

# La llegada del cinematógrafo a España (1896-1897): Metodología y esbozo

Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin\*

El estudio de la llegada del cinematógrafo a España, considerando el breve periodo de 1896-1897, ha ocupado una parte esencial de las investigaciones que hemos llevado a cabo desde hace doce años. Lo que le sorprenderá a cualquier lector es la desproporción entre el periodo estudiado y el tiempo dedicado a ello, sobre todo en un mundo que se va “internetizando” y acelerando. Estas breves notas no pretenden justificar —lo cual sería un juicio de valor—, sino explicar de qué manera dos investigadores, de origen tan diverso, han dedicado tantas horas a este estudio, estudio por otra parte evidentemente inconcluso.

Nuestro propósito es presentar de manera muy general los avances que dicho estudio pueden presentar a día de hoy y abordar cuestiones de tipo metodológico con la modesta intención de ofrecer a los jóvenes investigadores reflexiones que les permitan evitar algunos escollos que el estudio de los primeros tiempos del cine presenta.

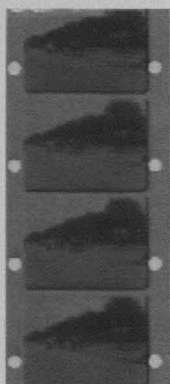
## El “primerista”: algunos apuntes metodológicos

Se nos perdonará abrir esta parte con un neologismo, pero los nuevos conceptos o vocablos permiten designar realidades específicas. Estudiar el inicio del cinematógrafo es una tarea que tiene que ver, principalmente, con lo “cinematográfico”, y con lo “fílmico” de manera secundaria. Como sabemos, el estado de conservación de las películas es muy variable, pero se puede afirmar, sin riesgo a ser desmentidos, que cuanto más alejadas están las producciones, más dificultad tenemos para poder verlas, ya que el tiempo ha ido borrándolas, quemándolas, carcomiéndolas, olvidándolas. El “primerista” ocupa así una posición peculiar, en la medida en que habla de películas que, en la mayoría de los casos, nunca ha visto y que, con bastante probabilidad, nunca verá. El material fílmico conservado es ínfimo. Si tomamos el caso español, y considerando, como lo hemos hecho, que es “española” cualquier cinta rodada en España o de temática hispana, hemos identificado unas cien películas,

---

\* **JEAN-CLAUDE SEGUIN VERGARA** es Catedrático de la Universidad de Lyon y especialista en cine español y cine de los primeros tiempos. Ha sido invitado por varias universidades (Harvard, Carlos III...). Ha escrito un centenar de artículos y unos quince libros dedicados en su mayoría al cine español. Es autor de una *Historia del cine español* (1994), publicada en varios idiomas; *La Production cinématographique des frères Lumière* (1996); y de varios libros en colaboración con Jon Letamendi. En los próximos meses, se publicarán dos libros sobre el cine de Pedro Almodóvar, uno en España y otro en Francia. Además, está terminando, para Filmoteca Española, *La llegada del cinematógrafo a España*.

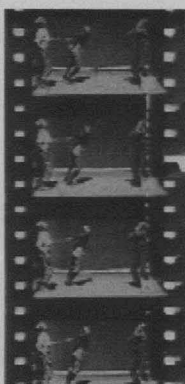
\* **JON LETAMENDI** es historiador del cine y autor, junto con Jean-Claude Seguin, de *Los orígenes del cine en Alava y sus pioneros: (1896-1897)* (1997), *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros: antecedentes precinematográficos en Bilbao, inicio y consolidación de las proyecciones en Bizkaia* (1998), *La cuna fantasma del cine español: salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder* (1998), y *Los orígenes del cine en Gipuzkoa y sus pioneros* (1998). Ambos han publicado así mismo *Los orígenes del cine en Cataluña* (2004), libro que parte de la tesis doctoral con la que Jon Letamendi se doctoró en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco.



Perforaciones  
Lumière (1895)



Perforaciones Joly-  
Normandin (1896)



Perforaciones  
Edison (1894)

lo cual significa que el número real fue sin duda bastante más importante, posiblemente en torno a las ciento veinte cintas. A título anecdótico, señalemos que, cuando se filmó la *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (octubre de 1899), es muy probable que el número de películas rodadas fuera, sin riesgo a equivocarse, muy superior a las trescientas cincuenta o, quizá, cuatrocientas cintas. Éste es un dato ya de por sí esencial para poder valorar la importancia de lo que podríamos llamar la incipiente “producción” española. El desconocimiento y la falta de documentos —a veces existentes, pero no consultados— han hecho que se considerara que el número de películas rodadas en España era bastante inferior al que hoy podemos avanzar. De estas cintas tan solo una parte muy limitada se ha conservado, y

eso que la cautela de los hermanos Lumière y el que se conservaran casi por completo las vistas del cinematógrafo, falsean bastante los resultados. El periodo 1898-1899 es evidentemente mucho más negro en términos de conservación de películas.

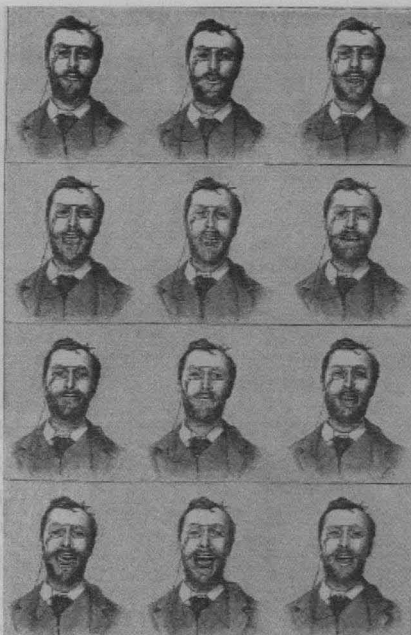
Veamos pues ahora cuáles son las herramientas de que dispone el “primerista” para poder indagar en ese periodo. Antes que nada, es preciso señalar que el “primerista” es un investigador que se sitúa más del lado del historiador tradicional que del historiador de cine.

Cuando el “primerista” tiene la suerte de disponer de material fílmico —el caso del corpus Lumière es un referente continuo— no sólo considera lo propiamente fílmico, objeto decisivo para el semiólogo, sino que se interesa por la materialidad misma del soporte: el celuloide, el formato, las perforaciones, etc. Es un observador que tiene que ver con el entomólogo. Cada elemento puede ofrecernos informaciones decisivas: el formato 35 mm, generalizado en aquel momento, o el formato 58 mm (llamado 60 mm) del cronofotógrafo Demeny, las perforaciones Edison, las perforaciones Lumière o las perforaciones Joly-Normandin. Estos detalles son esenciales para identificar el soporte, por una parte, pero también, en ciertos casos, el tipo de aparato utilizado para exhibir dichas películas. Este primer tipo de información no afecta directamente a la vista animada y, en cierto modo, son sólo elementos que tienen que ver con los modos de difusión y de exhibición. Existe otro tipo de información que ya tiene una incidencia directa en la película y que tiene que ver directamente con las imperfecciones del aparato cinematográfico. Como ejemplo emblemático está la huella dejada en unas cuantas vistas Lumière por un hilito que se había desprendido del fieltro de la ventanilla por donde pasaba la cinta. Al encontrar en varias vistas el mismo defecto, pudimos determinar que el corpus formado por estas películas había sido filmado con la misma cámara y, muy probablemente, por el mismo cinematografista<sup>1</sup>. Este tipo de defecto —cuando por supuesto existe una recurrencia del fenómeno— puede constituir una información de primera importancia. Finalmente, están las indicaciones de la vista en sí, que puede ofrecer indicaciones muy valiosas, aunque muy variables según las pelícu-

<sup>1</sup> Reservamos el término «cinematografista» a aquellos pioneros que rodaron efectivamente cintas cinematográficas, siendo los «operadores» los que presentaban o ayudaban a la exhibición de las cintas. Sobre estas vistas se puede consultar nuestro trabajo Michelle Aubert y Jean-Claude Seguin, *La Production cinématographique des Frères Lumière* (Paris, BIFI, 1996), p. 558.

las. Los “reportajes”<sup>2</sup> se pueden localizar y fechar con bastante facilidad, mientras que las escenas no contextualizadas no permiten ninguna hipótesis espacio-temporal. Uno de los casos más señalados es la celeberrima película de Eduardo Gimeno, *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, a la cual hemos dedicado un trabajo particular<sup>3</sup>. Gracias a los estudios de Alain Hairie y al *software* elaborado por él, utilizando las sombras de los monumentos —en este caso el Pilar—, se llegó a determinar el periodo del año del rodaje de la película (octubre). La cinta ofrece así, en su propia materialidad, una serie de informaciones que permiten conocer mejor sus condiciones de “producción”.

Sin embargo, el primerista pocas veces dispone de un material filmico para poder efectivamente encontrar datos a partir de la misma película y de sus avatares. En cierto modo, si bien el historiador dispone muchas veces de documentos filmicos para otros periodos de la historia del cine, el primerista tiene que conformarse, en la inmensa mayoría de los casos, con material cinematográfico, lo que también se podría designar como paratexto. La ausencia de cintas no nos permite tener un acceso directo al contenido de la vista animada. Sin embargo, las informaciones paratextuales pueden tener un valor importantísimo, tanto más cuanto que las cintas primitivas duraban muy poco y el punto de vista era casi siempre único<sup>4</sup>. De hecho, la expresión utilizada a finales del siglo XIX, «fotografía animada», evocaba claramente estas vistas intermedias entre la fotografía y el cinematógrafo. Así pues, las “limitaciones” estéticas y técnicas de las cintas primitivas pueden conceder más valor al material cinematográfico conservado. El primer sustituto del film desaparecido son los fotogramas, siempre y cuando se hayan conservado. A título de ejemplo, sabemos que el corpus “Pirou” ha desaparecido casi por completo, pero tenemos la suerte de haber conservado unos cuantos fotogramas que permiten por lo menos estar en contacto con un fragmento brevísimo —cuatro o cinco fotogramas continuos— de la obra original. Se puede



Secuencias de  
cronofotografías de  
Demenj

*Salida de misa de  
doce del Pilar de  
Zaragoza* (Eduardo  
Gimeno, 1899)



<sup>2</sup> Resultaría anacrónico hablar de «género» cinematográfico en un periodo en el cual el cinematógrafo está construyéndose lentamente, intentando clasificaciones que todavía no son tipologías. En general, hemos preferido utilizar la noción de «pre-género», sabiendo que no todos los pre-géneros desembocarían en un género. Sobre la cuestión del nacimiento de los géneros, véase Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós), p. 332.

<sup>3</sup> Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, *La Cuna fantasma del cine español* (Barcelona, CIMS 97, 1997), p. 262.

<sup>4</sup> En todo el catálogo Lumière, son poquísimas las vistas “montadas”. Tenemos un ejemplo en las dos vistas de corridas de toros (Barcelona, Sevilla, 1897) para las que se utilizaron dos o varios fragmentos de películas que se “montaron”.



Eugene Pirou

considerar que la conservación de unos pocos fotogramas, sin bien es cierto que no remplazan la ausencia de la obra, permite tener un conocimiento muy preciso de la cinta perdida, sobre todo teniendo en cuenta las características de las “fotografías animadas” (punto de vista único, ausencia de montaje, etc.). La prensa a veces ha conservado reproducciones de fotogramas, como en el caso de los filoscopios de Audouard, que contribuyen también a un buen conocimiento de la vista original. Al fin y al cabo, estos documentos forman parte de un primer círculo epitextual que está directamente relacionado con la obra original, una especie de punto visible del iceberg perdido. Como se puede suponer, la conservación de estos fragmentos es muy excepcional. El primerista no tiene la suerte de disponer tampoco de “fotofija” del rodaje, ni de *making off*. Sin embargo, y dejando ya de lado lo epitextual, y alejándonos de la obra primera, se puede disponer, siempre de manera excepcional, de otros documentos, que si bien ya no forman parte directamente de la obra, sí están íntimamente relacionados con ella. Podríamos tomar dos ejemplos diferentes y emblemáticos. El primero sería el del tan afamado *Jardinero*, calificado a veces como primer *gag* de la historia del cine. Como bien se sabe, los

Lumière no inventaron la historia del pilluelo que le gasta una broma al jardinero; la historia era muy conocida y ya había dado lugar a ilustraciones o representaciones, como las de Hermann Vogel, o a series de placas para la linterna mágica<sup>5</sup>. Además, existieron un sinnúmero de imitaciones y de *remakes* —incluso en la misma casa Lumière— que también podrían ser una forma de acceder a la obra inicial. En este caso, por suerte, la película se ha conservado, pero no ocurre lo mismo con la mayor parte de las cintas rodadas en los inicios del cinematógrafo. En el caso de Eugène Pirou, y sus *déshabillés* —*El baño de la parisina*, por ejemplo—, sólo se han conservado, como hemos señalado, algunos fragmentos. Pero, además, la revista *Le Panorama* dedicó, bajo el título *Paris s’amuse*, una serie de fascículos a las artistas de finales del siglo pasado en los cuales se pueden ver series fotográficas de algunos de los *déshabillés* que rodó Eugene Pirou, incluso con la misma actriz, la famosa Willy. Otro ejemplo sería el de la cinta rodada por el francés afincado en La Coruña, José Sellier, *El entierro del general Sánchez Bregua*, que, como es sabido, no se conserva. Gracias a las investigaciones de José Luis Castro de Paz, sabemos que se han conservado del acontecimiento fotos sacadas por el propio Sellier o por un próximo colaborador, publicadas en la prensa gráfica de 1897, en particular en *Nuevo Mundo*. Por supuesto, las fotos no son la cinta, y ni siquiera se puede afirmar que el cinematógrafo y la cámara fotográfica estuvieran colocados en el mismo lugar, pero lo cierto es que estas fotos son indicios, en el sentido que le daba a la palabra Charles Peirce, de cómo fue *El entierro del general Sánchez Bregua*, y por eso ofrecen una forma de acceso a la obra perdida. También podríamos añadir los pocos carteles

<sup>5</sup> Se pueden ver placas de linterna mágica conservadas en el museo de Girona. Véase Jordi Pons i Busquet, *El Cine, historia de una fascinación* (Girona, Ajuntament de Girona/ Fundació Museu del Cinema, 2002), p. 158.



que se han conservado de los inicios del cinematógrafo, y que representaban escenas clásicas como la del *Jardinero* o la de la *Llegada de un tren*. Con esto último hemos intentado ofrecer una visión completa de los elementos “visuales” de que puede disponer el primerista para acceder a la obra desaparecida. Sin embargo, el material gráfico, fotográfico y por supuesto filmico es muy limitado para un corpus como el del caso español, y sólo permite ofrecer un conocimiento extremadamente limitado de lo que pudo ser la producción primitiva. Por eso, el primerista tiene que acudir a las fuentes escritas para poder completar su conocimiento de la llegada del cine a España. Si nos atenemos al contenido mismo de las vistas, el material escrito permite tener una información indirecta gracias a los argumentos que la prensa de finales del siglo XIX ofrece a veces a sus lectores. Por supuesto, eso no reemplaza la obra, pero considerando siempre que las cintas tenían una duración de un minuto o poco más en la mayor parte de los casos, las reseñas periodísticas son un material en nada desdeñable a la hora de apprehender el contenido de la cinta cinematográfica.

**Jardinero (Hermanos Lumière, 1895)**



**Imágenes de la revista Le Panorama**

En un segundo tiempo, conviene evocar lo que son las condiciones de difusión, de exhibición o de presentación de las películas. La primera dificultad con la cual tropieza el primerista es la propia historiografía de los inicios del cine. Cuando hablamos de historiografía evocamos esencialmente las obras clásicas, como pueden serlo las historias del cine de Sadoul, Cabero, Ramsaye, etc., y no buena parte de los estudios recientes sobre este periodo que han retomado con rigor científico el estudio de aquellos años. Eso no significa que dichas historias del cine estén desprovistas de cualquier tipo de interés, ni mucho menos. Son trabajos muy valiosos, pero que carecen a menudo del “aparato” científico, como pueden serlo las notas a pie de página indicando la fuente. Un ejemplo clásico es el que encontramos en *Historia de la cinematografía española*, cuando Cabero, citando extensamente una reseña de un diario madrileño, introduce la cita con estos términos: «He aquí lo que publicó un diario matutino de la Villa y Corte, el 15 de mayo, precisamente el día en que el novel espectáculo abrió sus puertas al público por primera vez...»<sup>6</sup>. La imprecisión —de hecho se trataba de *La Época* del jueves 14 de mayo de 1896— llegó a confundir a más de un historiador. Con el tiempo, los estudios han sido más rigurosos y se han acompañado de un “aparato crítico” que permite al investigador recuperar la información inicial. Sin embargo, en muchos casos, todavía faltan informaciones valiosas: si bien se citan los periódicos, pocas veces se indica el lugar de consulta de los mismos, lo cual hace casi imposible, en algunos casos, conocer el lugar de conservación del diario. Asimismo, en otros casos, los historiadores clásicos no han desarrollado una visión crítica de la fuente, dándola por buena sea cual sea y poniendo al mismo nivel una fuente administrativa (por ejemplo, informaciones del registro civil) y un testimonio bastante posterior. El caso de Carlos Fernández Cuenca y su *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*<sup>7</sup> es típico de esta gran confusión entre algunas informaciones veraces y muchas que pertenecen a lo “admitido” —por ejemplo, el que fuera Promio el que organizó las primeras sesiones madrileñas, lo cual sabemos hoy que no es cierto—, y los testimonios mal interpretados —el caso de *La salida de las alumnas de San Luis de los Franceses*, pura fantasía del historiador a partir del testimonio impreciso de doña Paz Salcedo. Por consiguiente, el intento de ofrecer una visión global de la llegada del cinematógrafo a España partía de metodología a veces deficiente y terminaba por ofrecer una lectura, por incompleta y poco rigurosa, bastante errónea de la realidad.

Los estudios micro-históricos sobre el cine primitivo en estos últimos quince años han dado un salto tanto cualitativo como cuantitativo. Al fin y al cabo, de lo que se trataba era de volver a las fuentes primero y luego de ofrecer una lectura de las informaciones cosechadas. El interés por las historias regionales y locales ha producido, así, una serie de trabajos excelentes que han rastreado —lo cual no siempre se había hecho con tanto rigor— los fondos disponibles, la prensa, por supuesto —aunque ya se hubiera vaciado en general— y los archivos. Sin embargo, y a pesar de la inmensa calidad de algunos de estos trabajos, el estudio diacrónico que producen no consigue ponerse en coherencia con la lectura sincrónica a la que debe proceder el historiador. Dicho de otra forma, si bien el conocimiento del “hecho histórico” se hace cada vez más preciso y exacto, su lectura sigue siendo deficiente en la medida en que el historiador regionalista tiene que recurrir a la información generalmente divulgada sobre los orígenes del cinematógrafo, teniendo que admitir lo que se va diciendo en tal o cual libro que pueda ofrecer una visión general —como pueden serlo las historias del cine español— como la que ofrecen, por ejemplo, la *Historia del cine español*

<sup>6</sup> Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española* (Madrid, Gráficas Cinema, 1949), p. 27.

<sup>7</sup> Carlos Fernández Cuenca, *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España* (Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1959), p. 32.

de Cátedra<sup>8</sup> o la nuestra en Acento Editorial<sup>9</sup>. En la primera se sigue afirmando que Alexandre Promio fue quien organizó las primeras sesiones madrileñas, repitiendo así lo que Cabero y otros habían escrito<sup>10</sup>; en la segunda se afirma, de la misma manera, que la primera película española fue *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, cuando nosotros mismos hemos demostrado posteriormente que se trataba de un error garrafal. Así que el historiador regionalista va a acudir a informaciones imprecisas o incompletas para darle sentido a los “hechos” que ha ido demostrando. Por eso, las historias regionales del cinematógrafo en sus inicios tan pronto como salen del marco local o regional pierden su lógica y no llegan tampoco a encajar realmente las informaciones que han encontrado. Eso muestra claramente que la historia de los primeros tiempos del cinematógrafo —y, de hecho, cualquier historia— se debe construir doblemente: diacrónica y sincrónicamente.

Abordamos ahora la cuestión crucial de las fuentes posibles para el primerista. En este terreno, la labor del investigador no difiere mucho de la de los otros historiadores. Lo primero que tiene que hacer es volver siempre a las fuentes primeras, disponer de la copia del documento original, dado que no pocas veces se van repitiendo informaciones falsas porque parecían muy precisas. Por ejemplo, Cabero indica de manera precisa el día de la muerte de Estanislao Bravo (5 de enero de 1945),<sup>11</sup> pero se equivoca en un día, ya que fue el 4 de enero. En sí, esto no tiene ninguna relevancia, pero... menos relevancia tiene dar una información errónea. Y éste no es un caso único, como se puede suponer. La posibilidad que ofrecen hoy los medios informáticos —por ejemplo, la de pedir al Ministerio de Justicia los documentos del registro civil por Internet— le permite al primerista acceder, en parte por lo menos, a la información primera. Y, de la misma forma, existen una serie de fuentes a las que conviene acudir: archivos de protocolo, archivos mercantiles (no siempre de acceso fácil), archivos municipales, provinciales o comunitarios, archivos diocesanos (algunos ya disponibles en la Red). Además, se está completando el portal PARES del Ministerio de Cultura, donde están digitalizados muchos documentos de archivo. Esta base, cada día más amplia, le permite al primerista disponer de informaciones fidedignas y que, en poquísimos casos, se pueden poner en tela de juicio. Tampoco hay que olvidar los documentos gráficos y fotográficos, que constituyen también fuentes primeras siempre y cuando se conozcan algunas informaciones como el lugar, el fotógrafo, etc. Sacando siempre ejemplos del libro de Cabero —que por otra parte no carece de virtudes—, hemos dado por buena la fotografía de Estanislao Bravo que se encuentra en la página 48, aunque es actualmente imposible saber si el bigotudo retratado era realmente el pionero. Otro ejemplo que se puede encontrar en la Red es el de Alexandre Promio en el artículo que le dedica *Who's who of Victorian Cinema*<sup>12</sup>, donde se coloca una foto de un



Alexandre Promio

<sup>8</sup> Román Gubern et alii, *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 1995), p. 542.

<sup>9</sup> Jean-Claude Seguin, *Historia del cine español*, (Madrid, Acento Editorial, 1995), p. 96.

<sup>10</sup> De hecho, en una obra más reciente podemos leer lo mismo. Véase José Luis Castro de Paz y Jaime J. Pena Pérez, *Cine español: otro trayecto histórico* (Valencia, Filmoteca Valenciana, 2005), p. 11.

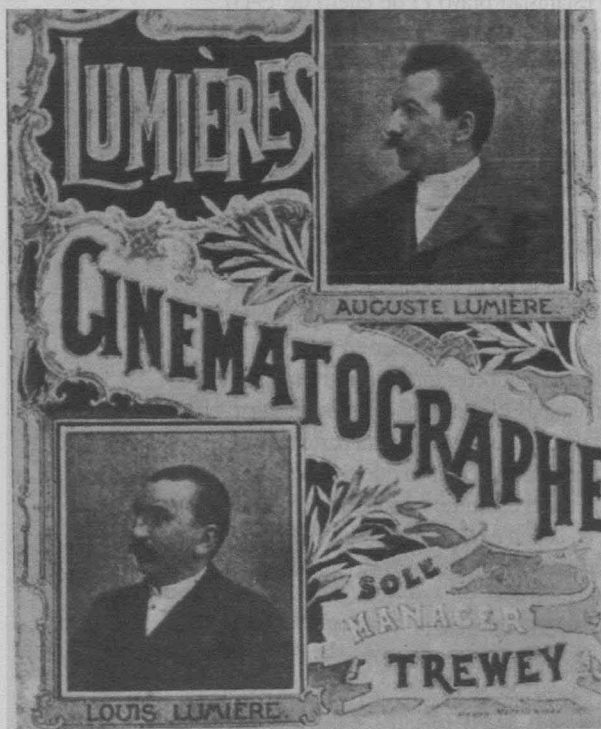
<sup>11</sup> Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española*, p. 48.

<sup>12</sup> <http://www.victorian-cinema.net/promio.htm>. También se publicó como libro: Stephen Herbert y Luke Mc Kernan, *Who's who of Victorian Cinema* (Londres, British Film Institute, 1996), p. 178.

personaje vestido como un ruso que, por cierto, no tiene nada que ver con el pionero lionés.

La prensa es, indudablemente, una fuente esencial para el primerista, siempre y cuando sepa leer las informaciones que contiene y tenga la cautela suficiente para no dar por bueno sistemáticamente lo que está escrito. Gracias a la evolución tecnológica y a la progresiva digitalización de la prensa española —un caso realmente excepcional en el contexto europeo, únicamente superado por el de Austria—, la posibilidad de consultar un parte significativa de la prensa histórica, tanto en la Biblioteca Nacional (Hemeroteca digital) como en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura, ha resuelto, en parte únicamente, la cuestión de la accesibilidad de los periódicos diseminados por toda la Península. El primerista, anteriormente, podía consultar un número significativo de cabeceras en la Hemeroteca Municipal (Madrid). También en este terreno es imprescindible volver al documento original y completo. Esto implica por supuesto saber dónde localizar un periódico, lo cual no siempre resulta fácil por el mero hecho de que algunas colecciones son privadas o semi-privadas y otras de difícil localización. El primerista tiene como obligación señalar dónde ha localizado la información y, por consiguiente, dónde se encuentra la colección consultada. A veces, porque las colecciones se han perdido, sólo disponemos de fragmentos de artículos recogidos aquí o allí, y resulta imposible volver al original. En este caso es imprescindible dar la fuente de dónde se ha sacado el artículo. Por otra parte, la prensa ofrece a la vez informaciones y lo que podríamos llamar “desinformaciones”. Un ejemplo emblemático es el de la presencia de los hermanos Lumière en España. No podemos afirmar que los

Anuncio del  
cinematógrafo  
Lumière



hermanos Lumière nunca estuvieron en España, pero lo que con bastante seguridad podemos decir es que, en los años 1896-1897, los industriales lioneses pocas veces viajaron fuera de Francia (de hecho, se conoce un único viaje a Bélgica). Los laboriosos inventores vivían en Lyon y sólo iban a París por negocios, y a La Ciotat de vacaciones —no olvidemos que la noción de vacaciones a finales del siglo XIX era muy relativa. Pues si consultamos la prensa española en el momento de la llegada del cinematógrafo, podremos leer en muchos periódicos expresiones parecidas a la siguiente: «Añoche, los hermanos Lumière presentaron el cinematógrafo en nuestra ciudad». Se trata, sencillamente, de una forma de propaganda, probablemente impuesta por los inventores del *cinématographe*. El historiador localista no siempre puede saber que los hermanos Lumière viajaban poco y se alegra con que éstos vinieran hasta Ciruelo de Abajo (o de Arriba) para presentar su maravilloso invento. De hecho, la prensa constituye un medio fabuloso de informaciones que hay que poner

constantemente en tela de juicio. Muchas veces se anuncian cosas que luego no se verifican —y siempre conviene saber si la información fue o no confirmada posteriormente—, también se encuentran reseñas que, de hecho, son pura propaganda del exhibidor o autén-

ticas críticas de periodistas. Todo eso hace que la información se tenga que tomar con una prudencia extremada. Además, la desaparición de muchas fuentes hemerográficas hace que se tenga por cierto lo que anuncia tal o cual periódico, lo cual produce efectos distorsionados y pone de relieve un elemento que los otros diarios dejaron de lado por tener poca relevancia, o por lo contrario: el único periódico que se conserva no ha tenido a bien evocar la llegada del cinematógrafo —lo cual ocurre en particular con la prensa católica o tradicionalista—, con lo cual se considera que el cine no llegó a tal o cual ciudad, cuando de hecho estuvo presente en ese período. A título de ejemplo, podemos evocar el caso de Irún, donde el cinematógrafo fue presentado a principios de 1897 en el Teatro Principal por Charles Kalb —lo cual sabemos gracias a un programa de mano conservado en el Archivo Municipal—, pero la colección incompleta —faltan en particular los años 1896 y 1897— de *El Bidasoa* no permite encontrar esta información.

Lo que podría constituir un tercer nivel de fuentes sería el de los testimonios de gente que vivió la época del cinematógrafo en su infancia, y que dejó posteriormente memorias de esas primeras proyecciones. Aunque no son muchos, sí se han conservado recuerdos como los de José Francos Rodríguez (*Contar vejece*), Julio R. Yordi (*Cristal y Sonrisa*), Emilio Gutiérrez-Gamero (*Mis primeros ochenta años*), Simón Blasco Salas (*Recuerdos de un médico navarro*), Joaquín M.<sup>a</sup> de Nadal (*Cromos de la vida vuitcentista*), etc. Las pocas páginas dedicadas al cinematógrafo se tienen que apreciar de dos maneras. Por una parte, la realidad de la “emoción” del recuerdo del memorialista, que constituye un testimonio muy valioso de la recepción del nuevo invento, y las circunstancias de estas primeras sesiones del cinematógrafo. Donde las memorias fallan muy a menudo es en la cronología —cuántas veces hay equivocaciones en varios años— y, a veces, en la identidad de los personajes. Estas fuentes, aunque parcialmente “primeras”, se tienen que apreciar por lo que son: un testimonio de la recepción del cinematógrafo a finales del siglo XIX.

La tarea del primerista es, antes que nada, recuperar las informaciones archivísticas, hemerográficas o testimoniales, y contrastar las informaciones para ofrecer una lectura plausible de la historia del cine primitivo. Tomaremos aquí un ejemplo que, en cierto modo, queda por resolver, el del papel de Jean Busseret en el sistema Lumière en España. Los testimonios de la nieta de Jean Busseret que pudimos recoger hace algunos años indicaban de manera muy borrosa que el pionero había presentado el cinematógrafo a la familia real española. No consideramos este testimonio frágil como determinante, en su momento, y, sólo al cabo de más de diez años de estudio, podemos admitir que el recuerdo de la nieta de Jean Busseret era probablemente exacto. Mientras tanto, hemos podido establecer que Jean Busseret tuvo un papel relevante en la instalación de los puestos de Valencia y de Madrid (segunda temporada), y con mucha probabilidad en la instalación del puesto madrileño en mayo de 1896, a pesar de que sabemos que el puesto de la Carrera San Jerónimo fue alquilado por Rafael Justo Villanueva. Los indicios se tienen que contrastar hasta que encajen con las otras piezas del puzzle.

En estas cuantas líneas, sólo hemos pretendido ofrecer un marco general para el que desee lanzarse a estudiar el cine primitivo. A continuación, y en pocos párrafos, ofrecemos un primer esbozo del trabajo ya casi acabado sobre *La Llegada del cinematógrafo a España (1896-1897)*.

## Esbozo

La lentitud es un arma potente en el estudio histórico de los primeros tiempos. Doce años después de iniciado el estudio de la llegada del cinematógrafo a España, podemos ofrecer un primer esbozo de lo que fueron esos momentos. Se adelantan aquí sólo unos pocos aspectos de lo que constituye hoy por hoy un trabajo de unos 1.200 folios.

Lo primero que conviene avanzar es que la llegada del cinematógrafo a España no se puede considerar como algo monolítico, único. Antes que nada, nos encontramos frente a acontecimientos muy variados, muy distintos y que resultaría peligroso querer interpretar de manera apresurada. Lo cierto es que podemos establecer una distinción entre “el sistema Lumière” y los otros sistemas —si bien la palabra en este caso no tiene la misma fuerza. Ya hemos tenido la oportunidad de detallar el sistema de los industriales lioneses,<sup>13</sup> y, globalmente, el análisis continúa siendo válido, aunque lo cierto es que el papel de Jean Busseret en la difusión del cinematógrafo en España se ha ido confirmando de manera significativa en estos últimos diez años de investigación. Los Lumière vacilaron durante cierto tiempo entre vender el cinematógrafo o explotarlo, y por varias razones empezaron por poner en marcha un sistema de concesiones que fueron vendiendo, mientras seguían controlando los aparatos gracias a unos delegados que intervenían directamente. La casa lionesa disponía desde hacía años de una red comercial importante gracias a sus placas fotográficas, y la idea de las concesiones también estaba pensada dentro de un marco más amplio; hoy sabemos que los Lumière consideraron que el *cinématographe* era, antes que nada, un medio de propaganda para la casa de Lyon. La presentación en Madrid, en mayo de 1896, se puede considerar como un primer intento de explotar el *cinématographe*, que anunciaba en cierto modo la infraestructura comercial que se puso en marcha a finales de 1896 con cuatro puestos en España: Madrid de nuevo, Barcelona, Valencia y Sevilla. La suerte con el sistema Lumière es que, por una parte, se han conservado las películas y, por otra, su funcionamiento permite dar coherencia a una serie de informaciones inconexas. La segunda temporada del *cinématographe* en España terminó en la primavera de 1897, coincidiendo más o menos con la catástrofe del Bazar de la Charité, pero no motivado por ella, como muchas veces se piensa, sino por el cambio de estrategia comercial: la venta de los aparatos empezó oficialmente el 1 de mayo de 1897. Por su relevancia y por su difusión, el cinematógrafo Lumière ocupa un lugar especial no solo en España sino en todo el planeta, con la única excepción de Edison, aunque menos competitivo.

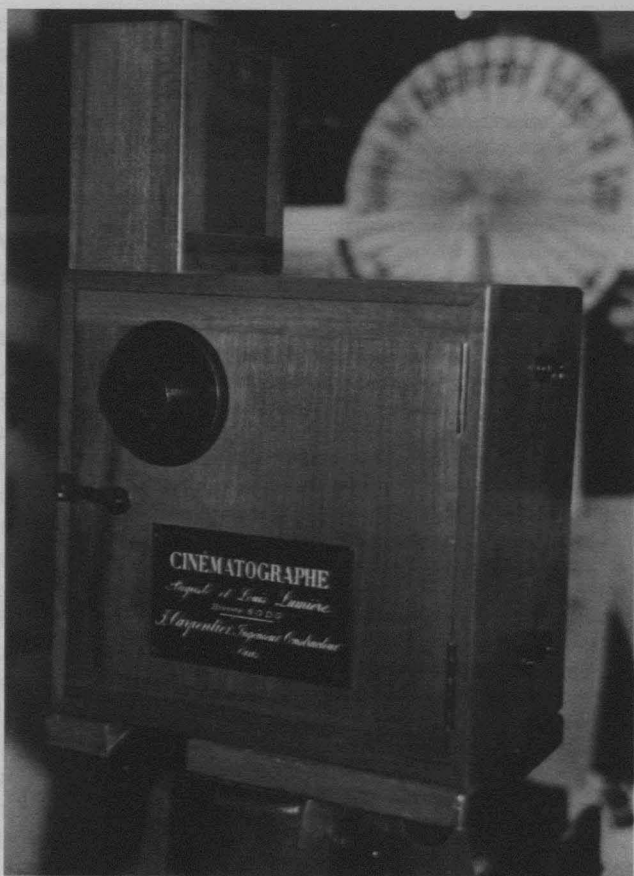
En el marco de la difusión del cinematógrafo en España, el caso Lumière es excepcional y no puede servir de modelo para comprender la expansión del nuevo invento por la península. A pesar de las largas investigaciones que hemos llevado a cabo, podemos decir hoy con una certeza casi total que siguen existiendo presentaciones realizadas en los años 1896 y 1897 —sobre todo en 1897—, por ahora desconocidas y que quedan por descubrir. Lo que sí se sabe es que el cinematógrafo se difundió en prácticamente todas las capitales de provincia entre mayo de 1896 y diciembre de 1897<sup>14</sup>. Pero por fenómeno de “capilaridad”, muchas fueron las ciudades medianas e incluso pequeñas que pudieron descubrir las imágenes animadas. El fenómeno de la difusión del cinematógrafo se tiene que comprender a la vez de forma diacrónica y sincrónica. Por una parte, están las grandes figuras extranjeras: Jean Busseret (en el sistema Lumière), Edwin Rousby (Animatógrafo) y Charles Kalb (*Vitagraph*), que estuvieron presentes en España en una época muy temprana. En el caso de Rousby y Kalb, sabemos hoy que ya habían estado en la península anteriormente y su presencia no era el resultado de una casualidad. Ambos pertenecían al mundo del music-hall o de los espectáculos de variedades, y conocían el castellano como también muy probablemente el portugués. De hecho, pocas veces se ha señalado que para poder

<sup>13</sup> Véase Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, “El Sistema Lumière en España” en Juan Carlos de la Madrid, *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España* (Gijón/Oviedo, Ayuntamientos de Gijón y Oviedo, 1996), pp. 25-49.

<sup>14</sup> Una de las pocas excepciones fue sin duda Teruel, que, por ser la única capital de provincia que no tenía ferrocarril, estaba aislada de los circuitos de los pioneros del cinematógrafo.

presentar el nuevo espectáculo había que hablar la lengua española por razones obvias y sólo los que la practicaban, como Kalb o Rousby, estaban en situación de poder organizar una sesión de cinematógrafo. Lo curioso, sin embargo, es que ni el uno ni el otro, al parecer, volvieron a España. En el caso de Rousby, sabemos que terminó por irse a Estados Unidos y, en cuanto a Kalb, su pista se pierde 1899... A estos tres grandes habría que añadir la sociedad Guilherme da Silveira, que marca, desde los inicios, un real protagonismo de los portugueses en la difusión del cinematógrafo en España<sup>15</sup>. Pero, dentro de la península, también tenemos gente dispuesta a difundir el cinematógrafo desde el mes de agosto de 1896. Son los primeros grandes pioneros, como Eduardo Gimeno, Manuel Galindo, Alberto Durán, etc. Lo primero que hay que decir es que, si bien es cierto que alguien como Gimeno pertenecía al mundo de las ferias, no pasaba lo mismo con Galindo o Durán, que pertenecían a otras áreas profesionales. Por eso, considerar que los feriantes, en 1896, fueron los que difundieron el cinematógrafo resulta abusivo. El caso Gimeno no se puede aplicar a los otros feriantes, ya que algunos como Antonio de la Rosa sólo empezaron a presentar un *cinématographe*<sup>16</sup> bastantes meses más tarde. Por tanto, podríamos decir que la primera difusión del cinematógrafo por España es ya de por sí un fenómeno complejo que implicó a gentes muy variadas.

Tal vez resulte significativo que los fotógrafos —que estaban por supuesto al corriente de la evolución tecnológica de la fotografía y de sus avatares— sólo intervinieran en un segundo tiempo y con una labor de difusión más modesta<sup>17</sup>. Pertenecen a lo que podría ser una segunda ola de pioneros mucho más variada, más compleja, ya que la difusión del cinematógrafo también se acompañaba del abaratamiento de los aparatos y, conforme pasaban los meses, cada vez más personas podían comprar el nuevo invento. De entre este segundo grupo de difusores, destacan de nuevo unos portugueses, Alexandre de Azevedo y César Marques, que con un *cinématographe* tuvieron un papel determinante en toda la parte oeste de España, y es muy probable que queden todavía ciudades en las que estuvie-

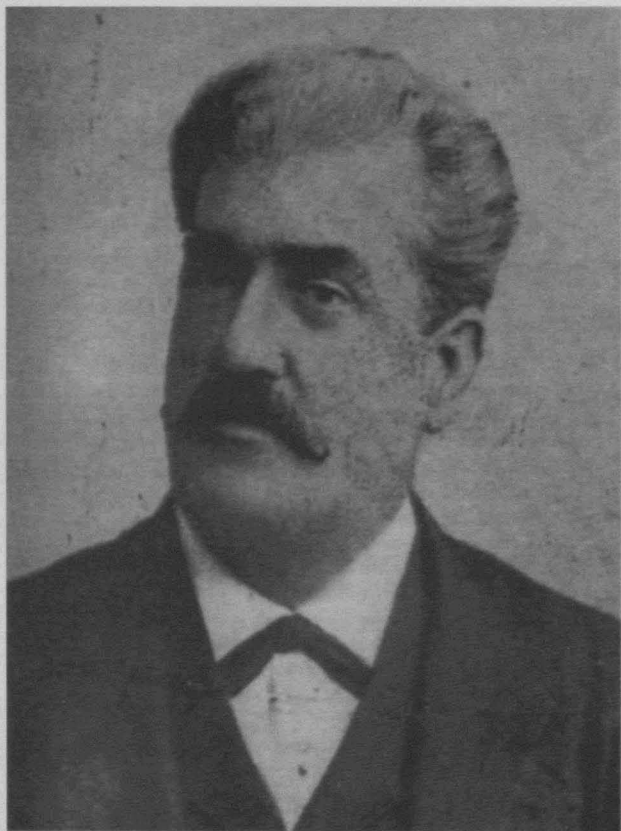


Cinematógrafo  
Lumière

<sup>15</sup> Tal vez había que añadir también como influencia lusitana a Adolfo [Arengo] y Charles Lamas, aunque actualmente siguen las dudas sobre la nacionalidad del primero.

<sup>16</sup> Utilizamos la palabra francesa *cinématographe* para hablar del aparato de los hermanos Lumière.

<sup>17</sup> De hecho, tanto Moreno como Sellier o Sandoval esperaron a que el cinematógrafo Lumière se vendiera para emprender alguna difusión del nuevo invento. Y los mismos Napoleón "recuperaron" el *cinématographe* desde el abandono del sistema de las concesiones.



Eduardo Gimeno

ron y que desconocemos. Resulta de hecho muy interesante señalar que esta influencia fue muy importante, mientras que la de los españoles en esos años fue nula en Portugal. También tuvo un papel relevante Enrique Del Olmo, una figura hasta ahora desconocida y que promovió el nuevo invento por la zona oeste del país en 1897 con su kinetógrafo. También merece destacar la curiosa personalidad de Juan Minuesa, que fue presentando su cinematógrafo sin ninguna lógica clara. Y, por supuesto, en la primavera de 1897 también intervinieron, como ya se ha dicho, los fotógrafos. Ya en la segunda mitad de 1897 surgen figuras que tendrán un papel relevante en lo sucesivo, aunque en esos años no fueron determinantes: Estanislao Bravo, Antonio de la Rosa, Antonio Sanchís, Enrique Farrús, etc.

Así pues, resulta delicado considerar el periodo 1896-1897 de manera monolítica, ya que el cinematógrafo y las proyecciones se iban organizando sobre la marcha, lo cual implica una serie de modificaciones y de comportamientos diferentes. Entre el "entusiasmo" de Eduardo Gimeno y su kinetógrafo Werner, y la cautela de Antonio de la Rosa, transcurre más de un año.

Además, la "colonización" extranjera fue dejando paso a las actividades de los exhibidores españoles. Por eso la llegada del cine a España se inscribe en una lógica diacrónica que permite apreciar las inflexiones de esos dos años tan fundamentales para la difusión del nuevo invento.

Otro aspecto que merece ser señalado es lo que podríamos llamar la "producción" de los años 1896-1897, la cual se ha infravalorado muy a menudo. Es cierto que queda poco material actualmente: las películas Lumière en su totalidad, algunas del corpus "Paul", otras del corpus "Gaumont" y poco más. Sin embargo, se puede considerar que en el lapso de dos años se rodaron unas cien películas en España. Lo que se puede saber actualmente, y considerando que quedan probablemente pocas cintas por descubrir, es que la inmensa mayoría de estas cintas eran "vistas generales", lo que hoy llamaríamos documentales, y que de hecho eran "fotografías animadas". Una curiosidad española —aunque también existió en otros países— son las "salidas de misa", que se rodaron de hecho antes de la famosa película de Eduardo Gimeno. Este interés por las iglesias no partía de un fervor religioso particular, sino, simplemente, de que la "salida de misa" era todo un espectáculo los domingos por la mañana, cuando los jovencitos esperaban a las muchachas para verlas salir con su ropa de día de fiesta. Se trataba más de vistas costumbristas que de otra cosa. No olvidemos, por otra parte, que alguien como José Sellier tuvo una inquietud "social" en las vistas que sacó en La Coruña a partir de mayo de 1897, y también habría que señalar la vista de Alexandre de Azevedo de las lavanderas al borde del Tormes en Salamanca, que

combinaba una dimensión social dentro de un cuadro principalmente costumbrista. Si bien Madrid, ampliamente cinematografiada, también podía ser el decorado para varias “Puerta del Sol”, el corpus “Beaugrand” es indudablemente el más original —más incluso que la mayoría de las vistas Lumière— en la medida en que introdujo formas de “reportaje” como la *Corrida del 18 de octubre* o *Asalto de sable por discípulos del Sr. Carbonel*, y, sobre todo, porque se procuró asociar las vistas con música, una estrategia que tal vez llegara incluso a combinar *Loreto Prado* con la voz de la cómica madrileña. Por fin, nos queda por evocar el “misterio” valenciano. Por motivos que quedan por descubrir, la capital del Turia fue el escenario de varias cintas realizadas por extranjeros. Dejando de lado la guasa de Charles Kalb y su *Salida de tren de Teruel a Segorbe*, que nunca existió, otras figuras realizaron efectivamente unas cuantas vistas. Entre éstas merecen señalarse cintas relacionadas con temas folklóricos como *Comparsa de los enanos de Valencia* — de hecho, también José María Obregón rodó en Bilbao un *Gigantes y Cabezudos*— o incluso la *Ejecución de una paella*. Pero también en la zona mediterránea se rodaron curiosas vistas —tal vez vistas Gaumont— como *La Muerte de Maceo*, probablemente una pantomima rodada que en cierto modo era ya una “actualidad reconstituida”, una de las futuras especialidades de Méliès. Finalmente, merece la pena señalar la existencia de folioscopios típicamente españoles rodados por el fotógrafo barcelonés Pablo Audouard.

El estudio que hemos llevado a cabo se sitúa en un momento especial dentro de la historiografía, sobre todo gracias a la evolución en el acceso a los documentos. La necesidad de consultar *in situ* hace la labor mucho más compleja a la hora de buscar datos o de vaciar periódicos. Estamos en una fase en que cada día más se van colgando las informaciones en la Red. Esta desmaterialización del soporte ofrece al investigador, hoy en día, un campo de estudio y unas fuentes insospechables hasta hace poco. *La llegada del cine a España* es un estudio que empezó en un marco determinado y que ha evolucionado considerablemente tan pronto como los documentos se han hecho más accesibles. En ese sentido, y a pesar del volumen importante de dicho trabajo, en cierta forma, sigue siendo un esbozo.



José Sellier con su esposa

**ABSTRACT.** Moving pictures made their appearance in Spain between 1896 and 1897, deploying strategies of distribution and exhibition which are crucial for our understanding of cinema. Nevertheless, the study of the circumstances of those first exhibitions is almost archaeological in its conception, because of the amnesia which surrounds those early shows, a lack of memory which affects both the families who were the protagonists, and the repositories of official written sources (archives and published sources). In broad terms, the way in which cinema made its appearance in Spain is not substantially different from its early patterns of exhibition in other Western countries: varied channels of diffusion (theatres, cafés, fairs, etc.), and a multiplicity of exhibitors (of Spanish, French, Portuguese, Austrian, etc. origins). The body of the films either filmed in Spain in 1896-1897, or of Spanish subjects, probably includes some 150 moving pictures. 📺

**Palabras clave:** "cine primitivo", "cinematógrafo", "cine en España", "hermanos Lumière", "historiografía", "metodología", "primeristas".

