

LOS QUINCE PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN CATALUÑA

PALMIRA GONZÁLEZ LÓPEZ*

Resumen

Este artículo hace una síntesis, extensa y ampliamente documentada, sobre los primeros tiempos del cinematógrafo en Cataluña, centrándose sobre todo en la ciudad de Barcelona pero aportando también información sobre otras ciudades catalanas. Su autora, historiadora especializada en el estudio del cine mudo en este territorio de temprana industrialización, ofrece a los lectores un resumen actualizado de los datos más significativos en los diferentes sectores de producción, exhibición y distribución, durante el período indicado. Realiza así una puesta al día de una importante parcela de la historia del cine español, teniendo en cuenta las investigaciones más recientes. Por otra parte, introduce reflexiones, apunta interpretaciones o explicaciones y marca cuestiones pendientes sobre algunos de los aspectos más destacados. En conjunto, se trata de un amplio resumen y un sugerente estado de la cuestión sobre los primeros pasos de la cinematografía catalana.

This paper is an extensive and thoroughly documented summary of Cinematography's early years in Catalunya, focusing especially on the city of Barcelona but also giving insight about other Catalan cities. The author, a historian specialised in the study of silent cinema in this terrain of early industrialisation, offers the reader an up-to-date summary of the most significant data in the various sectors of production, exhibition and distribution, during the aforementioned period. She thus updates an important part of Spain's cinema history, taking in account the most recent investigations. On the other hand, she introduces thoughts, points to interpretations or explanations and remarks pending issues about the most important aspects. To sum up, this is an extensive summary and a suggestive state of affairs about the first steps of Catalan cinematography.

* * * * *

El estudio de los inicios del cinematógrafo es particularmente apasionante y, sobre todo, históricamente muy rico. Piénsese que se trata de asistir al nacimiento en la historia de un nuevo medio de expresión (con notables antecedentes, sin duda), que ha revolucionado los tiempos posteriores hasta nuestros días. Si conocer los primeros años de la imprenta puede entenderse como asistir al nacimiento de la «galaxia Guttenberg», estudiar los orígenes del cine es contemplar —no sin admiración— el nacimiento de la «galaxia Lumière» (o como se la quiera llamar, pues no es fácil atribuirle la paternidad). Su rápida difusión, la variedad de sus

* Profesora Titular de Historia del Cine de la Universidad de Barcelona. Su actividad investigadora se ha centrado sobre todo en la historia del cine clásico, español y catalán en particular, y en la recuperación, catalogación y análisis del patrimonio filmico. E-mail: <pgonzale@trivium.gh.ub.es>.

manifestaciones y temas, el carácter aventurero de sus primeros creadores, las reacciones del público y muchos otros aspectos, dan interés a unos hechos que se suceden como si constituyeran ellos mismos una película siempre sorprendente e inacabada. La variedad de campos y de caminos de interpretación que se abren para el historiador, hace todavía más apasionante el panorama.

Resumir el período del cine en Cataluña que va desde su aparición en 1896 hasta una primera (aunque precaria) consolidación hacia 1910, no es tarea fácil. Hay que tener presente que las manifestaciones del fenómeno cinematográfico en Cataluña fueron, durante estos años, abundantes, variadas y significativas. Por otra parte, los estudios realizados hasta hoy ofrecen interesantes vías de investigación que están actualmente abiertas. Y finalmente, la dificultad de la síntesis aumenta al considerar que en la actualidad se estudia el hecho del cine no sólo con el objetivo de datar y clasificar las películas, ni siquiera con el fin único del análisis interno de la producción, sino considerándolo también como un fenómeno sociocultural amplio, integrado en el mundo de la técnica, la industria, el espectáculo y la cultura literaria y artística.

Mi propósito en este artículo es ofrecer una serie de *flashs* o apuntes sobre aspectos destacables de la historia del cine en Cataluña durante los tres quinquenios iniciales, recoger algunos de los datos más significativos y plantear cuestiones y claves de interpretación histórica que me parecen, como mínimo, sugerentes. Obviamente, ni busco exhaustividad ni mucho menos pretendo que mis interpretaciones sobre los hechos tengan un carácter cerrado o definitivo. Al contrario, de sobras reconozco la tarea que todavía queda por hacer.

El cine se da a conocer. El primer impacto de la *fotografía animada* o *cinematógrafo*

De entrada, se puede afirmar que el cine —a través de diferentes tipos de aparatos de toma y proyección de imágenes— se dio a conocer en las principales ciudades de la geografía española durante el período que va de mayo de 1896 a los primeros meses de 1897; es decir, simultáneamente o con poca diferencia de tiempo respecto al resto de los países europeos. La etapa de primera difusión prácticamente puede darse por concluida en 1898 y, llevándola lo más lejos posible, podríamos decir que la llegada e implantación del cinematógrafo en casi todos los centros comarcales no se produjo más tarde del cambio de siglo. Así pues, en un par de años el cine había hecho su presentación en los principa-

les núcleos urbanos y, en dos o tres años más, había conseguido darse a conocer, de modo más o menos intermitente, en el conjunto del país.

Por lo que respecta a la llegada y primeras manifestaciones del cinematógrafo en la ciudad de Barcelona y en otras poblaciones de la geografía catalana, no se observan diferencias sustanciales de la manera como lo hizo en el resto de España: el cine se presentó como un invento extraordinario de la técnica y, al mismo tiempo, como un espectáculo con múltiples posibilidades de aplicación-explotación. Superó pronto los límites de los círculos profesionales de la fotografía e incluso los ámbitos familiares de los juguetes ópticos (sobre todo, por sus posibilidades de visionado colectivo) para convertirse con pleno derecho en espectáculo de masas. Como tal, más allá de algunas apariciones en el mundo de salones y teatros, se exhibía en los ambientes populares ligados a los espectáculos musicales y las atracciones de feria.

Pero, si en lo esencial la llegada y presentación del cine en la sociedad catalana coincide con lo que fue habitual en el resto del Estado y en la mayoría de los países occidentales, se dieron también algunas peculiaridades que vale la pena constatar. Estos rasgos propios de la implantación del cine en Cataluña se relacionan, como veremos, con el modo de recepción por parte del público y de determinados sectores sensibles a las innovaciones tecnológicas; es decir, tienen su fundamento en la estructura socioeconómica del país y en su crecimiento industrial durante los últimos años del siglo XIX. Al seguir la trayectoria del cine en la ciudad de Barcelona durante estas primeras etapas, encontraremos abundantes pruebas de esta peculiaridad. Pero vayamos por partes.

De los estudios locales realizados, podemos espigar las siguientes fechas de la llegada o presentación pública del cine en algunas poblaciones de Cataluña¹: Barcelona: en el Teatro Principal, el 4 de junio de 1896, con el aparato *Kinetographe* de George William de Best; y en el salón de los fotógrafos Napoleón, el 10 de diciembre del mismo año, con el *Cinematógrafo Lumière*. Lérida: el 12 de diciembre de 1896, en el excafé de París, con un *kinematógrafo* (probablemente no de la casa Lumière). Manresa: 19 de diciembre de 1896, en el Centro de la Unión Comercial. Mataró: el 2 de febrero de 1897, en los teatros Euterpe y Principal. Reus: café París, 20 de febrero de 1897. Tarragona: marzo de 1897, en el salón de espectáculos del Ateneo. Sabadell: 27 de abril de 1897, en el Teatro

¹ Téngase en cuenta que no en todos los casos se puede confirmar si se utilizaron en las primeras proyecciones las cámaras Lumière o más bien algunas de sus imitaciones u otros modelos. Los datos —exceptuando los que se refieren a la ciudad de Barcelona, que he investigado personalmente— están tomados de las publicaciones que constan en la bibliografía del final.

Camps. Girona: 4 de septiembre de 1897, en los bajos del número 27 de la calle Platería.

Estas fechas, por más que han sido esclarecidas en laboriosas indagaciones, en sí mismas sólo tienen un valor anecdótico; pero en su conjunto, nos permiten ir trazando (con muchas lagunas sin duda) itinerarios, frecuencias, lugares, ambientes y modos de la primera red de difusión de la cinematografía en nuestro país. El análisis de esta difusión sí es muy importante para la historia del cine.

La primera difusión o la conquista de un público masivo

Sería muy interesante confeccionar un programa de ordenador en el que, sobre la base del mapa de Cataluña, fueran apareciendo y desapareciendo (en una serie, por ejemplo, de los diez primeros años del cine) luces que indicaran el establecimiento de las proyecciones cinematográficas en las principales poblaciones; estas luces podrían informar sobre el carácter más o menos permanente de los locales (con intermitencias) e incluso el tipo de local de que se trata en cada caso (mediante colores). Pero no creo que sea el momento de intentarlo, debido a las lagunas que todavía tenemos en la información y a las deficiencias en el establecimiento de criterios coherentes y validados que permitan explicar la red de difusión resultante. Bástenos, aquí, una mirada rápida de conjunto.

Si consideramos el panorama global de la Cataluña de cambio de siglo y exceptuamos las comarcas del Barcelonés y sus alrededores (Maresme y Vallès sobre todo), la situación de la población no difiere sustancialmente de la de cualquier otra región peninsular de similares características geográficas: gran dispersión de la población rural, algunos núcleos más importantes (que no superaban casi en ningún caso los diez o quince mil habitantes) situados en condiciones estratégicas (nudos de comunicación y comercio, cursos fluviales, zonas mineras, centros de producción textil) y una red de comunicaciones terrestres difícil por el complicado relieve y el atraso de los medios². Hacia 1910 todavía la pobla-

² Cataluña contaba en 1900 con un total de 1.966.382 habitantes, que pasarán a ser 2.084.868 en 1910 (un incremento en estos primeros diez años del siglo del 5,5%; del cual, más de la cuarta parte era debida a la inmigración), sobre sus 31.980 Km² de extensión. Exceptuando Barcelona, las ciudades con más habitantes en el año 1910 eran: Sabadell (28.125 hab.), Tortosa (28.097), Reus (25.363), Lleida (24.531), Tarragona (23.289), Terrassa (22.679), Manresa (22.036), Badalona (20.957) y Girona (17.045). Estos datos han sido tomados de Joan Rebagiati, «L'evolució demogràfica entre 1900 i 1940», en *Història de Catalunya*, v.VI. (Barcelona, Salvat, 1979) i Antoni Jové Montanyola, «Crecimiento económico regional y transformaciones sociales en Lleida, 1840-1920», en D.A., *La riqueza de las regiones*. Actas del VI Congreso de la Asociación de Historia Económica (Girona, 1997), p. 217-233.

ción catalana en general no estaba muy concentrada (la concentración crecerá espectacularmente en torno a Barcelona entre 1910 y 1930). Por ello no es extraño que también la difusión del cine en Cataluña (insisto: exceptuando Barcelona y comarcas limítrofes) se ajuste a los modelos habituales en el conjunto del Estado.

Podemos agrupar los tipos de cines que se dieron en esta época en los tres grupos siguientes: a) Locales de acogida que normalmente estaban dedicados a otros usos y ocasionalmente proyectaron cine durante períodos cortos (entre ellos se encuentran: salones de fotógrafos o de instituciones relacionadas con el mundo de la cultura, locales en casas particulares o de asociaciones privadas, cafés, cafés-concert, hoteles y, sobre todo, teatros). b) Barracas o cines ambulantes, que visitaban la población con cierta periodicidad y se quedaban en ella por unos días, especialmente en tiempo de ferias y fiestas (entre ellos, hay algunos propietarios conocidos que fueron destacados pioneros en dar a conocer el cine primitivo; incluso hicieron filmaciones propias en los lugares que visitaban). c) Salas montadas con intención de estabilidad y con la mayor parte de su programación dedicada al cine (las hay de más corta o más larga duración, de más o menos aforo, de estructura portátil o precaria y de construcción sólida y fija). La variedad y la abundancia es tal que no podemos aquí sino dar unos datos muy reducidos.

Prescindiendo de otras cinematografías de esta época que también han sido objeto de estudios recientes (en ciudades como Mataró, Sabadell, Granollers, Reus, Tortosa, Manresa y otras) y de la ciudad de Barcelona, he aquí unos datos referidos a las capitales de las demás provincias catalanas sobre locales donde se proyectó cine en estos años: En LLeida se realizaron proyecciones cinematográficas en los cafés París (1897, 1900) y de los Campos Elíseos (1902, 1905), en los teatros de asociaciones privadas La Peña (1900), Liga Católica (1904,1905) o Tiro Nacional (1904); fueron frecuentes las visitas de cines ambulantes como *Wargraph* (1898), *Napoleón* (1899), *Polak* (1904,1905,1906), *Diorama Barcelonés* (1907), *Ausiograph* (1907) y *Cosmograf Sanchís* (1908); y, aunque los primeros intentos de estabilidad corresponden al *Gran Cinematógrafo* (1901-1902), sólo pueden ser considerados estables el *Diorama* (posteriormente, llamado *Portfoliograf*, 1906-1907), *La Estrella* (1906-1909) y *Moderno* (desde 1909). En Tarragona, hubo proyecciones aisladas en el Salón del Ateneo (1897) y el Café de las 7 Puertas (1900); pero sobre todo hay que destacar las barracas ambulantes que solían visitar la ciudad con motivo de las fiestas de Santa Tecla, en octubre, como el cine de Francesc Taburet (1899), el *Polak* (1899), el *Palacio de la Música* de José Sánchez (1903) y el pabellón del valenciano Antonio Sanchís (1906).

En Girona también predominaron los cines ambulantes, como el *Cine Demeny* (1899), el *Polak* (1901) o el *Lumière* (1900), entre otros; los inicios de locales estables están representados por el *Moderno* (1904-1905), el *Salón Gerió* (1906) y sobre todo el pabellón de Martín del Olmo, trasladado desde Barcelona, que llevó el nombre de *El Paralelo* (1903-1909); este último fue el precedente del *Coliseo Imperial* (fundado en 1909), del mismo propietario, que ya puede considerarse con pleno derecho un cine estable, junto con el *Novedades*, inaugurado también el mismo año³.

Obsérvese que las salas de cine estables no aparecen sino en torno a los años 1905-1906. Este dato es destacable, en primer lugar, porque nos hace subrayar la enorme importancia que los barracones itinerantes tuvieron en el asentamiento del primer cine entre nosotros y, en segundo lugar, porque dejará más evidente la peculiaridad de la ciudad de Barcelona, donde los locales estables dedicados al cine aparecieron antes y se extendieron rápidamente, como un reguero de pólvora, por las grandes vías del esparcimiento ciudadano.

Los inicios de la exhibición en Barcelona, un caso diferente

La primera particularidad que se observa en la ciudad de Barcelona con respecto a lo que hemos dicho en el apartado anterior, es el número tan elevado de los locales de proyección y la importancia que éstos tuvieron de inmediato en la ciudadanía. Más de una treintena hemos podido identificar, localizar y datar en el corto período que va de 1897 a 1900: esto indica a las claras de qué manera tan fulminante prendió el cinematógrafo en sus habitantes. Como decíamos en otra ocasión, «... El cine se instaló en pleno vértice de la vida pública barcelonesa (a un paso del puerto y al comienzo de la Rambla, tan popular) y desde aquel vértice remontó por cada una de las grandes vías que confluyen allí, la Rambla y el Paralelo, hasta llegar a las plazas de Cataluña y España respectivamente, cerrando poco a poco un triángulo central a medida que se expansionaba también por la Gran Vía de las Cortes Catalanas. Pocos locales de cine estables salieron de este triángulo antes de 1905. El cine, de este

³ Para un tratamiento más amplio y detallado de la historia del cine primitivo en las ciudades indicadas, pueden consultarse las obras de donde he tomado estos datos: Sandro Machetti Sánchez, *El pre-cinema a Lleida. Cultura i espectacles pre-cinematogràfics i el seu públic, entre 1845 i 1896*. (Lleida, Pagès, 1995) ; del mismo autor: *Del cinematógrafo al cine. Naturaleza y recepción del espectáculo cinematográfico de los orígenes (1896-1913)* (tesis doctoral en proceso de finalización, Departament de Història del Arte e Història Social de la Universitat de Lleida); Bernabè Bernabè i Joan Manel Mallol, *Història del cinema a Tarragona*, Tarragona: edición de los autores, 1997; José Grahit Grau, *El cine en Girona*, Barcelona, Gráficas Fénix, 1943.

modo, delimitaba y tomaba posesión del centro de la Ciudad Condal, antes de pasar la primera década de su llegada»⁴.

La primera vez que leí que el número de cines de la Barcelona de 1911 superaba el centenar, me pareció una exageración o un error. Sin embargo, hay buenas pruebas de ello. El crítico e historiador Jordi Torras afirma que «según datos del Gobierno Civil, en 1911 funcionaban en Barcelona 139 cines y 145 cafés-concierto»⁵. Y la revista local *El Cine* publicaba en 1912 que había en Barcelona 114 salas de cine⁶. Más aún, la conocida revista de la época *Arte y Cinematografía*, en los comienzos de la I Gran Guerra, publicó una estadística sobre el número de cines en las grandes ciudades del mundo y Barcelona figuraba a la altura de Berlín, con más de cien salas, sólo superada por París (unas 200) y Nueva York (unas 500)⁷. No hay duda, pues, de que esta ciudad no sólo recibió el cinematógrafo con curiosidad en su aparición, sino que lo acogió con fervor extraordinario durante más de una veintena de años en sus primeras etapas.

Aparte del gran número de locales de proyección que se abrieron en la ciudad, conviene resaltar también el hecho de que los cinematógrafos con carácter estable aparecieron muy pronto, antes que en otros lugares, y gozaron de un público numeroso y asiduo en esta primera época, en aumento constante hasta la I Guerra Mundial.

Se realizaron, como en las ciudades antes referidas, sesiones ocasionales en locales privados y en otros dedicados a espectáculos (cafés-concert como El Alcázar Español y Edén-Concert, los cafés Colón y Novedades, o los teatros Principal, Eldorado, Lírico y Romea). Pero se instalaron también, cómo no, barracas y pabellones en plazas y calles frecuentadas por el público bullicioso de los paseos vespertinos y de los días de fiesta, algunos de los cuales pueden considerarse por su larga duración y gran éxito verdaderos locales estables (el *Cinematógrafo Colón*, probablemente creado por los Napoleón y gestionado por la familia Belio, en la Puerta de la Paz, en 1898-1899; el *Cine Farrusini* o *Metensmograf*, de Enric Farrús, instalado en El Paralelo desde 1898; el *Gran Éxito*, de José Ruiz, también en El Paralelo en los años del cambio de siglo, del que fue operador y luego propietario Martín del Olmo; el *Nuevo Retiro*, levantado en 1898 en la confluencia de Rambla de Cataluña y Ronda Universidad, y el *Pabellón Soriano*, en El Paralelo, desde 1900; el que montó en la plaza de Antonio

⁴ Palmira González López, «La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)», en *D'Art, revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona* (n.21, monográfico dedicado al Centenario del cine, Universitat de Barcelona, 1995), p.46.

⁵ Jordi Torras, «¡Al Iris con los coches d'en Pujoll!», en *La Vanguardia*, 30.09.1972.

⁶ *El Cine*, n.9, 1912, pág.5

⁷ *Arte y Cinematografía*, 03-08-1914, p.42

López el fotógrafo Josep Ubach, ya desde 1897, y que se llamó *Palacio Encantado y Cinematógrafo Español*; el *Cinematógrafo Universidad*, inaugurado en la esquina de la calle Aribau junto a los jardines de la universidad, en 1898).

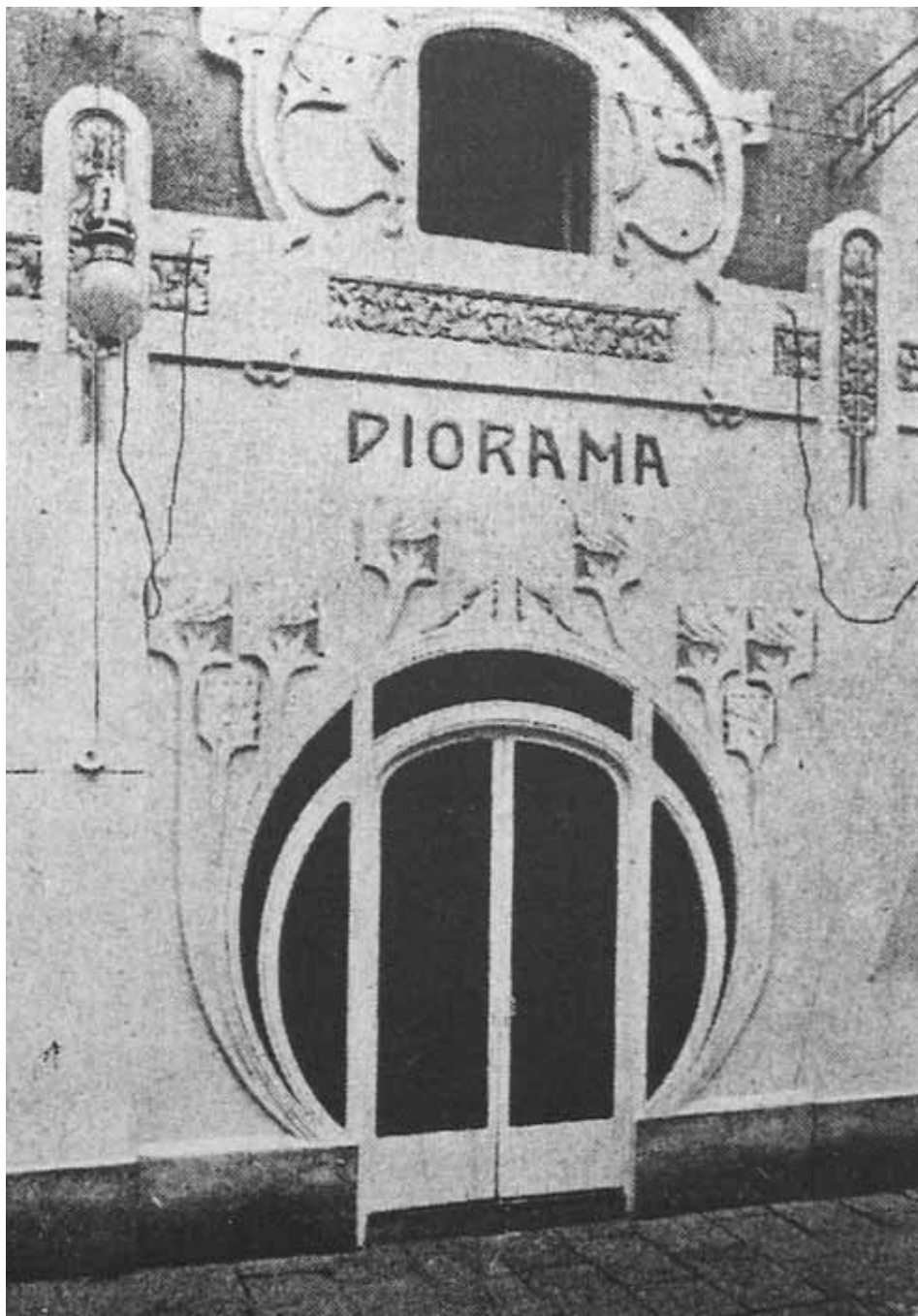
Mención especial merecen algunas empresas cinematográficas barcelonesas que tuvieron una proyección importante hacia afuera, difundiendo el espectáculo en otras poblaciones catalanas, proporcionando películas a otras salas —normalmente en estos primeros años mediante el sistema de venta, aunque no habría que excluir algún pequeño negocio de alquiler— e incluso, en determinados casos, realizando filmaciones propias, según veremos más adelante.

Entre estas empresas destaca en primer lugar la de los fotógrafos «Napoleón» (Antonio y Emilio Fernández), ubicada en la parte de las Ramblas próxima al puerto, que había tenido el honor de presentar el aparato Lumière a lo más selecto de la sociedad barcelonesa el 10 de diciembre de 1896⁸. Desde aquel día este local desarrolló una actividad continuada en la proyección de películas —de la casa Lumière en las primeras sesiones, pero enseguida también de producción propia y de otras marcas— hasta 1906.⁹ Su interés estriba no sólo en el hecho de ser la primera sala verdaderamente estable en Cataluña (con varias sesiones diarias y escasas interrupciones en la continuidad de su programación), sino también en su papel de empresa difusora del cine. A comienzos del verano de 1898 los Napoleón abrieron también un pabellón en la Puerta de la Paz, el *Cinematógrafo Colón*, que regentaron los Belio —otra ilustre familia de exhibidores pioneros— hasta su desaparición en la primavera de 1899. Pero sobre todo alcanzó gran éxito popular el local que inauguraron por las mismas fechas en el Paralelo, llamado *Cinematógrafo Lumière* y conocido popularmente como el *Cinematógrafo del Paralelo*. Por otra parte, además de su protagonismo en la Ciudad Condal, hay que resaltar igualmente la labor de la casa Napoleón como impulsora del cine en otras ciudades catalanas, instalando en ellas temporalmente sus cámaras e incluso surtiendo a veces de películas los carteles de algún local ajeno.

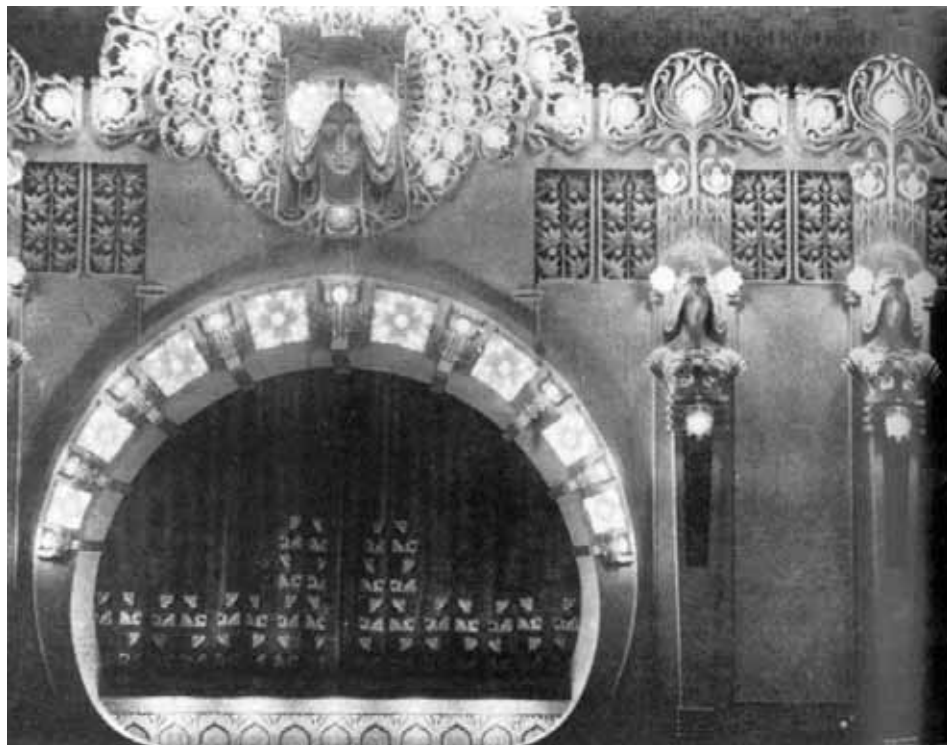
Otros puntos de exhibición iniciados en Barcelona durante los tres

⁸ Las primeras sesiones se hicieron con un aparato que pertenecía a Jean Claude Villemagne, concesionario exclusivo de los Lumière para Cataluña y Valencia hasta mediados de 1897. A finales de este año el local se llamó *Cinematógrafo Napoleón* y el negocio pasó íntegramente a manos de los fotógrafos mencionados. Para tener una idea de la cartelera en estos primeros años, véase Josetxo Cerdán, «La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona. 1897-1898» (en los *Cuadernos de la Academia*, n.2 —Actas del Centenario—, Academia/AEHC, Madrid, 1998, p.49-62)

⁹ En realidad, tenemos noticias de que hubo una última etapa, a partir de 1908, en que se hizo cargo de la empresa el Patronato del Asilo de Santa Lucía, que concluyó con el cierre definitivo del *Cinematógrafo Napoleón* el 2 de febrero de 1910.



Portada modernista del Cine Diorama de la plaza Buensuceso en Barcelona, inaugurado en septiembre de 1902. Este año cumplirá el siglo.



Cine Diorama (interior). Decoración de la boca del escenario profusamente iluminada, obra del escenógrafo catalán Salvador Alarma.

o cuatro años que basculan sobre el cambio de siglo, nos dan testimonio de aquellos catalanes que supieron ver en el cinematógrafo bien tempranamente su carácter de negocio en expansión. El *Cinematógrafo Martí*, del también fotógrafo Joan Martí, situado en plenas Ramblas, en los bajos del edificio de la Academia de Ciencias, tuvo un destacado papel de irradiación, llegando a realizar reportajes propios interesantes desde los mismos orígenes del cine catalán. El *Edén Concert* contó como empresario por estas fechas con un personaje que destacaría posteriormente en la primera industria del cine catalán, Alberto Marro, el cual inició su carrera además como exhibidor ambulante y vendedor de material cinematográfico. Pero el centro de difusión que, junto con la casa Napoleón, alcanzaría mayor relieve en los albores del cine barcelonés —germen a su vez de una importante empresa diversificada en exhibición, producción y distribución— fue el *Cinematógrafo Diorama*, inaugurado como «diorama animado» el 23 de septiembre de 1902 y transformado en cinematógrafo estable en enero del año siguiente. En esta empresa se consolidó como

técnico y realizador uno de nuestros más conocidos pioneros, Fructuós Gelabert.

Se podría hacer referencia a muchos otros cines barceloneses, surgidos en la primera década del siglo: unos destacaron por su popularidad, otros por su lujoso acondicionamiento y relativo confort. Aparte de distinguidos teatros que ofrecían frecuentes sesiones de cine (como el Principal o el Romea) y de la modernista *Sala Mercè*, son dignos de mención los cines *Clavé*, *Poliorama*, *Beliograf*, *Sala Balmes*, *Metropolitan Cinema*, *way*, *Ideal*, *Kursaal*... Mas no nos podemos detener en detallar sus características¹⁰.

Para un fenómeno social como el que aquí registramos, la explicación más plausible es también de carácter sociológico. Basta recordar algunos datos que dieron a Barcelona la condición de tierra abonada para el arraigo y expansión del cine: el auge de la industria —textil, química, metalúrgica— y de sectores tecnológicos punteros en aquella época (cuyo exponente más conocido fueron las dos grandes Exposiciones Universales de 1888 y 1929); el rápido e importante crecimiento de la población urbana debido a la corriente migratoria de zonas rurales de dentro y fuera de la región¹¹; el consecuente aumento de la clase obrera industrial, así como el desarrollo de la burguesía y del grupo social de técnicos cualificados y especialistas; el clima propicio para emprender negocios nuevos, pequeñas y medianas empresas; la expansión urbanística, con la creación de espacios para vivienda y recreo; el auge de la vida cultural, artística y científica, así como de los intercambios comerciales y culturales a nivel internacional, etc. Todo este complejo entramado configuraba la Ciudad Condal como uno de los focos urbanos más activos de Europa. Por lo que respecta al cine, podemos decir que arraigó de manera rápida no tanto como fruto de una expresa voluntad política o de los dirigentes del mundo de la economía o de la cultura, sino sobre todo por la existencia de un público de clase obrera y pequeñoburguesa que lo sostenía con una asistencia fiel y también por la iniciativa de algunos empresarios modestos y técnicos emprendedores.

¹⁰ Para más información sobre el campo de la exhibición en este período puede consultarse mi libro *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)* (Barcelona, Institut del Teatre / Edicions 62, 1987). Para la historia de los locales, véase la obra general de Joan Munsó Cabús, *Els cinemes de Barcelona* (Barcelona, Proa, 1995) y la más específica de Jordi Torras Comamala, *Somnis de reestrena: història dels cinemes de Gràcia* (Barcelona, Tallers d'Història de Gràcia, 1999)

¹¹ En 1900 la población de la ciudad de Barcelona era de 537.354 habitantes; en 1910, de 587.411; en 1920, de 710.335; y en 1930 se alcanzaba el millón. Además de la inmigración, debe registrarse también el aumento que representó la incorporación de algunos municipios colindantes en 1897, 1904 y 1921; por más que la de 1897 fue la anexión más importante.



Cines de la familia Belio en Barcelona. El de la foto superior fue instalado en la Rambla del Centro en abril de 1904. El de la foto inferior se inauguró en diciembre de 1906 en el Paseo de Gracia. Durante algún tiempo funcionaron simultáneamente ambos locales.

Los comienzos de la producción en Cataluña (1896-1901)

Este período que comprende el primer quinquenio de la vida del cine ha sido objeto en los últimos años de numerosos estudios y revisiones historiográficas prácticamente en todos los países occidentales frecuentados por el cinematógrafo en su primera expansión. Lo mismo ha sucedido en nuestras tierras. La fiebre por la investigación sobre el cine en sus inicios se ha extendido, por fortuna, en el último cuarto de siglo de manera considerable. En buena medida obedece a la renovación experimentada recientemente por los estudios históricos en general y, en particular, a la necesidad urgente de replantear las anteriores historias del cine sobre fundamentos más sólidos y criterios más congruentes. Con estos nuevos aires han ido surgiendo muchos datos que estaban en la sombra y, sobre todo, muchos temas que se encontraban olvidados o mal enfocados. Por ello —y no es ninguna excusa, sino una constatación de sentido positivo— no es posible hacer aquí una exposición suficientemente perfilada, sino que nos vemos obligados a sortear numerosas lagunas en los datos y en su interpretación. Son más las sombras que las luces en la historia de nuestro primer cine.

Hemos podido registrar los títulos de unas sesenta filmaciones realizadas en Cataluña (casi todas en Barcelona) durante estos cinco primeros años. Sin duda irán apareciendo otras nuevas en el futuro; pero una cantidad así, cuando además se trata de películas impresionadas prácticamente en su totalidad por fotógrafos de nuestro país, nos indica cómo iba cuajando una cinematografía autóctona, por más que modesta. Con dos o tres excepciones, son grabaciones de tipo documental, de acuerdo con los modelos de mostración que eran comunes en la época.

Según investigaciones recientes, la primera película conocida que fue filmada en Barcelona —probablemente la primera en toda España— consta en el catálogo Lumière como «*Place du port à Barcelone*» o «*Déchargement d'un navire*» y en la prensa barcelonesa como *La descarga de un vapor anclado en el puerto de Barcelona*. Su realización fue en el mes de junio de 1896 y se debe a uno de los operadores más famosos de los que difundieron el invento de los Lumière, Alexandre Promio. Al parecer, fue filmada por éste cuando viajaba desde Francia a Madrid, ciudad donde hacía un mes que se estaban haciendo proyecciones con la primera cámara Lumière conocida en nuestro país. Aunque por esas fechas no se había presentado aún el cinematógrafo de los Lumière en Barcelona, no es nada extraño que Promio aprovechara su paso por esta ciudad y grabara imágenes del puerto, cosa muy habitual entre los pioneros¹². No se tra-

¹² Sobre la labor de Promio y, en general, sobre los inicios del Cinematógrafo Lumière en

taría, pues, de una producción barcelonesa, sino francesa, aunque sí realizada en la Ciudad Condal¹³.

Durante el año 1897 encontramos varios títulos de películas realizadas en Cataluña. Ateniéndonos a la programación del cinematógrafo de los «Napoleón», podemos consignar unas que constan en el catálogo Lumière: un par de *Corridas de toros* celebradas en Barcelona, dos de *Desfiles o maniobras militares* y dos más de *Vistas del Puerto de Barcelona*. Pero también confirma la prensa de la época los estrenos de otras fuera de catálogo, sin especificar autor ni productora: *Sardana de los Pirineos*, *Real Club de Regatas de Barcelona o Yacht Club Real*, *Maniobras a bordo del «Alfonso XIII»* y otra *Corrida de toros en la plaza de la Barceloneta*. Esta dualidad de películas catalogadas como Lumière unas y otras no, ofrecidas por los «Napoleón» en unas fechas en que su vinculación con la casa francesa a través de Villemagne es evidente, nos hace suponer que la casa barcelonesa gozaba de una cierta autonomía en la producción y que o uno de los hermanos fotógrafos o incluso uno de los más importantes pioneros de nuestro cine, que estaba trabajando por entonces en el negocio de los «Napoleón», Antonio de Padua Tramullas (Barcelona 1879-Sitges 1961) pudieron hacer algunas filmaciones por su cuenta (hecho que es indudable si nos referimos a un año o dos después). Sería éste un indicio más de la importancia que aquella sala de proyección tuvo desde sus orígenes en la gestación de un incipiente cine catalán.

Aunque el papel que se le ha venido asignando de «padre» de la cinematografía catalana es ciertamente discutible —al menos en lo que afecta a su estricta primacía cronológica y a un protagonismo excesivo—, debemos reseñar la importancia de Fructuós Gelabert (Gracia 1874-Barcelona 1955) ya desde los primeros pasos de la producción en Cataluña. Él mismo explica en sus memorias cómo, descendiente de padre ebanista e interesado por toda invención mecánica, fabricó una cámara a imitación de la de los Lumière y con ella filmó y proyectó unas vistas de la población de Sants durante las fiestas de aquel pueblo (recien incor-

España, es de destacar la aportación realizada por el historiador Jean-Claude Seguin, del cual tomo estos datos. Véase: «Alexandre Promio y las películas españolas Lumière» (en *Cuadernos de la Academia*, n.2, 1998) y «El sistema Lumière en España» (publicado junto con Jon Letamendi en: Juan Carlos de la Madrid, *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Universidad de Oviedo / Ayuntamiento de Gijón, 1996)

¹³ Hay un punto difícil de dilucidar: ¿cuáles pueden considerarse primeras películas de producción *española*? No hay duda de que coexistieron en 1896 las filmaciones realizadas para casas extranjeras (no sólo Lumière, sino también la inglesa del *Animatograph* de William Paul, por medio del operador y socio Henry William Short) y otras realizadas por encargo de empresarios de locales de proyección de aquí. ¿Pueden ser estas últimas consideradas ya como «producción nacional»? ¿Qué decir de aquellas otras que hicieron operadores españoles y que fueron compradas y distribuidas por casas extranjeras? El asunto tiene sólo un interés bastante relativo para la historia.

porado a Barcelona), el 24 de agosto de 1897: *Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sants* y *Salida de los trabajadores de la fábrica La España Industrial*. En el mismo año dice haber realizado *Riña en un café*, una escena cómica que con toda probabilidad concede a su autor el título de primer realizador catalán de una película de ficción; más aún si añadimos otra película suya titulada *La Dorotea* que, según consta, se proyectaba en el Cine Novedades el 17 de marzo de 1901 y se basaba en una pequeña historia original del transformista Frégoli, quien también la interpretó para el cine con su compañía de mimo¹⁴. La significación de Gelabert en los veinte primeros años del cine catalán es fundamental: de ella se irá dando breve noticia más adelante¹⁵.

Lugar destacado en la producción de estos años iniciales ocupa también Joan Martí, fotógrafo y exhibidor cinematográfico, aunque de él apenas se conocen datos biográficos más allá de las escuetas noticias de prensa aparecidas entre 1898 y 1904. A Joan Martí se debe una de las primeras cintas documentales barcelonesas —*Llegada al puerto de Barcelona del correo de Baleares* (1898)— y la grabación de dos acontecimientos históricos como son *La coronación de S.M. Alfonso XIII* (1902) y *El entierro del poeta Mossén Jacinto Verdaguer* (1902), junto con otras de menor interés.

Finalmente, hay que resaltar como un hecho importante la instalación en Barcelona del más creativo e internacional de nuestros pioneros, Segundo de Chomón (Teruel 1871-París, Francia, 1929). Iniciado en el cine en París durante los años terminales del siglo, junto con su esposa, se trasladó a Barcelona el año 1901, donde abrió un taller de coloreado a mano de películas y trabajó sobre todo para la productora Pathé Frères¹⁶. Para esta casa hizo también películas documentales que adquirieron fama por su calidad fotográfica desde el primer momento, como las que marcan su inicio de operador en este mismo año: dos sobre la *Ascensión y Bajada de Montserrat* y otras dos sobre *El Cardenal Casanyes bendiciendo el funicular del Tibidabo* y *Panorama de Barcelona desde el Tibidabo, en un vagón descendente*. Estas realizaciones de Chomón para Pathé tuvie-

¹⁴ Las fechas exactas de sus filmaciones primeras (agosto de 1897) no me han sido confirmadas hasta hoy por fuentes documentales contemporáneas; pero, como tampoco me han sido desautorizadas documentalmenete, debo aceptar lo que sobre ello han dicho su autor y otras personas que le conocieron. Las memorias de Fructuós Gelabert se publicaron por primera vez en 1940-1941 (en la revista *Primer Plano*, en 17 capítulos bajo el título genérico de «Aportaciones a la historia de la cinematografía española», aparecidos entre el 20-10-1940 y 27-04-1941). De la película *Riña en un café* no se conserva copia original, aunque sí una reconstrucción hecha por su mismo autor el año 1952.

¹⁵ Pueden consultarse las obras de carácter general incluidas en la bibliografía final y, particularmente, el libro de Joan Francesc de Lasa, *El món de Fructuós Gelabert*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona 1988.

¹⁶ Aunque trabajó también para otras casas francesas, consta que coloreó para la Pathé unas 25 películas (algunas con diferentes copias) entre 1902 y 1905.

ron una gran difusión y le reportaron la confianza de aquella productora, a la que se incorporaría laboralmente de manera más exclusiva a partir de 1905¹⁷.

Por lo que respecta al tipo de películas realizadas en esta etapa (1896-1901), ya se ha dicho que prácticamente todas eran documentales. En conjunto se puede decir que coinciden genéricamente con lo que fue habitual en otros pioneros españoles y extranjeros de entonces. Agrupadas en subgéneros y limitándonos a Cataluña, en este primer quinquenio hemos podido registrar las siguientes: 3 sobre sucesos históricos destacados, 20 sobre vistas (urbanas, rurales y marítimas), 7 sobre fiestas y costumbres, 10 de escenas militares y bélicas, 7 de escenas taurinas y 13 sobre otros asuntos. Como es de suponer que en otros artículos de este mismo número de la revista se haya entrado con más detalle en la producción documental y en su significación para la historia del cine de estos primeros tiempos, ahorro al lector comentarios que serían reiterativos.

Sin embargo, no quisiera cerrar este apartado sin hacer referencia a un campo que considero importantísimo y que, en mi opinión, no está suficientemente investigado en la historia del cine catalán: el estudio de las carteleras de los cines durante este período. En otras cinematografías españolas, quizás porque los aspectos de la producción propia y de la exhibición estable no se dieran o tan pronto o en la misma medida que aquí, se ha trabajado más sobre las películas que venían de fuera y los tipos de espectáculos que llegaban al público con más frecuencia y con mayor influencia. Entre nosotros, sin embargo, aun considerando que hay algunos estudios parciales en este sentido, creo que falta un diseño de conjunto, una especie de modelo ideal, que nos permita interpretar las influencias de producciones foráneas y, en buena medida, la interrelación del público con *su* cine en la época.

Fundamentos para una industria del cine autóctona (1902-1905)

Estos primeros años del siglo pueden considerarse en la historia de nuestra cinematografía como una etapa de transición entre la fase inicial, en que predominaba el aspecto de exhibición de un nuevo espec-

¹⁷ En este artículo ni me es posible seguir la trayectoria de Segundo de Chomón en el cine más allá de 1905, año en que regresó a Francia, ni siquiera referirme a la interesantísima producción que hizo en Barcelona cuando de nuevo volvió en 1910. El motivo es que nos hemos fijado como límite cronológico el final de 1909. Obviamente tampoco podré dejar constancia del valor de su obra en conjunto y, menos, en detalle. Remito para ello al lector a los extraordinarios trabajos monográficos publicados sobre este ilustre cineasta aragonés por los historiadores Juan Gabriel Tharrats, Agustín Sánchez Vidal y Joan M. Minguet.

táculo o atracción, y otra posterior, en que se consideró al cine como una nueva industria que crecía y se diversificaba a pasos agigantados. Por una parte, continuaban los exhibidores ambulantes y los pequeños negocios de vida efímera. Por otra, se iban formando núcleos que acabarían cuajando en proyectos empresariales, algunos de los cuales consiguieron una relativa solidez. Tanto el proceso del desarrollo interno como también los modelos externos —no podemos olvidar el atractivo que ejercieron las florecientes empresas francesas como nuestro referente más próximo— conducían a apostar por un negocio del cine con carácter más estable.

Las nuevas perspectivas exigían mejorar las condiciones de las salas de proyección, así como diversificar y ampliar la oferta de películas. En el ámbito de la distribución se hacía necesario establecer nexos comerciales con casas extranjeras y hacer llegar las copias —todavía, de ordinario, en venta— a una amplia red de salas que se iba extendiendo por todo el territorio estatal. También en producción había que sobrepasar la simple grabación de ámbito local para emprender proyectos más ambiciosos. Y para la construcción de tales empresas embrionarias se necesitaba conjugar un personal experto y creativo con un capital financiero y una especie de negocio matriz que proporcionara existencias de material, local social, posibilidad de talleres, laboratorios y relaciones dentro del mundillo cinematográfico. En estas circunstancias, la sociedad barcelonesa de comienzos de siglo ofrecía un clima y unos medios favorables. Al menos, había que intentar el salto hacia adelante.

El *Cinematógrafo Napoleón* siguió su tónica expansiva y fue en esta etapa una de las salas de más prestigio y más variada programación de la ciudad. Ofrecía documentales realizados en otras partes de la geografía española (en 1904, se enorgullecía de tener la exclusiva en Barcelona de la filmación de Manuel Pradera sobre *El entierro de la Princesa de Asturias*¹⁸), pasaba films de operadores ajenos a la casa (como Baltasar Abadal y Segundo de Chomón) o pertenecientes a otras productoras catalanas (como Martí y Macaya), proyectaba cintas francesas (algunas con mención de que habían sido coloreadas a mano por Chomón) e incluso fue uno de los primeros locales en presentar películas de Estados Unidos (en junio de 1904 se proyectaba *El asalto y robo de un tren* de E. Straton Porter). Ya en 1902 publicaba en sus anuncios: «se venden y alquilan películas usadas» y de su actividad como productora nos dan cuenta las filmaciones realizadas en abril de 1904 con motivo de la llegada del Rey

¹⁸ «El Diluvio», 9 de noviembre de 1904. En esta noticia se comenta que la película de Pradera estaba siendo distribuida por la casa Urban en París y Londres y que había llegado a los Napoleón a través de su representante Baltasar Abadal.

Alfonso XIII a Barcelona: «Todas las películas que tomarán nuestras varias máquinas cinematográficas a la llegada del Rey serán proyectadas a las nueve de la noche del mismo día»¹⁹.

Más conocida es la labor realizada por la Empresa Diorama durante este período en diferentes campos de la actividad cinematográfica, pues fue el germen o matriz de la casa productora *Films Barcelona*, que se desarrollaría en los años siguientes (1906-1910) bajo la dirección técnica y artística de Fructuós Gelabert. Este realizador fue contratado por la Empresa Diorama en 1903 con el objeto de hacerse cargo de un taller para material cinematográfico y un laboratorio, al mismo tiempo que se encargaba también de proyectar e instalar cines por las poblaciones catalanas. Puesto que Gelabert, según se ha dicho anteriormente, estaba filmando por cuenta propia desde antes de su incorporación a esta empresa, no es posible distinguir con precisión —sobre todo, en los documentales— cuáles de sus películas deben considerarse producidas para la Empresa Diorama en esta etapa de transición.

Ciertamente llevó la marca de esta empresa una película de Fructuós Gelabert realizada en 1905 con el título de *Los guapos de la Vaquería del Parque*, que ha pasado hasta hoy como el origen del corto cómico en el cine español. Sobre este particular, mis últimas investigaciones han venido a desmentir la atribución de la paternidad de dicho género en nuestro país a esta cinta e incluso a cuestionar la originalidad de su asunto. Tanto el autor, Gelabert, en sus memorias como otros historiadores del cine hablan de que Chomón (para la casa Macaya-Marro) realizó una imitación de este film con el título de *Los guapos del Parque* o *L'hereu de Ca'n Pruna*. Al parecer, sí hubo una imitación de *Los guapos de la Vaquería del Parque* que se pasó en los cines poco después y hasta es probable que tal imitación fuera realizada por Segundo de Chomón para la casa Macaya, pero no se trata precisamente de la obra de Chomón titulada *L'hereu de Ca'n Pruna* o *El heredero de Casa Pruna desea casarse*, por la sencilla razón de que esta última se había realizado y estrenado antes, en diciembre de 1904. Si hay alguna semejanza entre *Los Guapos de la Vaquería del Parque* (Gelabert, 1905) y *L'hereu de Ca'n Pruna* (S. de Chomón, 1904) —y sin duda la hay, pues el argumento de la primera es una adaptación del de

¹⁹ «El Diluvio», 6 de abril de 1904. La prensa de la época refleja cómo durante todo ese mes se produjo una pugna entre tres cines barceloneses que iban dando a conocer sus propias versiones de la visita real, mencionando cada una de las escenas y destacando el carácter exclusivo de sus filmaciones: el Cinematógrafo Napoleón, el Clavé (operador: Macaya o S.de Chomón) y el Diorama (operador: Gelabert?); este último anunciaba que empezaba algo más tarde a proyectar sobre este acontecimiento porque sus películas «han sido reveladas en París para mayor perfección». También hubo alguna cámara que registraría la llegada del Rey a Lleida en el mismo año.

la segunda—, el original corresponde a Chomón y, por tanto, también la paternidad sobre el corto cómico en nuestro cine²⁰. Lo cual no obsta para reconocer y valorar la importancia de Gelabert en estos años iniciales como documentalista en primer lugar (en el período 1902-1905 hizo varias filmaciones sobre la vida ciudadana barcelonesa e incluso realizó unos documentales sobre *Alhama de Aragón* y *el Monasterio de Piedra* que fueron comentados muy favorablemente) y también como pionero de películas de ficción (*Riña en un café* y *La Dorotea*, en el periodo anterior, *Los Kikos* en 1905 y muy probablemente alguno de los títulos de autoría desconocida por el momento).

Un caso muy parecido al de Gelabert y su vinculación a la Empresa Diorama, ocurrido además por las mismas fechas, es el de Segundo de Chomón y su participación en la casa Macaya o Macaya-Marro, la cual acabaría convirtiéndose años después en una de las más importantes empresas productoras del cine mudo catalán bajo la marca de «Hispano Films». Aunque no se conoce con exactitud el nacimiento de esta empresa, podemos suponer que se originó hacia 1902 por acuerdo de sus tres protagonistas: Lluís Macaya, propietario de un negocio de venta de máquinas y accesorios, Alberto Marro, empresario de cine y también vendedor de material cinematográfico, y el operador turolense Segundo de Chomón. En 1904 ya encontramos en el mercado películas de la «casa Macaya»; en 1905, la firma pasó a ser «Macaya-Marro»; pero ese mismo año moriría Macaya y Chomón se trasladaría a París para trabajar en la casa Pathé, con lo cual tomaría las riendas Alberto Marro y la empresa recibió sucesivamente los nombres de «Marro y Soler», «Marro y Tarré» para acabar llamándose «Hispano Films». Se puede afirmar, pues, que antes de 1905 ya se habían construido los cimientos de las dos firmas que marcan los orígenes de una producción cinematográfica catalana consolidada: Films Barcelona e Hispano Films.

En los primeros años de sus relaciones con Macaya y Marro, Segundo de Chomón continuó su colaboración profesional con las productoras

²⁰ Por referencias de prensa podemos inferir que el mismo Chomón había tomado probablemente el argumento de otra película norteamericana, presentada en Barcelona en octubre de 1904: *How a French Nobleman got a Wife through de New York Herald* «Personal» Columns (aquí «Joven distinguido, recién llegado a New York, desea encontrar señorita con dote para casarse»), a su vez plagio que Edwin S. Porter realizara para Edison Co. de otra previa de la casa Biograph titulada *Personal*. Así resultaría que Chomón tomó el tema del cine estadounidense en 1904, realizando *L'hereu de Ca'n Pruna*, y que Gelabert lo adaptó de Chomón, cambiando el sexo de su protagonista y haciendo otros arreglos en el argumento.

²¹ Según he podido saber por la prensa de época, una de las primeras películas coloreadas a mano por Chomón fue *Barba Azul* (anterior incluso a *Sansón* y *Dalila*). Así anunciaba «El Diluvio» su estreno en el Cinematógrafo Martí el 13 de febrero de 1902: *Estreno en este cinematógrafo del mejor ejemplar presentado de la grandiosa película, 500 metros, «Barba Azul», iluminada expreso con todo el esplendor que requiere en los talleres del reputado iluminador de películas don Segundo de Chomón.*



Segundo de Chomón participó en la fundación de la casa Macaya o Macaya-Marro, que acabaría convirtiéndose en la productora Hispano-Films.

francesas Pathé y Méliès, para las que coloreaba películas a mano²¹. Filmó documentales; entre los cuales tuvieron gran difusión y justa fama por su calidad fotográfica *Montserrat* (1902), *Visita del Rey Alfonso XIII a Barcelona* (1904) y el *Eclipse de sol* de 1905²². Especial valor tienen en estos años las películas de ficción que el realizador aragonés hizo en Barcelona el año 1903, tituladas *Pulgarcito* y *Gulliver en el país de los gigantes* e inspiradas probablemente en las versiones minúsculas de los famosos cuentos de Calleja sobre las obras respectivas de Perrault y Jonathan Swift: su importancia

²² Al menos cinco operadores diferentes filmaron este eclipse desde diferentes observatorios del Levante peninsular

radica sobre todo en el uso de sobreimpresiones abundantes, incluso con figuras de diferente tamaño, el recurso al «paso de manivela» o filmación imagen por imagen y en el hecho de iniciar entre nosotros los géneros de fantasía adaptando obras de clásicos populares²³. Asimismo, hay que reseñar las películas para Macaya-Marro *L'hereu de Ca'n Pruna* (1904), *Se da de comer* (1905) y *Los héroes del sitio de Zaragoza* (1905), incursiones del inquieto Chomón en otros géneros fílmicos como el cómico y el de reconstrucción histórica o épica²⁴.

Mención aparte merece, por fin, la participación de Segundo de Chomón en los «Espectáculos Graner», organizados por el pintor Lluís Graner en la Sala Mercè de la Rambla barcelonesa y dirigidos por el dramaturgo catalán Adrià Gual, en la temporada de 1904-1905. Estas sesiones, compuestas de una parte dedicada a la proyección de cine y otra a «visiones musicales», obedecían a la pretensión modernista de conseguir una «síntesis de las artes: cinematógrafo, más música, más declamación». En ellas se combinaban la música, la danza, la declamación y la proyección de cortos cinematográficos cómicos, a los que se ponía voz en directo desde detrás de la pantalla por actores del «Teatre Íntim» de Gual. Buena parte de las películas proyectadas eran de la casa Pathé; pero no todas figuran en el catálogo de esta casa, lo cual permite suponer que Chomón realizara algunas por cuenta propia. Es también probable que fueran filmadas por él unas «películas íntimas de artistas y literatos barceloneses», reportajes de carácter biográfico que se pasaron en aquellos espectáculos concurridos por la crema de la burguesía e intelectualidad ciudadana²⁵.

Panorámica de la distribución y producción en Barcelona a finales de la primera década del siglo

Los años 1905-1906 inauguran una nueva situación y unos nuevos

²³ No hay que confundir estas obras de Chomón con otras sobre los mismos asuntos que habían realizado antes las casas francesas Pathé y Méliès, las cuales aparecen en las carteleras barcelonesas en fechas anteriores.

²⁴ De *L'hereu de Ca'n Pruna* y *Los héroes del sitio de Zaragoza* se conserva copia afortunadamente. Hacer un estudio más detallado de ellas desborda los propósitos de este artículo.

²⁵ Sobre los Espectáculos Graner véase: Joan M. Minguet Batllori, *La Sala Mercè de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?* («D'Art», revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, n.14, 1988, p.99-117) y *La Sala Mercè, el primer cinematógrafo de la burguesía barcelonesa (con unas precisiones sobre la primera etapa de Segundo de Chomón en Barcelona)* (Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, La Coruña 1995, p.63-71). Sobre la obra cinematográfica del dramaturgo Adrià Gual versa la tesis doctoral del conocido historiador del cine catalán Miquel Porter Moix, publicada con el título de *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)* (Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1985)

planteamientos no sólo en nuestra pequeña cinematografía, sino también en el conjunto del cine mundial. Por estas fechas el cine adquirió carta de ciudadanía prácticamente en todos los países europeos y americanos, se mejoraron las condiciones de distribución y exhibición y aumentó considerablemente la demanda; lo que llevó a las casas cinematográficas importantes a adoptar políticas mucho más ambiciosas e innovadoras en todos los sectores.

En el cine español, este fenómeno expansivo y renovador tuvo su punto de partida —con las lógicas excepciones locales— hacia 1905, como en la mayoría de los países de nuestro entorno. No obstante, hay que reconocer que la respuesta de la distribución y la producción interna no fue todo lo decidida que cabría esperar, debido a la debilidad económica que afectó a nuestra cinematografía desde el principio (y que, con el tiempo, se fue haciendo endémica).

Si dejamos aparte la exhibición, que ciertamente experimentó un desarrollo notable en consonancia con las circunstancias socioeconómicas del país, quizás el sector de la distribución fue el que mejor se adaptó a esta nueva situación, obteniendo de ello importantes beneficios. Ésta se concentró progresivamente en Barcelona, sin excluir otras ciudades como Valencia y Zaragoza. En la Ciudad Condal abrieron sucursales propias las casas francesas Pathé (desde 1907, regentada por Louis Garnier) y Gaumont (dirigida hasta la I Gran Guerra por Henri Huet) y por breve tiempo (en 1909) se instaló también la italiana Itala Films bajo la gerencia de Jacinto Dogliotti: tal presencia directa —pues representadas por agentes de aquí estaban casi todas las grandes casa extranjeras de la época— nos habla a las claras de cuáles fueron las influencias más significativas en nuestro cine, francesas en primer lugar y después, italianas. Entre las distribuidoras catalanas de estos años se pueden citar: la casa Abadal (representante de Urban), Vicens (que también tenía producción propia), las empresas de Fuster i Alicart y de Martín del Olmo, las también productoras Empresa Diorama y Marro-Soler o Marro-Tarrè, y las especializadas exclusivamente en distribución, como J. Verdaguer i Mota (representante de Eclair en 1907 y principal distribuidor del cine italiano y estadounidense) y J. Casanovas i Malet (exportador a Portugal y a varios países latinoamericanos).

Uno de los hechos que más influyeron en el campo de la distribución fue la adopción del sistema de alquiler. Ya se ha dicho que el alquiler de films se venía anunciando en la prensa desde 1905 e incluso antes; pero la generalización del sistema no se llevó a cabo sino a partir de 1909, cuando se acordó en el congreso de Dupes (París). A medida que se extendía el alquiler, el mercado se agilizaba y los intermediarios entre

productores y exhibidores ganaban importancia, a la vez que estos últimos se liberaban de tener que disponer de un *stock* de películas almacenadas y sin salida²⁶.

La producción catalana, en cambio, no tuvo un incremento paralelo al de la exhibición y distribución, por más que continuó sus meritorios esfuerzos por seguir viva e incluso por asegurarse un puesto en las pantallas nacionales y en el mercado exterior. De 1906 a 1910 la producción barcelonesa se concentró en las empresas *Films Barcelona*, cuyo operador y director seguía siendo Fructuós Gelabert, y *Marro-Soler* (1906-1907) o *Marro-Tarré* (1908-1909), en la cual actuaron como directores y fotógrafos Alberto Marro y Ricardo de Baños, pues Segundo de Chomón había marchado a Francia a trabajar con la Pathé y no regresaría hasta 1910.²⁷ Otras casas, como la de Abadal o las sucursales francesas en Barcelona de Pathé y Gaumont, sólo produjeron ocasionalmente algún film en esta etapa, dedicándose casi con exclusividad a la distribución.

A título orientativo y con las convenientes reservas por lo que se refiere a la exactitud de las cifras, resumimos en el siguiente cuadro las películas de producción catalana que hemos podido identificar en la prensa y otras fuentes documentales, pertenecientes a los cuatro años que incluimos en este período, con indicación de sus autores.

<i>Directores</i>	<i>Documental</i>				<i>Ficción</i>				<i>Total</i>
	1906	1907	1908	1909	1906	1907	1908	1909	
A. Marro-R. Baños	10	20	19	14	—	—	1	5	69
Fructuós Gelabert	2	9	11	8	1	1	12	2	46
Baltasar Abadal	7	—	—	—	—	—	—	—	7
Josep Gaspar	—	1	3	1	—	—	—	1	6
Francesc Oliver	—	—	—	—	—	—	—	1	1
Joan M. Codina	—	—	—	—	—	—	1	—	1
Desconocidos	7	6	12	12	4	1	4	—	46
TOTAL	26	36	45	35	5	2	18	9	176

²⁶ Por el momento no disponemos de datos suficientes sobre la distribución interna ni sobre la exportación-importación de películas en este período. Hay referencias dispersas en las revistas de cine a partir de 1910, pero falta mucho por investigar en este terreno hasta conseguir un esbozo de lo que pudo significar el negocio de la distribución. He aquí otra de las lagunas de nuestra historia del cine mudo que esperan ser rellenadas.

²⁷ Ya se dijo que Luis Macaya había muerto a finales del período anterior. En 1905 creemos que fue la incorporación de Ricardo de Baños como técnico y realizador, no siendo fácil distinguir las filmaciones suyas y las que hiciera en estos mismos años Alberto Marro. La empresa, que tomó sucesivamente las denominaciones aquí indicadas, se convirtió finalmente en la conocida marca *Hispano Films* hacia finales de 1909, momento en que se construyeron unos estudios y laboratorios nuevos y entró a trabajar en ellos el hermano de Ricardo, Ramón de Baños.

Vigencia del cine documental

El cuadro precedente nos dice bien a las claras cómo la producción de documentales predominaba considerablemente sobre la de películas de ficción en este período, pues representaba el 80% del total de la producción. Esto nos da a entender que aquellas incipientes empresas, debido a su debilidad económica, no podían lanzarse a filmaciones costosas por la contratación de actores, construcción de decorados, etc., sino que debieron sostenerse a base de unas películas de carácter documental que gozaban sin duda de aceptación por parte de los espectadores. Ya no se trataba como en los primeros tiempos de la pura atracción por cualquier imagen que reflejara escenas en movimiento; en esta época el documental, tanto en su calidad de comunicador de sucesos como en la de ventana abierta al mundo de la naturaleza y la cultura, adquirió una significación especial y una importancia notable, probablemente difícil de comprender para el público de nuestros días.

En general, los documentales seguían fieles a la tipología anterior, aunque aumentara el metraje y la calidad de las filmaciones. Los tres grandes capítulos que se repartían casi por igual la producción, eran: vistas (rurales, urbanas o marítimas) y reportajes de interés científico-técnico o económico; sucesos de actualidad de cierto relieve social o político (visitas reales, homenajes, inauguraciones, mítines) y hechos históricos (guerra de Marruecos, Semana Trágica); finalmente, fiestas populares, costumbres, deportes y toros.

De las «vistas» tomadas por fotógrafos vinculados con casas catalanas en estos años, se pueden citar los siguientes títulos. *Ampurias* (Marro), *Bilbao*, *Portugalete* y *Altos Hornos* (Gelabert), *La Costa Brava* (Baños), *Ibiza* (Marro), *Mallorca* (Baños), *Menorca* (Marro), *Tarragona romana* (Marro), *Mataró obrero* (?), *Valencia pintoresca* (Baños), *Lérida* (Marro), *Vistas de actualidad de Manresa* (?), *Oporto* y *Carnaval en Oporto* (Baños), *Montserrat pintoresco* (Gelabert), *Gerona monumental* (Gelabert), *El Monasterio de Poblet* (Gelabert), *El Monasterio de Piedra* (Gaspar), *Andorra pintoresca* (Baños), *Barcelona en tranvía* y *Barcelona vista en globo* (Baños). En algunos casos, aparecen varias filmaciones de diferente autor sobre los lugares y monumentos más representativos de las tierras catalanas.

En 1906, el acontecimiento que mereció mayor atención para las cámaras de cine españolas fueron las Bodas Reales del Rey Alfonso XIII y la princesa Victoria Eugenia de Battenberg, celebradas en Madrid el día 31 de mayo. La casa Pathé desplazó allí a su operador Segundo de Chomón, quien realizó un reportaje centrado en la ceremonia nupcial, que fue proyectado por toda Europa con el título de *Le mariage du Roi Alp-*



Una escena urbana: el Paseo de Gracia, en 1909. Fotograma de la película «Barcelona en tranvía», de la casa Hispano-Films.



Vista de la Avenida de la República Argentina, tomada por Ramón Baños en el reportaje titulado «Barcelona en tranvía» (1909).



Del otoño de 1907 es este reportaje cinematográfico sobre unas importantes inundaciones en Llerida, captadas por la cámara de Ricardo Baños.

honse XIII d'Espagne y que se ha conservado hasta hoy. También el reportero catalán Baltasar Abadal se desplazó a la capital de España, donde filmó numerosas escenas de estos acontecimientos, que iban siendo proyectadas en días diferentes; consta que formaban parte de su amplio reportaje títulos como: *Llegada de los príncipes extranjeros / Revista de la caravana de automóviles en el Pardo / Entrada y salida del cortejo real en la iglesia de los Jerónimos / Atentado contra SS.MM. / Carroza y caballos destrozados / Efectos de la explosión en la calle Mayor / Fiestas automovilísticas en Madrid / Corrida de toros regia*. Como se ve, se trataba de un reportaje completísimo, en el que destaca el registro en imágenes del atentado que sufrieron los reyes en la Calle Mayor a la salida de la celebración, del cual se responsabilizó a Mateo Morral.

Otro acontecimiento de importancia para la historia política de Cataluña grabado por las cámaras (de realizador y productora desconocidos) en este mismo año 1906 fueron los actos celebrados con motivo de la constitución de la «Solidaritat Catalana», alianza de todos los partidos (excepto monárquicos y lerrouxistas) contra la Ley de Jurisdicciones. También sobre

este hecho se hicieron filmaciones diferenciadas por partes sobre la llegada de senadores y diputados, fiestas en el Tibidabo, llegada de Salmorón y visita a Barcelona; incluso consta que se grabó el mitin que esta coalición celebró en Las Arenas barcelonesas algún tiempo después.

En 1907 la primera plana de los reportajes cinematográficos se la llevaron dos hechos catastróficos de amplia repercusión: unas inundaciones en la Cataluña interior, que se produjeron a mediados de octubre, y un accidente ferroviario ocurrido en Riudecanyes (Tarragona) a finales de noviembre. En el registro de estos sucesos participaron tanto Ricardo de Baños (para la casa Marro-Soler) como Fructuós Gelabert (para la Empresa Diorama).

En el año siguiente, tenemos noticia de que los operadores de la casa Marro y Tarré —sin duda Ricardo de Baños y quizás también el mismo Albert Marro— se desplazaron para hacer dos reportajes de interés. Uno, en Portugal: *El entierro del Rey de Portugal y La coronación de su hijo Manuel II*, que recogía el atentado ocurrido el mes de febrero en Lisboa, donde murió el rey Don Carlos y su hijo primogénito. Otro, en Zaragoza: *Inauguración de la Exposición Hispano-Francesa en Zaragoza y Panorama y detalles de la Exposición Hispano-Francesa*, acontecimiento de relieve para el desarrollo industrial de aquella ciudad, que contó además como fotógrafo oficial con el cineasta local Ignacio Coyne.



El fotógrafo y realizador de la casa Hispano-Film, Ricardo Baños, filmando la serie sobre la guerra en el Riff de 1909.

De nuevo Coyne y Baños coincidieron, esta vez el año 1909, en la filmación de dos series de películas sobre uno de los hechos históricos más destacados, que en los cines se proyectaron bajo los títulos de *Guerra de Marruecos*, *Guerra en el Riff*, *Guerra de Melilla*, *Nuestras armas en el Riff*, *Campaña del Riff* y otros similares. Tanto el operador zaragozano como el barcelonés surtieron a sus respectivas empresas con unas series de filmaciones que obtuvieron enorme aceptación popular y difusión por todos los cines de la península. No es nada fácil discernir qué títulos de los anunciados en la prensa corresponden a uno u otro de estos operadores; pero lo cierto es que fueron filmaciones de gran valor histórico y que, en su momento, proporcionaron una sustanciosa inyección económica para ambas productoras.

Por fin, en lo que respecta a documentales sobre hechos históricos, hay que hacer mención, en el mismo año 1909, de las dos reportajes que se hicieron sobre *Sucesos de Barcelona: La Semana Trágica*, uno realizado por José Gaspar para la sucursal barcelonesa de Gaumont y otro de los hermanos Baños para Marro y Tarré.

A los documentales citados sobre vistas y sucesos habría que añadir muchos otros sobre fiestas y costumbres populares, concursos, deportes, actividades industriales, escenas taurinas, escenas familiares, etc. Pero ello desbordaría aún más los límites de este artículo, que ya han sido sobradamente desbordados.

La difícil progresión de películas de ficción o argumentales

En la etapa de 1906 a 1909, cuatrienio que cierra el marco temporal asignado al presente artículo, no encontramos ni muchas ni muy sobresalientes producciones de cine argumental en Cataluña; pero sí creemos que, primero, reflejan una voluntad de poner en marcha proyectos empresariales con vistas al futuro y, segundo, conectan con los modelos y tendencias de otras cinematografías nacionales (francesas, principalmente). Desde el punto de vista industrial, hay que decir que las empresas productoras barcelonesas se sostenían a base de documentales y negocios relacionados con distribución y exhibición, mientras que la realización de films de argumento sólo significaba el intento de aspirar a una cierta normalidad acorde con las nuevas circunstancias. Desde el punto de vista fílmico, podemos afirmar que un cine de carácter narrativo todavía no había madurado entre nosotros, pero sí que hay indicios de que se empezaba a transitar de modos de representación primitivos a otros más novedosos por las vías de la narratividad, por más que la interferencia de la

representación dramática teatral quizás fuera predominante en esta fase. Echemos una breve ojeada a los géneros más habituales.

Sigue ostentando la primacía el corto cómico también en esta época. De poco más de una treintena de películas de ficción contabilizadas en estos cuatro años, la mitad son cómicas. Y entre sus realizadores, el más destacado fue Fructuós Gelabert (para la productora Empresa Diorama o Films Barcelona). Fue el autor de *Cerveza gratis*, en 1906, *Los competidores*, *Guardia burlado*, *El moscardón*, *Por un ratón* y *Los primeros calzoncillos de Toni*, en 1908; y *Baño imprevisto*, en 1909. También Ricardo de Baños (o quizás Alberto Marro) realizó en 1909 *Dos guapos frente a frente* y *Los polvos del rata*. Cabe señalar igualmente una película de Francesc Oliver para la casa Gaumont de Barcelona, titulada *Las aventuras de Pepín*, basada en la obra de Arniches *Las de Caín*. Los títulos de estas cintas y la inferencia a partir de otras filmaciones contemporáneas del mismo género, ya que no se ha conservado ninguna de las citadas, nos pueden dar una idea aproximada de sus características.

No queremos dejar de referirnos a un campo autóctono que pudo haber sido fecundo ya en nuestro cine primitivo: el mundo de la zarzuela. Por una parte, este subgénero tendría conexiones con lo que se pueden llamar películas «musicales» —por más que parezca extraña esta calificación para un sector del cine «mudo»—, esto es, primeras filmaciones sonorizadas sobre fragmentos populares de óperas y zarzuelas, que ya se hicieron en Madrid en los albores del cine y que tuvieron su principal desarrollo con la casa Coyne de Zaragoza y el sistema Cronophone de Gaumont, para el que también trabajaron los operadores catalanes Tramullas, Baños y Gelabert. Por otra parte, los libretos de las zarzuelas eran propicios para transformarse en guiones de películas de un peculiar sabor costumbrista. Sin embargo, aunque se produjeron unas primeras realizaciones en los años que aquí consideramos, no será hasta el período inmediatamente posterior —antes y durante la I Guerra Mundial— que este subgénero autóctono, entre la comedia y el cuadro costumbrista, daría frutos destacables con autores como Segundo de Chomon, en su segunda etapa barcelonesa, y otros. Por el camino del costumbrismo podía haber avanzado la narrativa cinematográfica en nuestro país. Mas no hay duda de que en estos años las casas barcelonesas miraban con más interés hacia los modelos del drama teatral.

Efectivamente, entre 1907 y 1910 las productoras barcelonesas optaron por el drama romántico como lo más selecto de su repertorio. Adviértase que, incluyendo la producción de 1910, pasaron al celuloide las siguientes obras dramáticas: *Terra Baixa*, *Maria Rosa* y *Mar i Cel* de Ángel Guimerà, *Don Juan de Serrallonga* de Víctor Balaguer, *La Dolores* de José



Ricardo Baños registra para el cine parlante Chronophone Gaumont una escena de «Bohemios» (1905). El personaje que está sentado es Juan Munilla, empresario madrileño.

Feliu y Codina, *Amor que mata* de Josep Vives i Borrell, *Don Álvaro o La fuerza del sino* del Duque de Rivas, *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *Guzmán el Bueno* de Antonio Gil y Zárate y *Locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus. ¿Puede dudarse de que los dramas históricos y rurales, de corte claramente romántico, componían el plato fuerte del cine catalán en esta época? Hay en ello una indudable sintonía con el cine contemporáneo de la vecina Francia; mas no creo que se pueda hablar de una corriente exactamente equiparable al *Film d'Art* francés, pues las motivaciones culturalistas y el grado de implicación de la intelectualidad contemporánea no fueron coincidentes, por más que el recurso a fuentes teatrales fuera común. En nuestro cine lo que predominaba era el propósito de contar con la garantía de unas obras que en el teatro de entonces gozaban de éxito de público asegurado.

En los años finales de esta primera década, las productoras de Barcelona que se atrevieron con la versión cinematográfica de tales obras fueron la Empresa Diorama (o Films Barcelona) y Marro y Tarré (o Hispano Films)²⁸, recurriendo para su interpretación a actores integrantes

²⁸ Estas dos productoras cambiaron justamente de denominación en el período a que nos referimos, de manera que las que van entre paréntesis corresponden a las marcas últimas con que fue-

de compañías de teatro destacadas en la escena barcelonesa del momento. No cabe duda de que con este tipo de películas el cine daba un paso importante: entraba en liza con el teatro y *divulgaba* en imágenes lo que hasta entonces se reservaba a los recintos teatrales (de aquí que surgieran importantes polémicas con críticos de teatro, como sucedió con Santiago Rusiñol y otros); abordaba problemas de representación muy interesantes como los relacionados con el punto de toma de imágenes de la cámara (y, por tanto, con el punto de vista del espectador), así como los referentes a la planificación y la interpretación de los actores; se veía obligado a resolver la conjunción de espacios exteriores e interiores, diversificando la acción y los escenarios; se complicaba el aspecto de las explicaciones o del guión literario, pues la mudez de las imágenes tenía que suplirse con la lectura de rótulos u otros sistemas; se hacía necesaria la diversificación de funciones en decoradores, fotógrafos, directores técnicos y artísticos, etc. Cuando, desde una perspectiva actual, se acusa al cine catalán de aquella época de haber emprendido un camino equivocado hacia la teatralidad, con frecuencia no se tienen en cuenta cómo se vio también beneficiado por ello al tener que afrontar la especificidad de una expresión cinematográfica, que era el asunto clave de entonces.

Nosotros no nos detendremos aquí en el desarrollo de estos aspectos ni siquiera en hacer una breve reseña de las películas del género dramático que caracterizan el período. Sólo nos referiremos, a continuación, a aquellas que se conservan, intentando resumir en unas pinceladas los aspectos más novedosos en nuestra historiografía²⁹.

Films Barcelona contó con la dirección técnica de Fructuós Gelabert, aunque para los aspectos artísticos se recurriera en algunas ocasiones a la colaboración de Juan María Codina, quien destacaría como director en otras productoras posteriores, o incluso a los mismos actores principales que intervenían. Este último fue el caso de la película *La Dolores* (1909), basada en la obra homónima de José Feliu y Codina, en la que actuó como codirector el famoso actor del teatro catalán Enric Giménez, siendo a la vez la cabeza de un elenco en que figuraban otros actores importantes de su compañía. Desarrolla en diecisiete planos una síntesis narrativa bastante coherente del argumento de la obra original. Sobre ella dice el historiador Joan M. Minguet: «'La Dolores' contiene, de

ron conocidas. Habría que incluir entre ellas a la casa «Iris Film» para la que Narcís Cuyàs hizo bastantes películas de carácter dramático y también adaptaciones de la literatura clásica; si no lo hacemos, es porque consideramos que la producción de «Iris Film» cae dentro del período siguiente (1910-1914).

²⁹ Una visión más extensa de estas películas dramáticas y, en general, de toda la producción catalana del período, puede obtenerse en mi obra *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, o.c. pág. 55-121

manera ejemplarizante, buena parte de los rasgos distintivos de lo que convenimos en llamar Modo de Representación Primitivo. Sin embargo, aun situándonos, como es lógico, en este marco conceptual, deben reseñarse algunos aspectos del film que, sin ser revolucionarios, aportan elementos de originalidad nada desdeñable»³⁰.

Queda también copia de otra película de Gelabert para Films Barcelona, titulada *Amor que mata* (1909), de unos 400 metros, interpretada por la compañía del teatro Romea, adaptación cinematográfica de la obra del también actor Josep Vives. Es ésta una película controvertida porque han llegado hasta nosotros dos cintas diferentes con el mismo título, ambas pertenecientes al cine mudo barcelonés. Hasta hoy se ha dicho que se trata de dos versiones de la misma obra, pertenecientes una a Gelabert (de 1909) y otra a Juan M. Codina (de 1911) y realizadas ambas para la misma casa productora; sin embargo, su visionado siempre nos dejaba la duda razonable de que no podía tratarse de dos versiones sobre una misma obra ya que el argumento y la ambientación eran sustancialmente distintos. Por razones que ahora no puedo desarrollar por falta de espacio, he podido establecer que en realidad se trata de dos obras diferentes: una, la de Fructuós Gelabert para Films Barcelona, realizada en 1909; otra, perteneciente a la casa Tibidabo Films y probablemente del operador y director Giovanni Doria, realizada en 1914, cuyo título original fue *La herencia de la culpa*. Las diferencias de fecha, dirección y productora, explican a las claras por qué la segunda obedece a un ambiente burgués urbano, característico del influjo italiano de preguerra, está próxima al género melodramático y refleja un avance notable, respecto a la primera, de las técnicas de filmación tanto en exteriores como en interiores³¹.

La casa Hispano Films (denominación que adoptó la firma Marro y Tarré a finales de 1909) siguió una línea de producción de películas sobre obras dramáticas similar a su compañera Films Barcelona, aunque se distinguió por ser algo más ecléctica y algo menos «catalanista» que ésta (y también más duradera). A la Hispano y a sus directores Alberto Marro y Ricardo de Baños se debe la adaptación al cine de una de las obras más populares y más internacionales de nuestro teatro romántico, el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla³². Sobre si se hicieron de ella una o dos versiones

³⁰ J. M. Minguet i Batllori, «La Dolores», en J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997, p.25-28.

³¹ Esta información se da aquí a modo de avance, esperando publicar próximamente un estudio más detallado sobre este asunto. De todos modos, ya había planteado yo el problema mucho antes, en una extensa nota de mi libro, antes citado, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona* (p.98-99), aunque en aquellas fechas ni había podido visionar y comparar los films aludidos ni tenía las mismas informaciones documentales que ahora.

³² Sobre las adaptaciones cinematográficas de *El Tenorio*, véase la reciente y documentadísima

para la misma casa productora y, caso de que fueran dos (una de 1908 y otra de 1910), a cuál correspondería la copia que ha llegado hasta nosotros, hay también algo nuevo que decir. A pesar de que yo misma, hace tiempo, analicé metro a metro la copia conservada —aplicándole incluso un nuevo modelo de análisis gráfico— y le atribuí fecha de 1908³³, hoy, después de una comparación más minuciosa con reproducciones de fotogramas sueltos, he llegado a la convicción de que hubo en realidad dos versiones y que la conservada proviene de la segunda, realizada en 1910. Las diferencias entre una y otra, sin embargo, no parecen ser muy importantes. El visionado de la segunda versión nos hace concluir que etiquetarla como «teatro filmado» no es del todo exacto pues, sin negar su teatralidad básica, hay que admitir que se dan en ella elementos suficientes para realzar el carácter cinematográfico, como la ruptura de la visión frontal, la profundidad de campo, los encuadres en plano medio e incluso el inserto de un primer plano en la escena del sofá, así como los encañados y sobreimpresiones del final, entre otros aspectos³⁴.

Juicio parecido nos merece otra película de Hispano Films, obra también de Ricardo de Baños y Alberto Marro en 1909, de la que se ha conservado una copia a la que faltan algunos fragmentos. Nos referimos a *Locura de amor*, basada en el drama romántico homónimo de Manuel Tamayo y Baus, que tiene como argumento la locura de amor de la reina Doña Juana la Loca con motivo de la muerte de su esposo Felipe el Hermoso. Fue la primera película rodada en los nuevos estudios de la casa Hispano, y sus decorados, diseñados por José Calderé, se aprovecharían poco después para algunas escenas de la segunda versión del Tenorio. Dividida por siete intertítulos, está filmada con cámara fija y montada como una serie de cuadros vivos, donde el buen hacer del decorador y el movimiento de abundantes personajes consiguen profundidad de campo. Intercala escenarios naturales —la caza, la cita, el traslado de los restos del rey Felipe— y concluye con una típica apoteosis que imita el conocidísimo cuadro de Pradilla sobre el entierro de Felipe el Hermoso.

Que el futuro de tantos esfuerzos pueda haber sido más o menos acertado, visto *a posteriori*, no nos impide reconocer los méritos de quienes con pocos medios —y *a priori*— lo intentaron fundamentar durante estos primeros años de nuestro cine.

obra de Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica* (Universidade de Santiago de Compostela, 2000)

³³ Palmira González, «Análisis de una versión cinematográfica del *Don Juan Tenorio* (1908)», en *D'Art, Revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, n.8-9, noviembre de 1983, p.43-65.

³⁴ Palmira González, «Don Juan Tenorio (1910)», en J.Pérez Perucha (edit.), *Antología crítica del cine español*, o.c., p. 28-30.

(In)conclusión

Al llegar al punto final de este recorrido, se tiene la impresión de que hayamos estado haciendo una especie de montaje de una película —la de los catorce primeros años del cine en Cataluña— para la que nos faltaban importantes fragmentos de cinta filmada y que sólo hubiéramos podido conseguir una sucesión de cuadros bastante inconnexos e incompletos. Así es: hay mucho del tejido histórico por completar. Hay información que no ha sido aún suficientemente explorada. Sobre todo, hay muchas películas desaparecidas y muy pocas recuperadas (a pesar de los esfuerzos indudables y los hallazgos recientes). A ello habría que sumar la todavía insuficiente elaboración de criterios y modelos interpretativos. Inconclusos son, pues, estos apuntes. Sin embargo, no pretenden reflejar ni desencanto ni desesperanza, sino al revés: se proponen lanzar una invitación ilusionada a continuar investigando.

Ha quedado además inconcluso el tema de la historia del cine mudo catalán. Precisamente nos hemos detenido en la mitad del camino, justo cuando estaban a punto de llegar épocas de nuevas corrientes y renovados proyectos, que alcanzarían su momento de mayor relieve en los años diez del pasado siglo. También quedan por tratar etapas de crisis... Los altibajos en la trayectoria de nuestro cine nos resultan ya familiares y constituyen uno de sus rasgos distintivos hasta nuestros días. Entre los diferentes sectores que deben participar en su normalización, a los historiadores nos toca la tarea de ir (re)construyendo su historia. Tarea, por cierto, apasionante.

PELÍCULAS CONSERVADAS DE PRODUCCIÓN O REALIZACIÓN CATALANA ENTRE 1896 Y 1909

- *La descarga de un vapor anclado en el puerto de Barcelona* (Alexandre Promio, 1896)
- *Corrida de toros, picadores o Corrida de toros, suerte de pica* (Francis Doublier (?), 1897)
- *Corrida de toros, capeadores» o Corrida de toros, suerte de capa* (Francis Doublier (?), 1897)
- *Caballería española* (Desconocido, 1897)
- *Regimiento de artillería saliendo de misa* (Desconocido, 1897)
- «*Artillerie de montagne avec mulets*» (Desconocido, 1897)
- *Riña en un café* (Fructuós Gelabert, [1897]). (Nueva versión-reconstrucción realizada por el mismo autor en 1952).

- *Desfile de húsares /Regimiento Treviño, desfile* (Desconocido, 1897)
- *Regimiento Treviño, desfile de a cuatro y artillería de montaña* (Desconocido, 1897)
- *Panorama del Puerto de Barcelona I* (Desconocido, 1897)
- *Panorama del Puerto de Barcelona II* (Desconocido, 1897)
- «*El ball de l'espolsada*» (Napoleón, 1902)
- *Procesión de las hijas de María de la Parroquia de Sants* (Fructuós Gelabert, 1902)
- *Procesión del Corpus* (Desconocido, 1902)
- *Llegada al puerto de Barcelona y visita de la escuadra inglesa* (Fructuós Gelabert, 1903)
- *Llegada de S.M. Alfonso XIII a Barcelona* (Segundo de Chomón, 1904)
- «*L'hereu de Ca'n Pruna*» / *El heredero de casa Pruna desea casarse* (Segundo de Chomón, 1904)
- *Visita de S.M. el Rey Alfonso XIII a la fundición Masriera & Campins*, (Desconocido, 1904)
- *Boda de Santiago Feliu con Mercedes García* (Desconocido, 1905)
- *Los héroes del sitio de Zaragoza* (Segundo de Chomón, 1905)
- *Boda de S.M. el Rey Don Alfonso XIII y la princesa Enna Victoria de Battenberg* (Baltasar Abadal, 1906)
- *Carnaval en Niza* (Ricardo de Baños, 1906)
- *Catástrofe ferroviaria en Riudecanyes (Tarragona)* (Ricardo de Baños, 1907)
- *Granja avícola de Arenys de Mar / S.M. Don Alfonso XIII en la granja avícola de Arenys* (Ricardo de Baños, 1908)
- *La Dolores* (Fructuós Gelabert, 1908)
- *Amor que mata* (Fructuós Gelabert, 1909)
- *Guerra en el Riff* (Ricardo de Baños, 1909-1910)
- *Barcelona en tranvía* (Ramón de Baños, 1909)
- *Locura de amor* (Ricardo de Baños/Albert Marro, 1909)
- «*Flors de cingle*» (Josep Gaspar, 1909)
- «*Aplec al bosc de Can Tarrés*» / *Fiestas en la Garriga* / «*Aplec de la Mare de Deu del Camp a Can Tarrés*» (Fructuós Gelabert, 1909)

**PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN O REALIZACIÓN CATALANA
DESDE 1896 A 1910**

I.— DOCUMENTALES

	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	Total
Sucesos notables (cívicos, políticos)			1			2	9	1	23	15	9	8	19	9	96
Vistas urbanas, rurales, marítimas	1	3	3	7	2	4	8	4	5	6	8	8	9	9	77
Fiestas populares y costumbres		1		1	1	4	6	1	7	5	5	13	7	5	56
Escenas militares y bélicas		3	6			1	3	2	2	1				1	19
Escenas taurinas		4			1	2	2	1			1		5	3	19
Deportes					1		5	2	1	1	1	4	4	6	25
Otros varios		3	1	4	2	2	3	1	2	5	2	3	1	2	31
TOTAL	1	14	11	12	7	15	36	12	40	33	26	36	45	35	323

II.— PELÍCULAS DE FICCIÓN

	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	Total
Cómico						2			6	11	3	1	7	4	34
Fantasmía						1		3		4					8
Drama histórico										3			3	2	8
Drama rural												1	3	1	5
Zarzuela y ópera										4			2		6
Otros varios		1		1		1			2	5	2		3	2	17
TOTAL		1		1		4		3	8	27	5	2	18	9	78

Procedencia de las ilustraciones:

— *Filmoteca Catalana.*

— *Colección particular de Miquel Porter.*