

## Introducción

El cine es un fenómeno global de modernización en el siglo XX.<sup>1</sup> En particular, en el caso bogotano, entre los años 1890 y 2000 se construyeron más de 250 salas, desde el desaparecido Teatro Ramírez, pasando por los teatros Colón, Faenza, Jorge Eliécer Gaitán y Embajador, hasta el desarrollo de los cinemas de centro comercial concebidos a finales del siglo XX. Este texto, pone de manifiesto el valor de la arquitectura para la exhibición cinematográfica a partir de un catálogo museográfico, no publicado, en el que intervinieron profesores, estudiantes, asistentes, auxiliares de investigación y demás colaboradores dirigidos por un comité científico a cargo de los arquitectos Alberto Saldarriaga Roa y Oscar Salamanca Ramírez quienes en su momento eran Decano de Facultad y Director de Escuela respectivamente.<sup>2</sup>

En primer lugar, este texto puntualiza la idea de forma al tomar como referencia los casos de estudio, en clave cultural, urbana y técnica. Respecto al ámbito cultural, se procura comprender factores históricos que intervienen en la definición del espacio de proyección cinematográfica y se describe la correlatividad existente entre estilo y forma. En relación con la idea de ciudad, se analizan las variaciones en cuanto al emplazamiento de estos edificios y sus consecuencias urbanas, para deducir modelos de ciudad resultantes de la agrupación de estos equipamientos. Por otra parte, sobre el ámbito técnico se precisan las maneras del hacer que soportan la actividad; en particular, se tiene en cuenta la estructura portante, la elaboración de la fachada y el aumento progresivo de los tamaños de pantalla.

<sup>1</sup> En el caso latinoamericano, antes de los espacios de proyección cinematográfica se construyeron teatros. El afán nacionalista se presentó desde Ciudad de México hasta Buenos Aires, Colombia no fue ajena a este fenómeno con la construcción del Teatro Colón como hecho importante en la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América.

<sup>2</sup> Uno de los supuestos de partida para la elaboración del catálogo consistió en definir que: *“El cine es uno de los fenómenos sociales y culturales que ha evidenciado el hecho de que vivimos en un mundo interconectado y globalizado. En la cadena productiva cinematográfica, las salas de cine y sus tipologías asociadas, configuraron el medio esencial de exhibición y aportaron desde su aparición nuevos lugares de encuentro, intercambio, consumo cultural y uso del tiempo libre”*.

En segundo lugar, el texto profundiza en la necesidad de revisar esta infraestructura como ejemplarizante de los procesos de modernización de la ciudad evidenciando su papel referencial en tanto a contextos, espacios y tiempos hoy perdidos. Es decir, el interés en argumentar la forma de la sala de cine capitalina radica en objetivar la teoría y la práctica locales, útil para aquellos interesados (estudiantes, docentes, investigadores, profesionales) en la triple implicación formal en el diseño y construcción de estos equipamientos a la luz de las exigencias contemporáneas.

El texto inicia con el establecimiento de un estado de la discusión sobre la noción de forma en arquitectura, luego, se desarrolla la relación forma – cultura, más adelante, la correlación entre cine y ciudad, en seguida, la conexión entre cine y técnica. Finalmente, las conclusiones aportan posibles nuevas rutas de argumentación sobre este tipo de equipamientos.

## Metodología

La investigación se desarrolló dentro y para la arquitectura (Till, 2004) desde la observación y la descripción, con énfasis en la deducción conceptual sobre la forma. El punto de partida consistió en la revisión de la arquitectura del teatro<sup>3</sup>, que más tarde, se extendió a la infraestructura cinematográfica. Se acudió, primero, al análisis deductivo de los textos bibliográficos de apoyo, abundantes en la generalidad, pero insuficientes para la caracterización requerida en el caso bogotano. Seguidamente, los recursos, fuente de reflexión en el texto, fueron plantas, secciones y fachadas, originales a distintas escalas, obtenidas en los archivos de La Secretaría Distrital de Planeación y oficinas particulares de firmas de arquitectos.<sup>4</sup> La tercera fuente de consulta fue el

<sup>3</sup> Al respecto se puede consultar el texto La Arquitectura del Teatro del cual el articulista es coautor.

<sup>4</sup> Cuéllar Serrano Gómez fue una de las firmas influyentes del periodo heroico de la Arquitectura Moderna en Colombia cuyos edificios son ampliamente reseñados por la historiografía de la arquitectura de este periodo.

inventario de las licencias de construcción de algunos edificios, útiles para identificar nomenclaturas urbanas, diseñadores, constructores, promotores, fecha de diseño y posterior construcción. En cuarto lugar, resultaron pertinentes las consultas de la secuencia cartográfica, las aerofotografías y los Anuarios Estadísticos con los cuales se precisaron, la ubicación de estos espacios en la ciudad, sus posibles agrupaciones urbanas, inauguración y aforo. Un quinto aspecto, referido a la manipulación de los hallazgos, utiliza la planimetría como recurso. Esta fue asignada a grupos de estudiantes quienes la digitalizaron en sistema diédrico, según acuerdos de representación mediante el uso de la herramienta CAD (Diseño Asistido por Computadora) (Figura 1). Se conformó un repertorio, significativo pero inconcluso, con más de 45 teatros. Como sexto punto, se estableció el uso de matrices comparativas tanto de teatros como de salas de cine en planta, alzado y corte, organizadas cronológicamente. A razón seguida, se procedió a la clasificación y agrupación formal en clases o familias según los aspectos cultural, urbano y técnico. En séptimo lugar, otro grupo de estudiantes elaboraron con mayor detalle los modelos digitales más representativos. El octavo punto consistió en emprender la segunda lectura de fuentes bibliográficas para establecer las subcategorías, criterios y descriptores de cada elemento de la tríada analítica. Finalmente, algunos miembros del grupo de investigación elaboraron las ilustraciones que detallan gráficamente los argumentos expresados en el documento escrito.<sup>5</sup>

El proceso de iniciar en la generalidad cultural, continuar en el mundo urbano y concluir en la particularidad técnica, posibilitó deducir como canónicos a aquellos teatros y salas de cine, entendidos como articuladores de la tríada. Así las cosas, se prevé que un objeto de estudio aparezca desprevénidamente en los tres aspectos, sugiriendo metodologías de inducción y nuevas perspectivas dirigidas hacia estos equipamientos en otros contextos y latitudes.

---

<sup>5</sup> Especial agradecimiento a la arquitecta Anyi Lizeth Laverde Ávila por sus acertados comentarios en procura de la coherencia textual y sintaxis.

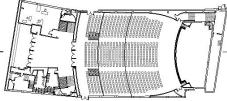
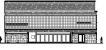
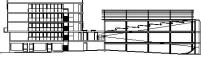
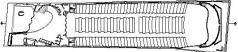
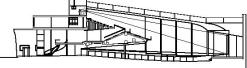
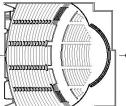
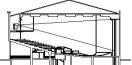
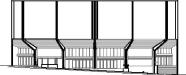
	Planta	Corte	Alzado
Teatro México 1951			
Teatro Bacatá 1957			
Teatro Lido 1957			
Teatro Embajador 1969			

Figura 1. Detalle de matriz de trabajo de los teatros en Bogotá en planta, corte y alzado.  
Fuente: Grupo de Investigación.

## La noción de forma

Esta primera parte aborda un estado de la discusión sobre la idea de forma en arquitectura, destacando los aportes clásicos, modernos y contemporáneos en busca de la objetivación discursiva de la forma en arquitectura y su utilidad para proyectar, comunicar y analizar la muestra, objeto de estudio.

Los primeros conceptos relativos a la forma proceden del mundo clásico. Aristóteles lo aborda como aquello que es esencial, causal o sustancial de las cosas. Hegel establece que la forma es fundamental en la percepción del mundo por parte de los sentidos. En la filosofía moderna de orientación kantiana, la forma tiene que ver con la manera como la mente organiza las sensaciones que luego se aplican físicamente a lo que se denomina materia (Franco et al., 2021)

A continuación, la forma en arquitectura es mencionada en la definición de la cabaña primitiva de Laugier con la carga simbólica de su origen espontáneo. Luego, es ampliada y aplicada en las láminas de Durand en la teorización procedimental desarrollada en su *“Précis des leçons d’architecture”* (Capitel, 2009, p. 96). No obstante, la noción formal queda confrontada como criterio lógico en el libro *“The Four Elements of Architecture and Other Writings”* (Semper, 1989, p. 74) que revisa cómo cuatro elementos nucleares (basamento, hogar, cerramiento y techumbre) son transversales y similares a todas las culturas.

También, es necesario plantear precisiones frente a la definición del tipo como herramienta útil para la agrupación formal en arquitectura.<sup>6</sup> El tipo es una herramienta de transición que se aplica tanto al análisis como al hecho proyectual. Los tipos arquitectónicos agrupan, no segregan (Martí, 1993) y permiten relacionar formas invariables en la historia de la arquitectura. Por ejemplo, en *“La Arquitectura de la realidad”* se explica el desarrollo del concepto formal en arquitectura con la tensión conceptual entre análisis histórico y tipología. Se afirma que la arquitectura está conformada por una serie de familias abstractas de formas predeterminadas, denominadas los tipos arquitectónicos. Por tanto, Monestiroli (1993) argumenta que las formas

<sup>6</sup> Rafael Moneo en el texto *On typology* afirma: *“What then is type? It can most simply be defined as a concept which describes a group of objects characterized by the same formal structure.”* Esto es: el tipo es un concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal: Al estudio del tipo se le denomina tipología.

históricas de cada tema en arquitectura, como el teatro convertido en sala de cine, se han transformado. En suma, el tipo es un instrumento de medida para exponer tal cambio.

De igual forma, la importancia del tipo, como definición formal de la arquitectura, contempla varios aspectos. El primero resulta de su utilidad al proyectar y analizar los criterios de orden de un proyecto (lugar, emplazamiento, composición y ensambles). El segundo tiene que ver con su grado de abstracción ya que el tipo aloja diversas actividades, con ciertas limitantes; tipo y actividad son conceptos que se alimentan y renuevan en cada bucle cultural.<sup>7</sup> El tercero se relaciona con el carácter blando, por así decirlo, del tipo en cuanto a las distintas alternativas que su formulación plantea; como ejemplo, a lo largo del tiempo, el patio ha sido planteado por las arquitecturas clásica, renacentista, moderna y contemporánea. El cuarto establece la propiedad asociativa en relación con su capacidad para unirse o combinarse, multiplicarse, sustraerse, penetrarse o segmentarse consigo mismo o con otro de los géneros formales mencionados.<sup>8</sup>

Por lo tanto, el espacio para la proyección cinematográfica se fundamenta en la evolución formal del teatro como tipo. En *“La arquitectura del teatro: tipologías de teatros en el centro de Bogotá”* (Montaño et al., 2011, p. 54) se afirma que la estructura formal teatral se compone de la relación cambiante destinada a alojar tres actividades complementarias: recibir, concurrir y actuar. Estas tres aulas que, por contigüidad, desarrollan el ritual teatral: encontrarse en un aula para ingresar, contemplar el auditorio en un aula, actuar en el

<sup>7</sup> Al respecto, Martí Arís y Monestirolí coinciden en afirmar cómo la constante hibridación de los tipos basilical (direccionado) y claustral (centralizado) han dado origen a múltiples variaciones frente a la actividad. De esta combinación, a lo largo de la historia han resultado actividades relacionadas con conventos, casas familiares, haciendas, entre otras.

<sup>8</sup> La arquitectura moderna, consecuencia de la revolución técnica del XVIII e idealizada en el XIX, se vale de los avances técnicos para proponer superposiciones formales cuyos tipos pueden componerse vertical y horizontalmente dentro del rango dado por la matriz aportada en concreto o metal.

escenario y, finalmente, retornar al aula de salida o foyer<sup>9</sup>. De este modo, la actividad teatral, globalizada sirvió para adaptar el primigenio cobertizo a las necesidades cinematográficas cada vez más complejas.

Asimismo, la evolución de la actividad teatral se remonta a orígenes clásicos, desarrollos medievales, renacentistas, barrocos, neoclásicos, modernos y variaciones contemporáneas. El cine es un fenómeno reciente cuyos inicios parten de la invención del cinematógrafo entre los años 1894 y 1896 en los eventos feriales de París, Nueva York y Londres, acuñados a los pioneros Edison, hermanos Lumière y hermanos Latham.

Entre tanto, el tipo se verifica en la planta, mientras que secciones y alzados complementan variaciones formales relacionadas con el sitio, la actividad y la técnica. El aula, como recinto cubierto, es la reducción mínima de la noción formal del teatro. Así las cosas, el espacio cinematográfico retoma elementos del tipo teatral así: perdura el espacio transicional para ingresar - salir (*lobby* o *foyer*), permanece el patio de butacas, sin embargo, el escenario desaparece y se sustituye por un telón, progresivamente ampliado según los avances técnicos y visuales. Por consiguiente, la relación entre las dos aulas resultantes (ingreso y auditorio) se enriquece en términos compositivos de adyacencia o yuxtaposición, hasta la superposición o sustracción facilitadas por el desarrollo estructural y el transporte vertical. De este modo, la disposición contemporánea de las aulas amplía el repertorio compositivo con criterios tales como: segmentación, fragmentación, penetración, intersección, repetición, rotación, translación, entre otros.

---

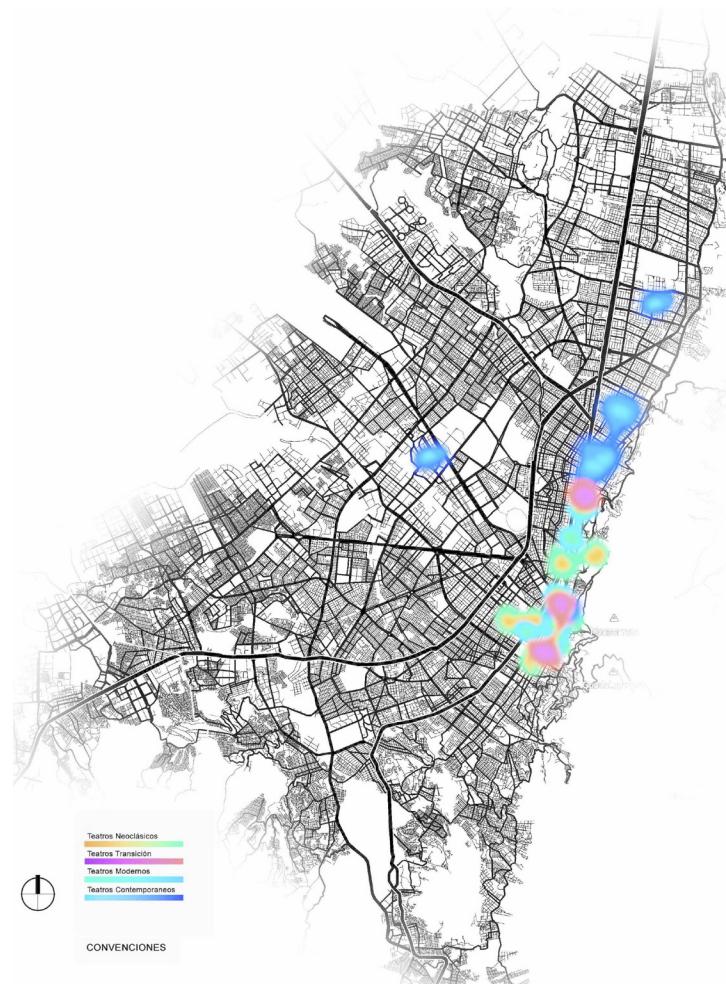
<sup>9</sup> Es igualmente válido afirmar que el tipo mencionado, rebasa la mención a las tres aulas, emparentándose más con la noción de teatro griego que, visto como arquetipo, desarrolla un aula escénica en tránsito entre lo centralizado y lo direccionado.

Las siguientes líneas establecen la relación de la forma con la cultura, la ciudad y la técnica. Se entiende la cultura como estilo, la ciudad como estructura urbana y la técnica como manera de hacer.

## Cine y cultura

Establecer la relación entre el cine y la cultura implica revisar los hitos arquitectónicos presentes en épocas y lugares determinados. Por tanto, se presentan los diversos movimientos arquitectónicos inmersos en la historia de la arquitectura del espacio del cine en Bogotá. Resulta necesario subrayar las iniciales influencias culturales presentes en el objeto arquitectónico del siglo XIX, específicamente en la naciente arquitectura del espacio cinematográfico. Luego, se establecerán las características del objeto arquitectónico producto del eclecticismo transicional entre el siglo XIX y el XX. Más adelante, se declararán los criterios estilísticos de la Arquitectura Moderna local. Finalmente, se definirán las características de la cultura arquitectónica de fin de siglo (Figura 2).

Para empezar, la arquitectura republicana es la respuesta local a la razón neoclásica europea. En Colombia, los arquitectos de la Generación Clásica hacia 1870 son europeos; Ferreira y Cantini son una muestra de lo anterior. A esta le sucede la Generación de los Mil Días hacia 1889 con Lelarge y Carré. A continuación, sigue la Republicana a partir de 1910 con Buscaglione, Farrington y Martens. Estos arquitectos foráneos se establecieron en el país, como profesionales al servicio de los intereses constructivos de una nación empobrecida por la guerra y luego, como formadores técnicos.



**Figura 2.** Plano de calor cine y cultura: Neoclásicos, Transición, Modernos y Contemporáneos.  
Fuente: Nathaly Ortiz Tique.

Los primeros teatros que siguen la pauta de los tratados neoclásicos fueron el Coliseo Ramírez y el Teatro Municipal. El Teatro Colón se erige sobre las ruinas del Teatro Ramírez. Estos primeros templos en Bogotá se ubican en predios medianeros<sup>10</sup>: el Colón al oriente y el Municipal al sur de la Plaza Mayor. El primero diseñado por Mariano Santamaría con influencia renacentista (Montaño et al., 2011) terminado en 1890 y, el segundo, diseñado por Pietro Cantini finalizado en 1893. El Municipal contaba con “un escenario de 12m x 11m, un patio con piso movable de madera, una galería superior y sesenta palcos de 1,50m x 1,40m, contaba con 160 lámparas de gas y usaba finas maderas” (Torres, 2020, párr. 4).<sup>11</sup> En los dos teatros priman la composición vertical y horizontal, la simetría, la relación de lo público y lo privado, la resolución técnica, el énfasis en el ornamento y el símbolo de progreso propio de estos espacios dedicados al ocio de la élite. En este sentido, la forma del espacio teatral del periodo republicano se caracteriza por el ritual de “*ver y ser visto*”. La secuencia de las aulas de afuera hacia adentro empieza en el foyer, que puede ser de doble altura, luego, un espacio de transición en forma de herradura de varios pisos, entre éste y el auditorio, continuando con el patio de butacas, jerárquicamente más alto que los anteriores, culminando con la sala de los actores rematada por los hombros del teatro donde se elevan los telones entre la tramoya. Por tanto, la yuxtaposición de las aulas es la característica compositiva de este periodo.

A continuación, la arquitectura transicional cuestiona las novedades del siglo XIX y del periodo republicano. Los arquitectos de este periodo inician búsquedas estilísticas de orden nacionalista y modernista (Arango, 1993) con

---

<sup>10</sup> Es importante confrontar que los denominados primeros templos, se construyeron en Bogotá en predios medianeros mientras que en Buenos Aires el Teatro Colón (1889), en Sao Paulo el Teatro Municipal (1903) y en México el Palacio de las Bellas Artes (1904), siendo contemporáneos entre sí, se construyeron de forma exenta.

<sup>11</sup> En efecto, es de suponer la influencia del Teatro Municipal en el diseño del Teatro Colón, pues Cantini hizo parte de la comisión examinadora contratada por la nación que, luego, aprobaría el proyecto de Santamaría.

repertorios formales eclécticos *nouveau* y *decó* aplicados al edificio teatral, luego cinematográfico. En estos objetos arquitectónicos protomodernos, las lógicas compositivas se conservan: la planta es clásica, prevalecen los ejes verticales y horizontales determinando el espacio central jerárquicamente más importante; los cuerpos laterales en fachada marcan las esquinas, se enfatiza el acceso central con acentos verticales.

La evolución formal respecto al Republicano es poca, pues los rasgos frente a la secuencia de las aulas y sus jerarquías se conservan. En este grupo se relacionan los teatros y salas construidas entre los años veinte y cuarenta en Bogotá, conceptualmente ligados al tránsito a la arquitectura moderna. El uso múltiple del espacio es característico del periodo, ya que, en el espacio se desarrollan, además del cine y el teatro, peleas de boxeo, convenciones políticas, lucha libre y recepciones. Ejemplos de este repertorio son los teatros Faenza de González Concha (1924), San Jorge de Manrique Martín (1938), Colombia de Richard Aek (1940), El Parque de Carlos Martínez (1946), El Dorado de Cuéllar Serrano Gómez (1948) y Mogador de Uribe y García (1948) (Figura 3). Estos teatros son los últimos diseñados, a imagen y semejanza de los republicanos con nociones de yuxtaposición y adyacencia.

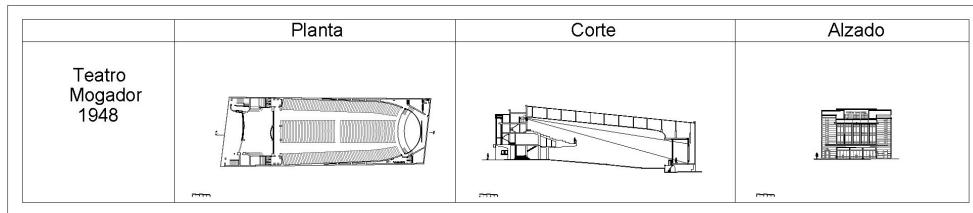


Figura 3. Teatro Mogador en planta, corte y alzado.  
Fuente: Grupo de Investigación.

Desde los años 30, la generación Centenarista y la generación de Los Nuevos alternan figuras tales como: Karl Bunner, Agustín Goovaertz, Leopoldo Rother, Vicente Nasi, Bruno Violi, Roberto Sicard y Doménico Parma (Arango, 1993). Este conjunto de representantes foráneos introduce las influencias transicional y moderna con las que serán formados los primeros arquitectos en el país.

Los teatros de la arquitectura moderna dan continuidad a las transformaciones culturales neoclásicas (Frampton, 1981), así como a las republicanas y transicionales. La arquitectura moderna en Colombia es el producto de un eficaz aparato progresista económico europeo y norteamericano, influenciado por arquitectos como Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto. Esta arquitectura se desarrolla con el ingreso al país de las publicaciones sobre los discursos académicos funcionalistas y el paulatino avance técnico. Los arquitectos europeos modernos que llegan al país, marcan un antes y un después en la práctica del diseño y construcción porque traen la semilla de la nueva arquitectura, viven en persona los brotes puristas, la obra de arte total, la incorporación de la ingeniería en la arquitectura, la relación entre artistas y artesanos, las implicaciones funcionalistas e higienistas, la monumentalidad, la relación entre el poder y la arquitectura así como su posterior crisis, reconocen la causa teórica y estética producto de las reflexiones sobre las teorías urbanas, los avances técnicos, y los manifiestos, los CIAM, Bruno Zevi, entre otros. Son los precursores del punto culmen de la arquitectura moderna en Colombia de los años sesenta.

No obstante, a diferencia de la sala cinematográfica de la transición, donde todo es apariencia constructiva,<sup>12</sup> el carácter de la sala de cine moderna se vale de las ventajas del sistema constructivo que la soporta. La simetría deja de ser norma y se exploran aspectos tectónicos como: la pesadez/ingravidez,

---

<sup>12</sup> Silvia Arango menciona cómo la arquitectura de la Transición pretende ser moderna aunque los medios técnicos disponibles en el país así lo impidan.

luz/sombra, lleno/vacío, transparente/opaco, abierto/cerrado. A este respecto pertenecen los teatros Novedades y México de Obregón y Valenzuela (1949) (Figura 4), Bachué y Bogotá de Cuéllar Serrano Gómez (1967,1969).

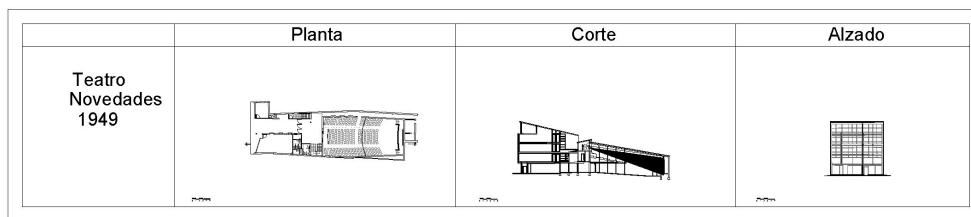


Figura 4. Teatro Novedades en planta, corte y alzado.  
Fuente: Grupo de Investigación.

Los promotores buscan reducir el riesgo financiero de su inversión dando origen a iniciativas como los cinemas, las salas de cine, los multipantallas y los múltiplex.<sup>13</sup> Por lo tanto, algunos centran el modelo de negocio en la agrupación de pantallas ampliando la oferta a los espectadores. Luego, la evolución del cine dentro del *mall* comercial resulta de su paulatina incorporación en los pasajes del centro. Así las cosas, la proyección cinematográfica es útil para atraer usuarios que se pasean por la actividad comercial privada (Fenalco, 2005). De este modo, el pasaje comercial se adecúa como elemento transicional de entrada o de salida. Así, los cinemas, salas, multipantallas y múltiplex tienen en común que comparten un foyer de uso múltiple desde donde acceder al patio de butacas. Por último, las aulas se repiten y varían en tamaño según el punto de equilibrio económico. En consecuencia, la arquitectura de la sala de cine a finales de siglo XX se formula incorporando su viabilidad y factibilidad económica. Concretamente, algunos ejemplos de esta tendencia son los teatros Ópera (1964) (Figura 5), Royal Center (1977) y Astor Plaza de García & Yamhure (1979), el renovado Teatro Embajador de Cristian Sarria y

Cine Colombia (1969), el Centro Cinematográfico de L. y L.H. Forero, Rodrigo Arboleda H. y Fajardo Vélez y Cía. (1975) y las salas de cine de Unicentro de Pedro Gómez & Cía, (1976) dando inicio al cine dentro del centro comercial, fenómeno contemporáneo.

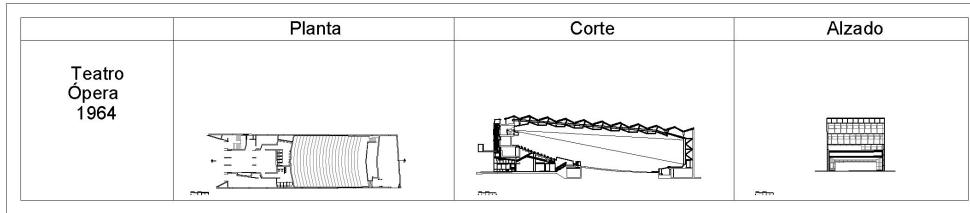


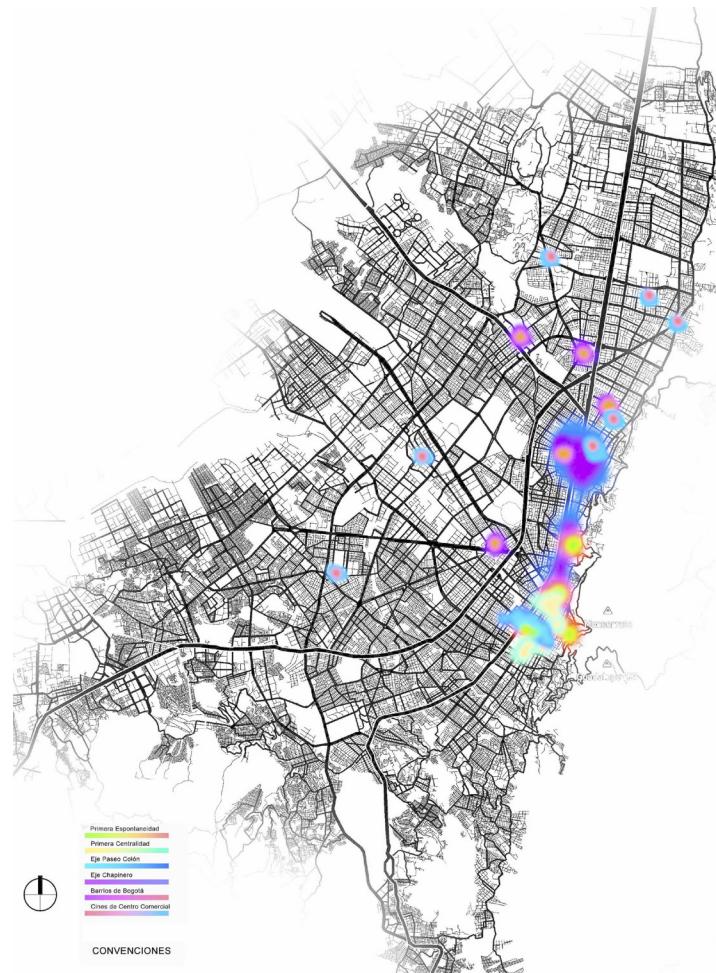
Figura 5. Teatro Ópera en planta, corte y alzado.  
Fuente: Grupo de Investigación.

Desde el ámbito cultural el tipo, entendido como forma, resulta útil para registrar las alteraciones de cada temporalidad. El tipo relaciona al edificio con las implicaciones urbanas.

## Cine y ciudad

160

Es necesario establecer los diferentes desarrollos urbanos que resultaron de la caracterización de zonas especializadas para ir a ver el cine. En términos cronológicos el argumento se presenta con la siguiente secuencia: la espontaneidad inicial, la definición de una centralidad, el eje del Paseo Colón, el eje de Chapinero, la descentralización barrial y la aparición del centro comercial (Figura 6).



**Figura 6.** Plano de calor: Cine y ciudad. Primera espontaneidad, Primera centralidad, Eje Paseo Colón, Eje Chapinero, Barrios de Bogotá, Cines de Centro Comercial.  
Fuente: Nathaly Ortiz Tique.

Para empezar, Bogotá acoge el cine desde su temprano arribo a finales del siglo XIX. Antes de su construcción como sede de proyecciones, el cine se exhibe en predios improvisados a cielo abierto y luego en locales cerrados protegidos del sol, la lluvia y el frío. Estos lugares se esparcen por la ciudad, su carácter es efímero e itinerante, constituyen el primer esfuerzo de promotores y de usuarios en desarrollar una actividad comercial formalizada. A este grupo pertenecen los espacios públicos útiles para este fin, como el Parque Hermanos Reyes (hoy de la Independencia), el Parque Nacional Olaya Herrera, la Plaza de San Victorino y La Media Torta (1938); más tarde, los espacios temporales no diseñados para el fin proyeccionista, como el Bazar Veracruz de Mariano Santamaría (1898) que albergó el Teatro Variedades (demolido), y el Pabellón de las Máquinas de Escipión Rodríguez (1910) que dio cabida al Teatro del Bosque (demolido).

En segundo término, se consolida la centralidad mediante el establecimiento de los primeros salones. En general, son lugares diseñados para albergar una clientela burguesa. Gradualmente, el cinematógrafo se masifica y rápidamente el interés aumenta en virtud de la creciente calidad de las películas proyectadas. Esta adaptación espacial del teatro al cine en el centro agrupa edificios, como el Municipal de Mariano Sanz de Santamaría (1890), el Colón de Pietro Cantini (1893), el Faenza de Ernesto González Concha (1924), el Gran Salón Olympia de los hermanos Di Doménico (1912), el Colombia de Richard Aek (1940), el Ayacucho de Cuéllar Serrano Gómez (1945), el Mogador construido por Uribe García Álvarez (1947) y el Dorado de Cuéllar Serrano Gómez (1948) (Figura 7). El Salón Olympia de los Hermanos Di Doménico (1912) es el primer cinematógrafo diseñado para ello, en la Calle 26 al costado sur del Parque del Centenario, entre las carreras novena y trece (demolido).

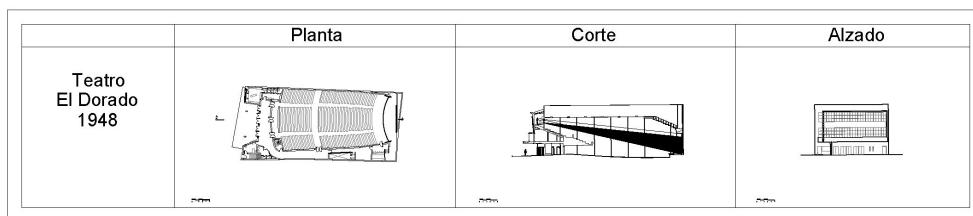


Figura 7. Teatro El Dorado en planta, corte y alzado.  
Fuente: Grupo de Investigación.

Más adelante, se plantea el desarrollo del eje del Paseo Colón. La Calle 13 se prolongó hacia el occidente luego de su paso por Las Aguas, San Francisco y San Victorino. Esta calle allana la ruta hacia la Estación de la Sabana, el Hospital San José, el barrio Ricaurte y luego, el Matadero Municipal y Puente Aranda. El tranvía llega a la Estación de La Sabana en 1890; la intervención de este corredor consistió en su embellecimiento como la entrada más importante de la ciudad; arborizando e iluminando la calle 12 entre las carreras 16 y 19 ubicando las estatuas de Isabel la Católica y Cristóbal Colón. El cine acompaña esta primera tensión modernizadora hacia occidente. En este contexto se construyen los teatros Atenas de José María Montoya Valenzuela (1937), San Jorge de Alberto Manrique Martín (1938) (Figura 8), España y Caracas, ambos de Cuéllar Serrano Gómez (1944, 1950).

163

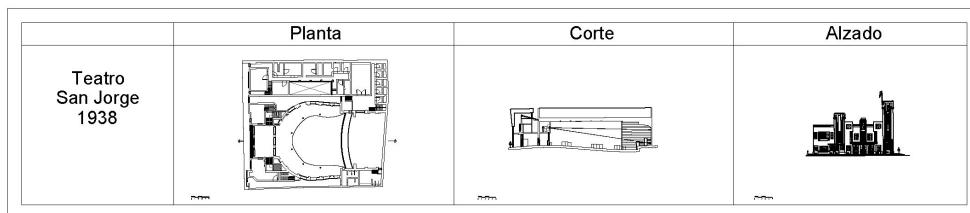


Figura 8. Teatro San Jorge en planta, corte y alzado.  
Fuente: Grupo de Investigación.

Luego, la centralidad se desplaza hacia el norte con la consolidación de Chapinero, el cine acompaña este crecimiento. Alrededor de 1911, Chapinero era una ciudad satélite que hacía parte de una ciudad mayor al sur. La construcción del tranvía de mulas en 1884, electrificado en 1910, valoriza a Chapinero al conectar el Parque del Centenario con la estación de la Carrera 13 con Calle 57. Este crecimiento, representado en el plano de 1933 de la Secretaría de Obras Públicas, da cuenta de una ciudad dispersa con límites imprecisos. Eventualmente Chapinero, representado en 1938 por la misma entidad, se consolida como una nueva centralidad, con la construcción de los barrios Siete de Agosto, Quinta Camacho, El Campín, San Luis, La Cabrera, El Nogal y El Country. En este contexto, se emprende la construcción de los teatros Caldas de Arturo Jaramillo Concha (1917), Metro Teusaquillo de Casanovas Manheim y Ricardo Rivas (1939), Palermo de Cuéllar Serrano Gómez (1947), Aladino de Luzardo y Child de (1948), de La Carrera de Esguerra Sáenz Urdaneta Suárez (1951) (Figura 9), La Comedia de Jorge Gaitán Cortés y Guillermo González Zuleta (1952), Ópera de García Yamhure (1964), El Libertador de Daniel Cortés Osorio y Cuéllar Serrano Gómez (1965) y Bachué de Cuéllar Serrano Gómez (1967).

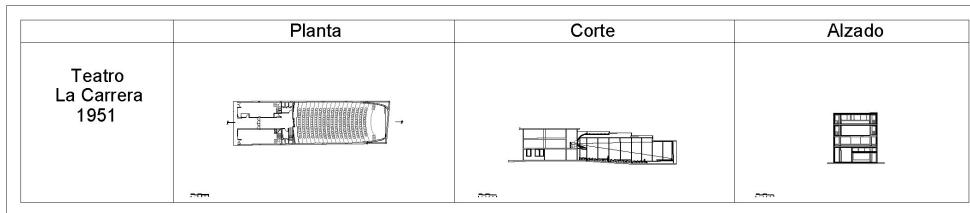


Figura 9. Teatro La Carrera en planta, corte y alzado.  
Fuente: Grupo de Investigación.

Más tarde, la actividad cinematográfica se descentraliza y se desarrolla en los barrios. La Carta de Atenas, redactada en 1933, publicada en 1942, declara que las actividades: habitar, circular, trabajar y recrear, zonifican la ciudad moderna. El fenómeno de la explosión urbana, agudizado a mediados de siglo, plantea la necesidad de dispersar las actividades previamente mencionadas, dando origen al Centro Cívico, ciudades dentro de la ciudad. El Centro Cívico complementaría las necesidades de la vivienda tales como trabajo y ocio, del cual el cine hace parte. De hecho, la proyección cinematográfica en los barrios adapta los preceptos urbanos de la arquitectura moderna al contexto comunal local; se conforman centros culturales que alojan las actividades de tertulia, encuentro, congregación y recreación. De este modo, la noción multipropósito de estos espacios persiste en el uso compositivo de las dos aulas. A este grupo pertenecen los teatros Roma de Cine Colombia (1947), Almirante de Copre Ltda (1960) (Figura 10), Cádiz de Esguerra, García, Meléndez y Gutiérrez con cálculos de Guillermo González Zuleta de (1960), Casa del Teatro Nacional de Tejeiro Blumenthal y Cía. (1955) y Minuto de Dios de Eduardo del Valle (1971).

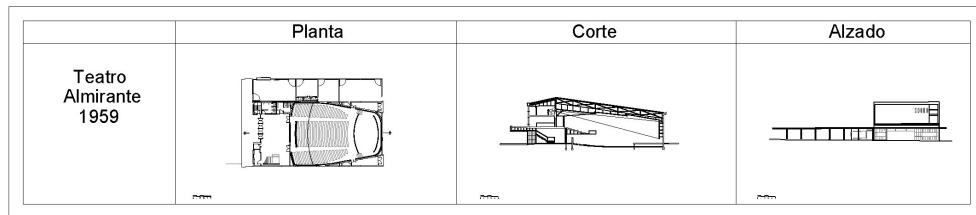


Figura 10. Teatro Almirante en planta, corte y alzado.  
Fuente: Grupo de Investigación.

Finalmente, se menciona el fenómeno del centro comercial como resultado de la adaptación del pasaje neoclásico al moderno en relación con el *mall* norteamericano. El centro comercial como modelo urbano en Bogotá, se origina en los años setenta y se expande con el crecimiento urbano. Los centros comerciales relevan a los centros cívicos como lugares de encuentro. De este modo, la actividad cinematográfica es recurrente, pues hace parte de las estrategias comerciales denominadas ancla, similar al de las grandes superficies, las comidas, los juegos para niños, entre otras. Algunos ejemplos de este fenómeno son los centros comerciales en Unicentro (1976), Granahorrar (1982) (Figura 11), Metrópolis (84), Bulevar Niza (1988), Hacienda Santa Bárbara (1989) Galerías (1992), y Salitre Plaza (1996).

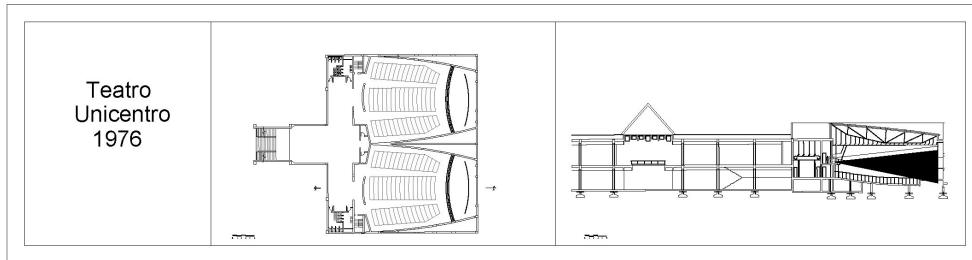


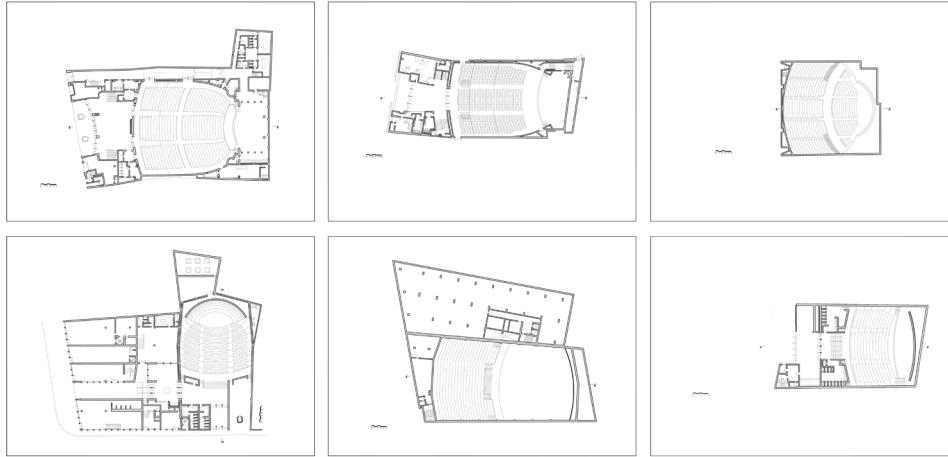
Figura 11. Teatros Unicentro en planta y corte.  
Fuente: Grupo de Investigación.

De nuevo, la variación sobre lo urbano es comparable con las posibilidades del saber hacer desde la técnica. A continuación se ejemplifican las implicaciones técnicas en la forma de la sala de cine en Bogotá.

## Cine y técnica

La transformación forma-composición está relacionada con el desarrollo técnico dado por la estructura, el cerramiento, los mecanismos de proyección y la sonorización. Frente a la estructura de la relación forma-composición, conviene indicar que los muros de carga del teatro neoclásico y transicional fueron reemplazados a partir de 1910 por estructuras de pórticos de concreto y en los años 40, escasamente, de acero. La estructura con pórticos de concreto separó el sistema portante, tanto del sistema de cerramientos como del sistema de las particiones por paredes. La planta es libre y los muros no portantes se tornan en paredes, la fachada es igualmente suelta. Los ingenieros llevan la estructura portante de concreto a límites no vistos en la primera mitad del siglo XX con aportes tales como el reticular celular, los voladizos, los pretensados, los postensados, las cáscaras y las membranas.

En otras palabras, las consecuencias de los avances estructurales sobre la relación forma – composición son el aumento de la luz entre apoyos, las alturas cada vez mayores y, al liberar la planta, los edificios de uso múltiple. En particular, vale la pena reseñar las luces logradas por el Teatro Embajador, cuyas luces de hasta 40 m en concreto reforzado alojan hasta 2.500 espectadores. Otro tanto sucede con la capacidad del Teatro Colombia con un aforo de 1685 personas gracias a las luces que logran estructuras de acero de hasta 30 m. Sobre el segundo, en cuanto a la altura, es de relacionar los teatros México de Obregón y Valenzuela (1949), Metro Riviera (1969), el Royal Center y el Astor Plaza de García y Yamhure (1977,1979) (Figura 12).

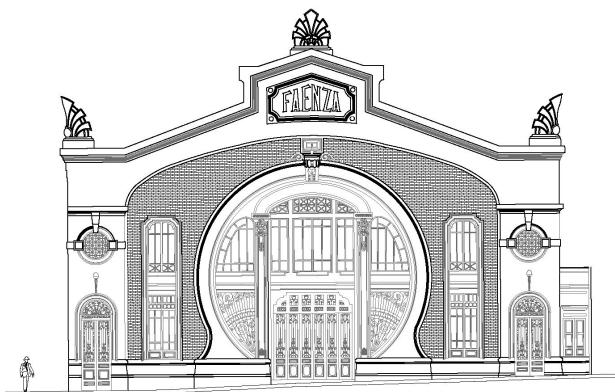


**Figura 12.** Grandes luces: Arriba de izquierda a derecha: Colombia, México, Embajador.  
Debajo de izquierda a derecha, Metro Riviera, Royal Center y Astor.  
Fuente: Nathaly Ortiz Tique.

Por otro lado, los cerramientos de los cines modernos se despojan de las ataduras estilísticas del neoclásico y de la transición. Se resuelven en medio de la tensión marcada por la honestidad constructiva y el revestimiento. Se acentúan las nociones tectónicas del edificio en términos del ensamble de partes. Así, los cerramientos modernos suelen pendular entre las ambigüedades inicialmente semperianas retomadas por Frampton: ontológico/representacional, tectónico/atectónico, pesadez/ligereza, lleno/vacío.

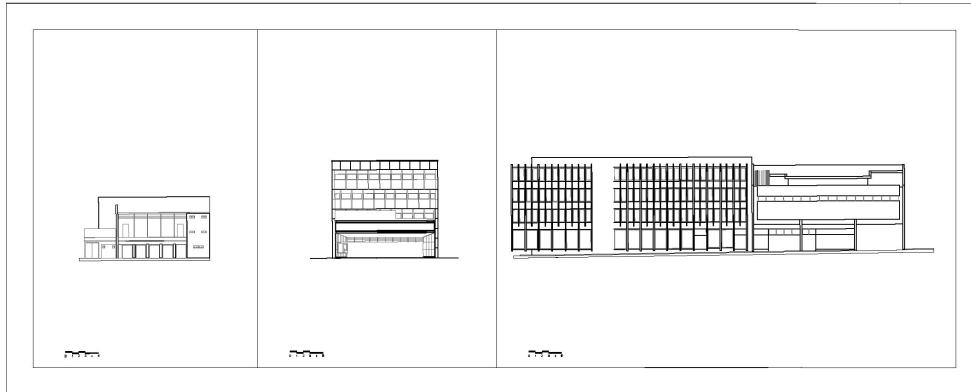
La participación de los cerramientos se desarrolla desde la evolución técnica de la envolvente como sistema de la arquitectura. Por tanto, la definición de la fachada se entiende como uno de los límites del edificio, mediador entre el exterior e interior. Por otra parte, la disposición formal de las fachadas de las

primeras salas teatrales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX estaban marcadas por un énfasis del lleno sobre el vacío. Como muestra, vale la pena mencionar el Municipal de Mariano Sanz de Santamaría (1890), el Colón de Pietro Cantini (1893), el Faenza de Ernesto González Concha (1924) (Figura 13). No obstante, la inflexión moderna ocasionada por la técnica permitió que las fachadas, exentas del compromiso portante, se concibieran como un sistema de proyecto, piel o envoltente, sujeta a ser diseñada y analizada.



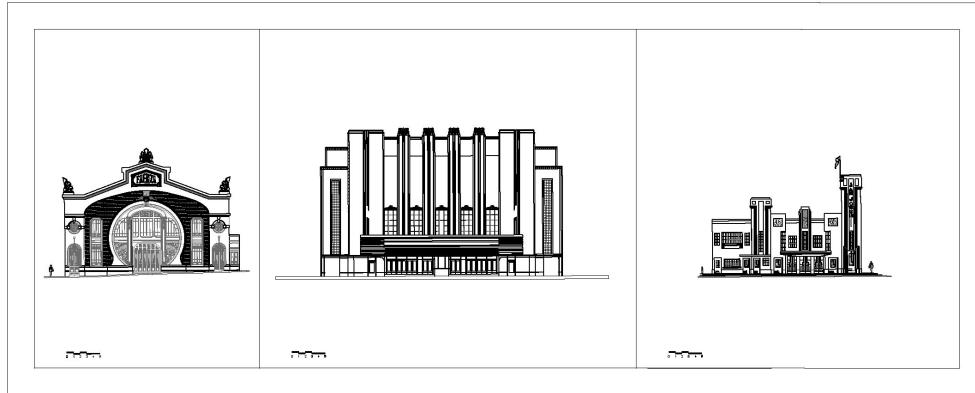
**Figura 13.** Fachada Teatro Faenza.  
Fuente de elaboración: Grupo de Investigación.

En otras palabras, la libertad del cerramiento, otorgada por la independencia del sistema portante, permite entrever algunas posturas de agrupación relacionadas con énfasis compositivos de las fachadas y lógicas constructivas materiales (Montaño et al., 2012, p. 88). Según los autores, los cerramientos de la arquitectura moderna en Bogotá desarrollan ejercicios técnicos de rejillas o marcos, verticalidades, horizontalidades, combinados y patrones geométricos; algunos ejemplos que desarrollan estos aspectos son los teatros Alameda de Cuéllar Serrano Gómez, España de Cuéllar Serrano Gómez (1943,1944), el Nuevo Olympia, el Ópera y el Metro Riviera de García y Yamhure (1957, 1964, 1969), entre otros (Figura 14).



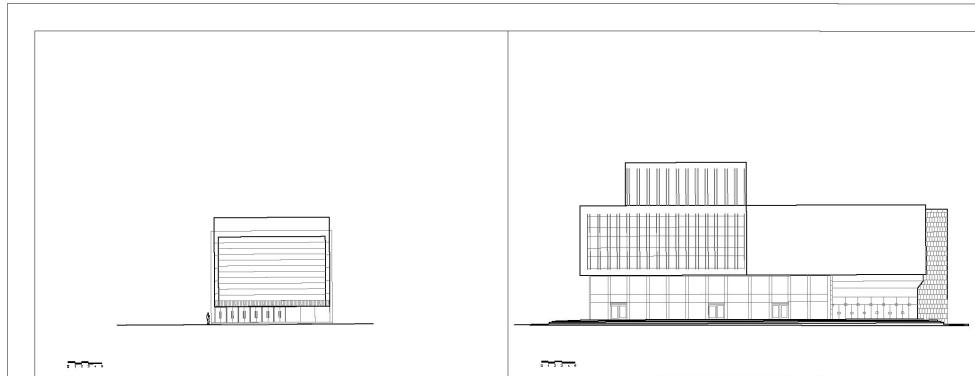
**Figura 14.** Fachadas de rejillas o marcos. Teatros España, Ópera y Metro Riviera.  
Fuente: Nathaly Ortiz Tique.

También, los autores argumentan que, como lógicas constructivas, se hace uso del moldeo, como alternativa del saber hacer, algunos ejemplos son los teatros Faenza de González Concha (1924), San Jorge de Manrique Martín (1938), Colombia de Richard Aek (1940) y Cádiz de Esguerra, García, Meléndez y Gutiérrez con cálculos de Guillermo González Zuleta de (1960) (Figura 15).



**Figura 15.** Fachadas de moldeo. Teatros Faenza, Colombia y San Jorge.  
Fuente: Nathaly Ortiz Tique.

Además, se emplea la fijación como procedimiento, tal es el caso de los teatros Bogotá de Cuéllar Serrano Gómez (1969) y Royal Center de García y Yamhure (1977) (Figura 16).



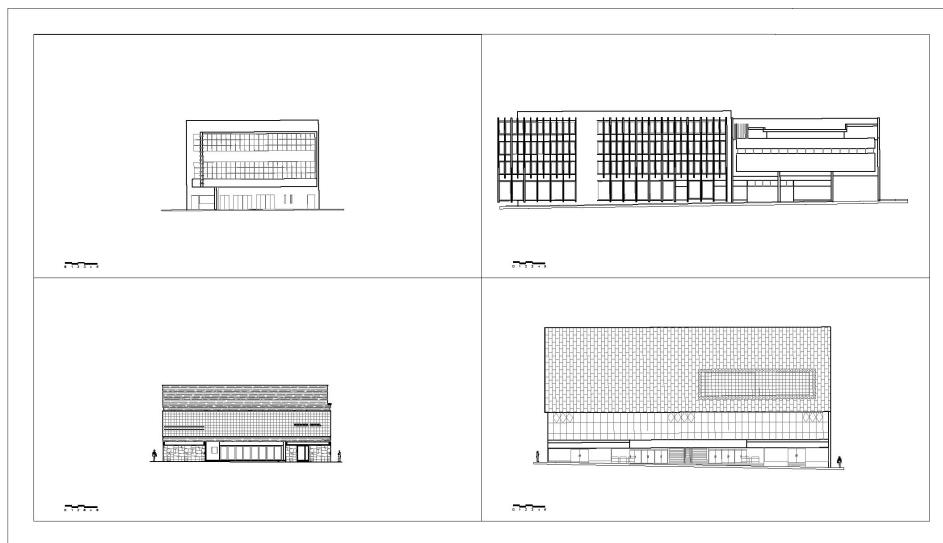
**Figura 16.** Fachadas de fijación. Teatros Bogotá y Royal Center.  
Fuente: Nathaly Ortiz Tique.

De la misma forma, se requiere del tendido, como acabado, visible en el Teatro El Parque de Carlos Martínez (1946) y El Cid de Martínez Cárdenas & Cía. (1951) (Figura 17).



**Figura 17.** Fachadas de tendido. Teatro El Parque.  
Fuente: Grupo de Investigación.

Finalmente se dispone del apilamiento como en el caso de los teatros El Dorado de Cuéllar Serrano Gómez (1948), Metro Riviera de García y Yamhure (1969), México de Obregón y Valenzuela (1949), Centro Cinematográfico de L. y L.H. Forero, Rodrigo Arboleda H. y Fajardo Vélez y Cía (1975). (Figura 18).



**Figura 18.** Fachadas de apilamiento. Teatros: El Dorado, Metro Riviera, México y Centro Cinematográfico.  
Fuente: Grupo de Investigación.

Actualmente la sala de cine ubicada en el centro comercial opta por lógicas constructivas emparentadas con la noción de fijación en virtud del perfeccionamiento de la planeación, la ejecución, la trazabilidad y el desempeño, a lo largo del tiempo de los sistemas de cerramiento contemporáneos.

Frente a las implicaciones técnicas del sistema de proyección en la configuración formal y espacial de la sala de cine, estas se motivan en la búsqueda de ampliar los aforos para rentabilizar el modelo de negocio. Por consiguiente, el tamaño de la sala está condicionado, además del predio, por el formato progresivamente creciente de la imagen utilizada. Contar con locales mayores demandaba sistemas de proyección más eficientes. De este

modo, la evolución del formato de la imagen (proporción alto:ancho) se ha transformado desde la imagen normal (1:1,37), la ancha (1:1,87), el cinetón (1:2) y el cinemascope (1:2,34). Estos formatos se adecúan a la altura y el ancho del local. Es decir, nótese que la altura de la pantalla es constante mientras el ancho es progresivamente mayor, sin embargo, el aumento en altura y anchura transforman la espacialidad cinematográfica tanto en planta como en corte. Así las cosas, el avance técnico del formato de la imagen proyectada condujo a la desaparición de las pantallas pequeñas en salas de reducido aforo.

La imagen normal (1:1,37) deriva de los primeros rollos de 35mm y del número de perforaciones durante la grabación y proyección. Su origen data de 1909 y se convirtió en el formato estándar durante los primeros años de proyección. Fue útil en el cine silente y se adaptó con ciertas modificaciones al cine sonoro. A este formato pertenecen las primeras salas en Bogotá, como los teatros Faenza, Mogador, El Dorado, entre otros. La imagen ancha 1:1,87 fue el formato usado por la mayoría de los teatros estadounidenses hasta la década de los 60. A este sistema se acogieron los teatros Imperio, Lido, La Carrera, entre otros. De otro lado, el formato cinetón 1:2 pretendió explotar las posibilidades de la pantalla grande. Este formato se utilizó en la década de los 50. Con este formato en Bogotá se proyectó cine en los teatros Chicó, Libertador, Cinelandia, entre otros. Finalmente, en 1953 el sistema de proyección evolucionó a uno con pantalla más ancha en relación 1:2,34 que gradualmente se amplió hasta el 1:2,76 por tanto se esperaba alojar mayores aforos en grandes salones; las pantallas eran cóncavas, pero con el tiempo, el perfeccionamiento técnico eliminó esta necesidad. Así, este formato se emplea aún hoy en la grabación y proyección de mega producciones. En Bogotá, varias salas de cine se dispusieron para albergar el modelo cinemascope, cabe mencionar los teatros Embajador, Metro Riviera, Astor, entre otros. (Figura 19).

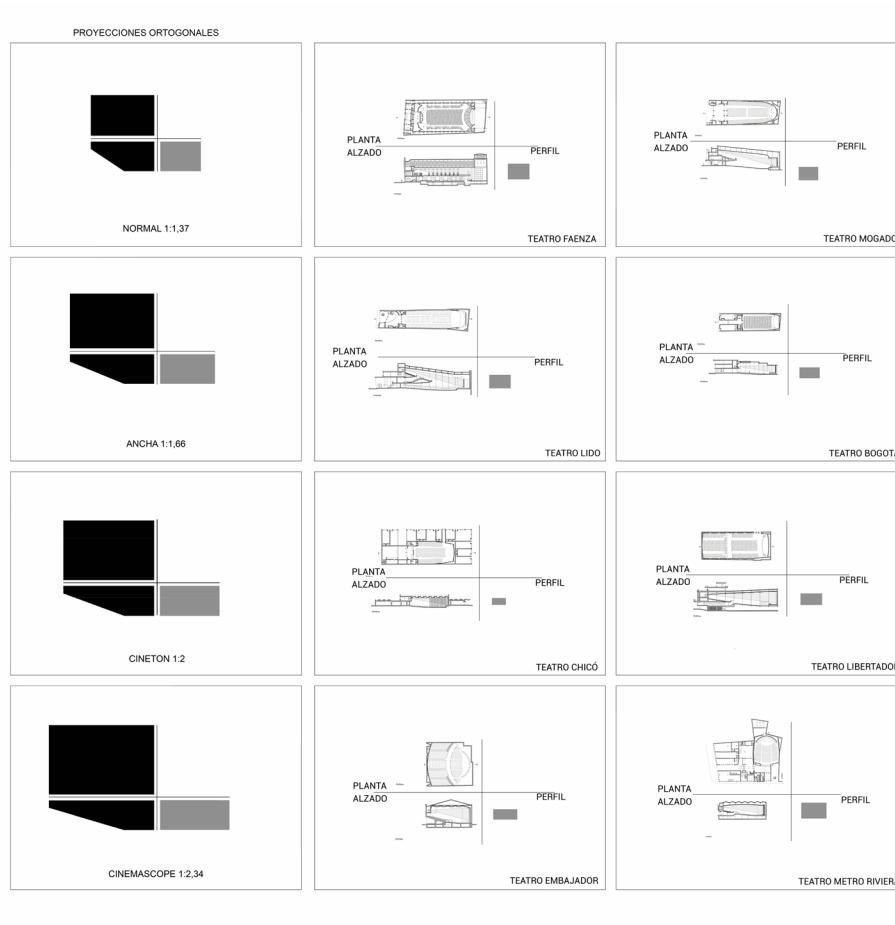
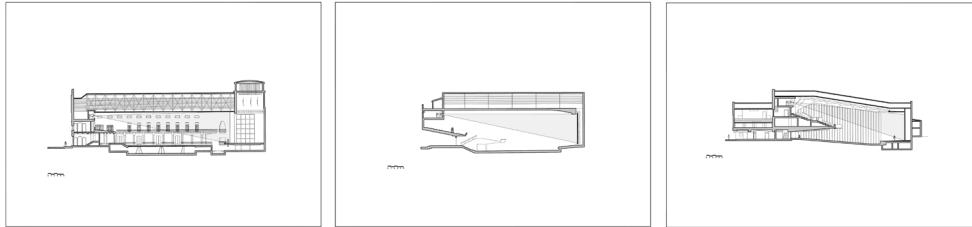


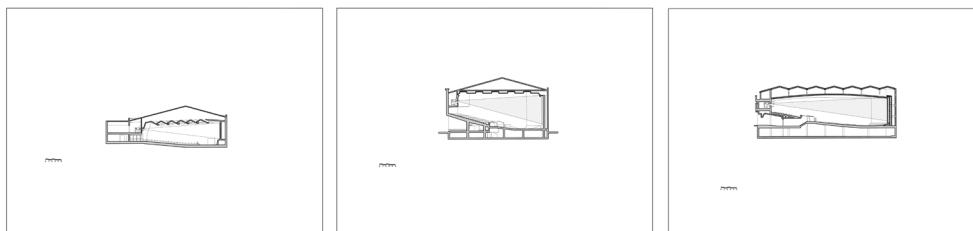
Figura 19. Evolución del formato de la pantalla.  
Fuente: Nathaly Ortiz Tique.

Por otra parte, frente a las implicaciones sonoras, la forma interior de las primeras salas era aún con la forma exterior. Sobre el teatro, el auditorio y el cine, cabe recurrir a la metáfora sobre el estuche y el violín de Louis Kahn, quien afirmaba que la forma exterior del teatro es comparable a la del estuche de un violín al aislar y proteger acústica, visual y estructuralmente al instrumento, mientras que la forma interior viene marcada por el vacío dispuesto para alojar al objeto. (Figura 20).



**Figura 20.** Secciones coincidentes. Teatros Faenza, Metropól y México.  
Fuente: Nathaly Ortiz Tique.

En tal sentido, los avances de la sonorización provocaron la especialidad acústica relacionada con aparatos de amplificación que evolucionan desde el modelo monofónico, estereofónico, cuadrafónico y, finalmente, envolvente. Estos avances, junto con el estudio de la transmisión y disposición de los materiales de la arquitectura interior permitió deducir estudios de reverberación y eco que modificaron la arquitectura interior de la sala de cine. Esto llevó a que se rompiera la relación coincidente entre el estuche y el violín, pues la forma del vacío estaba dada por la reflexión en cuanto a la acústica. (Figura 21).



**Figura 21.** Secciones no coincidentes. Teatros Domingo Pachón, Embajador y Metro Rivera  
Fuente: Nathaly Ortiz Tique.

## Conclusiones

### Sobre Cine y Cultura

El estilo en la arquitectura cumple un doble papel, evidencia los cambios culturales y es la imposta sobre la forma arquitectónica que permanece con el paso del tiempo. Las implicaciones culturales en la estructura formal del espacio de proyección cinematográfica recaen sobre la ciudad y la técnica. También, la paulatina desaparición de la ornamentación en el tránsito del siglo XIX al siglo XX es un proceso aunado por la incorporación de sistemas y procesos constructivos modernos. En ese sentido, la sala de cine conserva, en parte, la esencia formal del teatro clásico con la salvedad moderna y contemporánea de la extinción del espacio para los actores, la escena, convertida en un plano de proyección en un espacio mínimo para la visualización correcta de la primera fila.

La arquitectura moderna, inicialmente despojada de cualquier pátina estilística, reaccionó eficientemente a los requerimientos técnicos de la creciente actividad proyeccionista. De nuevo, las distintas versiones de esta arquitectura han sido adaptadas a diversas corrientes: racionalistas,

funcionalistas, organicistas, posmodernas y tardomodernas. En general, el espacio de proyección cinematográfica contemporánea sigue siendo objeto de experimentación formal y estilística.

## **Sobre Cine y Ciudad**

Bogotá posee un amplio repertorio de ejemplos de proyección cinematográfica, es un museo vivo, a cielo abierto, con referentes que datan de finales del siglo XIX hasta las más recientes versiones de centro comercial. No obstante, el objeto arquitectónico moderno para la proyección cinematográfica está desprotegido, sin mecanismos de salvaguardia que propongan su transformación y reprogramación a las demandas culturales actuales.

Los cines acompañaron el crecimiento de la ciudad y se hicieron presentes en los primeros espacios públicos improvisados, luego en los antiguos salones que se resisten a desaparecer como bodegas metalúrgicas, salas religiosas y pasajes de la carrera 13. Cabe mencionar que, el paulatino deterioro de estos equipamientos va en detrimento del deterioro de la ciudad. Lentamente, algunas salas de cine decaen siguiendo transiciones a la proyección de cine erótico, al centro de culto, a la bodega industrial o al parqueadero. Así mismo, en los salones barriales de uso múltiple se construyeron nuevas centralidades e identidades locales a pesar del anonimato del centro comercial. A este respecto, teatros y salas de cine desarrollan nociones referenciales ciertamente diferentes. El teatro se dota de una carga simbólica icónica que lo dota de un valor patrimonial consensuado. De otro lado, la sala de cine inserta hoy en la actividad del mall comercial, pierde cualquier sentido de valoración al estar sujeta al interés pasajero tecnológico tipo *Dinamix 4d*, *Imax*, entre otros.

## **Sobre Cine y Técnica**

La arquitectura moderna se adaptó oportunamente a las demandas crecientes de las partes involucradas en la cadena productiva. Necesidades como el aumento del tamaño de la imagen y la mejora en el confort acústico fue rápidamente resuelta por los ingenieros y, luego, por los arquitectos. Por ejemplo, la caja cinematográfica adoptó las regulaciones en lo concerniente a sismo resistencia, ventilación, accesibilidad y evacuación.

Los avances técnicos son el conjunto de soportes que permiten el juego compositivo de la estructura formal de las aulas: agrupación, segmentación, intersección, sustracción, penetración, entre otras. Estos avances permitieron la variación tectónica frente a la definición de los ensambles, por ejemplo, la caja cinematográfica puesta al servicio del apilamiento y la horadación, lo pesado y lo liviano, lo lleno y lo vacío, la transparencia y la opacidad, entre otras. Es importante fomentar discusiones tales como la inclusión de espacios para proyección no necesariamente cinematográfica como el cine 360 grados, la masificación de las plataformas digitales, el cine de la post pandemia y la incierta incursión de la inteligencia artificial.

Todo proceso de transformación conduce de un estado inicial a uno final. Quizá la más importante reflexión, es aquella que amplíe posibles criterios referenciales contemporáneos de intervención o transformación de salas de cine en desuso, dispuestas a ejercicios contemporáneos de reprogramación y regeneración. Una discusión contemporánea en aras de dar valor al objeto de proyección cinematográfica implica revisar las tres nociones de sostenibilidad: económica, socio cultural y medioambiental. Recientes ejemplos capitalinos describen los procesos de transformación de teatros y salas de cine, como los teatros Colón o Embajador.

Finalmente, la cantidad, variedad y riqueza estética de los teatros y salas de cine proyectadas y construidas evidencian la urgencia de su conservación como memoria cultural, urbana y técnica de los procesos de transformación que ha vivido la ciudad. La reflexión sobre esos ejemplos, y las variaciones sobre la forma aquí enunciadas, son aplicables a otros contextos con casuísticas particulares.

## Referencias

- Arango, S. (1993). *Historia de la Arquitectura en Colombia* (2.a ed.). Universidad Nacional de Colombia.
- Capitel, A. (2009). *La Arquitectura Compuesta por partes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fenalco (2005). *El comercio: Memoria de creadores de empresa*. Consuelo Mendoza Ediciones.
- Frampton, K. (1981). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili.
- Franco, M., Rojas, R. (2021). *La forma de la arquitectura colombiana como vestigio de contemporaneidades que se traslapan*. En P.A. Gómez & G. Gastellanos (Eds.), *Arquitectura contemporánea en Colombia* (pp. 189-221). Ediciones Unisalle y Editorial Tadeo.
- Martí, C. (1993). *Las variaciones de la identidad*. Ediciones del Serbal.
- Moneo, R (1987). On Typology. *Oppositions* 13 (23), 22-45.[https://doarch152spring2015.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/01/moneo\\_on-typology\\_oppositions.pdf](https://doarch152spring2015.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/01/moneo_on-typology_oppositions.pdf)
- Monestiroli, A. (1993) *La arquitectura de la realidad*. Ediciones del Serbal.
- Montaño, A., Solarte, E., & Rojas, R. (2011). *La arquitectura del teatro*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Montaño, A., Rojas, R. (2012). Técnica y estética en el límite moderno: los cerramientos en la arquitectura moderna en Bogotá. *Dearq* 10 (88), 88-101.<https://doi.org/10.18389/dearq10.2012.10>
- Semper, G. (1989). *The four elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge University Press.

- Till, J ( 2008)). Architectural Research: Three Myths and One Model. *Building Material*, 17, 4-10.
- Torres, J. (2020). La construcción del Teatro Municipal (1887-1891). <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/la-construccion-del-teatro-municipal-1887-1891>

## Otras referencias

- Avila, A. (2005). *Procesos urbanos y transformaciones sociales en torno a las salas de cine en Bogotá*. Tesis de Maestría en Urbanismo. Universidad Nacional de Colombia.
- Avila, A. (2013, agosto-noviembre). Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. *Revista de Arquitectura*, 15, 84-101.
- Avila, A. & Montaña, A. (2015). *Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano*. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 29. <https://doi.org/10.4000/alhim.5230>
- Avila, A. & Montaña, A. (2017). *Arquitecturas para el cine en Bogotá: centro, centralidades y periferia (1940 - 1980)*. Actas Seminario internacional de investigación en urbanismo - IX Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, junio de 2017, Barcelona: Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori. Universitat Politècnica de Catalunya. <https://doi.org/10.5821/siiu.6361>
- Bernardo, A. (2016). 7 avances técnicos que revolucionaron la historia del cine. <https://www.bbvaopenmind.com/7-avances-tecnicos-que-revolucionaron-la-historia-del-cine/>
- Camacho, S. (2010, junio-diciembre). *Teatros de Bogotá como tipo e imagen de la ciudad en 1970 y en 2010*. *Revista Nodo*, 5, 41-58.
- Colectivo Maski – Unión temporal. (2007). <http://www.cinemainsostenible.laveneno.org/Documentos%20Web%20Cinema/Cllcpt.pdf>
- Durand, J. (1917). *Précis des leçons d'architecture données a l'École Polytechnique*. París: L'École Royale Polytechnique.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Akal.
- Gil, A. (2015) 100 años del invento que cambió el cine para siempre: Technicolor. <https://hipertextual.com/2015/05/technicolor-centenario>.

- Grassi, G. (1980). *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Henaó, E., Llanos, I. (2015). Torre-plataforma. Colombia años 50 y 60. [https://issuu.com/edisonhena06/docs/torre\\_plataforma\\_en\\_colombia\\_\\_a\\_\\_os/39](https://issuu.com/edisonhena06/docs/torre_plataforma_en_colombia__a__os/39)
- Izenour, G. (1977). *Theater design*. Pittsburg; College of Fine Arts.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal Ediciones.
- Moneo, R. (1978). *On Typology. Oppositions* No 13 Sobre el concepto de tipo en arquitectura. Madrid 1982
- Montaño, A. (2010, enero-diciembre). Arquitectura para la exhibición del cine en el centro de Bogotá. *Revista de Arquitectura*, 12, 79-87.
- Montaño, A. (2018). Los cinematógrafos. *Credencial Historia* (347). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-347/los-cinematografos>
- Montaño, A. & Pinzón, J. (2018, enero-junio). *Los espacios para la exhibición del cine en Bogotá: un análisis urbano*. *Revista de Apuntes*, 31, 54-65.
- Moreno, J. (2012). Los viejos clásicos. <https://www.bacanika.com/seccion-cultura/los-viejos-clasicos.html>
- Pevsner, N. (1979). *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Science Museum Group. Lumière Cinématographe. (s/f) Science Museum Group Collection Online. Accessed July 10, 2023. <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8090140/lumiere-cinematographe-35mm-motion-picture-camera-printer-projector>.