

El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923

Palmira González López

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
DE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA
SECCION DE HISTORIA DEL ARTE

EL CINE EN BARCELONA.

UNA GENERACION HISTORICA: 1906-1923.

por
PALMIRA GONZALEZ LOPEZ

Tesis doctoral dirigida por el
Dr. MIQUEL PORTER I MOIX.

Miquel Porter i Moix

Barcelona, marzo de 1984

1. 4. LA VIDA CIUDADANA Y EL MUNDO DEL ESPECTACULO

1. 4. 1. DESARROLLO URBANISTICO Y VIDA CIUDADANA

Cuando al comienzo de este capítulo hablábamos de la situación demográfica y económica, resaltábamos especialmente dos fenómenos interrelacionados: el auge y diversificación del sector industrial y el correspondiente aumento de población en las ciudades. La ciudad de Barcelona experimentó en estos años un aumento de población de casi 200.000 habitantes, pasando su población total de poco más de medio millón a comienzos de siglo a tres cuartos de millón en 1923.

Tal desarrollo económico y demográfico desencadenó durante estos años una importante transformación de la configuración urbana. Barcelona se convirtió en una ciudad equiparable a cualquiera de las principales ciudades de Europa: en expansión constante, con grandes plazas y avenidas, surcada por jadeantes tranvías y presuntuosos automóviles, sembrada de amplios comercios, bares y centros de diversión, enriquecida con nuevas y lujosas construcciones.

Más allá de los importantes planes del "Ensanche" que Ildefons Cerdà elaborara a mediados del siglo XIX, Barcelona necesitaba nuevos proyectos de renovación urbana -lo que se llamaría "Plan de Reforma Interior"- y de zonas de ampliación que la conectasen con las poblaciones próximas, anexionadas algunas de ellas al municipio barcelonés a fines del siglo pasado y principios de éste. Un primer Plan de Reforma Interior ya había sido elaborado por Angel J. Baixeras y aprobado en 1881, pero no se había puesto en marcha por falta del sistema de financiación

adecuado. La Exposición Universal de 1888 significó un nuevo paso en la modernización urbanística de la ciudad, llevado a cabo bajo el impulso del alcalde Francesc de P. Rius i Taulet y dirigido por importantes arquitectos, como Elies Rogent y Domènech i Montaner.

No obstante, para una planificación urbanística ambiciosa y efectiva debían coincidir tres factores esenciales: un proyecto ajustado a las exigencias reales de la ciudad actual y de su desarrollo, una voluntad política y unos medios de financiación suficientes. La conjunción de estos tres factores se iba a dar en la Barcelona de comienzos de siglo a raíz de la progresiva ascensión al poder de la Lliga Regionalista, partido que encarna los intereses de la alta burguesía industrial.

Al proyecto de renovación urbana o de reforma interior -que, como hemos dicho, ya venía del siglo anterior- se había de sumar el que resultase ganador del "Concurs internacional d'avantprojectes d'enllaç de la zona d'Eixampla de Barcelona i els pobles agregats, entre si i amb la resta del terme municipal de Sarrià i d'Horta", convocado por el Ayuntamiento barcelonés en 1903. En 1905 se adjudicó el primer premio del concurso al occitano León Jaussely, a quien se le encomendó la confección de un proyecto definitivo, que finalmente resultó aprobado en diciembre de 1907.

La voluntad política y, lo que es igualmente importante, la concepción teórica del modelo de ciudad, lo que podríamos llamar filosofía del plan, habían sido repetidas veces expuestas por Prat de la Riba en

las páginas de "La Veu de Catalunya" (126). Para el ideólogo de la Lliga, la ciudad de Barcelona era "el motor de toda la vida del país, la inmensa roda mestra de la nacionalitat", "centre de radiació de tots els grans corrents de la vida nacional, des de l'econòmic al polític, òrgan fonamental del poble, cor i cervell alhora de la raça", que "anirà creixent, creixent fins a canviar el centre de gravetat de la massa ibèrica". Toda esta concepción ideológica de Barcelona se podría resumir en las siguientes palabras del mismo Prat de la Riba: "aquesta Barcelona imperial, empori propulsor de la riquesa i de la cultura de Catalunya i de tots els pobles hispànics, bressol d'una futura Ibèria trionfal", o en aquella expresión tan sintetizadora de Puig i Cadafalch: Barcelona, "aquest Paris del Migdia".

Finalmente, a estos proyectos -tanto al técnico como al ideológico- les llegó su oportunidad para convertirse en hechos cuando se produjo el contrato de Tesorería del Ayuntamiento con el Banco Hispano Colonial, a finales de 1905. En la ejecución del plan de reforma urbana el Banco Hispano Colonial -que con la pérdida de las colonias de ultramar había aumentado su capital y, al mismo tiempo, había perdido su principal campo de acción- actuaría unido al Ayuntamiento como entidad bancaria y como contratista de obras. Así fue posible poner en marcha proyectos

(126) La concepción de Prat de la Riba sobre la ciudad de Barcelona, así como la relación capital-planificación en las reformas urbanísticas, está estudiada por Francesc ROCA en el artículo "Paris del Migdia" ("L'Avenc" n.9 -octubre de 1978-, pp.20-25). De aquí entresacamos las citas que siguen.

urbanísticos que hasta entonces habían permanecido estancados. (127).

El Plan de Reforma Interior contemplaba la apertura de tres grandes vías que surcaran la laberíntica ciudad vieja y facilitasen la comunicación con el puerto: dos de mar a montaña, a uno y otro lado de las Ramblas, y una transversal. La primera debía arrancar de Plaza de Antonio López y subir hasta la Plaza de Urquinaona (o, más exactamente, hasta la calle Bilbao, que hacía esquina con Fontanella y bajaba a unirse al comienzo de la calle Jonqueres); la segunda partiría del Paralelo, junto a las Atarazanas, para llegar hasta la Plaza de la Universidad; y la tercera cruzaría en sentido transversal toda la ciudad vieja desde la Ronda de San Pablo hasta el Salón de San Juan, pasando frente a la Catedral y cruzando las Ramblas por el mercado de San José. Sólo se llegó a construir la Vía A o Vía Layetana, cuyas obras fueron inauguradas por Alfonso XIII el 10 de marzo de 1908 y continuadas entre las críticas de bastantes barceloneses que veían caer bajo la piqueta antiguas calles y casas

(127) En otro orden de cosas también sería necesaria la intervención de todo un "holding" internacional -la fundación en Canadá de la "Barcelona Traction Light and Power Co.Ltd."- para acometer y llevar a cabo el plan de electrificación de la comarca barcelonesa, que Frank S. Pearson trazó el año 1911. Sobre este particular, véase el artículo citado de Francesc ROCA: "París del Migdia", p.23. Para la implantación y desarrollo de la energía eléctrica en la ciudad, puede consultarse el libro que HIDROELECTRICA DE CATALUNYA ha editado sobre la "Central Vilanova" (Barcelona, 1982).

notables (128)

Por aquellas fechas, como hoy, las Ramblas eran el eje, la columna vertebral de la vida ciudadana; abiertas día y noche a paseantes, carruajes, y primeros automóviles (imágenes ya idílicas para nosotros) y coronadas por la Plaza de Cataluña, que no adquiriría su fisonomía actual hasta más tarde, en vísperas de la Exposición de 1929. (129) Al extremo suroeste de la ciudad, la otra gran plaza, la Plaza de España, inaugurada en 1908 y urbanizada definitivamente en 1929, puerta de Montjuï y límite de la zona de recreo, con su flamante Plaza de Toros y Velódromo de las Arenas. La plaza de España se une al extremo inferior de las Ramblas, en las Atarazanas, por medio de una amplia vía, El Paralelo, sede de la vida frívola y de la bohemia barcelonesa de principios de siglo. Se puede trazar sobre el plano un triángulo cuyos lados serían la Gran Vía, el Paralelo y la actual Vía Layetana, y cuyos vértices coincidirían

(128) El trazado de estas vías en proyecto está marcado en el plano adjunto a la Guía de Barcelona de 1911, publicada por la Sociedad de Atracción de Forasteros. Para más datos sobre las vicisitudes del proyecto y parcial ejecución de la Reforma Interior, así como de la destrucción que conllevaba, ver los artículos de Joan Bassegoda i Nonell y de Enric Francés en "La Vanguardia", año 1981 (Fascículos semanales "Cien años de la vida del mundo", n.19).

(129) La evolución urbanística de la Plaza de Cataluña durante el primer tercio de siglo está resumida en un artículo de Alberto DURAN, publicado en el suplemento semanal de "La Vanguardia" que acabamos de citar en la nota anterior.

con la Plaza de España, Plaza Urquinaona y el Puerto, y dentro de este triángulo se desarrollaba gran parte de la vida pública barcelonesa en las primeras décadas del siglo: además de las sedes de los organismos oficiales, aquí estaban concentrados los teatros, los cines, los salones de baile y café-concert, los hoteles y restaurantes, y los comercios importantes, como los Almacenes "El Siglo", destacados en todas las guías como el orgullo del comercio barcelonés. (130)

Fuera del núcleo urbano, la ciudad crecía continuamente durante este primer cuarto de siglo: hacia la montaña, con barrios residenciales para la burguesía, y hacia uno y otro lado de la plana costera, con nuevos barrios e instalaciones industriales. Este nuevo "ensanche" de la ciudad contaba con un consecuente plan de enlaces que significaban una mejora de la red viaria (grandes avenidas y cinturones de ronda), el desarrollo de las líneas de transportes urbanos y el establecimiento de zonas verdes y de esparcimiento.

Y a propósito del esparcimiento, Xavier Fàbregas explica cómo la población obrera descubría lugares de expansión popular y cómo, poco después, eran colonizados por advenidizos de las clases más altas, de modo que había que abandonarlos y salir en busca de nuevas zonas (131).

(130) Para estos datos resultan muy interesantes las dos extraordinarias guías de Barcelona editadas en 1909: una, perteneciente a las "Guides ABC" ("Encyclopedie artistique. Guide de Barcelone", 467 pag.); la otra, de Carlos OSSORIO Y GALLARDO ("Douze jours a Barcelone "Guide eillustrée"", 400 pag. más apéndices)

(131) X. FABREGAS: La xerinoia a la Barcelona d'entre segles. "L'Avenç" n.9 (octubre, 1978), pp. 42-48.

Mediante este curioso proceso de transmigración popular se irían descubriendo y conquistando sucesivamente espacios abiertos que serían fundamentales en la historia de la expansión ciudadana: El Parque de la Ciudadela, el Paseo de Gracia, Montjuïc, el Paralelo, el Turó Park, y, finalmente, el Tibidabo, Vallvidrera y Les Planes.

De la crónica tan apretada como sabrosa que Rafael Tasis hace de esta época tomamos el siguiente párrafo: "Però ara el carril de Sarrià i els funiculars, sobretot el de Vallvidrera, faciliten les anades a la serra de Collcerola, i les fonts que hi ha escampades acullen, en grans rengleres de fogons, les costellades i els arrossos de les colles que puguen de matí, carregats els homes de mainada i les dones de cistells, a escampar-se per sota els pins. Una atracció singular s'afegeix a les que té la muntanya: aquell petit tren subterrani, comparable segons alguns al Metropolità de París, que duu de les proximitats del Peu del Funicular de Vallvidrera a molt a la vora del Pantà la Font dels Pins, a l'altre vessant de la muntanya. Se'n diu el "Mina-Grott", i els seus vagons lleugers, com de joguina, s'enfonsen en una forarada paorosa que travessa les entranyes de la terra" (132).

A comienzos de siglo, los tranvías eran el medio de transporte urbano más popular. Electrificados a partir de 1899, cubrían una extensa red de treinta y cinco líneas, al precio módico de diez o quince céntimos, en 1909. Los tranvías azules y el Ferrocarril de Sarrià enlazan con los dos funiculares que llevaban respectivamente al Tibidabo y a Vall-

(132) Rafael TISIS: Barcelona. Imatges i història d'una ciutat. Barcelona, 1961. (p.445)

vidrera. También se podía recurrir al coche de caballos, que ofrecía el recorrido medio normal a una peseta, y por estos años se empezaba a poder disponer de automóviles de alquiler con parada fija y, en algunos casos, hasta con taxímetro. Por fin, bastante más tarde llegó el Metro: se inauguraron las obras en Plaza de España el año 1922, en 1925 se abrió la línea de Lesseps a Liceo y en 1926 se inauguró el primer tramo del metro transversal entre Plaza Cataluña y la Bordeta y la segunda línea entre Lesseps y Jaime I.

Siendo imposible detenerme aquí más en trazar el cuadro variadísimo de la vida barcelonesa en estos primeros veinte años de siglo, me permito incluir la siguiente cronología, que recoge algunos de los acontecimientos que más afectaron al discurrir ciudadano, rico y efervescente, de esta época. No se incluyen acontecimientos de carácter político y cultural que ya han sido comentados anteriormente.

1895

- Construcción del Teatro Circo Español, primer edificio estable dedicado al teatro en el paralelo.
- (Mayo) Se presenta en Barcelona el "Kinetoscopio" de Edison.

1896

- (Mayo) Presentación del "Animatógrafo" de William Pául.
- (7 Junio) Explosión de una bomba al paso de la procesión del Corpus de Santa María del Mar por la calle de Cambios Nuevos. 12 muertos y numerosos heridos. Se sigue el tristemente famoso proceso de Montjuïc.
- (Diciembre) Los Lumière hacen la primera proyección con su "Cinematógrafo" en los bajos del estudio que el fotógrafo "Napoleón tenía en la Rambla de Santa Mónica.

1898

- Pérdida definitiva de las colonias de ultramar Cuba, Filipinas y Puerto Rico.
- Los Onofri alcanzan grandes éxitos en el Teatro Circo Español con su teatro de pantomima.

1899

- Nace como diario "La Veu de Catalunya", órgano de prensa de la Lliga Regionalista.
- Se inicia la electrificación de los tranvías.
- (29 Noviembre) El suizo Hans Gamper funda el "Foot-Ball Club de Barcelona".

1900

- Primeras leyes laborales de España, bajo el gobierno de Silvela-Dato (leyes de accidentes y de limitación del trabajo de la mujer.)
- Se funda el diario republicano "El liberal".

1901

- Muere Pi i Margall.
- Ferrer i Guardia funda la Escuela Moderna.

1902

- Mueren el Doctor Robert y Mossèn Jacinto Verdaguer.
- (Febrero) Huelga general.
- (17 Mayo) Comienza el reinado de Alfonso XIII.
- (23 Septiembre) Inauguración de el "Diorama" animado de Salvador Alarma.
- Se inaugura El Trianón, sala de café-concert.

1903

- "I Congrés Universitari Català". Se crean los "Estudis Universitaris Catalans".
- Se funda el diario "El poble català", órgano del catalanismo republicano.
- El inglés Smither introduce el deporte del tenis con la creación del Turó Club.
- Los Onofri construyen su propio teatro, inaugurado en mayo, el Teatro Onofri o Condal.

1904

- (Abril) Visita del Rey Alfonso XIII a Barcelona.
- (7 Abril) El Rey inaugura el observatorio Fabra.
- (11 Abril) Inauguración de la "Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis".
- (12 Abril) Atentado de Joaquím M. Artal contra Maura.
- (9 Junio) Se inaugura la Prisión Modelo.
- (17 Noviembre) Bomba en Plaza S. Jaime. 20 heridos.

1905

- Nace el diario "El Progreso", republicano radical.
- (23 Abril) Colocación de la primera piedra del Palau de la Música Catalana, nuevo local social del Orfeó Català.
- (25 Noviembre) Oficiales del ejército asaltan las redacciones del "Cu-cut" y de "La Veu de Catalunya".
- (5 Diciembre) Explosión de una bomba en la Rambla de las Flores. Mueren dos floristas.

1906

- "I Congrés Internacional de la Llengua Catalana".
- (Octubre) Se inaugura el Hospital Clínico.
- (Noviembre) Inauguración del funicular de Sarrià a Vallvidriera.
- (Diciembre) Inauguración de la sala "Poliorama", en la que se representaron "dioramas animados".

1907

- (Enero) Continúan los atentados terroristas. Bomba en la

Rambla de los Estudios con heridos graves. Proceso contra Joan Rull, confidente de la policía.

- (24 Abril) Prat de la Riba nombrado Presidente de la Diputación de Barcelona.
- Creación del "Institut d'Estudis Catalans".
- Creación de la Junta de Museos.
- Institución de la Guardia Urbana.
- (21 Mayo) Incendio del Teatro Circo Español.
- (10 Noviembre) Se funda el Club Natación Barcelona.
- (12 Diciembre) El Ayuntamiento aprueba el Plan de Urbanización de Barcelona elaborado por León Jaussely.

1908

- (15 Febrero) Inauguración del Palau de la Música Catalana.
- (10 Marzo) Breve visita de Alfonso XIII a Barcelona en la que inaugura las obras de la Gran Vía A (Via Layetana) y la Escuela Industrial, situada en la antigua fábrica Batlló.
- (6 Octubre) Se inaugura la Plaza de España, aunque no tenía todavía la configuración actual.
- Continúan los atentados terroristas.

1909

- (23 Mayo) Homenaje popular al dramaturgo Angel Guimerá.
- (26-31 Julio) La Semana Trágica. 113 muertos, 341 heridos, 1700 detenidos, 5 condenas a muerte.
- (13 Octubre) Fusilamiento de Ferrer i Guardia.

1910

- Primeros automóviles de alquiler.
- (11 Febrero) El piloto francés Mamet realiza las primeras pruebas de aviación en España en el hipódromo de Can Tunis.
- (13 Noviembre) Inauguración del monumento al Doctor Robert.

1911

- (19 Febrero) Gibert vuela en monoplano desde el Hipódromo hasta el Tibidabo.
- Reorganización del "Institut d'Estudis Catalans", que es ampliado con las dos nuevas secciones de Filología y Ciencias.
- Raquel Meller inicia su carrera artística en el Paralelo.
- Se celebra la Primera Vuelta Ciclista a Cataluña.
- (8-10 Septiembre) Congreso de constitución de la CNT.
- En otoño se fundan las dos compañías eléctricas más importantes: "La Canadiense" ("Barcelona Traction Light and Power") y "Energía Eléctrica de Catalunya".
- Mueren el poeta J. Maragall y el pintor I. Nonell.

1912

- Concluida la construcción del Hospital de San Pablo.
- Se inicia el movimiento escultista en Cataluña.
- En el Talía aparece un nuevo género teatral: el guiñol.

1913

- Adopción oficial y publicación por el IEC de las "Normes ortogràfiques" de Pompeu Fabra.

1914

- (6 Abril) Constitución de la "Mancomunitat de Catalunya" y elección de Prat de la Riba como su primer Presidente.
- Inauguración de la Biblioteca de Cataluña (antes Biblioteca del "Institut d'Estudis Catalans")
- (Mayo) Colocación de la primera piedra del monumento a Jacinto Verdaguer en el cruce de Diagonal - Paseo S.Juan.
- (Octubre-diciembre) Fuerte epidemia de tifus, debida a la contaminación de algunas fuentes de Montcada.

1915

- (14 Julio) Inaugurada la Bolsa oficial de Barcelona.
- Inauguración del "Museu d'Arts Antiques i Modernes" en el antiguo Arsenal del Parque de la Ciudadela.

1917

- (23 Junio) Presentación en la ciudad de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev.
- El "jazz" invade el paralelo.
- (1 Agosto) Muere Prat de la Riba. Le sucede como Presidente de la Mancomunitat Josep Puig i Cadafalch.
- (13-18 Agosto) Huelga General revolucionaria.

1918

- "II Congrés Universitari Català"
- Grave epidemia de gripe que ocasionó más de diez mil defunciones en los últimos meses del año.

1919

- (Febrero-marzo) Huelga de la Canadiense.
- Se inicia la más fuerte oleada de atentados terroristas, que culminará en los dos años siguientes.
- La patronal decide el "lock-out" general a finales del año.

1920

- Aumenta muchísimo el número de atentados y se recrudecen los conflictos laborales.
- Alfonso XIII visita Barcelona y coloca la primera piedra de la Quinta de Salud "La Alianza".
- El Barcelona C.F., campeón de España.
- Primera Feria de Muestras en el Palacio de Bellas Artes y el Salón de San Juan.
- (Diciembre) Suspensión de pagos del Banco de Barcelona.

1921

- Se inaugura la Plaza de Toros Monumental.
- Primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Pau Casals.
- Inauguración de la "Escola del Mar".

1922

- (Junio) Visita de Alfonso XIII a la ciudad.
- Se inauguran las obras del Metro en la Plaza de España.
- Inauguración del Grupo Escolar Baixeras en Via Layetana.

1923

- (10 Marzo) Asesinato del líder sindical Salvador Seguí.
- Inauguración de las nuevas escuelas del Parque del Guinardó y ampliación de la "Escola del Bosc".
- (13 Septiembre) Golpe de Estado de Primo de Rivera.

1. 4. 2. EL MUNDO DEL ESPECTACULO

Aun prescindiendo de otras formas de diversión y esparcimiento (como excursionismo, deportes, paseos públicos, cafés, bares, bailes, fiestas populares, etc.) y limitándonos sólo al mundo del espectáculo, nos topamos con graves dificultades a la hora de trazar un resumen válido, que nos permita formar una imagen coherente y sustancialmente completa de este complejo mundo. Y es que el mundo del espectáculo es variadísimo y existen diferencias muy importantes entre sus diversas manifestaciones; piénsese en la distancia que va de la ópera al guiñol, del concierto de cámara al music-hall, del "Teatre Íntim" a las primitivas filmaciones cinematográficas o a los más singulares números de circo. Pero, aparte de la complejidad propia del mundo del espectáculo, se añade para nosotros una dificultad especial, y es ésta la poca atención que historiadores y estudiosos han dedicado a estos temas, especialmente a aquellas manifestaciones que tradicionalmente, y según los cánones de la cultura burguesa, han caído fuera del ámbito de la música o el teatro "cultos". Sobre espectáculos tan importantes y populares como el café-concert, la pantomima, el circo o las variedades sólo nos quedan testimonios muy fragmentarios y dispersos en algunas revistas de la época, libros de memorias, referencias perdidas en otros libros eruditos y artículos o monografías de los escasos historiadores y periodistas actuales que se han preocupado por estas cuestiones; la mayor parte del material -como ha sucedido con el cine primitivo- ha sido ya víctima de operaciones de limpieza casera o acaso duerme un sueño empolvado en carcomidos baúles de aquellas casas, pocas ya, que aún tienen desván. Resultaría, por tanto, ta

rea fuera de mis posibilidades actuales y fuera del propósito de estas páginas pretender un cuadro que, aunque resumido, pudiera resultarnos satisfactorio. Valgan en este caso unas pinceladas sueltas, unos apuntes deshilvanados, que sólo intentan evocar estampas borrosas y vagamente sugerentes.

Antes de escribir sobre diversiones o espectáculos relacionados con el ocio o tiempo libre y con lo que podríamos llamar "dinero libre", quisiera plantear aquí un asunto previo, que se ha de considerar de primera importancia para entender los diferentes espectáculos y su correspondiente público: la cuestión económica. Es sabido que a nivel de la economía general del país la Primera Guerra Mundial supuso una excelente coyuntura; pero conviene insistir en que lo que fue beneficio contante y sonante para la clase empresarial no lo fue de igual manera para la clase trabajadora, la cual, aunque se vio beneficiada por unos años de pleno empleo, no vio aumentar sus ingresos en la medida en que aumentaban los precios, encontrándose al final con que el nivel adquisitivo de sus salarios no sólo no había crecido, sino que había disminuído. Sólo unos datos elementales que nos sirvan para hacernos cargo de la situación: Según el Instituto de Reformas Sociales, el índice general de precios al por menor en Barcelona subió de 100 en 1914 a 191 en 1920, dándose así el caso de que, como dice Vicens Vives, mientras la peseta perdía la mitad de su valor adquisitivo, los salarios sólo aumentaban en el mismo período de un 20 a un 40 %. De manera más directa: según el Instituto de Estadística y Política Social del Ayuntamiento de Barcelona, el presupuesto de gastos de una familia obrera compuesta por el matrimonio y dos hijos serían de unas 5,75 pesetas al día en 1914 y de 9,50 pesetas diarias en 1919, siendo

el sueldo medio de un obrero para los mismos años de 3 a 4 pesetas y de 5 a 7 pesetas diarias respectivamente (133). Sin necesidad de comentarios, pues los datos son de sobra elocuentes, júzguese qué dinero y qué tiempo libre quedaba a una familia obrera de entonces para poder gastarlo en determinados espectáculos. Conviene tener en cuenta estos datos para no caer en falsas representaciones sobre el carácter del público que podía asistir con cierta asiduidad a locales y representaciones de las que a continuación vamos a hablar.

Una primera aproximación al mundo del espectáculo podría consistir en un vuelo rápido sobre la ciudad, marcando en un plano lo que podríamos llamar "topología del ocio" o, más concretamente, del espectáculo. Hagámoslo. Como el período en que nos limitamos comprende los veinte primeros años del siglo, vamos a tomar cuatro años de referencia que nos den una idea de la evolución en el tiempo: los años 1909 y 1916 son significativos dentro de nuestra época (el primero corresponde al despegue de la industria cinematográfica barcelonesa y el segundo a su momento de mayor auge), y los años 1888 y 1929 corresponden a la celebración de las dos magnas Exposiciones Universales, que flanquean los límites más amplios que hemos utilizado hasta aquí para contextualizar.

A continuación presento unos cuadros que resumen la geografía del espectáculo sobre el plano de Barcelona, dividiéndolo en sectores y situando en ellos las salas de teatro, de cine o de ambos usos (tea-

(133) Véase Albert BALCELLS: El sindicalismo en Barcelona (1916-1923). Ed. Nova Terra. Barcelona 1968 (2ª edic.), pp. 11-15.

tro-cine) que había en los cuatro años que tomamos como referencia.
(134).

(134) Los datos sobre nombres de las salas y localización de las mismas están tomados de las siguientes guías de Barcelona: "Nuevo plano y guía de Barcelona" (Librería de Viuda e Hijos de Esteban Pujal, s/f. -1888 ?-), "Douze jours á Barcelone" (escrita por S. OSSORIO Y GALLARDO. La Neotipia. Barcelona s/f. -1909 ?-), "Encyclopedie Artistique. Guide de Barcelone" (Imprimerie Moderne de Guinart et Pujolar, 1909), y "Guías P.I.C.S.: Barcelona" (Librería Catalònia, Barcelona, s/f. -1929 ?-). No obstante, como la información sobre cinematógrafos o no se da o se da sólo de modo incompleto en estas guías -por lo visto, no eran espectáculos recomendables para forasteros-, está la información completada con el excelente "Anuario Cinematográfico de España. 1916", (publicado por la revista "El Mundo Cinematográfico" y escrito por su director, D. José Guardiola) y con revistas y diarios de la época.

1888	1909	1916	1929	
<p>ZONA A: PZA. CATALUÑA</p> <p>(Entre Pza de Cataluña y C. de Las Cortes Ca- talanas).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - T. CIRCO ECUESTRE (Pza. de Cataluña) - T. ELDORADO (Pza. de Cataluña) - T. TIVOLI (Paseo de Gracia) - T. NOVEDADES (P. de Gracia/Caspe) - T. ESPAÑOL (Paseo de Gracia) - T. JOVELLANOS (C. Jovellanos) 	<ul style="list-style-type: none"> - T/C. ELDORADO - T. KURSAAL (en cons- trucción sobre el anti- guo T. Tívoli). - T/C. NOVEDADES - C. SALON DORÉ (Rbla. Cataluña, 4) 	<ul style="list-style-type: none"> - T/C. ELDORADO - C.SALON CATALUÑA. - T/C. TIVOLI (C. Caspe, 4) - T/C. NOVEDADES - C. SALON DORÉ 	<ul style="list-style-type: none"> - C. CATALUÑA - T/C. TIVOLI - T/C. NOVEDADES - T. BARCELONA (Rbla. Cataluña 2-4) - C. PARIS (Portal del Angel) - C. PATHÉ PALACE (Pza. Jonqueres).

ZONA B: RAMBLAS	1888	1909	1916	1929
RBLA. SANTA MONICA	- T. PRINCIPAL (Pza. del Teatro)	- T/C. PRINCIPAL	- T/C. PRINCIPAL	- C.PRINCIPAL PALACE
	- T. CIRCO (C. Montserrat)	- T/C.CIRCO BARCELON- NES	- T/C.CIRCO BARCELON- NES	- T/C.CIRCO BARCELON- NES
	- T. LICEO (Ramblas/S. Pablo)	- T.LICEO	- T. LICEO	- T. LICEO
RBLA. DE CAPUCHI- NOS.	- EDEN THEATRE (CAFE CONCERT) (c.Conce de Asalto).	- EDEN CONCERT	- EDEN CONCERT	- EDEN CONCERT
	- T. ROMEA (c. Hospital)	- T. ROMEA	- T/C. ROMEA	- T. ROMEA
RBLA. DE SAN JOSE O DE LAS FLORES.		- C. BELIOGRAPH	- C. PRINCIPE ALONSO (antes BELIOGRAPH) (Rbla.Centro, 34)	- C. SALA AMPURDA- NESA (c. Del Pino).
		- C. SALA MERCÈ (Rbla. Estudios, 4)	- C. SALA MERCÈ	
RBLA. DE LOS ESTU- DIOS		- C. POLIORAMA (Rbla. Estudios, 9)	- C. POLIORAMA	
		- C. DIORAMA (Pza. Buensuceso).	- C. DIORAMA	- C. CAPITOL - C. DIORAMA
RBLA. CANALETAS				

ZONA C:

P A R A L E L O .

	1888	1909	1916	1929
		<ul style="list-style-type: none"> - T. APOLO (Marqués del Duero,57) - T. ESPAÑOL (Marqués del Duero,60) - T. NUEVO (Marqués del Duero,63) - T/C. SORIANO (Marqués del Duero,67) - T/C. COMICO (Marqués del Duero,87) - T/C. CONDAL (Marqués del Duero,91) - C. MARAVILLA (Marqués del Duero,108) - C. PALACIO DE LAS ARENAS (pza.España) 	<ul style="list-style-type: none"> - T/C. APOLO - T/C. ESPAÑOL - T/C. NUEVO - T/C. SORIANO - T/C. COMICO - T/C. CONDAL - C. MARAVILLA - C. ESPAÑA - T/C. LIRICO (Marqués Duero, 100) - T/C. ARNAU (Marqués Duero, 58) - C. DIANA (c. San Pablo) - MOULIN ROUGE (MUSIC-HALL) (Vilà-Vilà, 93) 	<ul style="list-style-type: none"> - T. APOLO - T. ESPAÑOL - T. NUEVO - T. VICTORIA (Marqués del Duero,67) - T. COMICO - T. CONDAL - T. TALIA (Marqués Duero, 100) - MOULIN ROUGE - C. AMERICA (Marques Duero, 121) - T. OLIMPIA(R.S. Pablo) - SEVILLA CONCERT - ROYAL CONCERT - FOLIES BERGÈRE - C.C. POMPEYA (Conde de Asalto)

	1888	1909	1916	192.
<p>D</p> <p>ZONA CENTRAL DEL ENSANCHE</p>	<ul style="list-style-type: none"> - T. LIRICO O SALA BEETHOVEN (Mallorca/P.de Gracia) - T. CALVO-VICO (c.Cortes/Lauria) 	<ul style="list-style-type: none"> - T. GRAN VIA (antes CALCO-VICO). - C. SALA BALMES (C.Cortes/Balmes) - C. PALACIO DE LA ILUSION (C. Cortes, 599) - C. METROPOLITÁN CINEMAWAY (C. Cortes, 605) - C. BOHEMIA (C. Floridablan, 133) - T/C. SALA IMPERIO (Diputación, 239) - C. CRAYWINKEL (Diputación, 238) - C. LETAMENDI (Pza. Letamendi) - C. CLAVÉ (Rbla. Cataluña, 55) - C. BELIOGRAPH (Paseo de Gracia) - SALON CUPIDO (Enrique Granados) 	<ul style="list-style-type: none"> - C. SALA BALMES - C. PALACIO DE LA ILUSION - C. IDEAL O PALACE CINE (c. Cortes, 607) - C. BOLONIA (c. Cortes, 543) - T/C. SALA IMPERIO - C. ROYAL (Aribau,6) - C. SALON EXCELSIOR (C. Cortes, 544) - KURSAAL CINEMA (Rbla Cataluña, 55) - C. IRIS PARK (c. Valencia, 179) 	<ul style="list-style-type: none"> - C. COLISEUM (C. Cortes, 599) - C. FEMINA (Paseo de Gracia) - PATHÉ CINEMA (Rbla Cataluña, 37) - KURSAAL CINEMA - T. ESCUELA (Consejo de Ciento,264) - C. IRIS PARK

1888	1909	1916	1929
<p>D ZONA CENTRAL DEL ENSANCHE</p>		<ul style="list-style-type: none"> - C. GLORIA (Consejo de Ciento, 366) - C. FREGOLI (Consejo de Ciento, 406) - C. BAILEN (C. Bailén, 205) - C. IMPERIAL (Córcega, 363) 	<ul style="list-style-type: none"> - C. RIALTO (Rosellón, 255) - C. MIRIA (Provenza, 260) - T. PARTHENON (Balmes, 187)

E

LOCALES DISPERSOS

(No se incluyen los de Horta, S. Andrés, S. Martín, Pueblo Nuevo y Sarrrià)

1888	1909	1916	1929
<ul style="list-style-type: none"> - T. OLIMPO (Mercaders, 38) 	<ul style="list-style-type: none"> - PALAU DE LA MUSICA CATALANA (Alta de San Pedro) - C. CERVANTES (c.Baja de S.Pedro,82) - T/C. TRIUNFO (C. Rech Condal) - T. MODERNO (Travesera de Gracia, 8) - T. DEL BOSQUE (Rbla.del Prat.Gracia) - C. MUNDIAL (Salmerón,37) - C. SALA TRILLA (Salmerón, 175) - C. LESSEPS (Pza. Lesseps) - C. GAYARRE (Sants, 21) - C. POPULAR (Cera, 51) 	<ul style="list-style-type: none"> - PALAU DE LA MUSICA - T/C. TRIUNFO - T. GOYA (Joaquín Costa, 58) - T. DEL BOSQUE - C. MUNDIAL - C. SALA TRILLA - C. MONTES (Verdi, 30) - C. ROVIRA (Pza. Rovira) - T/C LICEO DE SANTS (Ctera de Sants, 96) - C.SALA COLON (C. Vallespir) - C. MARINA - C. NACIONAL - C. MARITIMO (Barceloneta) - T/C. WALKIRIA (Rda.S. Antonio, 28) 	<ul style="list-style-type: none"> - PALAU DE LA MUSICA - C. PRINCESA (Vía Layetana) - T/C. TRIUNFO - T. GOYA - T. DEL BOSQUE - T. ESTUDIO CIRERA (C. Salmerón) - COLISEO POMPEYA (Traversera de Gracia)

De los cuadros anteriores se pueden deducir las siguientes conclusiones sobre la localización de los espectáculos en Barcelona durante las tres primeras décadas del siglo:

-a) Hasta la Primera Guerra Mundial los espectáculos barceloneses estaban concentrados en dos grandes vías: las Ramblas (coronadas por la Plaza de Cataluña) y el Paralelo. Estas dos vías constituyen los lados de un ángulo, cuyo vértice está situado en el Puerto, junto a A-tarazanas.

-b) El eje donde están situados los locales más antiguos -y que, en gran parte, pervivieron durante esta época- es el de las Ramblas, desde la Puerta de la Paz hasta la Plaza de Cataluña.

-c) Los espectáculos del Paralelo comenzaron con el siglo y adquirieron su mayor esplendor con la segunda y tercera década.

-d) De manera general, se puede decir que en Ramblas - Pza. Cataluña predominaba el teatro propiamente dicho, mientras que en la zona del Paralelo se concentraban las variedades y el music-hall.

-e) Curiosamente, el espectáculo no arraigó en la parte más antigua de la ciudad (a la derecha de las Ramblas), donde, sin embargo, abundan los monumentos artísticos y los centros oficiales de la Administración. La primera expansión de la zona del espectáculo fue, por tanto, hacia la izquierda de las Ramblas, esto es, a la zona obrera del Arrabal.

-f) La expansión de los espectáculos hacia el Ensanche y la dispersión por otras zonas de la ciudad corresponde a unos años, los de la Guerra Europea, en que se produjeron dos fenómenos interrelacionados: el crecimiento económico coyuntural y el auge de la cinematografía catalana.

-g) El cine ganó rápidamente terreno en la década de 1910 a 1920, diseminándose por todas partes nuevas salas de proyección e incluso convirtiéndose en locales de cine los que hasta entonces habían sido de teatro. De modo que en el Album-Guía de Barcelona, editado por la casa de América en 1913, se llega a decir: "Merecen párrafo aparte los cinematógrafos. Los hay en Barcelona a centenares, y algunos de ellos tienen la importancia de verdaderos teatros por su suntuosidad y grandes proporciones. En ellos por la exigua cantidad de veinticinco o cincuenta céntimos se exhiben cinco o seis películas y cuatro o cinco números de atracciones, alguna de ellas de notable éxito. La abundancia y baratura con que se presenta este espectáculo explica el poco favor que de algún tiempo a esta parte se dispensa al teatro, del cual el cine es un rival formidable". (135)

En el mundo del espectáculo, donde las obras no tienen como destinatario el individuo aislado sino el público o espectador colectivo, se hace particularmente visible el ámbito social al que se dirige cada uno de los géneros. Es evidente que no se pueden hacer divisiones minu-

(135) Album-Guía de Barcelona, 1913. Editado bajo la protección de la Casa de América. Imprenta de la Librería Religiosa. Barcelona. (p. 84).

ciosas basándose sólo en la relación obra-público (pues ni los géneros en el espectáculo son químicamente puros ni los espectadores constituyen bloques uniformes y aislados entre sí), pero creo que sí se pueden establecer dos grandes apartados: hay espectáculos casi exclusivos de las clases medias y altas, y otros espectáculos que son de raíz y caracteres populares (aunque visitados también por espectadores de otras clases más elevadas). A los primeros corresponde en gran parte lo que se ha etiquetado como "teatro" y a los segundos lo que se ha venido encerrando bajo el epígrafe de "espectáculo ligero" o "variedades". Para entendernos: al primer tipo de espectáculos se suele asistir de etiqueta y en riguroso silencio, mientras que al espectáculo ligero se puede ir en mangas de camisa y se le permiten al público determinados desahogos así como manifestaciones de aprobación o de rechazo.

Limitándonos al ámbito de la ciudad y a lo que se representaba en las salas comerciales consagradas como teatros, sin ánimos de hacer una gradación estricta, podríamos decir que al espectáculo "de etiqueta" pertenecen la ópera, el teatro dramático en sus variadas ramas, el melodrama y hasta la zarzuela y la comedia de costumbres; en el espectáculo "ligero", por otra parte, se pueden incluir muchas "variedades" (que así justamente se llaman en consonancia con su carácter "ligero" -o, diríase hoy "movido"-), como el género chico o zarzuela en un acto, el sainete, la revista, el music-Hall, el café-concert o café cantante, el mimo, el guiñol, el circo e innumerables atracciones (136).

(136) Quede claro que no pretendo una clasificación exhaustiva y, sobre todo, que sólo me limito a las salas comerciales de la ciudad. Si hubiera que incluir los espectáculos que se repre

En este intento de aproximación a nuestro centro de estudio (el cine; no se crea que lo hemos olvidado) no tenemos más remedio que echar una ojeada muy rápida a esta amplia escala de espectáculos en la Barcelona de las primeras décadas de siglo.

La magna representación del teatro lírico, la ópera, al mismo tiempo que perdía adeptos entre las clases populares, alcanzaba un importante período de auge entre la burguesía y la intelectualidad de la Restauración. Dos de los teatros más antiguos de la ciudad, el Gran Teatro del Liceo y el Teatro Principal, eran la sede habitual de las representaciones operísticas, dándose éstas también, aunque con menor frecuencia, en los teatros Novedades, Tívoli y Lírico.

El auge de la ópera en la Barcelona de cambio de siglo está relacionado directamente con la importancia creciente del wagnerianismo en la misma época. Tal fue esta importancia que el wagnerianismo musical llegó a convertirse en marchamo de catalanismo y de modernismo progresista.

La obra de Wagner llegó a Cataluña con cierto retraso. Precisamente había sido J. Anselmo Clavé, en 1862, quien por primera vez incluyó en el programa de sus conciertos corales un fragmento del "Tannhäuser". Pero ello sólo había sido un hecho aislado y sin especial intencionalidad. Los verdaderos iniciadores de la corriente wagneriana en

sentaban en las plazas públicas, salones parroquiales, locales de asociaciones obreras, etc., ni la división resultaría tan simple ni los públicos tan homogéneos.

Cataluña fueron el Dr. Letamendi y su discípulo Joaquim Marsillach, quien, después de haber asistido al estreno de la Tetralogía en el teatro de Bayreuth en 1876, publicó aquí la obra "Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico" (1878), a la que siguió una polémica frente a los defensores de la ópera italiana. Poco a poco se iría dando a conocer a partir de entonces en Barcelona toda la producción operística de Wagner: "Lohengrin" (1882), "El buque fantasma" (1885), "Tannhäuser" (1887), "La Walkiria" (1899), "Tristán e Isolda" y "Sigfrido" (1900), "El crepúsculo de los dioses" (1901), "Los maestros cantores" (1905), La tetralogía "El anillo de los Nibelungos" (1910-1911), y "Parsifal" (la noche de fin de año de 1913).

Uno de los pilares más sólidos del wagnerianismo fue "L'Associació Wagneriana", fundada en Barcelona en 1901 y presidida por el musicólogo y apóstol de Wagner, Joaquim Pena. Figuraron entre sus primeros miembros Rafael Moragas, Jeroni Zanné, Cebrià i Manel de Montoliu, Francesc Alió, Josep M. Roviralta, Adrià Gual, Joan Maragall, Salvador Vilaregut, etc. La actividad de esta asociación se desarrollaba en dos campos: por una parte, la promoción de conferencias y conciertos en que se programara la música de Wagner; por otra parte, la publicación de partituras y traducción de los libretos de sus óperas (Llevaron a cabo tales traducciones J. Pena, A. Ribera, J. Zanné, X. Viura, S. Vilaregut, J. Maragall, y J. Lleonart). Prueba de la fecunda labor de "L'Associació Wagneriana" son las ciento setenta y cinco sesiones que había celebrado a los cinco años sólo de su fundación. Pasada la primera década del siglo, la asociación, que conseguiría llegar hasta 1936, fue gradualmente perdiendo su primitiva vitalidad.

En el complejo fenómeno del wagnerianismo catalán se pueden distinguir factores estrictamente propios del teatro lírico junto con otros que derivan del campo de la ideología filosófica y política. Es cierto que en el último tercio del siglo XIX se producía un momento bajo en la ópera italiana y que Wagner aportaba una renovación escénica y lírica importante, pero no es menos cierto que la devoción por Wagner vino apoyada desde los ideales del modernismo progresista de "L'Avenç". Los héroes germanos representaban una moral arrolladora, de victoria, frente a la mediocridad timorata de un cristianismo aburguesado y, por otra parte, la exaltación de un pueblo de orígenes remotos, anterior a los artificiales Estados modernos, conectaba con los objetivos de un catalanismo avanzado que no se desprendía del todo del tinte heroico romántico de sus inicios. (137)

No se piense, sin embargo, que Wagner agotaba los horizontes musicales y teatrales de la clase ilustrada de aquella época. Recordemos, aunque sólo sea de paso, que el maestro Morera, a pesar de su wagnerianismo, era conocedor directo y amante de la escuela musical franco-belga (de la que eran especialmente apreciados César Franck y V. d'Indy), que Joan Maragall también era un gran devoto de Mozart, que alcanzaban

(137) Sobre la ópera en Barcelona durante este período puede consultarse el artículo de Roger ALIER, "L'òpera als anys de la Restauració" ("L'Avenç" n.22, diciembre 1979, 2ª época, pp. 36-40), o "La historia del Gran Teatro del Liceo" del mismo autor (actualmente -enero 1983- publicándose en fascículos semanales del diario "La Vanguardia"), así como el segundo volumen de "La ópera en los teatros de Barcelona" de José SUBIRA (Edic. Librería Millà. Barcelona 1946).

representaciones y éxitos obras de la nueva tendencia "verista" italiana (de Puccini, Mascagni, Giordano, etc.), y que la zarzuela madrileña también convocaba un público muy numeroso en nuestra ciudad. Es interesante así mismo constatar que esta etapa favorable para el teatro lírico animó a los compositores catalanes a intentar el género dramático musical; fruto de ello fueron las óperas "I Pirinei" de Pedrell (estrenada en italiano el año 1902), "Empòrium" y "Bruniselda" de Enric Morera (estrenadas ambas el 1906) y "Gala Placidia" (1913) de Jaume Pahissa, así como la puesta en escena de muchas obras líricas menores.

En los comienzos de siglo obtenía grandes éxitos entre el público barcelonés la zarzuela, tanto en su versión de género grande como de género chico. De hecho fue un tipo de espectáculo bastante más difundido que la ópera, pues zarzuelas se hacían en casi todos los teatros de la ciudad (igual en los de Ramblas-Pza. Cataluña como en los del naciente Paralelo) e incluso era frecuente, con motivo de las fiestas populares, contratar grupos de las compañías barcelonesas para desplazarse a otras poblaciones a interpretar alguna obra o fragmentos del género.

La zarzuela como "género grande", en tres actos, había tomado su forma definitiva y un impulso renovador en el Madrid de mediados del siglo XIX -el Teatro de la Zarzuela fue construido el año 1856-, siendo artífices de esta primera revitalización y modernización los maestros Hernando, Arrieta, Barbieri, Oudrid y Gaztambide. Más tarde, allá por los años de la revolución de 1868, llegó la influencia de la opereta francesa de Offenbach a través del empresario Francisco Arderius, y el pueblo empezó entonces a entusiasmarse con un género más ligero (y más

barato), pasándose así al llamado "género chico" o zarzuela en un acto, que tuvo su sede principal en el Teatro Apolo de Madrid y que alcanzó el espaldarazo definitivo con la "Gran Vía" (1886) de Felipe Pérez y música de Chueca y Valverde, y "La verbena de la Paloma" de Ricardo de la Vega. En la última década del siglo pasado y la primera del presente se cultivaron por igual la zarzuela y el género chico, sobresaliendo en ello un gran número de compositores españoles, como Fernández Caballero, Chapí, Bretón, Vives, Serrano, Chueca, etc. Al llegar los años de la Primera Guerra Mundial la zarzuela comenzó a entrar en crisis, a pesar de surgir todavía grandes obras como "Maruxa" y "Doña Francisquita" de Vives o "El caserío" de Guridi, y nuevos cultivadores del género tan destacados como los maestros Luna, Moreno Torroba, Alonso o Guerrero. (138)

Un sector de la concurrencia habitual de "Els Quatre Gats", encabezado por figuras prestigiosas como Miquel Utrillo, Ignasi Iglesias y Enric Morera, quiso intentar la aventura de un teatro lírico en catalán a

(138) Por su especial carácter significativo no me resisto a citar el siguiente párrafo, en que el autor del artículo "zarzuela" de la Enciclopedia Espasa resume las causas de la decadencia de la misma: "Las causas de esa decadencia son a la verdad múltiples, pudiéndose registrar como las principales: la perversión del gusto por la influencia funesta de la dislocada música negra y de la música de cabaret; la escasez de buenos libros de zarzuela; el desdén que sienten por el género nuestros actuales compositores de altura (...); la competencia formidable del cine y de las producciones teatrales a base de decorado suntuoso y de desnudo femenino; y, por último, la agitación e inquietud de la vida contemporánea, que hace preferir a las gentes los espectáculos breves y de mera distracción."

base de obras breves, a las que, rechazando la denominación de zarzuela, se les llamaría "operetas", según el término de uso europeo. Del siguiente modo interpreta J.F. RAFOLS la fundación del "Teatre Líric Català": "El 'Teatre Líric Català' quiso oponer a los cesantes, a las manolas y a los chulos madrileños, los carreteros y 'les mosses d'hostal' de Cataluña, con los cuales quiso inmiscuir rabadanes, marineros y payeses que, a decir verdad, con frecuencia se quedaron muy por debajo, moral y artísticamente, de la buena gente de mar y de montaña que vemos en los cuadros de Dionisio Baixeras." (139)

El "Teatre Líric Català" se inauguró en el Tívoli el 12 de enero de 1901 y vivió sólo aquella temporada, a pesar de que se procuró cuidar la calidad estética y de que se escenificaron obras de autores importantes -como "L'alegria que passa" de Rusiñol, "Les Caramelles" de Iglesias, "L'adoració dels pastors" de Jacinto Verdaguer, o "Picarol" de Apel·les Mestres-, musicadas por compositores tan conocidos como Morera, Granados y Gay. Los críticos de determinada prensa - "La Renaixença", "La Veu de Catalunya", "Joventut"- atacaron duramente a la experiencia del "Teatre Líric", teniendo que salir en su defensa el joven Eduardo Marquina en un largo artículo de la revista "Pel & Ploma".

En cierto modo, continuación de la línea marcada por el "Teatre Líric" fue el importante esfuerzo del pintor Luis Graner convertido en empresario teatral, primero con la apertura de la "Sala Mercè" en 1904 (de cuya adaptación para sala de espectáculos se había encargado na

da menos que Gaudí), en la que se representaron las "Visions musicals", y después con los "Espectacles-Audicions Graner" del Teatro Principal (1905-1908). La idea de aquellos que se sumaron con entusiasmo al proyecto de Graner -como Adrià Gual, Modesto Urgell, Francesc Pujol, Enric Morera, Joan B. Lambert, Enric Giménez- era la de hacer el espectáculo modernista por excelencia, aquel en que todas las artes (incluido el cine!) se dieran la mano para integrarse en un espectáculo único. Los "Espectacles-Audicions" alcanzaron vida más larga que las "visions musicals" de la Sala Mercè y significaron el triunfo de un teatro lírico catalán basado, más que en el costumbrismo de la época, en temas de carácter legendario tradicional servidos en la más sabrosa salsa modernista. El examen de la programación de los Espectáculos Graner resulta sumamente interesante como muestra de la aproximación de los autores catalanes a un género a la vez culto y popular, de calidad y atractivo, siempre vinculado a la historia y al presente del país. Pero ahora no podemos detenernos en ello. Probablemente tengamos que volver sobre el tema cuando más adelante tratemos de establecer las difíciles relaciones entre el cine y el mundo de la cultura consagrada como tal. (140)

Si pasamos al terreno de las obras dramáticas propiamente dichas, habría que distinguir de entrada entre el teatro que se hacía en las

(140) Referencia muy completa de la programación del "Teatre Líric" y de "Espectacles-Audicions Graner" se encuentra en el capítulo titulado "Segundo intermedio musical" del libro de J.F. RAFOLS "Modernismo y modernistas" (o.c., pp. 205-218). Especialmente interesantes son también las páginas que a ello dedica Adrià GUAL en sus "Memòries. Mitja vida de teatre" (Edit. Aedos. Barcelona, 1960, pp. 185-197).

salas comerciales de la ciudad y otro tipo de teatro que tenía como sede habitual los locales de los centros parroquiales o centros obreros; este segundo se distinguía del primero por su fuerte carácter propagandístico-doctrinal y, de ordinario, por su escasa calidad. En otro sentido, y dentro ya del teatro culto, habría también que distinguir entre el teatro catalán y/o en catalán y el teatro en castellano. Por lo que se refiere a locales, el teatro catalán, aunque se representaba en todas las salas importantes de la ciudad, estaba especialmente asentado en los locales de Ramblas-Pza. Cataluña, sobre todo, en el Romea o Teatre Català, Principal y Novedades.

Durante el período que estamos estudiando, la figura central y más representativa de nuestro teatro, dentro y fuera del país, era Angel Guimerà. Tanto sus primeros dramas históricos, directamente vinculados al romanticismo de Víctor Hugo ("Gala Placidia", "Judith de Welp", "El fill del rei", "Mar i cel", "Rei i monjo"), como las obras de la última década del siglo, que ya versan sobre la realidad contemporánea ("La Baldirona", "Maria Rosa", "La festa del blat", "Terra baixa", "Mossèn Janot", "La filla del mar") o a las que fueron escritas en los primeros años del siglo presente ("Andrònica", "L'aranya", "La santa espina", "La reina jove", "Jesus que torna") se ponían en escena constantemente no sólo en los teatros barceloneses, sino en los de toda la geografía de Cataluña. Angel Guimerà, dentro y fuera, ha sido y sigue siendo el representante por excelencia del teatro catalán. Buena prueba de ello fue el concurridísimo homenaje que el pueblo de Barcelona le tributó el 23 de mayo de 1909. (141)

(141) Sobre Angel Guimerà y su teatro pueden consultarse de Xavier

Otro escritor de la época, Apel·les Mestres, que se mantuvo siempre en una línea propia y sólo tangencial al Modernismo, tenía una concepción del teatro bastante diferente de la de Guimerà: en detrimento de la trama argumental o narrativa, acentuaba especialmente aquellos momentos fugaces, aquellas escenas sugestivas que despertasen una emoción humana, sin pretender en ningún momento vincular su producción dramática a los problemas sociales de la época.

Pero la renovación de la escena catalana en estos años vino no de Guimerà -que, al fin y al cabo, era un representante epigonal de las corrientes románticas-, sino de los modernistas. Los intelectuales del primer Modernismo, los hombres de "L'Avenç", de la misma manera que buscaron la modernidad para Cataluña en otras ramas del pensamiento y del arte, también en el teatro dirigieron su mirada a aquellos dramaturgos contemporáneos que desde la Europa del norte podían inyectar nuevas ideas para la renovación de la escena y la renovación del pensamiento. Recuérdese aquí la labor pionera que en esto desempeñaron críticos tan destacados como Joan Sardà, Josep Yxart y Jaume Brossa. Llegó a ser tan importante la influencia de Maeterlinck y de Ibsen en esta primera fase del Modernismo catalán que Joan Fuster no duda en considerar a estos autores, junto con Ruskin y Nietzsche, como "mestres fonamentals" y "els quatre punts cardinals del nostre Modernisme" (142). Sin

FABREGAS las obras generales sobre historia del teatro catalán y particularmente su monografía "Angel Guimerà, les dimensions d'un mite" (Edicions 62, Barcelona 1971).

(142) J. FUSTER: Literatura catalana contemporània, o.c. pp. 34-35.

embargo, el interés de los primeros introductores de Ibsen y Maeterlinck estaba dirigido más a los aspectos literario e ideológico que a la renovación práctica del espectáculo teatral.

Las primeras representaciones en catalán de obras completas de aquellos dos dramaturgos extranjeros fueron las siguientes: "Un amigo del pueblo" de Ibsen (14.04.1893), traducido por Carles Costa y Josep M. Jordà e interpretado por la compañía de Antoni Tutau; "La intrusa" de Maeterlinck (10.09.1893), en traducción de Pompeu Fabra, representada en la segunda fiesta modernista de Sitges; "Nora, casa de nines" de Ibsen (25.11.1893), traducida por F. Gomis; "Espectres" de Ibsen, en la traducción de Pompeu Fabra y de Casas Carbó publicada en los últimos números de "L'Avenç", fue representada en el teatro Olimpo de Barcelona el 16 de abril de 1896 por la compañía de "Teatre Independent", vinculada al grupo de signo anarquista "Foc Nou", en la que formaban parte Ignasi Iglesias, Pere Corominas y Jaume Brossa. Siguieron nuevas representaciones y nuevos estrenos de las obras de los mismos autores, sobre todo a través del "Teatre Íntim" y de las "Vetllades Avenir".

Los integrantes del Modernismo catalán no sólo estaban dispuestos a dar acogida a autores renovadores del teatro europeo, sino que también estaban dispuestos a seguir sus huellas. De manera que, en los mismos años en que se introducían las obras de Maeterlinck e Ibsen, daban sus primeros pasos los dramaturgos catalanes que en cierto modo pueden considerarse como sus seguidores, Adrià Gual e Ignasi Iglesias. Se suele considerar a Gual como seguidor del simbolismo más esteticista de Maeterlinck y a Iglesias como "l'Ibsen dels afores", preocupado por la

libertad social y moral del individuo; aunque en uno y otro caso sólo se adoptaron aspectos parciales de las obras de aquellos modelos extranjeros.

El joven Adrià Gual, dibujante e hijo de litógrafo, había quedado muy impresionado por la representación de "La intrusa" que se hizo en la fiesta modernista de Sitges en 1893, y se puede decir que a partir de entonces sus obras reflejan intensamente la estética simbolista. "Nocturn (andante morat)" (1896), "Silenci" (1897), "Misteri de dolor" (1904). Aunque su producción oscila entre argumentos de carácter alegórico y otros de tipo más naturalista, su concepción del teatro siempre estuvo bajo la óptica del "arte por el arte", incluso en obras de una segunda época, como "La fi de Tomàs Reynalds" (1905), "La pobre Berta" (1909), "Donzell qui cerca muller" (1910) o "Les alegres comediantes" (1913).

Pero a nosotros nos interesa aquí la figura de Gual más que como dramaturgo, como director y fundador del "Teatre Íntim". Cuando en 1897, después de la dividida opinión que entre la crítica había despertado la publicación de su "Nocturn", Adrià Gual se decidió a fundar el "Teatre Íntim", el objetivo que se proponía era tan ambicioso como claro: la renovación, la modernización, de la escena catalana. Para ello era necesario volver la espalda decididamente a la influencia del teatro castellano, conseguir buenas traducciones de autores contemporáneos extranjeros que aportasen nuevos aires ideológicos y estéticos, llevar a las tablas obras de jóvenes modernistas catalanes, y todo ello servido en una escenificación de primera calidad con la colaboración de los re

presentantes más cualificados de cada una de las artes que concurren en el espectáculo teatral. Si lo consiguió o no, no nos toca a nosotros dilucidarlo aquí; pero es indiscutible que la huella del "Teatre Íntim" ha sido muy profunda en la historia del teatro catalán contemporáneo y que, especialmente en la primera década del siglo (pues el "Teatre Íntim" resistió, con intermitencias, hasta 1928), aportó calidad, altura y hasta popularidad al género dramático catalán. (143)

Como me es imposible ahora hacer un recorrido lento a través de la labor del "Teatre Íntim" y dado que, no obstante, quiero dejar constancia de su significación en el mundo del espectáculo de Barcelona, me permito introducir aquí el siguiente cuadro, donde he procurado agrupar los diferentes títulos puestos en escena durante los diez primeros años de su existencia. De esta manera espero dar una somera idea de la envergadura de tan importante proyecto.

(143) Sobre la importancia que Adrià Gual y el "Teatre Íntim" tuvieron en la modernización de la escena catalana se puede consultar el artículo de Herman BONNIN: La primera concepció de la 'posada en escena' moderna a Catalunya. ("Serra d'or" any 1981, pp. 356-359).

OBRAS REPRESENTADAS POR EL "TEATRE INTIM" EN SUS PRIMERAS TEMPORADAS

AÑOS	DE AUTORES CATALANES CONTEMPORANEOS	DE AUTORES EXTRANJEROS CONTEMPORANEOS	DE AUTORES CLASICOS
1898-1900	<ul style="list-style-type: none"> - "Silenci" (A. GUAL) - "L'alegria que passa" (RUSIÑOL) - "Blancaflor" (A. GUAL) - "La culpable" (A. GUAL) 	<ul style="list-style-type: none"> - "Interior" (MAETERLINCK) - "Espectres" (IBSEN) 	<ul style="list-style-type: none"> - "Ifigenia a Taurida" (GOETHE)
1903-1904	<ul style="list-style-type: none"> - "Cassius i Helena" (E. GUELL) - "Silenci" (A. GUAL) - "Misteri de dolor" (A. GUAL) - "Mestre Oleguer" (A. GUIMERA) - "La Baldirona" (A. GUIMERA) 	<ul style="list-style-type: none"> - "Joan Gabriel Borkmann" (IBSEN) - "L'Ordinari Henschel" (HAUPTMANN) - "Els teixidors de Silèsia" (") 	<ul style="list-style-type: none"> - "Edip rei" (SOFOCLES) - "Prometeu encadenat" (ESQUILO) - "El casament per força" (MOLIERE) - "El barber de Sevilla" (BEAUMARCHAIS) - "Ifigènia a Taurida" (GOETHE) - "La Margarideta" (GOETHE) - "L'avar" (MOLIERE) - "Eridon i Amina" (GOETHE) - "La festa dels Reis o lo que volgueu" (SHAKESPEARE)
1907-1908		<ul style="list-style-type: none"> - "Barateria" (Delarde-Forestier) - "Pèl de panotxa" (J. Rénard) - "La mà de mico" (W. JACOBS) - "La fiaccola sotto il moggio" (G. D'ANNUNZIO) - "La victòria dels filisteus"(H.A. JONES) - "La campana submergida" (HAUPTMANN) 	

1908-1909

- "Baldirona" (A. GUJIMERA)
- "Mossèn Janot" "
- "Gala Placídia" "
- "El sense cor" (APEL.LES MESTRES)
- "Conte de Nadal" "
- "Foc nou" (I. IGLESIES)
- "Festa dels ocells" "
- "Colla d'En Pep Matas" "
- "Gira sol" "
- "La comedianta" "
- "Sogra i nora" (PIN I SOLER)
- "La dama enamorada (PUIG I FERRATER)
- "Un cop de vent" (J. MORATO)
- "El començar de les coses" (J. MORATO)
- "L'endemà de bodes" (POUS I PAGES)
- "Un cop d'estat" "
- "Els visionaris" "
- "La mare" (S. RUSIÑOL)
- "Pobra Berta" (A. GUAL)
- "Misteri de dolor" (A. GUAL)

- "La vida pública" (E. FABRE)
- "El poble" (O. FEUILLET)
- "Càndida" (BERNARD SHAU)
- "Rosa Bernd" (HAUPTMANN)
- "Les dides" (BRIEUX)

- "Somni d'una nit d'estiu" (SHAKESPEARE)
- "Follies d'amor" (REGNARD)
- "El malalt imaginari" (MOLIERE)

(144) Las fuentes para la elaboración de este cuadro han sido J.F. RAFOLS: Modernismo y modernistas (o.c.pp.107-123) y Adrià Gual: Memòries. Mitja vida de teatre. (o.c. pp. 201-248)

Tratándose de obras representadas por el "Teatre Intim" no hemos incluido aquí las obras que A. Gual dirigió en la empresa de L. Graner (Sala Mercè y "Espectacles-Audicions" del Principal) ni las que en estos años llevó a escena con otras compañías que no tuvieron la denominación de "Intim". No obstante como no se trata de una visión completa de la labor de Gual como director de escena, sino de dar una muestra de la significación del "Teatre Intim", creemos que esta visión parcial es suficiente.

Según el cuadro anterior podemos fácilmente observar cómo Gual había planteado su renovación del teatro: representar obras de dramaturgos catalanes contemporáneos sí, pero no dejar en ningún momento de poner en escena obras de autores extranjeros de vanguardia (Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann) y de autores clásicos (desde Esquilo hasta Goethe). Esta actitud de apertura hacia el teatro universal le acarreó no pocas incomprensiones y sinsabores... Pero dejémoslo ya aquí, porque habrá oportunidad de encontrarnos de nuevo con Adrià Gual más adelante, cuando tengamos que examinar su obra como director de cine.

Ignasi Iglesias, que fue el otro pilar del teatro modernista en Cataluña, emprendió un camino diferente. Iglesias fue menos esteticista y menos cultista que Gual, y trató de sumergirse en las aguas que provenían del naturalismo, adoptando un lenguaje dramático próximo a los intereses y situaciones del mundo obrero. Su modelo, como ya hemos dicho, fue Ibsen; pero un Ibsen resumido y adaptado a la problemática social de la Cataluña de entonces, un Ibsen que, según decía Yxart, lo que aportaba era "el propósito de enaltecer la más absoluta autonomía moral en el individuo, como única base de regeneración de la caduca sociedad presente". (145). "Autonomía moral del individuo": éste era el principio clave que Ignasi Iglesias transmitiría en su teatro como un mensaje de liberación dirigido al pueblo. Por eso, aunque fue un autor prolífico que cultivó también el cuadro de costumbres y la comedia, sus obras más significativas son aquellas que se pueden calificar como "dramas sociales" y que con frecuencia rondan las lindes del melodrama:

(145) Citado por Joan Fuster, o.c. p. 106.

"Fructidor" (1897), "La mare eterna" (1900), "El cor del poble" (1902), "Els vells" (1903), "Les garses" (1905), "Foc nou" (1909). El teatro de Iglesias, que en la primera década del siglo había sido conocido y estimado por el público en general, inició su declive en la segunda década: los "noucentistas" lo marginarían por realista y obrerista, mientras la clase obrera, por su parte, lo tachaba de paternalista y sentimentalista.

No hay que pensar, sin embargo, que el panorama del género dramático en las salas barcelonesas se reducía durante esta época a la producción de Adrià Gual, Ignasi Iglesias o de los simbolistas extranjeros. En primer lugar, se ha de tener en cuenta que en la última fase del Modernismo catalán se desencadenó un verdadero afán por las obras dramáticas y que muchos autores intentaron el género, aunque no fuera ésta su dedicación principal, como Santiago Rusiñol, Apel·les Mestres, Jaume Brossa, Pere Corominas, A. Maseras, F. Pujols, J. Ruyra, J. Massó i Torrents, Juli Vallmitjana, Pous i Pagès y Prudenci Bertrana. En segundo lugar, así como en el género lírico destacábamos la zarzuela y el género chico, en el género dramático propiamente dicho también eran muchas las obras de autores españoles no catalanes que se ponían en escena en los teatros barceloneses; los autores más representados, aparte de los clásicos (Cervantes, Lope, Calderón, Tirso de Molina, etc.), eran por entonces Echegaray, Jacinto Benavente y Benito Pérez Galdós (la obra dramática de Eduardo Marquina llegaría también en castellano a su Barcelona natal a partir de 1910), y la compañía de mayor prestigio fue la de María Guerrero y F. Díaz de Mendoza. Por último, tampoco se puede olvidar la existencia de otro tipo de teatro que respondía a intereses de divulgación doctrinal: por una parte, el teatro de ideología anarquista, en

el que hay que destacar la figura de Felip Cortiella; y en el extremo opuesto, el teatro católico, defensor del tradicionalismo más inmovilista, del que pueden ser representados las colecciones "La Talia catalana" y "Lo teatre catòlic" y autores como J.I. Gatell o Joaquim Albanell (146).

Para tocar -o apenas rozar en el presente caso- el ancho mundo del espectáculo ligero y popular en Barcelona, hemos de tomar como eje de nuestras referencias y guía de nuestros pasos el Paralelo. Es verdad que en ocasiones pasaron por allí los "grandes" del teatro, tanto autores como actores; pero lo específico de esta vía, medio casera y medio cosmopolita, fueron los llamados géneros menores o chicos o ligeros. También es verdad que con frecuencia el sainete, el género chico y hasta la revista hicieron ocasionales escauceos por los carteles de teatros del centro de la ciudad; pero su sede, su patria natal o adoptiva fue siempre el Paralelo. Cumplida constancia de ello nos da el abigarrado y sabroso libro de Luis Cabañas Guevara, "Biografía del Paralelo, 1894-1934", vaivén constante entre la melancolía y el desgarrón grotesco, del que tomamos las siguientes líneas:

"De 1894 a 1904 el Paralelo vivió de la pantomima, del flamenquismo, del barracón y de las tabernas. De

(146) Sobre este último tipo de obras, aunque quizás esté por hacer un estudio completo, puede consultarse el libro de X. FABREGAS "Teatre català d'agitació política" (Edicions 62. Barcelona 1969) y los artículos del mismo autor, "El teatre anarquista a Catalunya", y de Joaquim VILA I FOLCH, "El teatre catòlic", publicados ambos en la revista "L'Avenç" n.22, desembre 1979.

1904 a 1914, del género chico, de la zarzuela, de la opereta y del guiñol, de la revista con pocas luces y de los cafés con muchas. De 1914 a 1923 el Paralelo se moderniza y transforma, señoreándose, por lo menos en la intención, y apareciendo los "dancings", el tango, las orquestinas tangueras, a las que en 1917 seguirán las explosiones del jazz y los acordes del banjo de las operetas arrevistadas, los cabarets y super-tango, imitados de los de las Ramblas y de los "meublées" colindantes. (...) Un Paralelo se extingue. Por un cochero, veinte chofers. Por una pizarrera, doce anuncios luminosos. Pero el Paralelo sigue manteniendo su aire gracioso, popular y perdonalotodo, que pone en él un no sé qué de inimitable." (147).

La comedia costumbrista y el sainete ya se habían dado en la escena barcelonesa de la segunda mitad del pasado siglo. Entre los cultivadores de este teatro de costumbres se puede destacar a Josep M. Arnau, los hermanos Busquets o Carles Altadill y, en la generación que ya alcanzó la raya del siglo, Albert Llanas y Eduard Altés. Sobresale entre todos ellos la figura de Emili Vilanova, extraordinario sainetero catalán, recopilador y plasmador en estilo ágil de innumerables anécdotas y giros populares de aquella época.

Otro pilar, aparte de los géneros cómicos, en que se asentaría la vida inicial del Paralelo y el espectáculo ligero finisecular fue el circo. El pueblo barcelonés era por entonces muy amante del circo. Por

(147) Luis CABAÑAS GUEVARA: Biografía del Paralelo, 1894-1934. Ed. Memphis. Barcelona, 1945. pp. 172-173.

las afueras y placetas se instalaban carpas y barracones, de manera que periódicamente, se producía una pacífica siembra de ilusión y de extrañeza. Mas el circo estable de Barcelona fue el "Circo Alegría", regentado por Gil Vicente Alegría y Arturo Chiesi, e instalado en plena plaza de Cataluña en 1879. Allí estuvo, presidiendo lo que entonces era un espacio abierto a las atracciones más que una plaza, hasta que las reformas municipales dieron con sus huesos en 1895. A partir de esta fecha, el circo Alegría se acogió al viejo y próximo local del Tívoli, a la entrada de la calle Caspe, donde sobrevivió algunas temporadas durante los primeros años del siglo, mientras que los restos más humildes de aquel naufragio iban a parar al recién nacido Paralelo. Hacia 1895 llegaban al marginal Paralelo la luz de los "arcos voltaicos" y un ilustre y pobre cortejo de contorsionistas, mimos, transformistas, titiriteros y "fenómenos" de todo tipo. (148)

Ya lo hemos dicho: el Ayuntamiento abrió el Paralelo y lo iluminó con profusión absurda a finales de siglo. A la tácita o explícita invitación municipal responderían de inmediato los "artistas" exiliados de la Plaza de Cataluña, quienes instalaron sus precarias casetas junto a la avenida terrosa que bajaba de la Cruz Cubierta hasta cerrar y apretar todavía más el hacinamiento humano del Barrio Chino.

El primer gran albergue de la farándula que se estableció en el Paralelo con carácter estable fue el Teatro Circo Español en 1895.

(148) Sobre este punto puede consultarse la obra de Antonio R. DALMAU: El circo en la vida barcelonesa. Ed. Librería Millà. Barcelona 1947.

Aquel enorme local parecía un gigante perdido entre las huertas próximas y alineado con humildes tabernas, aguaduchos, buñolerías, barracas y "roulottes" que albergaban payasos, saltimbanquis, figuras de cera, héroes y extraordinarios "fenómenos". Al Teatro Circo Español -denominado también "els cacahuets" por motivos fáciles de adivinar-, después de sesiones de circo y zarzuelas, llegaron los Onofri y con ellos la pantomima. Constituían los Onofri una numerosa familia de mimos -el padre, cinco hijos y dos hijas; todos ellos con sonoros nombres griegos- que, aunque oriunda de Marsella, llevaba varios años establecida con éxito constante en Barcelona. El Paralelo los elevaría a mito popular. De los asuntos más sencillos, como dar vida a las aventuras de Pierrot, pasaron a las grandes representaciones, donde en el más expresivo silencio ponían en escena folletines, tragedias populares y enrevesados asuntos históricos ("Episodios de la guerra francoprusiana", "Nuestra Señora de París", "Don Juan de Serrallonga", "Los dos sargentos franceses", "María, la hija de un jornalero", "Juan José o expósito y enamorado", etc...) junto a temas religiosos como "La tragedia del Gólgota". Tanto fue el éxito de los Onofri que, dejando el Español, inauguraron en el mismo Paralelo su propio teatro, en 1903, llamado primeramente Teatro Onofri y después Condal. Al mismo tiempo que los Onofri, pero sin rayar a la misma altura, destacó el mimo barcelonés Enric Adams que, asociado con Ibáñez, trabajaba en el teatro Maravillas e hizo después importantes giras por el extranjero.

Aunque para ello tengamos que salirnos momentáneamente del Paralelo, debemos hacer mención ahora de un tipo de espectáculo, el transformismo, que en nuestra ciudad adquirió por aquellas fechas altura extraordinaria debido a la magistral figura de Leopoldo Fregoli. La rapi

dez de sus cambios de indumentaria, así como la variedad de gestos y de registros de voz, le permitieron representar él solo obras complicadas en las que aparecían sucesivamente diversos personajes. Grande fue la fama popular de este artista italiano que actuó con regularidad en Barcelona durante el primer cuarto de siglo.

Muy pronto el Paralelo fue creando las condiciones para convertirse en zona libre, espacio intersocial y sede nocturna de gentes del espectáculo, parásitos y buscones, artistas y esnobs, tahures, chicas de vida alegre, estrafalarios y toda especie de bohemios de cortos o largos vuelos. De la taberna, sólo surtida con aguardiente, ron, caña de Cuba, menta, vino y alguna lata de sardinas en escabeche, se daría el salto a los cafés. Iban apareciendo nuevos locales de teatro -el Olimpia, Pabellón Soriano (1900), Nuevo (1901), Apolo (1903), Condal (1903), Cómico (1905), Victoria (1915), Talía- y a la sombra del teatro, los cafés: el primero y más importante de los cuales fue siempre el Gran Café del Español. Los cafés erradicaron paulatinamente los barracones, conquistaron las aceras con sus terrazas abiertas o encristaladas, acogieron tertulias y peñas, y sus salones amplios y acogedores invitaban a tales tertulias a adentrarse en los reinos de la noche, asomándose a las mesas de juego clandestinas o al espectáculo de café-concert o cabaret. Aunque los dominios del café-concert estaban desde antiguo repartidos cerca de las Ramblas -Eden Concert, Alcázar, La Buena Sombra o La Gran Peña-, también hicieron su presencia en versión propia del Paralelo. Dos destacaron aquí particularmente: el Café Sevilla en los años finales de siglo y el Trianón en los iniciales. El primero se dedicó al flamenco y por él desfilaron los mejores cantaores y bailaoras de la época; el Trianón, edi-

ficado junto al Teatro Nuevo, se lanzó a espectáculos más atrevidos, de corte francés, a los que se bautizó con la palabra consagrada por entonces de "psicalípticos".

De esta manera el Paralelo había completado ya su fisonomía característica en los primeros años del siglo. He aquí el cuadro -un poco extenso, pero lleno de sabor- que hacía en 1905 "La Ilustració Catalana":

"Y, no obstant, el moviment teatral no dexa de ser extraordinari. Lo que hi hà es que's concentra cap a una banda de la ciutat, -cap a n'aquell tros de Paralel convertit en una mena de fira d'espectacles a baix preu, per a diversió y esbarjo de les classes populars, que hi troban per poch cèntims entreteniment no sempre honest per a tota la familia.

Es altament pintoresca en aquestes vetlles de istiu la barriada del Paralel. Orgues y pianos axordan l'espai ab llurs sons estridents, que suran per demunt de mil y mil burgits. Veus d'home y de dòna fent la propaganda dels més originals espectacles, se topan pels ayres ab la remor d'innombrables converses, ab els crits dels venedors de lleminedures, ab els timbres qu'anuncian el final de les sessions cinematogràfiques, ab el rodar de cotxes de lloguer y ab els truchs seguits y esveradors de les campanes dels tramvies elèctrichs que s'obren pas ab grans fatigues dels motoristes per entre la multitut que s'axama arreu, anant d'un local al altre, prenent en cada un d'ells una mica de diversió, tastantlos tots y no saciantse may, com si's sentís atacada d'una mena d'estranya hidropesia.

Y al costat dels fenòmens de la naturalesa que s'exhibeixen en barraques de mala mort, y al costat dels cinematògrafs y teatrets de pantomima, y al costat dels cafés y cafetins hont els consomidors troban espectacles de cant y ball, s'hi aixecan edificis d'aspecte interí que, entre l'esclat dels archs voltaychs y dels aüers qu'omplen l'espay de milions de reflexos, prenen per ayre de grandiositat que s'imposa. Y dintre aquells edificis, temples de l'art menut ab ribets aristofanescos, la multitud hi bull, y crida, y aplaudeix lo més rebregat del repertori que'ns ve dels teatres per hores madrilenys y algunes obres escadusseres produhides per autoretts d'aquí." (149)

Evidentemente, el melodrama en nuestra ciudad no vio su primera luz en el Paralelo, sino que, fruto tardío del romanticismo francés, había conseguido ya muchos adeptos en los teatros barceloneses durante la segunda mitad del siglo pasado y alcanzó notable auge a finales de aquel siglo con la compañía de Antoni Tutau en el Novedades ("La portera de la fábrica", "El registro de la policía", "El correo de Lyon", "María Menotti o la loca de los Alpes", "El jorobado", y otros títulos como éstos, dignos de feliz olvido). Aunque la cantera inicial de tales obras era francesa, poco tardaron en surgir "ingenios" del Paralelo que, sin grandes escrúpulos literarios, confeccionaron melodramas a la medida de su público y llenaron los teatros de espectadores y de lágrimas. Entre estos autores de pluma fácil podemos señalar a Emilio Graells, apuntador del Español, Ayné Rabell, empleado del Ayuntamiento y poeta en

(149) M. y G.: Teatres. "La Ilustració Catalana", n. 111. Barcelona 16 juliol 1905, p. 460.

las horas libres, el periodista bohemio Gonzalo Jover, autor de la famosa "Pulga" que inmortalizara la Chelito, y la fuente de toda lacrimogenia, el ínclito Fola Iguurbide, matemático, guitarrista y melodramaturgo.

Y de la mano del melodrama, allá por el año 1910, la comedia policíaca o detectivesca. De las emociones enternecedoras provocadas por niños huérfanos y padres borrachos y perversos a la excitante aventura de los "apaches" -que así se llamaban entonces "los malos"- perseguidos tras haber robado las joyas de la condesa. Al fin y al cabo, el efecto era el mismo: meter el corazón en un puño. Uno de los iniciadores del género fue Lluís Millà, el fundador del archivo teatral y de la casa editorial que lleva su nombre, quien introdujo en escena los personajes de Raffles y Sherlock Holmes. Lo mismo hizo el traductor y adaptador Salvador Vilaregut con Arsenio Lupin.

El autor Fola Iguurbide y el actor Federico G. Parreño habían agotado ya todos los registros del melodrama en versión paralelera cuando en vísperas de la primera Guerra llegó al Talía el guiñol. Lo introdujo Cecilio Rodríguez de la Vega con "En cà la Lunares", guiñolada de J. E. Morant y R. Moragas, que poco después fue seguida por "El mundo de las libertinas", adaptación por los mismos autores de una novela de Balzac; ni que decir tiene que ambas obras hubieron de topar con la censura. Por otra parte, también en la esfera del teatro culto había tenido eco el guiñol de André de Lorde: Salvador Vilaregut adaptó las obras guiñolescas "Barateria" y "La pata del mico" para el Teatro Intimo de Adrià Gual.

Si todos los géneros se cultivaron en el Paralelo, no cabe la menor duda de que entre todos ellos la revista fue el género rey. La revista fue el espectáculo por excelencia en la etapa más excelente del Paralelo, la que va de la Primera Guerra Mundial a la Segunda República Española. En 1913 regresaba a Barcelona el actor cómico Joaquín Montero, después de trece años de éxitos por los teatros hispanoamericanos. No traía mucho dinero, pero sí mucha ilusión, y el empresario Senén Vergés puso en él su único ojo -pues era tuerto- y lo contrató junto con su esposa, la actriz Matilde Xatart, para el Teatro Nuevo. El éxito y el dinero llegaron inmediatamente, cuando el público se entusiasmó con la revista "Arriba el telón", que Montero había escrito a la carrera y como complemento para el estreno de "Eva", opereta de Franz Lehar. Era la consagración de la revista, de Joaquín Montero, de su esposa, Matilde Xatart, y de su amante, la tiple Purita Montoro. El año siguiente, 1914, Montero en el Pabellón Soriano cosechaba nuevos éxitos con las revistas tituladas "Monterograf" que, salpicadas de chistes, aludían siempre con agudeza a la realidad política.

A las revistas de Montero sucedieron, en los años 1915-1918, las de Alexandre Soler i Rovisosa, quien estrenó el 1915 en el Novedades la obra que había escrito con Josep M. Jordà y que había musicado el maestro Amadeo Vives, titulada "Plastic-Film", en la que se dio a conocer la popular actriz Encarna Fuentes, "la Meneios". Finalmente, acabada la Guerra Mundial, conoció su auge la gran revista al estilo de París, importada por Fernando Bayés y llevada al esplendor por Sugrañes a partir de 1923, con aquellos títulos siempre de seis letras, por superstición, como "Ric-Rac", "Oui-Oui", "Yes-Yes" "Not-Yet", "Lo

ve-Me", "Joi-Joi" o "Roxana", en las que actuaron figuras tan famosas como Lily Damita, Miss Dolly, Joséphine Baker, Maurice Chevalier y Raquel Meller.

Compañero de la revista, fue el vodevil un género todavía más bajo o más pequeño, puesto que se le solía llamar género "ínfimo". Cosa curiosa: El vodevil entró en el Paralelo el año 1910 nada menos que de la mano de la gran Margarita Xirgu, según afirma L. Cabañas: "Margarita Xirgu se dejó contratar por Gisbert, trasladándose al Nuevo, donde, primero, impuso "Salomé", y después de pasar por 'Zazá', 'Magda' y 'La dama de las camelias', se entró por el vodevil. ¡Sorprendentes paradojas del Paralelo! La Xirgu fue la que llevó al Paralelo el vodevil, interpretando a teatro lleno, con Santpere, 'Porteu res de pago?', 'Los alojados' de Jacinto Capella y 'Las píldoras de Hércules', uno de los vodevils de más enredo y gracia que se han escrito". (150)

La Xirgu salió enseguida del vodevil; pero no así su compañero José Santpere, el cual, aunque provenía del teatro culto de Gual, se quedó definitivamente en el Paralelo anclado en el vodevil. Prefirió ser cabeza de ratón y no cola de león; de manera que, acabada la Guerra Mundial, era Pepe Santpere en el Paralelo el rey de este género, constantemente balanceándose entre lo cómico y lo desvergonzado. Algunos títulos sugieren por sí solos sus contenidos: "Las píldoras de Hércules", "Maniobra de noche", "Cuídate de la Amelia", (traducción de la obra del mismo título de Georges Feydeau - 1908), etc...

Junto a Santpere hay que destacar por aquellos años a un escritor de comedias prolífico y bien dotado, José Amich Bert "Amichatis", que había empezado a triunfar con "Los arlequines de seda y oro". También Amichatis se quedó en y para el Paralelo; pero, aunque cultivó el vodevil y la revista y nunca se apartó de la línea populista, sobrepasó los límites del "género ífimo" e hizo comedias costumbristas catalanas como "La borda" y "Baixant de la Font del Gat o Marieta de l'ull viu".

Con la guerra de 1914 el Paralelo vivió una nueva época de triunfo para las variedades y el music - hall. Ya hemos dicho en la primera década del siglo habían gozado de fama -buena o mala, depende de dónde venga el calificativo- el "Edén Concert" de la calle Conde de Asalto, "La Buena Sombra" de la calle Ginjol, "La Gran Peña" de la calle Unión o el "Pay-Pay" de la de San Pablo. Pero aquellos eran propiamente espectáculos de café-concert. Las "varietés" y el "music-hall" se asentarían en el Paralelo algo más tarde, durante los tantas veces aludidos años de la guerra. Don Copérnico Oliver, alias "el Gordito", abrió en 1915 un local para las variedades en el Paralelo al que llamó "Madrid Concert", mientras el Arnau -donde antes había saltado a la fama Raquel Meller- se metamorfoseaba bajo el nombre de "Folies Bergère" y aparecía el entonces "Moulin Rouge" (después "El Molino"), que ha llegado hasta hoy como quizás la única reliquia del auténtico music-hall.

Si a esta larga serie de géneros, que iniciábamos con la ópera y ha llegado hasta el music-hall y las variedades, le añadiéramos

los salones de baile o "dancings", los cabarets, los cuplés, tangos, jazz o charleston interpretados desde tantas tarimas y modestos escenarios de café, los números de contorsionismo, acrobacia y magia, los músicos y cantantes ambulantes cuyo escenario está siempre y en todas partes a ras de suelo, etc., habremos recorrido la variopinta y fantástica escala del espectáculo y estaremos a punto para entrar en aquel mundo mágico de la pantalla, que a duras penas hemos conseguido mantener bajo la sombra del silencio a lo largo de las páginas precedentes: el CINEMA-TOGRAFO.

1. 5. ... Y EL CINE

Hemos llegado, por fin, al cine. Sí; el cine al final, detrás del "music-hall", porque es invención más reciente y porque de los talleres de los fotógrafos saltó a las barracas de feria y se colocó entre los últimos de la escala del espectáculo (por más que bien pronto iba a asombrar a todos con su escalada fulgurante). El cine, efectivamente, al final de este capítulo introductorio, porque es la meta hacia la que nos habíamos encaminado y el ámbito donde situaremos nuestros trabajos de búsqueda y desde donde también miraremos a nuestro alrededor.

Dos objetivos nos proponemos en estas páginas que cierran capítulo: primero, recoger sumariamente los pasos iniciales del cine entre nosotros hasta llegar a las puertas de la época que será directa y propiamente nuestro campo de investigación; segundo, anticipar algunas ideas generales que nos ayuden a situar al cine barcelonés de esta época en sus fundamentales dimensiones económicas, sociales y culturales. No pretendemos agotar aquí este segundo objetivo, sino tan sólo esbozarlo, puesto que a lo largo de todo el trabajo tendremos que recurrir constantemente y en detalle a la condición del cine como industria, como espectáculo, como arte y como medio de comunicación.

1. 5. 1. EL INVENTO DEL CINE

Empezar la historia del cine por el día 28 de diciembre de 1895, fecha en que los hermanos August y Louis Lumière hicieron la primera proyección pública con su "Cinematógrafo" en el Salón Indio del Gran Café situado en el Boulevard des Capucines de París, es una costumbre perfectamente legítima porque, en efecto, se cerraba aquel día una larga etapa de investigaciones, presentándose un aparato sencillo, capaz de impresionar objetos en movimiento y de proyectar después su imagen fiel en una pantalla. El cine, esencialmente tal como ha llegado hasta hoy, hizo su primera aparición pública aquel día de los Inocentes de 1895.

Pero, reconociendo la importancia de tal evento, no podemos exagerar su carácter extraordinario, pues la verdad es que precisar con exactitud el nacimiento de los "inventos" humanos puede resultar no tan sencillo si tenemos en cuenta el proceso de larga gestación previa y si renunciamos a mitificar el "genio" inventor o a convertir el invento en puro fruto del azar o "creatura ex nihilo". En el fondo, todo arranca de una única raíz, la esencial creatividad humana, que en nuestro caso se había aplicado a afrontar el reto de cómo plasmar y comunicar la imagen en movimiento tal como la captan nuestros órganos de percepción. Obedeciendo a este deseo o impulso originario, el hombre ha venido acumulando una larga escala de invenciones, unas acertadas y muchas fallidas, que progresivamente llevaron hasta el cine (el cual, dicho sea de paso, tampoco debe ser considerado como el último peldaño que coronará la

escala).

Teniendo en cuenta lo que acabamos de decir, se puede afirmar que el cine nació el año 1895 como fruto de un parto múltiple: Los hermanos Lumière dieron a conocer su "Cinematógrafo" en Francia; Alberini, en Italia; William Paul, desarrollando los logros de Friess-Greene, presentó el "Animatógrafo" en Inglaterra; Skladanovski hizo lo mismo con su "Bioscopio" en Alemania; y, finalmente, Latham y Th. Armat en Estados Unidos hicieron proyecciones con sus respectivos aparatos, el "Panoptikon" y el "Fantáscopo" (que, perfeccionados en 1896 por Edison y Dickson respectivamente, se transformaron en "Vitascopio" y "Biógrafo", las dos cámaras que compitieron con la de los Lumière y entre sí para hacerse en los primeros años con el siempre codiciado mercado americano).

Si volvemos la vista atrás, al largo período de gestación del cine, comprobaremos que este invento fue el resultado donde confluieron varios campos de investigaciones previas: la visión inmediata de imágenes de objetos en movimiento (sombras chinescas, cámara oscura, etc.), la proyección de imágenes fijas o móviles (de la "linterna mágica" del P. Kircher S.J. en el siglo XVII hasta el "teatro óptico" de Reynaud en 1892), la impresión visual de movimiento a partir de series de dibujos (todos los juguetes ópticos, como el "Thaumatrope" de John Herschel, el "Fantascopio" de Ferdinand Plateau, el "Zootropo" de W.P. Horner o el "Praxinoscopio" de Reynaud; todos ellos de la primera mitad del siglo XIX) y, de modo definitivo, el descubrimiento y perfeccionamiento de la fotografía.

Si hiciéramos un cuadro cronológico de los antecedentes del cine, observaríamos cómo durante el siglo XIX -y, muy particularmente, en la segunda mitad de este siglo- se produjo una acumulación de inventos, es decir, se dio una aceleración en el ritmo de la investigación. Recordemos sólo algunos hitos destacados: El Dr. Roget verificó y precisó la teoría sobre la permanencia de las imágenes en la retina durante fracciones de segundo (1824). J.N. Niepce, buscando perfeccionar el sistema de grabado, consiguió la impresión directa de placas mediante "heliografía" (1826). Daguerre inicia la fotografía con su "Daguerrotipo" (1839), que pronto sería perfeccionado con otros descubrimientos, como el del celuloide para soporte de impresión (A. Parkes, 1854), la película (Hyatt, 1869), la emulsión de bromuro de plata para conseguir instantáneas (Ferrán i Clúa, 1879) y la cámara "Kodak" (Eastman, 1888). Con el perfeccionamiento de la fotografía vino la posibilidad de análisis del movimiento mediante aparatos como el "revólver astronómico" de Jansen (1874), el "cronofotógrafo" y "fusil fotográfico" de E.J. Marey (1880) o el "Cinetógrafo" de Th. A. Edison (1891). Y del análisis se pasó a la síntesis o recomposición del movimiento a través de la imagen fotográfica: el "Fonoscopio" y "Bioscopio" de Démeny (1891) y el "Cinetoscopio" de Edison (1893). El último paso no se hizo esperar: de la visión unipersonal que permitía el Cinetoscopio a la proyección de la película en la pantalla, es decir, al "Cinematógrafo".

Observando el largo proceso que desembocó en la invención del cine en 1895, podríamos establecer, a modo de conclusión, que se evidenciaron en ello tres fuentes de interés: el técnico y científico (de físicos, astrónomos, biólogos, químicos y fotógrafos), el de simple dis-

tracción o entretenimiento individual (los juguetes ópticos) y el del espectáculo (la linterna mágica y los diversos aparatos de proyección). Estos tres intereses básicos adquirieron un impulso importante en la segunda mitad del siglo pasado, de manera que en cierto modo se puede decir que el cine es una de las múltiples invenciones que fueron fruto y fuente del desarrollo técnico desencadenado en la segunda mitad del siglo XIX por la dinámica de la revolución industrial. El cine nació casi simultáneamente en los países con más desarrollo técnico de Occidente, pudiendo ser considerado como uno de los signos característicos de la edad contemporánea. Ahora bien, si el cine surge bajo el impulso tecnológico de la burguesía industrial y si es signo de modernidad, resulta bien explicable que se estableciera y desarrollara en Barcelona, ciudad que entonces vivía una expansión industrial y una urgente apertura modernizadora.

1. 5. 2. ORÍGENES Y PRIMEROS PASOS DEL CINE EN BARCELONA
(1896-1905)

A España el cine, evidentemente, vino de fuera, pero no tardó en llegar. En medio de una gran confusión y falta de datos sobre el particular (es éste un punto que reclama una revisión concienzuda), podemos establecer las siguientes fechas como punto de partida: En Madrid se presentó el Cinematógrafo Lumière en sesión pública el día 15 de mayo de 1896, en un salón de la planta baja del Hotel de Rusia, situado en la Carrera de S. Jerónimo esquina a Ventura de la Vega; poco después, el 9 de junio, se presentaría el "Vitascopio" de Edison, al que siguieron otras variantes de aparatos proyectores y la entrada del cine en teatros como el Romea y el Apolo o en locales específicos, como el Salón de Actualidades y el Palacio de Proyecciones. En Barcelona el "Cinematógrafo" fue presentado en sesión realizada por los mismos hermanos Lumière el 10 de diciembre de 1896 en el taller que los prestigiosos fotógrafos Antonio y Emilio Fernández, "Napoleón", tenían en la Rambla de Santa Mónica; con anterioridad se había hecho la presentación del "Cinetoscopio" de Edison (el 5 de mayo de 1895) y del "Animatógrafo" de William Paul (24 de mayo de 1896). Siguieron, como en todas partes, exhibiciones de nuevos modelos de cámaras con más o menos fortuna. Pero el hecho importante es que el cine había llegado a nuestra ciudad y que fue buena la acogida que encontró entre los barceloneses.

La apertura de las primeras salas de proyección en Barcelona es un hecho del que nos ha quedado poca información precisa y, por

tanto, constituye hoy por hoy una laguna más para el estudioso de estos temas. Téngase en cuenta que la consideración del cine como simple invento curioso y la escasez de películas aconsejaban una explotación itinerante para poder contar con público; en consecuencia, los primeros locales tuvieron carácter muy provisional (talleres, salones de hoteles, antecinas de teatros, barracones de madera, etc.) y a veces se trataba de teatros o cafés cantantes que ocasionalmente incluían en programa alguna sesión de cine. Por otra parte, para la prensa de aquellos años sólo fue noticia la primera presentación pública del invento, pero no tenía ningún relieve la aparición ocasional de alguna sala de proyección en uno u otro punto de la ciudad. Según los pocos datos de que disponemos, los locales públicos que acogieron al cine durante sus tres primeros años entre nosotros, es decir, de 1897 a 1900, serían los siguientes:

- Salas de cine de mayor duración o de las que tenemos información más completa: El taller de los fotógrafos Napoleón en la Rambla de Santa Mónica, donde se había presentado el Cinematógrafo Lumière en diciembre de 1896; funcionó por lo menos hasta 1905, al precio de una peseta por sesión (ocho o diez películas de unos veinte metros cada una; es decir, una media hora de proyección). El "Beliograf" de la familia Belio (feriantes dedicados a las figuras de cera), instalado en una barraca hasta su incendio en junio de 1898 y después en un local estable en la parte baja de las Ramblas, junto a la Puerta de la Paz: aquí el precio por sesión era de cincuenta céntimos. Siguiendo Ramblas arriba, al menos otros dos locales de cine: uno en la Rambla del Centro, en los sótanos del edificio donde estaba situada la redacción del "Diario Mercantil", y otro en los estudios del fotógrafo Baró, donde está situado el

teatro Poliorama. (En la Plaza de Buensuceso el Diorama se convirtió en cine un poco más tarde: a finales de 1902). El museo de armas Casa Estruch, situado en plena Plaza de Cataluña, se dedicó a la proyección de cine hasta que hubo de desaparecer a causa de las proyectadas reformas de la plaza. El electricista Josep Ubach levantó un barracón para cine en la plaza de Antonio López. Y el cine -¿cómo no?- llegó también muy pronto al Paralelo, y lógicamente a unos precios todavía más módicos: de quince a veinticinco céntimos la entrada; en el Paralelo se instaló el llamado "Cinematógrafo Lumière" en septiembre de 1898 y también por entonces apareció una barraca, instalada por Estanislao Bravo y Enrique Farrús, que proporcionó buenas ganancias a sus propietarios.

- Otras salas sirvieron sólo ocasionalmente para proyectar cine, como los teatros Principal, Romea, Novedades, Eldorado y Triunfo o el Hotel Martín de la Rambla del Centro, el café Colón y el café-concert "El Alcázar Español" de la calle de la Unión. Hay, finalmente, salas de las que sólo tenemos vaga referencia, como la situada en la calle Puertaferri n. 8, donde en 1897 daba sus sesiones el llamado "Nuevo Cinematógrafo del Salón de Ventas". (151)

(151) Los datos sobre estos primeros locales están espigados de las siguientes obras generales sobre historia del cine: Juan Antonio CABERO, Historia de la cinematografía española, 1896-1949 (Madrid, 1949); Carlos FERNANDEZ CUENCA, Historia del cine (tomo I, Madrid, 1948); Fernando MENDEZ LEITE, Historia del cine español (t. I, Madrid, 1965); y Miquel PORTER-MOIX, Història del cinema català, 1895-1968 (Barcelona 1969). Tendremos que referirnos con mucha frecuencia a estas obras por ser prácticamente las únicas -y a-

Si atendemos a la ubicación de las salas de cine en la Barcelona de finales de siglo, podemos concluir que las primeras proyecciones se situaron allí donde desde antiguo estaba situada la vida del espectáculo barcelonés, en las Ramblas y la Plaza de Cataluña. Pero, significativamente, el cine también hizo su aparición -triumfal, por cierto- en el Paralelo justo en el momento en que el Paralelo iniciaba su bulliciosa existencia como sede del espectáculo popular. Entre las barracas de atracciones aquel sorprendente invento, el cinematógrafo, se sentía como en su propia casa; y el pueblo, por entonces aún capaz de maravillarse, veía y comentaba con pasión aquellas oscilantes imágenes.

No cabe duda de que el cine arraigó fuertemente en Barcelona debido a la particular situación económica y social que se daba en aquella época. Por una parte, el desarrollo industrial experimentado durante todo aquel siglo hizo que surgiera una burguesía emprendedora que, superando los estrechos horizontes de una menestralía tradicional, estuviera abierta a las innovaciones científicas y técnicas, así como a las nuevas corrientes artísticas e ideológicas. Un buen sector de la burguesía de entonces, que había sentido el aguijón del "modernismo" (en el sentido estricto que antes hemos definido), estaba bien dispuesta para acoger aquel maravilloso invento que venía nada menos que de París y Nue-

gotadas en librerías- que tratan de modo general la historia de nuestro cine en el período que nos interesa.

Si se quiere comparar con las salas de cine que existían en Barcelona los años 1909 y 1916, véase el cuadro que hemos incluido más arriba (páginas 204-209).

va York; al principio acudieron en tropel a verlo, después la mayoría tomó distancias respecto al cine y sólo algunos se atrevieron a apoyarlo con decisión. Por otra parte, el desarrollo industrial estaba haciendo de Barcelona una ciudad que crecía a gran ritmo; los barrios obreros se ensanchaban con los inmigrantes que afluían ininterrumpidamente a buscar los nuevos puestos de trabajo. Este sector social, la clase obrera industrial, con su asistencia masiva y fiel al cine, fue en verdad el que sustentó los primeros y esforzados años del cine catalán. Si la clase burguesa, pasado el primer interés inmediato por el cine, abandonó pronto aquellas salas oscuras, incómodas, y aquellas imágenes oscilantes, el pueblo trabajador las aceptó como un espectáculo a su alcance. Para el obrero asalariado en la industria de aquella época la diversión a la que le permitía llegar su bolsillo era, aparte del sano y gratuito pasear, la feria, la taberna, el boxeo o el frontón, alguna que otra visita al año a revistas y variedades, y ... la película semanal.

Cuando empezamos a entrar a fondo en los inicios de nuestra cinematografía, chocamos con un primer obstáculo: la escasez de información y la dificultad para encontrarla. A pesar de que el cine todavía no ha cumplido su primer centenario, los datos que nos quedan sobre su infancia son bastante incompletos y, con frecuencia, poco precisos. De la misma manera que las imágenes de aquella época oscilaban en la pantalla y había que acostumbrar la visión a su danzar trepidante, también oscilan los datos en las historias de nuestro cine y hemos de acostumbrarnos, por más que nos pese, al baile de fechas, de metrajes y hasta de títulos. Hasta cierto punto tal imprecisión es explicable, pues en los primeros diez años de nuestro cine todavía no habían aparecido las re

vistas especializadas y la prensa periódica prestaba poquísima atención a las noticias cinematográficas; de manera que, para reconstruir aquellos primeros pasos, sólo contamos con los testimonios directos de los pioneros y el material que de ellos ha podido llegar a nuestras manos (películas, fotografías, contratos, guiones, propaganda, etc...). En cualquier caso, la información sigue siendo fragmentaria y de difícil acceso: las memorias -por más que reconozcamos su enorme valor documental- ni son completas ni suelen ser fieles en los detalles; los legados de material relacionado con el cine son pocos y, por diferentes motivos, no suelen estar al alcance del investigador. Por mi parte y por lo que se refiere a estos primeros años (1896-1905), he recurrido a los historiadores de nuestro cine que han estado más en contacto con los artífices de esta primera época (J. A. Cabero, C. Fernández Cuenca, M. Porter i Moix, M. Rottellar, J. F. de Lasa, F. Méndez Leite...), he complementado sus datos cuando me ha sido posible o, en caso de datos no coincidentes, he seleccionado aquellos que me han parecido más probables, los he cotejado con los documentos originales de que he podido disponer (memorias y otras informaciones directas) y en algún caso he tenido en cuenta estudios monográficos inéditos que recientemente se han venido haciendo en la Sección de Cine de la Facultad de Geografía e Historia de esta Universidad.

El primer cineasta catalán fue FRUCTUÓS GELABERT I BADIELLA (Gràcia 15.01.1874 - Barcelona, 27.02.1955). A partir del 20 de octubre del año 1940 Gelabert fue publicando en números sucesivos del semanario "Primer Plano" lo que él tituló "Aportación a la historia de la cinematografía española" y que no es otra cosa que las memorias de su larga experiencia como hombre de cine, desde la primera película

filmada en Barcelona (verano de 1897) hasta los años de la República (152). Y fueron, sin duda, estas memorias una importantísima "aportación" a la historia de nuestro cine, ya que constituyen el punto de arranque de la actual historiografía cinematográfica española (153); de ellas se han servido los autores que más noticias nos suministran sobre el cine primitivo, como Juan Antonio Cabero, Carlos Fernández Cuenca y Miguel Porter i Moix. (154) (No obstante -y dicho sea aquí entre paréntesis y de paso-, en mi opinión, bien se merece la figura de Fructuós Gelabert un estudio monográfico mucho más completo que los realizados hasta ahora).

(152) Se conserva en el Museo del Cine del Instituto del Teatro de Barcelona el original manuscrito de estas memorias y, curiosamente, se puede constatar cómo determinados párrafos no fueron incluidos en el texto publicado, debido sin duda a la auto/hetero-censura. Hay también en este Museo otros interesantes documentos que fueron expuestos al público en una Exposición-Homenaje con motivo del centenario del nacimiento de Fructuós Gelabert, celebrada los días 18 abril-20 mayo de 1974.

(153) Antes de la guerra civil se publicaron sobre todo obras de técnica cinematográfica o de consideraciones morales en torno al cine como espectáculo. Hubo también algunas aportaciones de carácter histórico, como números extraordinarios de algunas revistas ("Arte y Cinematografía", 1926, "Nuestro Cinema" de 1932) y el libro de Alfredo SERRANO: "Las películas españolas" (Barcelona, 1925), pero quedaron enterradas en la terrible zanja de la guerra y no han sido después reeditadas.

(154) Pueden consultarse las obras de Miguel PORTER I MOIX: Histò-

Nacido en la villa de Gracia -antes colindante y hoy integrada en la ciudad de Barcelona-, Gelabert se trasladó a los pocos días con sus padres al pueblo -hoy barrio- de Sants. Pertenecía a una familia obrera artesanal y en el taller de ebanistería de su padre se forjó su afición y habilidad por la mecánica de precisión, cualidad que le distinguiría durante toda su vida. Hizo también en su primera juventud algunos estudios de dibujo, mecánica y talla. A los veintitres años empezó su dedicación al cine y desde entonces su actividad se extendió a casi todos los campos de éste. Difícil resultaría decir en cuál de ellos destacó más. Fue fotógrafo, mecánico, inventor, instalador, empresario, director artístico y técnico de reportajes de actualidad, documentales, películas cómicas y dramáticas. El mejor y más fiel testimonio que podamos hacer de su memoria es afirmar que lo que destacó en él fue su voluntad y su entrega al cine contra viento y marea, su entusiasmo radical, que le llevó a experimentarlo todo, a embarcarse hasta el límite de la aventura, aun cuando hombres con más dinero y más medios que él no se arriesgaban más allá de breves escaramuzas de cabotaje.

Cómo se construyó él su primera cámara y empezó su dedicación al cine es un hecho que muestra la habilidad y el espíritu de iniciativa de Fructuós Gelabert. Nos lo cuenta él mismo en sus memorias del siguiente modo: "... a primeros de junio de 1897 fui invitado por el señor Ubach a visitar su instalación cinematográfica y las grandes refor-

ria del Cinema Català (o.c., pp. 40-54, y de Carlos FERNANDEZ CUENCA: Fructuoso Gelabert, fundador de la cinematografía española (Cuadernos de la Filmoteca Nacional, 2. Madrid 1957)

mas realizadas en ella. En esta visita me di cuenta detalladamente de las grandes posibilidades del cine, y desde allí en adelante mi vocación por el nuevo arte se acrecentó. Mis conocimientos en fotografía y mecánica me impulsaron a construir un sencillo aparato tomavistas y de proyección, compuesto de una rueda dentada, un piñón con una excéntrica combinada con un pequeño rodillo dentado, que servía de arrastre a la película, haciendo la excéntrica los intervalos. El objetivo de dicho aparato me lo prestó un familiar. Procedía de un 'Veroscop' y me dio muy buena fotografía. Entonces quise impresionar las primeras películas. Al efecto adquirí en la casa Lumière el material necesario y probé mi máquina con el resultado apetecido".

La primera película de Fructuós Gelabert se tituló "Riña en un café" y, según él mismo nos cuenta, la filmó a primeros de agosto de 1897 detrás del Casino de Sants, con la colaboración como fotógrafo de Santiago Biosca. En los veinte metros de cinta quedó impresionada la primera película argumental del cine catalán y del cine español: dos jóvenes reñían a la puerta de un café por una cuestión de celos, la disputa se extendía a otros allí presentes y finalmente eran separados y reconciliados. Entre los improvisados actores actuaron Antonio Fina (el protagonista), Josep Amigó, Joan Mañé y Antoni Masia. Poco después, y a imitación de los primeros films de Lumière que Gelabert había visto en casa de los fotógrafos Napoleón, impresionó dos reportajes de actualidad: "Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial" y "Salida del público de la Iglesia parroquial de Santa María de Sants", de 20 metros cada una. Con estas tres primeras películas y algunas más del repertorio de los Lumière organizó sus primeras sesiones como empresario de cine,

instalando una barraca en la fiesta mayor de Sants los últimos días del mes de agosto de aquel año. El éxito fue notable: gran asistencia y admiración del público y una recaudación total en seis días de trescientos duros en calderilla (a veinte o treinta céntimos la entrada).

La labor más destacada de Gelabert en estos primeros años fue la de filmación de reportajes y documentales, en los que destacó siempre por la calidad de su fotografía. Los reportajes de actualidades -más o menos importantes, según su asunto- filmados por él en estos años fueron los siguientes: "Visita a Barcelona de la Reina Regente Doña María Cristina y Don Alfonso XIII" (1898), "Llegada de un tren a la estación del Norte de Barcelona" (1898), "Llegada del vapor 'Bellver' a Mallorca" (1899), "El rompeolas y visita a la escuadra inglesa" (1901), "El Carnaval en las Ramblas" (1902), "Carreras de caballos en el hipódromo de Barcelona" (1902), "Escenas de familia en una torre de Sarrià" (1902), "Pista de bicicletas para niños" (1902), "Procesión de las Hijas de María de la Parroquia de Sants" (1902), "Carreras de bicicletas en el Parque" (1903) y "El puerto de Barcelona" (1903). Todos ellos tienen un metraje que oscila entre los 20 y 180 metros cada uno. Otras películas ofrecían un carácter más elaborado y finalidades de tipo artístico o de documental turístico, como fueron: "Panoramas de Barcelona, monumentos y fiestas" (1900) y "Alhama de Aragón y el Monasterio de Piedra" (1903), de 120 metros. Dentro de este mismo capítulo de cine documental, Gelabert intentó también el tipo de documental reconstruido con maquetas, y así hizo el "Choque de dos transatlánticos" (1899); pero parece que en este caso no obtuvo los resultados y el éxito que esperaba.

Además de "Riña en un café", Gelabert filmó en esta etapa otras dos películas de carácter argumental. La primera de ellas nos muestra su interés por pasar al cine un tipo de espectáculo que entonces era muy popular en Barcelona: la pantomima. Se trata de "La Dorotea", película que él comenta en sus memorias del siguiente modo: "Animado por el resultado feliz de mis experimentos, en el año 1903 realicé el primer intento de película seria. Se tituló 'Dorotea' y el asunto se basaba en un cuento popular que por aquel entonces había representado el conocido transformista Frégoli. Intervinieron en el rodaje algunos de los componentes de la compañía mímica de los hermanos Onofri..." De la pantomima y de la popularidad tanto del extraordinario transformista Leopoldo Fregoli como de la familia de mimos Onofri ya hemos hablado en páginas anteriores (pp. 231-232) (155). La otra película argumental que Gelabert realizó en estos años fue una cinta cómica que obtuvo gran éxito y que se tituló "Els guapos de la Vaqueria del Parc" (1905). Cedemos de nuevo la palabra a su autor para que él nos la explique: "Se trataba de un asunto que produjo en Barcelona verdadera expectación. He aquí el hecho: por aquel entonces explotaba el local llamado Vaquería del Parque, situado en los jardines de la Ciudadela, el conocido exconcejal señor Montaner. La gente no acudía como él deseaba y, dotado de una gran ca-

(155) Miquel PORTER (o.c. p. 54), siguiendo a J. A. Cabero (o.c., p. 54), sitúa esta película en 1898. Yo opto por la fecha que da Gelabert en sus Memorias, no sólo porque lo afirma el mismo autor del film, sino también porque es una película de cierta envergadura, que no es fácil se produjese en fecha tan temprana, y porque Gelabert hace mención de los Onofri como "fundadores del teatro Condal", que efectivamente fue construido por ellos en el Paralelo el año 1903.

pacidad para la propaganda, publicó en la prensa de Barcelona un anuncio concebido de esta forma: 'Señorita agraciada, con una dote de un millón de pesetas, desea casarse con un joven guapo y elegante. Sitio de la cita: en la Vaquería del Parque, de once a doce de la mañana. Las señas serán: llevar una gardenia en el ojal de la americana. Yo llevaré un abanico blanco.' ... Naturalmente, la Vaquería del Parque se llenó de jóvenes más o menos guapos y elegantes, y no es necesario decir que la señorita del abanico blanco no apareció. La prensa dió acogida al asunto, publicando un reportaje sobre el número de guapos que acudieron a la cita, cosa que aumentó la broma. Conocidos estos preliminares, no fue nada extraño el éxito que obtuvo la cinta, a la que, como es natural, puse por título 'Los guapos de la Vaquería del Parque'... El éxito que alcanzó se debió tanto al asunto, de palpitante interés en aquellos tiempos, como a la buena impresión de la cinta, la cual se exhibió a los tres días siguientes a su impresión, y durante más de un mes continuamente, siempre con llenos completos... En la cinta se habían intercalado algunas vistas de los bellos jardines y edificios del Parque de la Ciudadela. En dicha película tomaron parte la señorita Carmen Vital y los jóvenes Juan Morales, ya renombrado escenógrafo, Juan Alarma, hermano del también conocido escenógrafo, Antonio Riba, José Vico, hijo del genial actor del mismo nombre, Juan Solsona, José Parera, José Pineda, mas numerosa comparsería. La película tenía un total de 250 metros, que era entonces el metraje máximo que tenían las mejores cintas."

Pero no se reducía la actividad del joven Gelabert por aquellas fechas a la filmación de películas dentro de los géneros que en los primeros años de nuestro cine tuvieron más desarrollo, el documental y el

cómico, sino que sobresalió también como investigador y como técnico. Ya hemos transcrito el párrafo en que nos cuenta cómo él mismo construyó su primera máquina, tomavistas y proyector a la vez. Muy pronto (él sitúa sus primeras búsquedas en la primavera de 1898) hizo tentativas para conseguir el cine en relieve, cuestión que le seguiría interesando hasta el final de su vida; en su primer intento sólo consiguió una máquina de proyección con doble arco voltaico que, aunque le dio una imagen en pantalla mucho más nítida que lo que era habitual, no le proporcionó el relieve deseado. En mayo de 1898 le fue encargada por la casa Rosell de Barcelona la instalación en Mallorca de un aparato de proyección Gaumont y, con la colaboración de los técnicos Escuder y Guillemillot, tuvo que encargarse también de montar una pequeña fábrica de energía eléctrica para el suministro de aquel cine. Hacia 1902, Gelabert fue contratado por la empresa Diorama de la Plaza de Buensuceso, como director técnico de un taller y laboratorio especializado en material cinematográfico. En esta empresa, interesado en conseguir para el cine una luz que no fuera eléctrica, pues el fluido eléctrico faltaba en muchos locales y pueblos, inventó un tipo de lámpara que llamó "oxi-aérea-acetilénica" y que funcionaba a base de la combinación de oxígeno y acetileno contra un pequeño bloque de cal pura. (A punto estuvo de costarles la vida a él y a su hermana uno de los ensayos con un pellejo cargado de oxígeno, según explica en sus Memorias). Curioso fue también el sistema que ideó para proyectar en lugares donde no estaba instalada la corriente eléctrica y no menos curioso el destino y difusión de su invento: "La casa Diorama, de la que yo era director, adquirió el primer automóvil que salió de la Hispano-Suiza, todo de construcción nacional, incluso el motor. Dicho coche nos servía para dirigirnos a todas las villas y pueblos donde e

ra reclamada nuestra presencia con motivo de la instalación de cines; pero como en muchos de ellos no existía la electricidad, adapté una dinamo de 15 amperes (sic) al eje de las ruedas, y a la media hora de llegar ya estábamos en condiciones de hacer una demostración de cinematógrafo. Era una buena solución para salir del paso; pero así y todo, pronto vinieron a ver mi instalación en dicho coche algunos americanos, que la copiaron en otros tantos coches que circularon por toda la América del Norte, Centro y Sur..." (No sería ésta la única vez que los americanos se acercarían a nuestro buen Gelabert para proponerle colaboración en el cine USA... Pero ese ya es otro cantar, que ahora no nos toca).

Dejemos aquí y por ahora la historia del primero de nuestros pioneros, Fructuós Gelabert. Desde estos primeros años se ve muy claro que su papel iba a ser fundamental tanto en la fotografía y dirección del film como en otros aspectos básicos del desarrollo de la técnica cinematográfica. La puerta quede sólo entreabierta porque, afortunadamente, tendremos que reencontrar la figura de Gelabert en las siguientes etapas de nuestro estudio.

El segundo de nuestros grandes pioneros en la producción cinematográfica fue el aragonés SEGUNDO DE CHOMON Y RUIZ (Teruel 17.10.1871 - Paris 2.05.1929). Durante mucho -demasiado- tiempo olvidado o considerado como operador francés, es hoy reconocido como una de las figuras más destacadas del primitivo cine en Cataluña. Su principal biógrafo, Carlos FERNANDEZ CUENCA, que ya había reivindicado la significación de Chomón dentro del primer cine español en su excelente "Historia del Cine" (t. I, M. 1948), ha publicado recientemente, con oca-

sión del centenario del nacimiento de Chomón, una monografía titulada "Segundo de Chomón (maestro de la fantasía y de la técnica)", en la que detalla los olvidos y errores de los historiadores tanto extranjeros como españoles sobre su biografía y traza un recorrido bastante completo y preciso sobre su vida y su obra. Utiliza Fernández Cuenca un material directo, suministrado particularmente por Joaquín Carrasco (1881-1953), actor y colaborador de Chomón en sus primeros films barceloneses, y Roberto de Chomón (Paris 1897 - Turín 1957), hijo del cineasta español y también operador de cine en Italia. Seguiremos, pues, como guía para las siguientes notas la obra de Fernández Cuenca, y nos permitiremos añadir algunos datos, que consideramos importantes, sobre la participación de Segundo de Chomón en los "Espectacles-Audicions Graner" de la Sala Mercè en la temporada de 1904-1905. (156)

Descendiente remoto de antigua nobleza francesa, afincada en España desde mediados del siglo XVI, Segundo de Chomón nació en Te-

(156) Para la obra de Segundo de Chomón es bibliografía básica: C. FERNANDEZ CUENCA: Historia del Cine, tomo I: La edad heroica (Ed. Afrodísio Aguado, Madrid, 1948, pp. 345-355); Manuel ROTELLAR: Cine aragonés (Cineclub Saracosta. Zaragoza, 1970) y Aragoneses en el cine español (Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1971); C. FERNANDEZ CUENCA: Segundo de Chomón (maestro de la fantasía y de la técnica) (Editora Nacional. Madrid, 1972). En este último libro se incluye una bibliografía amplia tanto de obras generales como de artículos sobre el tema. Teníamos también noticia de que en Francia se estaba haciendo un estudio muy completo sobre la obra de Chomón, pero no sabemos si se ha publicado todavía.

ruel el 17 de octubre de 1871, hijo del médico Isaac Chomón y de doña Luisa Ruiz. Nada se sabe de sus años de infancia. Empezó estudios de ingeniero (en Barcelona?) y probablemente consiguió el título. Durante su servicio militar estuvo en Cuba, alcanzando el grado de oficial, y regresó de allí en 1896. En los años finales de siglo parece que estuvo en París y que allí se inició su entusiasmo por el naciente cinematógrafo.

Las primeras noticias ciertas que tenemos de la dedicación de Segundo de Chomón al cine se remontan a 1901 en Barcelona. Instaló en su propia casa (c. Poniente, 2) un taller para poner títulos en castellano a películas extranjeras y colorear a mano cintas de carácter fantástico, de la misma manera que se hacía en París -en el taller de Madame Thuillier- con algunas películas de Georges Méliès. Y a pelo viene aquí la referencia al mago del cine francés porque ya es costumbre apellidar a Chomón como "el Méliès español". Efectivamente, como Méliès sobresalió en concebir el cine como arte e instrumento al servicio de la fantasía. La originalidad constante, la búsqueda de lo insólito distinguirá siempre a Segundo de Chomón al margen o a pesar de las imposiciones de las casas productoras.

En estos primeros años entró en contacto con la casa Pathé de París, quizás a raíz de una visita que Ferdinand Zecca hiciera a Barcelona en el otoño de 1902, en la que éste pudo ver el reportaje de Chomón sobre Montserrat y le confió para colorear una copia del "Samson et Dalile" (de 140 metros); a la vista del buen resultado de este trabajo, la casa Pathé le seguiría enviando nuevas cintas para que les diera color. Por entonces Chomón se relacionó también con el que ya era representante de

la casa Pathé en Barcelona, Lluís MACAYA, que acababa de asociarse con el empresario de cine Albert MARRO I FORNELIO (1878-1956); así se convirtió en operador y director técnico de la recién fundada empresa Macaya-Marro.

Esta cuestión del inicio de las relaciones con la casa Pathé de París y con los que aquí en Barcelona representaban aquella firma creo que no está del todo clara (aunque en realidad poco importa, pues consta que ambos contactos se dieron y en fechas comprendidas entre 1902 y 1904). Si seguimos a Fernández Cuenca, el proceso sería así: primero Chomón monta un taller propio para rótulos y color (1901), después la casa Pathé de París le hace encargos directamente (1902) y por fin pasaría a desempeñar la dirección técnica de la empresa Macaya-Marro (1904). En cambio, según un estudio inédito de José del CASTILLO basado en las memorias de Albert Marro, la empresa Macaya-Marro se constituyó en 1901 y ese mismo año se incorporó Segundo de Chomón, trabajando a la vez para la casa de París directamente y para sus representantes en Barcelona. Cuál de las dos versiones sea la correcta, yo no lo sé.

Sea cual sea el orden en que se produjeron los hechos, lo que de verdad interesa es que en 1902 Segundo de Chomón empezaba su carrera como realizador de cine y como investigador de técnicas cinematográficas. Si Gelabert en esta época se dedicó casi exclusivamente al cine documental, Segundo de Chomón abarcaría una gama más variada de géneros, según veremos.

La primera película que conocemos de Chomón se titula

"Choque de trenes" (1902) y ya nos demuestra su capacidad creadora al utilizar por primera vez en España maquetas para conseguir un efecto realmente asombroso a los ojos de aquellos siempre sorprendidos espectadores. Filmó dos trenes reales a considerable velocidad y en direcciones opuestas, para pasar a continuación a dos trenes de juguete sobre una maqueta de paisaje similar a la que se hace en los pesebres de Navidad; en un plano general quedaba registrado el espectacular choque de trenes. La fotografía fue excelente y, si a la hora de proyectar se le ocurría a alguno -como parece que sucedió- tirar un montón de latas tras la pantalla, el efecto del choque no podía resultar más maravilloso.

A continuación, el mismo año 1902 filmó un amplio documental de 120 metros, titulado "Montserrat", cuya calidad fotográfica y artística le abrió, según Fernández Cuenca, las puertas de la casa Pathé: la cinta fue adquirida por Pathé para su distribución e inmediatamente a su autor empezaron a llegarle cintas de esta casa francesa para que les diera color a mano.

El año 1903 Segundo de Chomón hizo dos films que tienen gran significación para nuestro cine por lo que suponen de originalidad, por haber marcado el origen del cine fantástico entre nosotros y por haber logrado pasos muy importantes en las técnicas de filmación. Se trata de las películas "Pulgarcito" (de 140 m.) y "Gulliver en el país de los gigantes". La primera estaba basada en el conocido cuento de Charles Perrault y la segunda era una versión muy resumida de la segunda parte de la novela de Jonathan Swift. Resumiremos también nosotros las novedades que estos films aportaron (pues son varias, importantes y de largo co-

mentar): a) primeras sobreimpresiones con figuras de distinto tamaño (los protagonistas son personajes pequeños entre otros gigantes); b) innovaciones en la máquina tomavistas, a la que acopló Chomón un contador de fotogramas para ajustar la sobreimpresión; c) descubrimiento y primera utilización del importantísimo sistema conocido aquí como "paso de manivela" (interrupción de la filmación, cambio de posición del objeto y continuación de la filmación), básico para el lenguaje del llamado "cine de animación" (157); d) inicio entre nosotros del cine de fantasía; y e) primer recurso a obras literarias clásicas y populares... Todos éstos son motivos que, desde el principio, avalan la extraordinaria categoría de Segundo de Chomón.

En el año 1904 Carlos Fernández Cuenca no sitúa ninguna película de Segundo de Chomón; sólo habla de que se asoció a la empresa Macaya y Marro, según ya hemos dicho, y de que con este motivo montó un estudio cinematográfico muy bien equipado en la calle Cortes, n. 437, junto a la Plaza de España, donde había estado el frontón Betti-Jai. Pero Miquel Porter, investigando en su tesis doctoral sobre la actividad cinematográfica del dramaturgo modernista Adrià Gual, ha descubierto recientemente que Segundo de Chomón se encargó de filmar, en la temporada teatral de 1904-1905, una serie de films cortos para el interesante espectáculo que el pintor Lluís Graner había montado en la "Sala Mercè" de

(157) Carlos Fernández Cuenca explica en detalle cómo llegó Chomón a este descubrimiento cuando casualmente una mosca se paseó por los originales de los títulos que él estaba filmando sobre película positiva y a ritmo muy lento. ("Segundo de Chomón", o.c. pp. 49-51).

la Rambla de los Estudios. (158)

Cuenta Adrià GUAL -que, al fin y al cabo, es la fuente más completa de la información- que Lluís Graner, hombre entusiasta e impulsivo, habiendo sufrido por aquellas fechas una fuerte decepción en su actividad como pintor, decidió embarcarse como empresario de espectáculos y consiguió un local pequeño en plena Rambla de los Estudios, que puso bajo la advocación de la patrona de Barcelona, la Virgen de la Merced, y cuya decoración corrió a cargo nada menos que del insigne arquitecto Antoni Gaudí. Aquellos espectáculos recibieron el título genérico de sabor modernista "Visions musicals" y obedecían a la no menos modernista idea de "Síntesi de les arts: cinematògraf més música més declamació". Consistían en varios números en que se combinaban actuaciones musicales con la proyección de películas cortas -generalmente cómicas- que eran habladas de viva voz por los mismos intérpretes situados frente a la pantalla. La dirección artística de aquellos espectáculos fue de Adrià Gual, mientras que a Segundo de Chomón se le confió la dirección y filmación de la parte cinematográfica. Dejemos que el mismo Gual nos comente algunos aspectos interesantes:

"Dè fet, la pensada de Graner, en el que es referia a les visions musicals, que alternava amb les pel·lícules, no era altra cosa més que un inconscient intent de

(158) Miquel PORTER I MOIX: El primitiu cinema de Barcelona i les aportacions d'Adrià Gual. Tesis doctoral presentada a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona. Departament d'Art. Barcelona, 1975. (pp. 194-204).

defensa contra la possible definitiva invasió del cinema. Els fets, però, de mica en mica, varen posar de manifest que els esforços en aquest sentit serien completament inútils.

Així i tot, les visions musicals es varen intentar... encara no m'explico com. Varen tenir èxit i tampoc no sé ben bé per què. Aquells espectacles es veien molt concorreguts; la sala, però, era menuda, i per aixó la part comercial es veia amenaçada de mort.

(...) Havia pervingut a aplegar a la Sala Mercè un públic tirant a sagristia i a jardí d'infància: tot plegat amb sentors de "gent de casa seva", (...) I heus ací com, d'una pensada a l'altra, ben aviat es va arribar a la producció pròpia, amb el propòsit que fos amenitzada pel mitjà de la paraula.

Ja veieu si és cosa curiosa! Com? Oh! Les pen-
des plenes d'un marcat primitivisme marquen camins tan-
mateix. Els aparells sonors (...) Varen ésser en a-
quell moment iniciats per vies de la paraula, ella
mateixa, sortida senzillament del mateix individu que
per endavant havia filmat l'episodi i que es col.loca-
va enfront de la tela projectora (sic), amagat de l'es-
pectador. Ja veieu si era cosa senzilla.

Haviem aplegat amb aquest objecte uns quants ele-
ments del meu Teatre Íntim, que es trobaven disponi-
bles per al cas: en Puiggarí, en Carles Capdevila, en
Balot, en Rafael Moragas. De fet, aquests foren els he-
rois de la pel.lícula parlada, que tant d'èxit obtin-
gué a la Sala Mercè.

La paraula s'ajustava maravellosament al gest, i
els sorolls complementaris ho feien tant com la parau-

la. Els arguments d'aquells episodis sortien de nosaltres mateixos i tenien per operador un francès que s'esqueia a Barcelona, un tal Chumont (sic), que fou més endavant tècnic d'anomenada i filmador a Itàlia de Kabiria (sic), de D'Annunzio. (159)

Calia veure el públic com s'ho prenia, com reia i com anava a veure aquelles pel·lícules més d'una vegada, perquè, un cop familiaritzats els intèrprets amb la seva pròpia imatge, es permetien de modificar els textos a cada sessió, una mica així com els impromptus de la comèdia italiana.

El telèfon, El mal de queixal, Broma de carnaval, L'home de la por, El bagul màgic, El carretó dels gos-sos, Els duros sevillanos, Soirée agitada, Qüestió d'honor... Pel títols podreu endevinar de què es tractaba. Uns sketchs a la barcelonina d'aleshores, empeltats de l'esperit del Cu-Cut!, no sabia pas com revelar-vos-els més pel clar.

Ja veieu que no tinc manies, i és perquè veig les coses tal com són que en aquesta ocasió m'abstinc de dir-vos de quins d'aquells episodis era autor jo mateix. Declino aquest honor!. Però tampoc no em vull estar de dir que aquella manifestació va posar en interrogant un problema que no s'ha resolt fins fa poc:

(159) Este párrafo -que, por una parte, nos muestra claramente la autoría de Chomón sobre los films que se hicieron para la Sala Mercè- nos sugiere que Adrià Gual no llegó a mantener una relación profunda y estable con Segundo de Chomón y que, dado que hacía poco había llegado éste de Francia, es explicable la confusión en cuanto a su nacionalidad. El subrayado es nuestro.

el cinema parlat; ja veieu per on." (160)

Varios aspectos muy interesantes nos plantean las palabras de Adrià Gual. Si no tenemos tiempo de desarrollarlos, al menos dejémoslos por ahora esbozados. En primer lugar, el cine aparece íntegro, aunque sólo sea como experiencia breve, dentro de un espectáculo dirigido, interpretado y decorado por artistas modernistas y de acuerdo con los propósitos integradores del Modernismo. En segundo lugar, un nuevo público, compuesto por intelectuales, burguesía acomodada e incluso gente "tirant a sagristia", intentaba atraer al cine a la honorabilidad de una cultura "establecida" (... o mejor, a la inversa, el cine atraía hacia sí a un nuevo público). En tercer lugar, vemos que el encargado de la parte cinematográfica fue Segundo de Chomón, el más vinculado a la cultura oficial entre los pioneros de nuestro cine, y que el encargado de la dirección general fue Adrià Gual, uno de los artistas más preocupados por llevar el teatro modernista catalán a un amplio público; no obstante, el contexto de los párrafos citados muestra por parte de Gual una actitud de distanciamiento respecto a las "Audicions Graner" y al cine, como si su participación fuera un pequeño pecado que habría de justificar por la necesidad de acompañar a su amigo Graner en tan descabellada empresa. Finalmente y por lo que se refiere al cine, las películas pertenecían casi todas al género cómico, no obedecían a especiales planteamientos estéticos o técnicos, pero ofrecían el interés de ser películas "habladas" e incluso reinterpretadas en cada sesión (con lo que se ve claramente lo impropio de la califica

(160) Adrià GUAL: Mitja vida de teatre. Memòries. Ed. Aedos, Barcelona 1960, pp. 190-191.

ción "cine mudo" para referirse al cine de esta época)

Las referencias al cine en la Sala Mercè no sólo nos vienen dadas en las Memorias de Adrià Gual, sino que hay también constancia de ello -aunque escasa y con poco relieve- en las publicaciones periódicas de la época. En la "Il·lustració Catalana" se decía: "Aquests dies s'ha inaugurat a la Rambla dels Estudis un espectacle nou, dirigit per l'eminent pintor Lluís Graner i consistent en visions acompanyades de música y cant, projeccions parlades y cinematògraf. Tot plegat resulta una cosa ben interessant y nova, especialment per lo qu's refereix a pel·lícules parlades, que ho son per distingits actors y produhexen molt bon efecte..." (161) También el semanario satírico "Cu-Cut!" nos ofrece la siguiente referencia: "Ab tot, si un vol divertir-se pot anar a la sala Mercè y hi trobarà tanta distracció com vulgui. Allí hi veuran un quadro plàstich que figura "La oració al hort" que és cosa exquisida, com ho son la pel·lícula parlada 'Judas' y las pel·lículas íntimas en las que hi 'surten' literats y artistas catalans 'sorpresos' en la intimitat". (162). Especialmente interesante es este párrafo del "Cu-Cut!" porque en él se hace mención de una serie de películas documentales sobre personajes del mundo de las letras y las artes, muy probablemente filmadas por Chomón por encargo de Gual. Según Miquel Porter, en la tercera de estas cintas aparecían, entre otros, Lluís Millet con el "Orfeoó Català", el pintor Dionís Baixeras, Joan Baixas y Roig i Soler. (163)

(161) "Il·lustració Catalana", any 1904, p. 767.

(162) "Cu-Cut!", any IV, n. 170 (30.03.1905), p. 199.

(163) Miquel PORTER: tesis doctoral citada, p. 206.

Disponemos de la lista de títulos que se proyectaron en las "visiones musicales" de la Sala Mercè durante la temporada de 1904-1905; la incluye Miquel Porter en su citada tesis doctoral. Dice él que la mayoría de estas cintas eran sin duda de Chomón, mientras que algunas de ellas o pertenecían a catálogos de productoras extranjeras o son de incierta atribución. Como me es imposible solucionar tal duda y distinguir entre las que son y no son de Segundo de Chomón, considero lo mejor incluir aquí la lista completa y esperar que nuevos hallazgos nos permitan solucionar esta cuestión. De todas maneras, Gual en sus Memorias parece suponer que todos estos films están realizados aquí por Chomón y que los autores de los guiones fueron miembros del Teatre Íntim. He aquí la lista de las películas "habladas" proyectadas en la Sala Mercè de octubre de 1904 a junio de 1905:

"Mal de queixal", "El telèfon", "El banc de la mandra",
"Lliçó d'esgrima", "Berenar econòmic", "Accident d'automòbil",
"Una soirée agitada", "Nit de Reis", "El carretó dels gossos",
"Un home valent", "Un pagés malalt", "Duros que no passen" (o "Els duros sevillanos"), "Píndoles maravilloses",
"Una broma de Carnaval", "Judas", "Catarineta",
"La gallina dels ous d'or", "Magatzem d'invents", "Desafiament a mort" (o "Qüestió d'honor"), "El bagul misteriós", y
"A cal retratista".

Sabido es que, después del relativo éxito obtenido en la pequeña Sala Mercè de la Rambla de los Estudios, Lluís Graner se hizo cargo de la empresa del Teatro Principal, donde continuaron con mayores

vuelos los "Espectacles-Audicions Graner" en las temporadas de 1905 a 1908. En la Sala Mercè siguió el cine, aunque en la mayoría de los casos se trataba de producciones extranjeras, mientras que Graner -y con él los principales representantes de la música, de la escena y de las letras catalanas- en el Teatro Principal intentaba un tipo de espectáculo de mayor categoría en el que alternaba el teatro lírico catalán con el dramático y cómico. Ni de los programas ni de las informaciones de prensa de la época se deduce con claridad que en los "Espectacles-Audicions" del Principal estuviera incluido el cine, a pesar de que, junto a obras dramáticas y cómicas, se anunciaban unas "visions acompañades de música i cant i basades en temes legendaris o populars". Estas "visiones" no consistieron en películas, sino que fueron cuadros escénicos. Sí consta que hubo cine en las sesiones de tarde, si no incluido, al menos "alternado" con los espectáculos teatrales, según reza el programa de la temporada 1907-1908: "Tarde: Sessions dobles o senzilles en les que, combinades amb espléndides exhibicions cinematogràfiques, se posarán diferentes obres còmiques i líriques". (164)

Habiendo hablado ya de la importante producción cinematográfica de Segundo de Chomón para "Espectáculos Graner" de la Sala Mercè en la temporada 1904-1905, sólo nos queda por reseñar dentro de este período cuatro películas suyas de muy diferente tema y significación, pro-

(164) Sobre "Espectacles-Audicions Graner" hay abundante información tanto en las revistas especializadas y prensa de la época como en las historias del teatro catalán. A ellos les dedica también unas páginas Josep Aviñoa en un trabajo de investigación en curso sobre música de esta época, que ha tenido la gentileza de dejarme consultar.

ducidas en el año 1905 para la empresa Macaya y Marro.

"Eclipse de sol" es un interesante documental de carácter científico, captado por Chomón en el Observatorio Astronómico de los PP. Jesuitas de Tortosa. Parece que su autor guardó durante toda su vida un buen recuerdo de esta cinta. Utilizando el sistema del "paso de manivela", descubierto por él con anterioridad, consiguió unas imágenes del eclipse sorprendentemente realistas. He aquí otro campo más donde se manifiesta la constante búsqueda de Segundo de Chomón respecto a las posibilidades de aplicación del cine.

"Los sitios de Chile" fue una película encargada por una delegación chilena, y el argumento -elaborado por el mismo Chomón- era de tipo histórico: reconstrucción de sucesos de la independencia de aquel país. Actuó como protagonista un joven actor que entonces hacía mimo en el Salón Maravilla del Paralelo, Joaquín Carrasco. Para resolver problemas de grandes espacios, Chomón recurrió en este film a las maquetas. La película fue bien acogida en Chile, el país a donde iba destinada.

En el mismo año 1905, y seguramente por iniciativa de Lluís Macaya y Albert Marro, Chomón hizo el guión, dirigió y fotografió una película titulada "L'hereu de Can Pruna" (cómica, en 100 m.), cuya principal finalidad era la de aprovecharse del éxito que Gelabert había conseguido con "Els guapos de la Vaqueria del Parc". (Tanto es así que la cinta de Chomón cuando fue vendida para fuera de Cataluña, llevó un título casi idéntico al de Gelabert: "Los guapos del Parque"). Sólo fue necesario cambiar de sexo a los personajes: si en la película de Gelabert la

que solicitaba matrimonio era una rica señorita, en la de Chomón se trataba de un no menos rico campesino; y, consecuentemente, si en un caso los perseguidores de la dote eran "guapos" varones, en el otro caso eran "guapas" damiselas. El film de Chomón, aunque no consiguió el éxito del de Gelabert, estaba bien realizado y también proporcionó buenos frutos económicos. (Digamos de paso que el plagio en el cine primitivo es asunto nada infrecuente).

La película que sin duda resume todo el afán de Chomón por desarrollar el lenguaje del cine en esta primera época fue "El hotel eléctrico" (140 metros). El cine se convierte aquí en fuente de ilusión y de misterio, en prodigio de técnicas secretas, en número de circo o magia de music-hall... Un matrimonio llega a un supermoderno hotel donde no hay empleados, pues todo se hace mecánicamente por arte de la corriente eléctrica: las maletas se alinean solas y emprenden el camino de la habitación, donde se abrirán para dejar que la ropa se coloque ordenadamente en su sitio; el peine, el jabón y la máquina de afeitar atenderán debidamente a la señora y el señor... (¡Cuántas películas seguirían después estos mismos derroteros! Baste recordar al encantador Tati de "Mon oncle") Y todo iba bien dentro de la natural sorpresa, hasta que la entrada de un borracho en la central eléctrica desencadena la locura de los objetos, que danzan ahora vertiginosamente y sin control.

Por fortuna, es ésta una de las poquísimas películas que conservamos de nuestro cine primitivo, y cada vez que ahora la proyectamos, el público -hoy tan curado de sorpresas (curación que ya se convierte en enfermedad)- y nosotros quedamos siempre maravillados. Sin duda, Cho-

món con esta película se ganó el título con que Fernández Cuenca encabeza su libro: "maestro de la fantasía y de la técnica". Pero, a pesar de la admiración despertada, los ingresos no lograron compensar a los gastos y resultó un fracaso económico... que, no obstante, valió la pena.

Dejaremos a Segundo de Chomón por ahora, para volver a encontrarlo en el año que abrirá nuestro próximo capítulo (año 1906) y allí despedirlo en su partida hacia nuevos caminos por las cinematografías francoitalianas.

Después de haber seguido los primeros pasos en el cine de los dos primeros y grandes realizadores, Fructuós Gelabert y Segundo de Chomón, hemos de colocar en tercer lugar (del orden cronológico) a dos hombres que empezaron su labor de realización cinematográfica justo a finales del período que estudiamos en este capítulo -es decir, el año 1905- y que, aunque durante aquel año trabajaron por separado, se unirían al año siguiente y colaborarían juntos en una de las empresas pioneras más importantes de nuestro cine: nos estamos refiriendo a Albert Marro y Ricardo de Baños.

Albert MARRO I FORNELIO (Barcelona, 21 Septiembre 1878/6 Abril 1956) es un cineasta bastante desconocido, injustamente relegado a vivir en cierto modo a la sombra del nombre de Ricardo de Baños, y cuya significación en nuestro cine primitivo espera todavía ser dilucidada y divulgada (165). Nació en Barcelona, pero, como su padre era mi-

(165) Sólo conozco un trabajo que trate directamente sobre la figura de Albert MARRO: unas 40 hojas mecanografiadas de José

litar y fue destinado a Luzón (Islas Filipinas), allí pasó quince años de su infancia y juventud. A poco de regresar a Barcelona, lo encontramos en los últimos años del siglo haciendo de empresario de barraca itinerante en la que, como entonces era habitual, el cinematógrafo alternaba con otros números o atracciones. Habiendo descubierto pronto que las posibilidades del cine como espectáculo irían en aumento, se asoció al industrial Lluís MACAYA hacia el año 1901 o 1902, con el que tuvo en Barcelona la representación de la casa Pathé de París, y poco después (en 1904 o 1905, según nuestras deducciones) consiguió que Segundo de Chomón, conocido de antes, trabajara con ellos como técnico de laboratorio y operador. Junto a Chomón, pues, inició Albert Marro su actividad como productor y director de cine. El mismo contaba, según notas tomadas por José del Castillo: "Yo comencé en el cinema haciendo películas documentales a partir de 1904 o 1905. Chomón se encargaba de la fotografía y yo redactaba los rótulos explicativos. Chomón tenía, como ya te he dicho, otras ideas. Las llamadas 'vistas panorámicas' no le entusiasmaban. En los estudios de la Hispano realizó varios films; unos de carácter serio, mientras que otros eran de carácter fantástico..." De esta colaboración Marro-Chomón en el año 1905 son fruto los documentales titulados "Los parques de Barcelona", "El Tibidabo" y "La Masia catalana" (filmado este último en Can Rectoret, de Las Planas de Vallvidrera).

del CASTILLO en las que trata de recoger la carrera cinematográfica de Marro, basándose en datos de historias de nuestro cine y en notas personales tomadas directamente de conversaciones que tuvo con él al final de su vida en una casa de fotografía que tenía abierta en la calle Aribau.

El también barcelonés Ricardo de BAÑOS MARTINEZ (Barcelona 27 Agosto 1882 / 8 Agosto 1939) era fotógrafo profesional, igual que su hermano mayor, Francisco. No sabemos cómo y por qué, pero parece cierto que hacia 1902, a los veinte años de edad, Ricardo estaba en París empleado en la entonces naciente casa productora Gaumont. Allí empezaría a conocer los secretos del cine como ayudante de operador. Y fue precisamente trabajando para la casa Gaumont como lo encontramos en sus primeras filmaciones en Barcelona el año 1905. Se trataba de películas "sonoras" -y de nuevo nos encontramos con el cine sonoro en los albores del mal llamado cine mudo-, grabadas por el sistema "Cronophone", que había sido ideado y difundido por León Gaumont: junto a la película, se grababa un disco que luego, reproducido en un gramófono situado tras la pantalla al mismo tiempo que se hacía la proyección, permitía obtener, perfectamente sincronizados, imagen y sonido. Se solían buscar temas conocidos y populares; aquí se seleccionaron temas de zarzuelas en boga. Encargóse de la filmación Ricardo de Baños, quien, según consta en el catálogo Gaumont -números 339 a 342-, realizó: "El dúo de la africana", "El húsar de la guardia", "La gatita blanca" y "Bohemios", cantadas por el entonces popular Antonio del Pozo, "el Mochuelo". Se proyectaron estas cintas en el salón de billares del antiguo Café Novedades, obtuvieron éxito económico y se vendieron las copias, película y disco incluidos, a 200 o 250 pesetas. El "Cronophone" o cine parlante Gaumont tuvo gran difusión por los cines de toda España durante los cuatro o cinco años siguientes (hasta que la excesiva duración de las películas hizo difícil la grabación y acoplamiento de los discos), siendo uno de los principales promotores de este sistema Antonio de P. TRAMULLAS desde la ca-

sa Coyne de Zaragoza. (166)

Al año siguiente -1906- Ricardo de Baños, dejando la casa francesa Gaumont, se embarcó en una de las primeras y más importantes productoras barcelonesas, la "Hispano Films". En los laboratorios de la "Hispano" se iba a forjar otro de nuestros pioneros, Ramón de BAÑOS, hermano de Ricardo... De todo ello hablaremos en el próximo capítulo.

Para concluir esta pequeña crónica de los inicios de nuestra cinematografía, hemos de hacer mención de dos hombres que se iniciaron también en la Barcelona de comienzos de siglo y, aunque en este primer período no conocemos ninguna cinta atribuible con certeza a ellos, en el siguiente destacarán como excelentes operadores: Baltasar ABADAL y Antonio de P. TRAMULLAS.

Baltasar ABADAL (Manresa, 1886 - ?) se dedicó estos primeros años a difundir el cinematógrafo por pueblos y ciudades de las comarcas catalanas (consta que instaló locales de cine en Manresa y Mataró) y a representar casas extranjeras para la venta de películas, pues todavía no se había introducido el sistema de alquiler. En 1902 instaló en la Rambla de Canaletas, n. 5, un taller para colorear películas. Por estas fechas fue representante de la Manufactura Méliès y comenzó su actividad como operador realizando reportajes de actualidades para la casa "Ur-

(166) Sobre el procedimiento Gaumont de cine sonoro y su aplicación en España, véase: Carlos FERNANDEZ CUENCA, Historia del cine, tomo I (o.c. p. 363), y Juan Antonio CABERO, Historia de la Cinematografía española (o.c. pp. 67-68, 82)

ban" de Inglaterra. De estos documentales barceloneses no nos han quedado títulos conocidos.

Antonio de P. TRAMULLAS era el electricista que en 1896 había instalado el primer cinematógrafo estable en los talleres de los fotógrafos Napoleón. Poco después marchó a Francia para hacerse con su máquina propia, empezando su largo peregrinar por los pueblos de España literalmente con la máquina a cuestas. Si sus primeros pasos fueron por la geografía catalana, a partir de 1906 se instaló en Zaragoza, desde donde volvería a salir muchas veces y a muchas partes para mostrar y vender el "cine parlante" Gaumont, que representaba en exclusiva la casa Coyne de esta ciudad. No nos consta con certeza ningún film de Tramullas en Barcelona durante los cinco primeros años del siglo; Miquel Porter le atribuye como probable una cinta de actualidades sobre "El desembarque de las tropas llegadas de Cuba" (1898).

Vemos cómo en esta época del cine itinerante, cuando las cintas eran cortas y las ganas de filmar largas, debieron hacerse en Barcelona muchas más películas cuyos títulos no han podido pasar a estas humildes crónicas. Las razones de tal pérdida son obvias: el cine era entonces un espectáculo de "género ínfimo" o una curiosidad técnica que, a pesar de haber despertado el fervor popular, ni tenía prensa propia, ni apenas propaganda impresa más allá de las pizarras anunciadoras, ni en la mayoría de los casos en que se especificaban títulos en listas públicas o correspondencia privada se consignaba el nombre de su autor, procedencia u otras señas de identidad. Hay, por ello, algunos títulos de películas filmadas en Barcelona a las que no hemos conseguido todavía encontrarles

autor con nombre propio. Estas son:

- "Corrida de toros en la plaza de la Barceloneta" (1897)
- "Regatas organizadas por el Real Club Marítimo" (1897)
- "Vistas del puerto de Barcelona" (1897)
- "Escenas militares en Barcelona" (ocho films) (1898)
- "Escena de la cabalgata de 'La Walkyria'" (1899)
- "El ball de l'espolsada" (1902)
- "Champagne Codorniu" (1902)
- "Els Tres Tombs" (1902)
- "Colocación de la primera piedra del monumento al Doctor Robert" (1904)
- "Suelta de palomas en el Tibidabo" (1904)
- "Llegada de Alfonso XIII a Barcelona" (1904)
- "Llegada de Salmerón" (o "Salmerón en el Coll") (1905)

Todas ellas de unos 20 a 50 metros, según era habitual en esta época, y producidas -excepto la última- para la casa Lumière, representada aquí por los fotógrafos Napoleón.

A pesar de los setenta títulos que hemos podido localizar en este período, estamos convencidos de que la lista queda abierta a nuevos hallazgos y, en todo caso, siempre quedará en nuestro corazón un modesto monumento "a la película desconocida".

1. 5. 3. UNAS PRIMERAS CONSIDERACIONES SOBRE NUESTRO PRIMER CINE.

Si para nuestros abuelos y bisabuelos las sesiones del cinematógrafo en los años finales del pasado siglo despertaron sorpresa y admiración, para nosotros no es hoy menor el encanto al revivir el sorprendente y maravilloso espectáculo de aquellos orígenes. En la medida que vamos madurando somos más conscientes de que no son los días ni los años los que hacen cambiar de época, sino que son los actos de la naturaleza y del hombre, es decir, los hechos; y estamos convencidos de que el nacimiento del cine es uno de aquellos hechos que cierran puertas del pasado y las abren a una irrenunciable contemporaneidad. Como una piedra (o una flor) caída (o nacida) en plenas aguas de la Cataluña modernista, el cine de golpe conmovió nuestra casa y nuestros horizontes. Volver los ojos, pasear la mirada con calma por aquellos primeros campos de nuestro cine es re-conocer un paisaje querido de luz y de sombras, es conocer mejor el cine -"nuestro" cine- y conocernos mejor a nosotros como pueblo. Intentemos ahora, aunque sólo sea como resumen, aproximación o sugerencia, apuntar unas breves reflexiones sobre el cine y nosotros -el cine en nosotros- en plena época del Modernismo (entendido éste en su más extensa y plena significación sociohistórica).

a) La primera impresión que nos produce el recorrido por nuestra primitiva cinematografía es la de contemplar a un recién nacido que pone todos sus sentidos en la difícil tarea de "situarse", es decir, conocer los propios límites y establecer los límites de lo que le circunda.

Todos son tanteos. El despliegue de las técnicas de filmación, laboratorio y proyección fue un hervidero, imposible de seguir en detalle: cada cineasta era un inventor y casi cada película estrenaba un invento. Las posibilidades expositivas de la imagen en movimiento eran campos vírgenes que reclamaban a aquellos realizadores primeros. Pero había que estar siempre atentos al público (¿quién era el público?, ¿qué quería el público?...) y había que estar atentos a los espectáculos colindantes, desde el grado más "sublime" de los géneros teatrales al más "ínfimo" de ellos... Entre todos y todo había que situarse; lo que no se podía dudar era que el cine llegaba como "nueva criatura" a vivir su propia vida. Tanteos en todas direcciones, que a veces procuraban complacencia y satisfacción mientras otras veces conducían a bruscas reacciones de repliegue... Sin duda, resulta siempre estimulante el espectáculo de la vida en sus orígenes.

b) No vamos a entrar ahora en detalle sobre los primeros tanteos en el campo de las técnicas, pero podemos recordar algunos de los que ya hemos mencionado en páginas anteriores. Hemos visto cómo Fructuós Gelabert confeccionó su primera máquina tomavistas-proyector, y cómo pasó después a ser instalador de salas de cine, y fue director técnico y fundador de los talleres y laboratorio de la empresa Diorama; entre los múltiples problemas técnicos que hubo de plantearse, destaquemos dos: el cine en relieve y los sistemas de iluminación para aparatos proyectores. Si nos acercamos a la figura de Segundo de Chomón, no tenemos más remedio que considerarla como fuente ininterrumpida de invenciones y experimentos: coloreado a mano de películas, fotograma por fotograma; construcción de su propia máquina filmadora (con una caja de

pasas de Málaga como chasis); perfeccionamiento de la cámara para mejor obtención de sobreimpresiones y otros trucos... sin hablar de importantes descubrimientos "lingüísticos", como "el paso de manivela", y sus exploraciones por todos los géneros cinematográficos del momento. Se investigó también en el cine sonoro: desde el acompañamiento con piano-u órgano, como se hizo en el cine Napoleón a partir de 1899- y los ingeniosos comentarios de explicadores o charlatanes, hasta la palabra directa de actores profesionales tras o frente a la pantalla (como en las "audiciones visuales" de la Sala Mercé) o el acompañamiento de discos sincronizados, más o menos aproximadamente, con la proyección... Casi cada día había un nuevo problema técnico que afrontar en los diferentes ámbitos de la naciente industria; y el hecho de que esta actitud de búsqueda fuera general en todas las cinematografías del mundo no puede privar a nuestros pioneros de sus méritos correspondientes. Hacer cine requería entonces el dominio de la técnica o, mejor dicho, de las diferentes técnicas exigidas por los diversos campos de la producción-distribución-proyección, que entonces apenas estaban deslindados. Tanto era así que todos nuestros primeros realizadores tenían una preparación sólida como técnicos y habían sido ebanistas (Gelabert), ingenieros (Chomón), fotógrafos (Baños), electricistas (Tramullas) o montadores de barracas de feria y salas de cine (Marro y Abadal)... En los orígenes del cine, sin duda, las manos predominaban sobre elucubraciones artísticas y literarias.

c) Desde las primeras proyecciones públicas aparecía bastante claro que el cine no se iba a resignar a ser sólo una atracción de feria o un "fenómeno" más (como la mujer barbuda, el hércules o el tragasables), ni siquiera un invento o simple juguete óptico por más que fuera

apellidado como "la maravilla del siglo", sino que alcanzaría fecundos desarrollos como vehículo de información, de distracción e incluso de formación. Pero... ¿Hasta dónde llegaría, cómo y cuándo? Eran preguntas que respondería el tiempo. Lo cierto es que nuestros pioneros se mostraron pronto interesados por explorar los diferentes campos o géneros de la expresión fílmica.

Es evidente que la primera posibilidad que ofrecía la cámara era la de mostrar a un amplio público imágenes en movimiento captadas directamente de lugares y hechos más o menos próximos al espectador. Por eso las primeras películas se llamaron sencillamente "vistas panorámicas" o "vistas animadas". El cine servía para "enseñar", entendiendo el término en el doble sentido de "mostrar" y de "instruir"... y lo primero que había que enseñar era la realidad misma.

Si repasamos los títulos de las películas identificadas en los ocho primeros años de nuestro cine, observaremos inmediatamente cómo predominan las de carácter puramente "mostrativo": representan de hecho más de la mitad del total (37 sobre un total de unas 70 cintas conocidas de esta época). Dentro de ellas podemos establecer dos grandes grupos: los reportajes de actualidad, cuya principal intención es la captación inmediata de sucesos reales más o menos extraordinarios, y los documentales, que encierran una intención más formativa o instructiva y que han sido concebidos y realizados con mayor premeditación. Entre las actualidades, la gama es muy amplia, dado que en aquella época todo podía convertirse en "maravilloso" al pasar del proyector a la pantalla en una sala oscura: la comida familiar, la llegada de un barco o un tren, los niños en

bicicleta en el parque, una procesión, una corrida de toros, el desembarque de las tropas que venían de Cuba y la llegada del Rey a la ciudad. Para las cintas que hemos calificado de "documentales" la clasificación es más fácil: unas, que tenían carácter artístico y/o turístico, solían versar sobre paisajes naturales, ciudades y monumentos; otras se referían a la exaltación de personajes públicos destacados, como las que se pasaron en la Sala Mercè sobre literatos y artistas catalanes contemporáneos; y, finalmente, algunas se empezaban a hacer sobre temas de interés científico, como la filmada por Chomón en Tortosa con motivo del eclipse de sol de 1905. Naturalmente, la amplia serie de reportajes y documentales que ya vemos desplegarse en esta primera época alcanzará más variedad y desarrollo en las etapas siguientes.

No es necesario insistir -quizás sí "indicar", y es lo que hacemos- en la importancia que tiene el documental para acercarnos a la historia de aquellos años, no sólo a la historia "grande" de los libros, sino a la historia pequeña y fundamental del vivir cotidiano. Hoy resulta evidente, aunque los libros de texto no lo digan, que desde la aparición del cine la documentación histórica ha adquirido una nueva fuente de primordial importancia. Ya se preveía a comienzos del siglo la significación del cine como vehículo de información, tanto que se consideraba misión propia y casi exclusiva la de informar e instruir (aun cuando se mostraban reacios a aceptar otras funciones del cine más creativas). El siguiente párrafo de la "Il·lustració Catalana" es bastante explícito al respecto:

"(El cinematògraf)... satisfeya la curiositat, se'ns donava la informació gràfica del viatge d'aquest príncep, de la boda d'aquell magnat, del crim sensacional

que feya cruxir les prempses del món. (...) En cambi, als teatres se'ns donava generalment un art rebregat y sense such, basat a voltes en sucesos per l'estil dels que servexen de base als cinematògrafs, però mancats del aliciant de la veracitat (...) el públich ha preferit el cinematògraf al drama y la comedia" (167)

Por lo que respecta a las que podríamos llamar películas argumentales, por contraposición a las "documentales" (aunque reconozcamos que tanto una como otra denominación son incorrectas), haremos también dos grandes grupos, según un criterio que nos parece relativamente válido: las películas que obedecen a una concepción teatral del cine y las que buscan una narración más libre de la escena, es decir, aquellas que aproximan el cine a los géneros dramáticos y aquellas otras que lo aproximan a los géneros narrativos (teniendo siempre en cuenta que "aproximar" nunca puede significar "incluir", puesto que más o menos conscientemente ya había que reconocer desde el principio que el cine no podía ser un género "literario").

Entre las películas de argumento o de ficción que más pudieran reflejar una concepción teatral encontramos en estos años -1897 a 1905- las siguientes orientaciones: una línea apunta hacia la pantomima, como intentó Gelabert en "La Dorotea", cuento inspirado en una actuación del transformista Frégoli e interpretado por actores de mimo de la compañía de los Onofri; otras, como las grabadas por Ricardo de Baños pa

(167) "Ilustració Catalana", any III, n. 101 -07.05.1905- p. 303. El artículo, dentro de la página teatral y firmado por "M. y G.", debe ser de Josep Morató y Grau.

ra el "Cronophone" de la casa Gaumont, acudieron directamente a la zarzuela; las que Chomón filmó para la Sala Mercè, aunque no conocamos muchos detalles que las caractericen, debieron asemejarse bastante al sainete o al simple cuadro escénico, dado que tanto los autores de los guiones como los intérpretes pertenecían al Teatre Íntim de Adrià Gual; por fin, hasta película hubo que se atrevió a penetrar furtivamente en el recinto sagrado de la ópera para prestar sus servicios como elemento de decoración teatral: tal fue la grabación en cine de la cabalgata de "La Walkyria" en 1899 (que no tuvo éxito, es verdad; pero su sola existencia nos habla de osadía y aventura en aquellos pioneros-exploradores).

El grupo de las películas "más cinematográficas" -queremos decir: las que menos siguen los moldes teatrales y más se aventuran por caminos propios- prácticamente se pueden subdividir en cómicas y fantásticas. Por lo que podemos deducir de las escasas noticias de la época, entre las películas cómicas producidas aquí -muchas de las cuales fueron filmadas por Chomón para los Espectáculos Graner de la Sala Mercè-, destaca la cinta de Gelabert titulada "Els guapos de la Vaqueria del Parc" (250 metros), que obtuvo extraordinaria acogida popular el año 1905. Y entre las de fantasía sobresalen las que realizó Segundo de Chomón: "Gulliver en el país de los gigantes" (1903), "Pulgarcito" (1903) y, la culminación del género en estos años, "El hotel eléctrico" (1905).

Según se puede fácilmente comprobar por lo que a los géneros cinematográficos se refiere, el cine barcelonés seguía los derroteros que por entonces emprendía todo el cine europeo (actualidades, documental, comedia y fantasía), aunque no le iba a la zaga, pues nuestros pione-

ros dieron sobradas pruebas de decisión y de ingenio en sus búsquedas personales.

d) El desarrollo de las técnicas, la exploración de diferentes campos o géneros y la evidencia de que el cine contaba con medios de expresión peculiares han llevado a la creación y desarrollo de un modo de expresión. Por experiencia sabemos que la mejor manera de estudiar los elementos fundamentales del "lenguaje" (168) fílmico es recurrir a estas películas primeras, donde tímidamente y progresivamente van despuntando los rasgos característicos que lo diferenciarán de cualquier otro sistema de expresión. Aunque la plasmación de este "lenguaje" no puede ser fruto de estos diez primeros años solamente sino que, como veremos, es un proceso largo y complicado, quisiéramos brevemente hacer unas reflexiones sobre sus balbuceos iniciales.

La primera evidencia que aportaba el cine era su capacidad para captar y mostrar la realidad en movimiento, de manera que podía proporcionar no sólo "vistas fotográficas" sino "vistas animadas". La captación del movimiento supone, lógicamente, la impresión del tiempo: ya no se trata de la imagen de "lo que hay" en un instante determinado, sino las imágenes de "lo que pasa" en un período de tiempo determinado. Y si era posible captar el tiempo, muy pronto se vería que resultaba fácil tam

(168) Que el término "lenguaje" vaya aquí entre comillas responde a que, después de una época en que se ha usado y abusado de la expresión "lenguaje cinematográfico", ahora se cuestiona la validez de la aplicación del término "lenguaje" a éste y otros medios de expresión.

bién manipular el tiempo cinematográfico: acelerar, retrasar y hasta mezclar los tiempos. Todo era cuestión de más o menos fotogramas, si se pasaban a velocidad constante... Las posibilidades de manipular el tiempo eran, pues, mayores que en el teatro.

Si estas imágenes en movimiento podían ser proyectadas en una pantalla y no sólo ser vistas individualmente -el paso fundamental que dio el "Cinematógrafo" de Lumière sobre el "Kinetoscopio" de Edison-, se disponía de un espectáculo, más aún, de un "espectáculo de espectáculos", pues podía impresionar cualquier otro espectáculo -de la ópera al music hall- y reproducirlo más tarde sin más requisitos que la cinta, el aparato proyector y una pantalla.

Nada tardaría en descubrirse que, si el cine era un espectáculo maravilloso, más lo sería si sus temas también lo eran, si se dedicara a mostrar números de magia o ilusionismo. Un nuevo campo, pues, y unos nuevos recursos expresivos que Méliès en Francia y Chomón en nuestro país iban a desarrollar ampliamente. Sobre la sesión de ilusionismo el cine tiene la ventaja de poder hacerse totalmente fuera de la presencia de los espectadores e introducir en consecuencia muchos trucos visuales (transparencias, fondos oscuros, miniaturas...) y, para colmo, la máquina podía interrumpir y reemprender la filmación a voluntad del realizador.

Si el cine era fotografía, pero fotografía "animada", si era magia, pero permitía más trucos que el espectáculo directo de magia, podía también ser teatro y disponer de medios que no tenía el teatro. Por lo pronto ni se necesitaba escenario ni la presencia física de actores para

montar una función. Y no era esta pequeña ventaja: los escenarios no tenían por qué ser artificiales pudiendo ser naturales, ni tenían que ser pocos pudiendo ser tantos como se quisiera, ni el espectador tenía que ver las cosas desde un mismo sitio porque la cámara lo podía transportar a diferentes ángulos de visión... Sólo faltaría tal vez la palabra, la música, el color y el relieve; pero ya sabemos cómo para todo ello hubo soluciones o intentos de solución más o menos acertados. Insistimos: la ruptura del espacio escénico emancipaba al cine con respecto al teatro. Con lo cual, como es obvio, no pretendemos decir que el cine sea mejor o peor que otros espectáculos -cuestión ésta que, planteada así, carece de sentido-, sino que es básicamente diferente.

Los elementos del lenguaje cinematográfico aparecían y se difundían con rapidez: cambios de perspectivas, prescindiendo de la frontalidad y de la perspectiva única; cambio de distancia en las tomas, aunque todavía no estuviera desarrollada la combinatoria de los encuadres; variedad de los lugares filmados, del eclipse de sol al microcosmos de Pulgarcito; aprovechamiento de las posibilidades de expresión de la luz natural (la artificial todavía no se empleaba entre nosotros para filmar); uso de maquetas, a veces alternadas con escenas naturales; recurso a las transparencias y a los fondos oscuros; descubrimiento y aplicación del "paso de manivela", que permite la animación de dibujos y objetos inanimados; aplicación de otros efectos especiales, como color -virado o manual- y sonido, etc. Ni que decir tiene que con el crecimiento de las posibilidades expresivas del cine, los metrajes de las cintas también aumentaron, lo cual permitía nuevas aventuras narrativas y comerciales.

Pero si los elementos de la expresión fílmica aparecieron pronto, la cristalización de lo que podíamos llamar "gramática del cine" -es decir, un arte combinatoria con normas propias- era asunto que iba naturalmente más lento. Sólo recordaremos aquí que la cámara permanecía fija durante la filmación, que no se solían combinar los encuadres para obtener efectos psicológicos y variedad en la expresión, que el ritmo narrativo era todavía o demasiado teatral o demasiado natural... en suma, que el gran secreto del montaje estaba aún por desvelarse entre nosotros cuando en otras latitudes (Inglaterra, EE.UU.) empezaba ya a desencadenar toda una nueva narrativa.

e) En una aproximación superficial al cine de estos primeros años se puede sacar la impresión de que aquel incipiente espectáculo bien poco nos puede decir sobre la realidad política, social y cultural de la floreciente Barcelona de comienzos de siglo. Si observamos los reportajes de actualidad y los documentales, no encontramos en esta época (recordemos: hasta 1906) casi ninguno que recoja acontecimientos de interés histórico. Si volvemos la vista hacia las cintas argumentales, la decepción será mayor: intrascendentes números cómicos, folclorismo zarzuelero y fantasía de cuentos de hadas... es decir, género "ínfimo", en las antípodas de las inquietudes vanguardistas de artes y letras. Parece a primera vista que el espectáculo ligero viva su vida propia, independiente, al margen de los avatares políticos y de los conflictos sociales. Parece que el Paralelo viva de espaldas a la Plaza de San Jaime. (Aunque, de todos modos, el cine es y no es el Paralelo).

Por otra parte, también de entrada, sospechamos que un cor_

te radical entre el cine-espectáculo y la sociedad en que éste arraiga es imposible. Relaciones más o menos profundas debe haber más allá de un aparente divorcio. Si el cine es un tipo determinado de expresión sabemos que no hay lengua al margen de una sociedad que la haga y la hable (como, por tanto, tampoco debe haber una lingüística sin sociolingüística). Y los hechos se encargan de confirmarlo en nuestro caso: a medida que nos adentramos en la historia de nuestro cine encontramos en él más caminos para mejor conocer nuestra historia social.

Nosotros aquí de ninguna manera pretendemos construir una teoría global sobre las relaciones del cine con la sociedad -corresponde esto a un tipo de estudios diferente al nuestro-, sino que sólo intentaremos unas reflexiones que nos permitan vincular el fenómeno del nacimiento y primeros pasos del cine con diversos sectores y aspectos de la vida barcelonesa de aquellos años. En próximos capítulos daremos nuevos pasos para seguir el curso histórico de tales vinculaciones.

Establezcamos un punto de partida: el cine llegó a Barcelona, se asentó y se difundió por toda la ciudad en dos o tres años. De manera que, al empezar el siglo, raro sería el barcelonés que no tuviese noticia directa o indirecta de lo que era el cinematógrafo. Pues bien; un espectáculo que se implanta tan pronto en una ciudad y, sobre todo, que llega a barrios y público donde otros espectáculos no habían podido llegar no tiene más remedio que producir un impacto sobre el entramado social y provocar reacciones y tomas de postura. Habrá sectores que acepten el cine y motivos por los que lo acepten, como habrá otros que lo rechacen y motivos para hacerlo. Pero una cosa es evidente: un producto que se

vende masivamente tiene que responder de alguna manera a determinadas necesidades o apetencias masivas.

Los primeros que aceptaron el cine de manera decidida y total fueron aquellos que se embarcaron al principio en la incierta aventura de su producción y explotación comercial. Esto es claro. Miremos a la procedencia social de estos pioneros: prácticamente todos ellos provenían del campo de la fotografía y/o del espectáculo popular. Los "Napoleón", Ubach, Gelabert, Tramullas, Baró, Martí, Abadal, Farrús, Macaya, Marro, Chomón, Fuster, Baños, Gaspar, Bordàs... todos eran hombres que podíamos considerar como técnicos medios o pequeños y medianos empresarios (Los casos de Graner y de Gual presentan caracteres diferenciales importantes y merecen consideración aparte). Otro rasgo peculiar los distingue a todos ellos: cierta atracción por la aventura, por el riesgo; eran hombres que podíamos calificar como "lanzados"... Y he aquí nuestro primer punto de la relación cine-sociedad en aquella época: en la sociedad barcelonesa de entonces había un numeroso grupo social, situado entre el proletariado y las clases altas o grupos establecidos, con una preparación intelectual y técnica media, abierto a innovaciones y dispuesto a correr determinados riesgos económicos, que fue el que acogió, impulsó e hizo nuestro cine en estos primeros años, abriéndose paso entre la incompreensión y los ataques de los que detentaban la cultura oficial. Esta pequeña burguesía abierta y decidida, en una ciudad que emprendía entonces la modernización industrial, que crecía demográficamente y que disponía de una estructura socioeconómica adecuada tras una sólida tradición en la industria y el comercio, constituyó el útero materno de nuestra cinematografía.

¿Y cuál fue el público que prestó acogida tan pronta y tan constante al cine entre nosotros? No es fácil responder con exactitud de estadísticas a esta pregunta; pero disponemos de datos que nos permiten elaborar una respuesta que consideramos correcta, aunque bastante genérica. A veces se dice que el cine en un primer momento, como invento curioso, llamó la atención del público de todas clases sociales y que todo tipo de personas pasaba por las primeras proyecciones, y que después, ante la incomodidad de las salas y la vulgaridad de los asuntos, dejaron de asistir las clases acomodadas, convirtiéndose en espectáculo propio de las clases sociales más bajas; sólo más tarde el cine recuperaría un público socialmente heterogéneo. Una simplificación tan tajante de la realidad nos parece incorrecta y, desde luego, en el campo de estudio en que estamos situados no acertamos a establecer con claridad tales fases. Creemos que, aunque se diera una cierta fuga de espectadores tras las primeras sesiones, este abandono no tendría especial importancia, y que el cine fue desde el principio hasta hoy un espectáculo abierto y frecuentado por todas las clases y grupos sociales (con las excepciones normales, según el tipo de película, de local o de otras circunstancias particulares). Pero para no generalizar, refirámonos a Barcelona y al período en que ahora nos movemos.

Si consideramos como dato significativo la apertura de salas de proyección en Barcelona, encontramos que el cine en este período inicial se desarrolló del siguiente modo: nace en pleno vértice de la vida del espectáculo barcelonés (Rambla de Santa Mónica / Puerta de la Paz); sube Ramblas arriba hasta la zona de Plaza Cataluña, entrando en teatros (como el Principal, Romea, Diorama, Novedades), hoteles (Martí, Colón),

estudios de fotógrafos (Napoleón, Martí, Baró), museos de armas (Estruch) y salas propias (Beliograph, Sala Mercè), etc.; se abre por el Puerto hacia la Barceloneta; penetra y remonta el Paralelo; y, sobrepasando el límite de la Gran Vía, se desparrama por todo el Ensanche, derecha e izquierda, y llega a todos los barrios y pueblos limítrofes. Este proceso de difusión no responde a un orden cronológico sino topológico; pero lo cierto es que el cine en cinco años estaba establecido por toda la ciudad de Barcelona, mientras el teatro seguía circunscrito a la zona del centro. Esto quiere decir que las salas de cine en esta época acogieron a todo tipo de personas, de todas las clases sociales y de todos los sectores urbanos. Por tanto, el cine de este período se puede considerar como espectáculo "popular" si entendemos el término en su sentido más amplio: abierto a toda la sociedad barcelonesa, sin excluir a la clase obrera, que lo consideró el espectáculo más a su alcance.

¿Qué tenía el cine que le permitiera instalarse tan pronto, con tanta firmeza y en tan diversos ambientes? Desde luego, no podemos explicar tal fenómeno recurriendo sólo a argumentos como el bajo precio de las entradas o la curiosidad por conocer un invento reciente. Había algo más. El cine aportaba, ante todo, variedad. Piénsese que el papel de la información filmada que ahora ocupa la televisión en aquellos tiempos -a escala menor, claro está- correspondía por entero al cine: reyes, guerras, bodas, llegadas y salidas, costumbres, monumentos, sucesos de todo tipo y de todos los países, curiosidades mil... un aluvión de nuevos mundos se ofrecían a nuestros abuelos en las pantallas de los cinematógrafos. El cine aportaba igualmente distracción, sin complicaciones políticas, estéticas ni intelectuales de ningún tipo. Basta mirar cualquier lista de pelícu-

las de este período en cualquier país: asuntos cómicos, folclóricos, sentimentales, de aventuras o fantasía, servidos siempre en corto tiempo y con sencilla construcción narrativa. ¿Que el cine de esta época no refleja directamente los temas políticos, económicos, sociales y culturales que trataba la intelectualidad ciudadana en sus tertulias y ateneos? Sí, es cierto. ¿Que este cine no refleja la sociedad de entonces? No, no es cierto. Las cintas documentales, sea cual sea el acontecimiento que recojan, estén o no hechas desde el punto de vista del poder (aunque eso de la manipulación política del cine es cuestión que madurará -¡y hasta qué punto!- más tarde), rezuman en mil detalles la imagen de un pueblo, de sus modos y de sus modas. Y las cintas argumentales, por su parte, también reflejan lo que una mayoría de gente entiende y lo que busca para "divertirse" en sentido pleno (es decir, "salirse fuera de" los caminos que la vida tiene trazados). En cierta manera, mejor puede reflejar el cine primitivo la sociedad media de entonces que otras artes de "más categoría", pues aquel cine no pretendía llevar al público a ninguna parte, a ningún objetivo "sublime", sino que estaba sobre todo atento a satisfacer lo que el público pedía, según aquella descarada confesión que hiciera Lope de Vega en su "Arte nuevo de hacer comedias": "... y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron". (No se olvide -y menos en este punto- que estamos refiriéndonos a unos años muy concretos -1897-1905- y con una lista de películas ante los ojos muy determinada -las películas producidas en Barcelona durante estos años-. Si hubiera que referirse a otros años, ya no se podría hablar de tan sanas y tan poco manipuladoras intenciones).

Que la película de entonces no era considerada obra de arte

ni de valor intelectual es algo que se comprueba no sólo recurriendo a las opiniones de críticos y eruditos de la época, sino simplemente observando el trato que de los films hacían sus mismos autores y productores. En esta época se ofrecían al comprador y al público las películas sin señas de identidad: una lista de títulos que dieran a entender los asuntos de que trataban, especificación del metraje correspondiente y del lugar donde adquirirlas. Nada más; ni procedencia, ni director, ni colaboradores, ni actores, ni fecha de producción en la mayoría de los casos. Esto nos indica a las claras que un film era un producto artesanal, válido por su función y por su calidad propia, como una silla o una mesa o una ventana. ¿Qué importaba su autor y otras pequeñeces por el estilo? Por eso el cine primitivo conserva en muchas ocasiones la extraordinaria categoría de los productos anónimos, libres de etiquetas y de valores añadidos. Sin embargo, muy poco se tardaría en colgarle al cuello la ficha técnica.

Los ambientes intelectuales -hablando en general y refiriéndonos a estos primerísimos años- no podían menos que despreciar u olvidar al cine como medio de expresión. Bien estaba que el cine se utilizara para "mostrar" sucesos, personajes y monumentos; pero vana ilusión sería querer narrar una historia o representar una comedia o un drama... para eso estaba el teatro. ¿Obra de arte una película? ¡Ni soñarlo!

Maria Amparo GIMÉNEZ I RUIZ en un reciente trabajo de investigación ha estudiado el reflejo del cine en un amplio sector de la prensa barcelonesa del año 1898 al 1917. Pues bien, en el apartado que dedica a revistas artísticas y literarias examina las revistas "Catalònia", "Quatre Gats", "Pèl & Ploma", "Forma", "Museum" y "Joventut", y las re-

ferencias que estas revistas "artísticas y literarias" dedican al cine durante su publicación son éstas: "Catalònia", ninguna referencia; "Quatre Gats", ninguna; "Pèl & Ploma", una sola referencia; "Forma", ninguna; "Museum", ninguna; "Joventut", siete referencias. Si nos limitamos a los años que consideramos en este período y ampliamos el examen de publicaciones periódicas a revistas ilustradas y revistas satíricas y políticas, encontramos que en "Il·lustració Catalana" aparecen cinco referencias, seis en "Cu-Cut!", cuatro en "La Campana de Gràcia", y nada menos que veintitrés en "L'Esquella de la Torratxa" (¡Oh milagrosas afinidades de lo popular!) ... Y ¿qué dicen estas revistas del cine hasta 1905? Nada, alguna noticia en secciones de "varia", algún comentario despectivo, la constatación de su popularidad y alguna queja porque deja los teatros vacíos o aviso a los espectadores del peligro de incendio a que se exponen...

En la valoración conjunta de las revistas examinadas y por lo que a las artísticas y literarias se refiere, M^a Amparo Giménez llega a la siguiente conclusión: "Les revistes artístiques i literàries es movien en un camp d'especialització que no es relacionava amb el cinema, i ni tan sols amb el món de l'espectacle. És cert que en alguns casos, com el de 'Joventut', als plantejaments artístics s'hi afegien d'altres ideològics que condicionaven una ampliació temàtica de cara a una superior divulgació. Però això són excepcions, que obedeixen a més a motius extra-artístics. En el terreny intel·lectual, ni el Modernisme ni el Noucentisme en tant que moviments van manifestar-se en el sentit de relacionar l'art amb aquell espectacle de masses que, en pocs anys, va arribar a ocupar un lloc destacat entre els espectacles de Barcelona" (169).

Efectivamente el cine primitivo se forjó fuera de los ámbitos donde discurría la flor y nata de la intelectualidad barcelonesa. Ni Modernismo ni "Noucentisme", como movimientos artísticos, prestaron atención a tan humilde espectáculo... consideraciones de más enjundia les reclamaban. Pero tampoco nos conformaremos con estas afirmaciones generales si de ellas se pretendiera concluir que no existieron ciertas relaciones -y, sobre todo, posibilidades de relación- entre cine y movimientos artísticos. Relaciones con frecuencia periféricas, tangenciales, parciales... pero las hubo.

El cine arraigó en Cataluña cuando el Modernismo -política y culturalmente hablando- había pasado sus fases más combativas de apertura ilusionada a la modernidad, se dispersaba en múltiples tendencias y se dividía con la llegada de jóvenes generaciones. El Modernismo en la primera década del siglo se estaba trivializando en moda decorativa y los auténticos modernistas de espíritu luchaban dispersos, mientras surgía con el beneplácito oficial una nueva ola, el "Noucentisme". En esta coyuntura creció el cine: cuando los modernistas ya no podían responder colectivamente al reclamo de la modernidad y los "noucentistas" tenían sus ojos vueltos hacia la Grecia clásica. ¿Quién iba a descubrir en el cine un nuevo camino para la expresión artística?

Sin embargo, el cine dentro de su modestia inicial tenía ras-

d'inicis del segle xx (1898-1917). Tesina de Licenciatura presentada en el Departamento de Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. (s.f.).

gos que podían haber conectado muy bien con determinadas líneas del Modernismo. Si el Modernismo pretendía llevar un mensaje de renovación ideológica, artística y social a todo el pueblo de Cataluña, ¿qué mejor vehículo que un espectáculo que llegaba fácilmente a todas las capas de la sociedad? Más en concreto, la línea de un Modernismo anarquista, la del naturalismo y la de aquellos que Cirici llamaba "los negros" bien podrían haber encontrado en el cine al pueblo obrero y a las clases bajas que ellos decían buscar. E incluso desde un punto de vista puramente estético y hasta esteticista, el cine podía ser muy bien el espectáculo síntesis de todas las artes (palabra-música-imagen) que ellos proclamaban como ideal.

Bien entendió esto último Adrià Gual cuando aceptó la propuesta del pintor Graner y en la Sala Mercè el año 1904 -cuatro años antes del cacareado "Film d'art" francés- acometió la empresa de aquellas "visions musicals" donde el cine se codeaba en régimen de igualdad con los decorados de los mejores decoradores modernistas, con la música de los mejores músicos catalanes de la época y con las interpretaciones de los mejores actores del también modernista Teatre Íntim. Allí estuvo Segundo de Chomón al frente de los aspectos cinematográficos, un hombre que bien pudiera haber sido el director de un hipotético cine modernista. Que el experimento fue de corta duración, es cierto. Que Adrià Gual presenta en sus Memorias aquello de la Sala Mercè como un episodio de escasa importancia, también lo es. Pero ni Graner, ni Gual, ni Chomón pierden por eso el mérito de haber intuido unas posibilidades esperanzadoras para el cine.

Si el mundo del cine y el mundo de intelectuales y artistas

han estado largos años distanciados, creemos que se debe fundamentalmente, aparte de otras razones más circunstanciales, al divorcio que también ha existido entre la cultura oficial burguesa y la cultura popular. La aproximación entre ambos mundos vendrá también básicamente de un profundo cambio social.

CAPITULO II:

EL CINE EN BARCELONA DE 1906 A 1914

(FASE DE CONSOLIDACION Y EXPANSION)

Por no incurrir en la anarquía metodológica y la consecuente confusión que con tanta frecuencia se dan en las historias del cine, ahora que vamos a entrar de lleno en la parte central de nuestro estudio, quiero empezar por unas consideraciones sobre el proceso y método que seguiremos en este capítulo.

Comencemos, pues, precisando el ámbito cronológico en el que nos vamos a mover. Abarca esta parte de nuestro trabajo nueve años (de 1906 a 1914), que exactamente corresponden a la primera mitad de los dieciocho que pretendemos estudiar en toda la tesis (de 1906 a 1923). Pero, naturalmente, no está hecha la división en dos partes iguales por motivos de simetría o de escrupulosa exactitud numérica, sino que haber establecido el año 1914 como línea de separación obedece a motivos estrictamente históricos. Baste recordar dos hechos de primera magnitud ocurridos en este año; uno, de ámbito mundial, otro, de ámbito nacional: inicio de la Primera Guerra Mundial (julio-agosto) y constitución de la "Mancomunitat de Catalunya" (abril). Tanto a nivel internacional como a nivel de Cataluña hay, pues, motivos históricos suficientes para que el año 1914

marque un hito en la periodización historiográfica. Pero además, como ya tenemos dicho, la Guerra Mundial afectó considerablemente al desarrollo socioeconómico y político de Cataluña, de manera que en este caso se establece una correspondencia cronológica en un punto de inflexión importante para la historia internacional y para la historia nacional. Si a ello se añade que la cinematografía catalana, por motivos fundamentalmente de coyuntura económica, conoció en los años de la guerra un despliegue inusitado, tenemos que el año que nos va a servir de límite entre los dos períodos en que dividimos nuestro estudio de ningún modo está elegido arbitrariamente.

Por otra parte, tomar el año 1906 como fecha inicial de la época que acotamos tiene una justificación muy clara si atendemos a la historia de Cataluña. Se produjeron en aquel momento una serie de hechos políticos y culturales de vital importancia para el país: constitución de "Solidaritat Catalana", "I Congrés Internacional de la Llengua Catalana" y aparición simultánea de obras que marcaban nuevos rumbos en el ámbito de las letras y de las artes (el "Glosari" de Xènius, "Els fruits saborosos" de Carner, "La Nacionalitat Catalana" de Prat de la Riba, "Enllà" de Maragall, "Horacianes" de Costa i Llobera, "A l'Arcadia" de Folch i Torres, las acuarelas sobre "La Catalunya grega" de Llaveries, el estreno de la ópera "Empòrium" de Marquina y Morera, etc...) Todo ello determina que el año 1906 en nuestra historia sea considerado en el terreno político como el de la ascensión de la Lliga Regionalista a partido hegemónico en la conducción del nacionalismo catalán y en el terreno cultural como el inicio del movimiento noucentista. A estas razones de orden político y cultural se añaden otras, también importantes para nosotros, de orden interno a la his-

toria de nuestro cine: en 1906 nacieron en Barcelona las dos empresas pioneras más importantes de nuestra producción ("Films Barcelona" e "Hispano Films") y con ellas aparece el primer intento serio de dar solidez empresarial a nuestra cinematografía, pasando en cierto modo de ser asunto artesanal a la consideración pomposa de "industria".

Por último, los límites del período que será objeto de este capítulo (1906-1914) también coinciden con la periodización que se suele hacer en las historiografías de cine de Europa Occidental y de Estados Unidos. Normalmente en todos estos países se considera un primer período de nacimiento y despegue de la producción cinematográfica, que iría de 1896 a 1905/1908, y un período posterior de consolidación y desarrollo, que se extendería aproximadamente de los años 1905/1908 hasta la Guerra Mundial. Así pues, el ámbito cronológico que nosotros hemos marcado para este capítulo no sólo corresponde a una etapa definida de la historia de Cataluña, sino que también coincide con la periodización normal en la historiografía cinematográfica del llamado mundo occidental. (1)

(1) A título de ejemplo que confirma esta coincidencia cronológica observamos que: Carlos FERNANDEZ CUENCA comienza el libro segundo de su "Historia del Cine (II)" con la aparición del "Film d'Art" (1908) para concluir el libro tercero con la llegada de Chaplin y de Fantomas (1914); Román GUBERN abre capítulo con Nick Carter (1908) para cerrarlo con "el esplendor nórdico" durante la I Guerra Mundial; Jean MITRY ("Histoire du Cinéma, I") en el capítulo titulado "Découverte du Cinéma" abarca de 1908 a 1914; Georges SADOUL en "Historia del Cine Mundial" toma como unidad de estudio para el cine francés 1908-1914, para el cine nórdico e italiano 1906-1924, y para el cine americano 1908-1918.

En cambio, subdividir este período en dos fases -una, de 1906 a 1910, y otra, de 1911 a 1914- es consecuencia del tipo de trabajo monográfico que estamos haciendo y obedece a criterios tomados de nuestra historia particular. En primer lugar, un estudio tan detallado como el nuestro no permite la sucesión ininterrumpida de los datos correspondientes a nueve años de producción cinematográfica; es necesario dividir por consideración al sufrido y casi siempre obligado lector, y por consideración con la que escribe y, sobre todo, con los mismos hechos. Hay también unos motivos derivados del mismo desarrollo de nuestro cine que nos permiten trazar estas dos fases: en la primera fase (1906-1910) predominan los films documentales sobre los de argumento (como es lógico en los primeros pasos de afianzamiento de las casas productoras),² mientras que en la segunda (1911-1914) aparecen ya más películas argumentales; por otra parte, hay en la primera fase un influjo casi exclusivo de los modelos franceses, en tanto que en la segunda se hace patente la influencia italiana junto a la francesa. Por lo que respecta a nuestra historia cultural, ya hemos explicado anteriormente cómo también se considera que el "Noucentisme" pasa de una fase de prólogo a otra de implantación en el año 1911 (publicación del "Almanac dels noucentistes", ampliación del "Institut d'Estudis Catalans" y subida de Xènius a su Secretaría). Pero de todos modos queremos insistir en que se trata simplemente de dos fases de un mismo período y que, por tanto, la separación entre ambas es imprecisa, no ajustándose con exactitud a la trayectoria individual de cada uno de los realizadores (2); por este motivo las consideraciones generales que incluiremos al final

(2) Bien se comprobará este desajuste cronológico en la obra de Segundo de Chomón, quien se marchó a Francia a mitad de 1906 y se reincorporó a la producción barcelonesa en el año 1910.

de este capítulo se referirán en conjunto a todo el período de 1906 a 1914.

En cada una de las dos fases en que hemos dividido nuestro estudio seguiremos el orden del ciclo propio del proceso en espiral que sigue la producción cinematográfica: PRODUCCION₁--DISTRIBUCION--EXHIBICION--CRITICA--PRODUCCION₂ ... y así sucesivamente. En realidad se trata sencillamente del ciclo común a toda comunicación e intercambio humano o puramente natural (recibir-dar/recibir-dar), por más que en los últimos tiempos tan meridiana sencillez se haya convertido en algunos casos en lenguaje y rito sólo aptos para iniciados. Pero no obstante, recordemos aquí -y ya tendremos sobradas ocasiones de verificarlo después- que el cine tiene una peculiar y fuerte dependencia de aspectos técnicos y comerciales que influyen poderosamente en la creación fílmica; esto obliga a que el estudio de la historia del cine deba siempre barajar hilos muy heterogéneos y ángulos de visión también diferentes entre sí. De manera que la simplicidad de la lógica del proceso comunicativo en abstracto se verá desbordada en la práctica por el carácter poliédrico de la materia que hemos de estudiar. Dicho de otra manera, la extraordinaria complejidad de nuestro objeto nos llevará a utilizar con frecuencia una actitud metodológicamente perspectivista: tendremos que considerar la producción cinematográfica de cada etapa desde puntos de vista muy diversos (como industria, como información, como espectáculo, como expresión artística, etc.), procurando que los resultados finales sean, al modo de un cuadro cubista, fruto de varias perspectivas conjugadas.

Por lo pronto, advirtamos ya que en cada una de las fases de este ciclo (producción-distribución-exhibición-crítica-producción) tendremos

que movernos en dos niveles diferentes: el de los innumerables datos y el de conjuntos intermedios. Me explicaré. Un trabajo como éste tiene un primer objetivo que es el de aportar información casi exhaustiva sobre todos los detalles -a veces insignificantes en sí mismos, pero significativos en su conjunto- que componen el cuadro total del cine de esta época. Para evitar la lectura embarazosa de tanto detalle he juzgado conveniente distribuir la información en dos partes diferentes del trabajo: al comienzo de cada etapa se hará en forma esquemática el resumen de la producción de cada año y al final, en apéndices, se desarrollará con suficiente amplitud y sistematización todos aquellos datos que, por no caer en una minuciosidad entorpecedora, no cabrán íntegramente en el cuerpo de la tesis (y aquí, entre paréntesis, permítaseme insistir en la importancia fundamental que atribuyo a los apéndices). Un segundo nivel, o nivel medio, será la consideración de conjuntos temáticos relativamente homogéneos y suficientemente amplios para que se pueda conjugar a la vez información e interpretación; corresponde a los diferentes apartados en que subdividimos el estudio de cada etapa: técnicas, directores, casas productoras, géneros cinematográficos, películas especialmente representativas, canales de distribución y exhibición, crítica del cine como fenómeno global, crítica de aspectos determinados, líneas de influencias, etc. Este será el nivel habitual en el transcurso de nuestra exposición.

Pero evidentemente una investigación histórica no se puede limitar a la recopilación de datos y al análisis de conjuntos intermedios. Hay que dar un paso más hacia la síntesis, hasta llegar a preguntarnos no sólo el cómo sino el por qué de los fenómenos. Por este motivo, trataremos siempre al final de cada período de establecer las relaciones del cine

con los factores sociales que caracterizan el momento histórico correspondiente, obtener conclusiones de carácter general e incluso aportar valoraciones personales sobre lo estudiado. Naturalmente, en este nivel último se ha de proceder con cautela y modestia, pues las afirmaciones aquí ya no gozan de evidencia inmediata, pero creemos que es tarea propia e irrenunciable del historiador abrir caminos razonables a la interpretación de la historia.

2. 1. PRIMERA FASE: 1906 - 1910

(EL CINE CONQUISTA LA CIUDAD)

2. 1. 1. PANORAMICA DE LA PRODUCCION

Según está anunciado en las páginas precedentes, situaremos al comienzo de cada etapa o fase de nuestro estudio un cuadro esquemático donde se pueda obtener una visión panorámica de toda la producción durante estos años. De esta manera, en pocas páginas y de modo fácil de consultar, tendremos una presentación sumaria de la más importante "materia" que hemos de trabajar en las páginas siguientes. Pero, antes de transcribir el cuadro-resumen, hagamos unas observaciones previas sobre el mismo:

a) Este cuadro esquemático no agota, ni mucho menos, los datos correspondientes a este período. Faltan muchos aspectos que hemos preferido no incluir aquí sino dejarlos para apéndices (p. ej.: talleres, distribuidores, locales de proyección, actores, decoradores, etc...)

b) Se incluyen sólo las películas de producción barcelonesa, ya que éste es el campo delimitado para nuestro estudio; y consideramos como de producción barcelonesa aquellas películas hechas por realizadores residentes en Barcelona (sean o no nacidos en la ciudad) y por casas productoras barcelonesas o extranjeras pero establecidas como productoras aquí. En consecuencia, se incluyen películas filmadas fuera de la ciudad e incluso filmadas fuera de Cataluña, con tal que el realizador se haya desplazado ocasionalmente desde Barcelona para hacerlas a título personal o, como suele ser lo normal, dependiendo de una casa productora determinada. En cambio, no están incluidas otras películas de productoras catalanas no barcelonesas (en nuestro caso es particularmente apreciable la ausencia

de films realizados en Valencia por los Hermanos Cuesta) ni aquellas que hicieron para casas de fuera de Barcelona realizadores que durante un tiempo trabajaron en esta ciudad (circunstancia nada infrecuente si consideramos casos como los de Segundo de Chomón, Antonio de P. Tramullas, José Gaspar, Ramón de Baños o Juan M^a Codina).

c) Utilizamos como criterio de ordenación el cronológico, por años. Dentro de cada año, dado que resultaría imposible seguir el orden cronológico de fecha de producción para cada película, agrupamos éstas por directores o realizadores, y en la enumeración de films de cada director adoptamos el orden alfabético.

d) Determinar la fecha de producción ha sido asunto harto difícil y en unos pocos casos hemos tenido que darla como dudosa. Tampoco el título original de la película ha sido fácil de averiguar; sobre todo, en los casos de documentales, en que las referencias suelen ser genéricas e imprecisas ("vistas sobre...", "cinta que trata de..."). Téngase en cuenta que en esta primera fase no existía prensa especializada sobre cine, que las referencias en revistas y diarios eran escasas y muy incompletas (normalmente se limitaban a dar sólo título y local donde se estaba proyectando la cinta), que las memorias de aquellos pioneros están escritas mucho después, cuando ya la memoria no es fiel en los detalles, y, en consecuencia, que en estos datos las diferencias entre los historiadores a veces es notable. Por todo ello, los criterios que hemos utilizado para precisar estos datos han sido los siguientes:

- En algunos casos, muy pocos, la película se refiere a acon-

tecimientos históricos conocidos y datados (Bodas del Rey, Semana Trágica, etc.); entonces no hay duda sobre su fecha de producción.

- Damos después preferencia a los testimonios contemporáneos a la época de producción. Un amplio y minucioso proceso de vaciado de toda la prensa importante de Barcelona en este período nos ha permitido corregir datos y añadir otros nuevos. Por otra parte -y aunque no ha sido caso frecuente en esta primera fase de nuestro estudio-, hemos podido contar con algunos documentos directos e inmediatos, como catálogos, contratos de venta, correspondencia, etc.

- En tercer lugar, atendemos al criterio de unanimidad entre los diversos autores que han historiado esta época. Este criterio, aparentemente tan fiable, no es sin embargo del todo seguro, pues en tales asuntos es bastante frecuente que uno repita simplemente lo que otro ha dicho antes, sin detenerse a verificarlo por su cuenta. Por ello, en la medida de nuestras posibilidades, hemos intentado comprobar el origen de datos que han venido pasando como definitivos y, en algunos casos, hemos podido comprobar que no lo eran.

- Las memorias (escritas o de viva voz) de personas que intervinieron en la realización de estas primeras películas han sido sin duda una fuente preciosísima para poder realizar este trabajo, pero, naturalmente, no suelen ser muy válidas -excepto en determinados casos- para precisar detalles tan olvidables como la fecha de producción de un film.

- En las ocasiones en que no hemos podido determinar con e-

xactitud la fecha atendiendo a los criterios precedentes, hemos tenido que recurrir a otros, según cada caso (agrupar aquellos films que parecen tomados en un mismo viaje, considerar el metraje de las películas, etc... e incluso elegir la opinión del historiador que nos parecía más documentado en cada materia).

- Finalmente, cuando todavía persistía la duda, hemos preferido o dar un año como dudoso o marcar los límites dentro de los cuales fue producida. Se verá que éstos casos son pocos y que los límites abarcan sólo un margen de dos a cuatro años. Cuando no se ha podido precisar una fecha concreta para la producción de una película y se dan varios años como posibles, el título era incluido en el primero de ellos.

e) Por lo general, suele constar con certeza el autor de cada uno de los films; pero han aparecido referencias a algunas películas -casi todas documentales- que no hemos podido atribuir a un determinado realizador o casa productora y que, sin embargo, por su título parece casi seguro que pertenecen a la producción barcelonesa de este período. Estas parecen situadas al final del año de producción correspondiente.

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1906	- BODAS DEL REY ALFONSO XIII (Y ESCENAS DEL ENTIERRO DE LA INFANTA M ^a TERESA)	65 m.	BALTASAR ABADAL	Abadal	Reportaje actualidad
1906-1908	- CARNAVAL DE NIZA	150 m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1906 (?)	- COSTA BRAVA, LA		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1906 (?)	- DESFILE DE COCHES	22 m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1906-1909	- MALLORCA	160 m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1906	- BODA DE ALFONSO XIII	350 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Pathé.Barcelona	Reportaje actualidad
1906	- JUANITO EL FORZUDO		SEGUNDO DE CHOMON	Macaya y Marro	Fantasia
1906	- SE DA DE COMER	150 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Macaya y Marro	Cómico
1906 (?)	- BILBAO, PORTUGALETE Y LOS ALTOS HORNOS	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1906	- CERVEZA GRATIS	130 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1906	- FIESTAS DE S. SEBASTIAN Y CABALGATA	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1906	- KIKOS, LOS (CLOWNS)	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1906	- AMPURIAS		ALBERT MARRO	Hispano Films	Documental
1906	- IBIZA		ALBERT MARRO	Hispano Films	Documental
1906	- MENORCA		ALBERT MARRO	Hispano Films	Documental
1906	- TARRAGONA ROMANA		ALBERT MARRO	Hispano Films	Documental

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1906	- FIESTAS CATALANAS		(?)	(?)	Documental
1906	- VISITA DE DIPUTADOS Y SENADORES A BARCELONA. FIESTAS DE LA SOLIDARIDAD CATALANA.		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1906	- CONQUISTADOR RODRIGUEZ, EL		(?)	(?)	Cómico
1906 (?)	- MATALASSER, EL		(?)	(?)	
1907-1909	- PARQUES DE BARCELONA, LOS		RAMON DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1907-1909	- PUERTO DE BARCELONA, EL		RAMON DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1907 (?)	- BAILES ESPAÑOLES		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1907	- BATALLA DE FLORES EN VALENCIA (Valencia pintoresca)		RIC. BAÑOS-A. MARRO	Hispano Films	Documental
1907 (?)	- INDUSTRIA AGRICOLA		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1907 (?)	-INDUSTRIA DEL CORCHO EN PALAGRUGELL		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1907	- MONTSERRAT		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1907 (?)	- PAPELERA, LA		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1907 (?)	- VISITA DE LOS REYES DE ESPAÑA A TOLEDO		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1907	- EXPOSICION HISPANO-FRANCA EN ZARAGOZA		HERMANOS BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1907	- HIPODROMO DEL PRAT. VISITA DEL AVIADOR M. BLERIoT.		HERMANOS BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1907	- FIESTAS DE SARDANAS EN EL PARQUE GUELL		JOSE GASPAR	Gaumont Barcelona	Documental
1907	- APLEC DE SANT MEDIR	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1907	- FIESTA COLOMBOFILA EN EL TIBIDABO	60 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1907	- FIESTAS DE SAN ANTONIO (ELS TRES TOMBS)	110 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1907	- PROCESION MARITIMA DE SANTA CRISTINA EN BLANES	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1907	- SARDANAS EN EL PARQUE GUELL	100 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1907	- TERRA BAIXA	400 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Drama
1907	- VILLAFRANCA, FERIAS Y FIESTAS	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1907	- LERIDA		ALBERT MARRO	Hispano Films	Documental
1907	- PARIS, LA CIUDAD DE LA LUZ		ALBERT MARRO	Hispano Films	Documental
1907	- ROMA Y LAS CIUDADES ROMANAS		ALBERT MARRO	Hispano Films	Documental
1907	- CATASTROFE FERROVIARIA DE RIUDECANYES		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1907	- CONCURSO DE GLOBOS AEROSTATICOS EN BARCELONA		(?)	(?)	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1907 (?)	- VISTAS DE ACTUALIDAD DE MANRESA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1908	- VISITA DE LOS REYES DE ESPAÑA A ZARAGOZA		RAMON DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1908	- CARNAVAL EN OPORTO		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1908	- "COPA DE CATALUÑA" (CARRERA DE AUTOMO-VILES)		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1908	- CORRIDA DE TOROS EN BARCELONA CON ASISTENCIA DE LOS REYES		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1908	- DON JUAN TENORIO	330 m.	R. BAÑOS-A. MARRO	Hispano Films	Drama
1908	- ENTIERRO DEL CARDENAL CASANAS		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1908	- ENTIERRO DEL REY DE PORTUGAL Y CORONACION DE SU HIJO		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1908	- GRANJA AVICOLÁ DE ARENYS DE MAR		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1908	- OPORTO		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1908-1909	- SEMANA SANTA EN ANDALUCIA		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1908	- VIAJE DE S.S.M.M. A MONTSERRAT		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1908	- VISITA DE ALFONSO XIII A RIPOLL		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1908-1910	- VISITA DEL REY D.MANUEL DE PORTUGAL A MADRID		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1908	- VISITA DE SS.MM.LOS REYES DE ESPAÑA A BARCELONA		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1908	- MARIA ROSA		J.M. CODINA	Films Barcelona	Drama
1908	- CORRIDA DE TOROS CON LOS HERMANOS "BOMBITA" (EMILIO Y RICARDO TORRES)	380 m.	JOSE GASPAS	Gaumont. Barcelona	Reportaje actualidad
1908	- MONASTERIO DE PIEDRA, EL	250 m.	JOSE GASPAS	Gaumont. Barcelona	Documental
1908	- TETUAN		JOSE GASPAS	Gaumont. Barcelona	Documental
1908	- ARIA DE MANON		FRUCTUOS GELABERT	Gaumont. Barcelona	Lírico
1908	- ARIA DE RIGOLETTO		FRUCTUOS GELABERT	Gaumont. Barcelona	Lírico
1908	- CARRERAS DE CABALLOS EN EL HIPODROMO	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1908	- COMPETIDORES, LOS	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1908	- CORAZON DE MADRE	256 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Drama
1908 (?)	- CORPUES DE SANGRE, UN	275 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Drama
1908	- CORRIDA DE TOROS CON ANTONIO FUENTES	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1908	- CORRIDA DE TOROS CON RICARDO TORRES "BOMBITA"	180 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1908	- DOLORES, LA	500 m.	GELABERT-GIMENEZ	Films Barcelona	Drama
1908	- EXCURSION A MONTSERRAT (Montserrat pintoresco)	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1908	- FIESTAS DEL CARNAVAL EN BARCELONA	185 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1908	- GERONA MONUMENTAL	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1908	- GUARDIA BURLADO	180 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1908	- JUANITO TENORIO		FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1908	- MALLORCA (MONUMENTOS, COSTUMBRES, DAN- ZAS Y FIESTAS) (Mallorca, Isla Dorada)	280 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1908	- MONASTERIO DE POBLET, EL	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1908	- MOSCARDON, EL	180 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1908	- POR UN RATON	150 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1908	- PRIMEROS CALZONCILLOS DE TONI, LOS	250 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1908	- SIMULACRO DE BOMBEROS EN LA PLAZA DE CATALUÑA	130 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1908	- HISTORIA DE CRISTOBAL COLON		(?)	(?)	Cómica
1908	- ROMEO Y JULIETA		(?)	(?)	Drama

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1909	- BARCELONA EN TRANVIA		RAMON DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1909	- HOMENAJE A GUIMERA EN LA PLAZA DE CATALUÑA		RAMON DE BAÑOS Y ALBERT MARRO	Hispano Films	Reportaje actualidad
1909	- VALENCIA EN TRANVIA		RAMON DE BAÑOS (?)	Hispano Films ?	Documental
1909	- ANDORRA PINTORESCA		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1909	- BARCELONA VISTA EN GLOBO (Barcelona y su puerto a vista de pajaro)		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1909	- "COPA DE CATALUÑA" (CARRERA DE AUTOMOVILES)		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1909	- DE MALAGA A VELEZ-MALAGA		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1909 (?)	- DOS GUAPOS FRENTE A FRENTE		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Cómica
1909	- GUERRA DE MARRUECOS (GUERRA EN EL RIF - NUESTRAS ARMAS EN EL RIF - EPISODIOS DE MELILLA)		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1909	- LOCURA DE AMOR		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1909	- PARADA MILITAR DEL REY ALFONSO XIII EN MADRID.	130 m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1909 (?)	- POLVOS DE RATA, LOS		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Cómico
1909	- PRIMERA CARRERA DE LA PEÑA RHIN		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1909 (?)	- SECRETOS DE CONFESION	147 m.	R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1909	- SEMANA TRAGICA (Sucesos de Barcelona)		HERMANOS BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1909 (?)	- SU PROPIO JUEZ		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1909	- AMOR QUE MATA	300 m.	CODINA-GELABERT	Films Barcelona	Drama
1909	- FLORS DE CINGLE		JOSE GASPAR	Gaumont. Barcelona	Drama
1909	- SUCESOS DE BARCELONA, LOS (Semana Trágica)		JOSE GASPAR	Gaumont. Barcelona	Reportaje actualidad
1909	- APLEC AL BOSC DE CAN TARRES (FIESTAS EN LA GARRIGA - APLEC DE LAMARE DE DEU DEL CAMI A CAN TARRES)	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1909	- BAÑO IMPREVISTO	250 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1909	- DE GARRAF A BARCELONA	100 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1909-1911	- FERIA DE GANADO EN VILLARRODONA	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1909	- FIESTAS DE SANTA LUCIA (Feria de Belenes)	100 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1909	- GUZMAN EL BUENO	350 m.	GELABERT-GIMENEZ	Films Barcelona	Drama histórico
1909	- INDUSTRIA DEL CORCHO EN SANT FELIU DE GUIXOLS Fabricación del corcho comprimido	150 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1909	- LA BISBAL INDUSTRIAL		FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1909	- PRIMERA CARRERA INTERNACIONAL "PENA RHIN"	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1909	- AVENTURAS DE PEPIN (Las de Caín)		FRANCISCO OLIVER	Pathé Barcelona	Cómico
1909	- EJERCICIOS DE EQUITACION EN LAS ESCUELAS PIAS DE SARRIA		(?)	(?)	Documental
1909	- VIAJE A LAS ISLAS BALEARES		(?)	(?)	Documental
1909	- VIAJE DE SU MAJESTAD EL REY A VALENCIA		BAÑOS (?)	(?)	Reportaje actualidad
1910	- BAIXANT DE LA FONT DEL GAT		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Comedia
1910	- "COPA DE CATALUÑA" (CARRERA DE AUTOMOVILES)		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1910	- ENTIERRO DE EDUARDO VII Y CORONACION DE JORGE V DE INGLATERRA		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1910	- DON JUAN DE SERRALLONGA (Los bandoleros de las Guillerías)	1200 m.	R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama histórico
1910	- JUSTICIA DE FELIPE II		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama histórico

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1910	- LLEGADA DE LA INFANTA ISABEL A BARCELONA		BAÑOS (?)	Hispano Films ?	Reportaje actualidad
1910	- AMOR HEROICO		NARCIS CUYAS	Iris Films	Drama
1910	- CURIOSO IMPERTINENTE, EL	250 m.	NARCIS CUYAS	Iris Films	Comedia
1910	- DON ALVARO O LA FUERZA DEL SINO		NARCIS CUYAS	Iris Films	Drama
1910	- DON QUIJOTE DE LA MANCHA		NARCIS CUYAS	Iris Films	Aventuras
1910	- EXCLUSA, LA		NARCIS CUYAS	Iris Films	Drama
1910 (?)	- ¡ MADRE MIA!	250 m.	NARCIS CUYAS	Iris Films	Drama
1910-1911	- MAR I CEL	300 m.	NARCIS CUYAS	Iris Films	Drama
1910 (?)	- MUERTE DEL TIRANO, LA		NARCIS CUYAS	Iris Films	Drama
1910-1911	- TRAGEDIA TORERA	300 m.	NARCIS CUYAS	Iris Films	Drama
1910	- VIOLANTE (Violante la Coqueta)		NARCIS CUYAS	Iris Films	Drama
1910	- ALARDE EQUILIBRISTA	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Fantasia
1910	- AMOR GITANO	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Comedia costumbres
1910	- DANZA DE LAS MARIPOSAS, LA	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Fantasia
1910	- EXPIACION, LA	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Drama
1910	- FLORES Y PERLAS	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Fantasia

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1910	- GRATITUD DE LAS FLORES, LA	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Fantasia
1910	- GUAPOS, LOS	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Comedia (Zarzuela)
1910	- MANTA DE CABALLO, LA	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Cómico
1910	- PORTERO MODELO, EL	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Cómico
1910	- PUENTE DE LA MUERTE, EL	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Drama
1910	- PUÑADO DE ROSAS, EL	300 m.	SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Comedia (Zarzuela)
1910	- TENTACIONES DE SAN ANTONIO, LAS		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Zarzuela
1910	- FIESTAS DE VIC EN EL CENTENARIO DE BAL- MES.		JOSE GASPAR	Gaumont. Barna	Reportaje actualidad
1910	- HOMENAJE A MAURA EN MALLORCA		JOSE GASPAR (?)	Gaumont. Barna	Reportaje actualidad
1910	- REVOLUCION EN PORTUGAL Y HUIDA DE LA FAMILIA REAL A INGLATERRA		JOSE GASPAR	Gaumont. Barna	Reportaje actualidad
1910	- FABRICACION DEL CEMENTO ASLAND	250 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1910	- INUNDACIONES EN LERIDA	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1910	- MONTBLANC. LA SERRA	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1910	- PARA DOMAR A LA SUEGRA	240 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Cómico
1910	- RIBERA DEL LLOBREGAT	280 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1910	- SEGUNDA CARRERA DE "PEÑA RHIN"	250 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Reportaje actualidad
1910	- "TEATRO DE LA NATURALEZA" EN SABADELL	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Films Barcelona	Documental
1910	- AVIACION EN BARCELONA. EL PILOTO MAMET EN EL HIPODROMO DE CAN TUNIS		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1910	- CARTA AL BON JESUSET		(?)	(?)	
1910	- DUQUESA DE GUISA, LA		(?)	(?)	Cómico
1910	- JUDITH		(?)	(?)	Drama religioso

2. 1. 2. EMPRESAS PRODUCTORAS Y REALIZADORES

A estas alturas estaba ya muy claro en Cataluña, como en todo el mundo industrializado, que el cinematógrafo había de ser tratado como industria que desbordaba los ámbitos locales para alcanzar dimensión nacional e internacional. Las productoras extranjeras, sobre todo las vecinas francesas, estaban demostrando en Barcelona que el cine no se podía reducir a un negocio de características artesanales. Los pioneros catalanes, por su parte, habían comprobado que necesitaban un dinero y una organización empresarial que les permitiera subsistir, crecer y hasta competir. ¿Cuál era la solución? Desde luego, no empeñarse en posiciones de mártires y francotiradores; sino optar por uno de los dos caminos posibles: o crear verdaderas empresas cinematográficas propias, o lanzarse a manos de empresas extranjeras. Ambas soluciones coexistieron en la fase de 1906 a 1910, según veremos a continuación.

A.- LA OBRA DE FRUCTUOS GELABERT EN "FILMS BARCELONA" .

Ya habíamos visto cómo Fructuós Gelabert, después de unos cinco años de trabajar por cuenta propia o por encargo ocasional de alguna empresa, aceptó la propuesta de hacerse cargo de la dirección técnica en la Empresa Diorama de Plaza Buensuceso, 3. Esto sucedía a finales de 1902 o principios de 1903. Desde esta fecha la vinculación de Gelabert a la Empresa Diorama (más tarde, y ya como productora, llamada "Films Barcelona") sería completa y su trabajo en ella decisivo hasta finales del

año 1910. Tratemos de seguir los pasos de la empresa durante estos años.

El Diorama nació, naturalmente, como sala dedicada al espectáculo conocido por "diorama animado", que dirigía el prestigioso escenógrafo Salvador Alarma. La inauguración oficial fue el 27 de septiembre de 1902, dentro de los festejos extraordinarios que aquel año había organizado el Ayuntamiento para la fiesta de la Merced. La prensa dejó cumplida constancia del acontecimiento, que se anunciaba: "Diorama animado: novedad, riqueza, perfección, espectáculo, modernismo. Sesiones de 3 a 8 de la tarde y de 9 a 12 de la noche. Entrada general, 50 céntimos. Sillas preferencia, 75 céntimos. Domingos, sesiones continuas de 11 a 1 de la mañana". Por si fuera poco, el Ayuntamiento le concedió aquel mismo año una Medalla de Oro por la originalidad de su fachada y su decoración, obra del mismo Salvador Alarma. (3)

A los tres meses (diciembre de 1902) ya alternaba con las vistas del Diorama animado la proyección de películas. El cine ganó rápidamente la partida; de manera que en 1903 ya se anunciaba "Gran Cinematógrafo Diorama", sin que esto impidiera que continuaran intercalándose espectáculos de otro tipo, como los famosos "autómatas del Señor Yepes" allá por los años 1908-1910. Muy pronto -probablemente el mismo año 1903- la empresa Diorama decidió ampliar el negocio del espectáculo e incorporar taller y laboratorio de cine en un pequeño local situado en la te-

(3) Datos y referencias tomados del artículo que Jordi TORRAS dedica al Diorama dentro de la interesante serie "Viaje sentimental por los cines de Barcelona" (La Vanguardia, 18.1.1973).

rraza; para ello se contrató a Fructuós Gelabert, quien cuenta en sus Memorias: "La Empresa de cine Diorama (...) solicitó mi colaboración, y me encargué, como director técnico, de montar los primeros talleres mecánicos referentes a toda clase de material concerniente a la cinematografía, o sea: cronos, arcos, linternas, etc., aparte de laboratorio para revelar negativos y tiraje de positivos". En aquel estrecho laboratorio revelaba Gelabert las películas, sobre todo documentales, que de vez en cuando filmaba por cuenta propia.

Inmediatamente el negocio creció con dos actividades bastante rentables: la instalación de nuevos cines por las principales localidades catalanas y la distribución de películas propias y ajenas. De lo primero hay constantes referencias en las Memorias de Gelabert: buen número de los reportajes y documentales que filmaba fuera de Barcelona tenían su origen en desplazamientos para instalar nuevos aparatos de proyección. En cuanto a la actividad de distribución, hablando de 1905 dice Fructuós Gelabert: "Contaba entonces la casa con un buen stock de películas y establecimos, por primera vez en España, el alquiler de cintas. Así facilitábamos el desarrollo del cinematógrafo, ya que los locales no tenían que comprar las películas en firme y ello era beneficioso para todos. No sólo las alquilábamos en Barcelona, sino que de toda España nos enviaban a buscar las películas para su representación, y después nos eran, naturalmente, devueltas". Y añade poco más adelante: "Toda la actividad de la cinematografía española estaba en manos de la empresa Diorama (...); los representantes de las casas extranjeras en España era como satélites de dicha empresa" (4). Si prescindimos de la evidente hipérbole y el triunfalis-

(4) F. GELABERT: Aportación a la historia de la cinematografía española, c.III y V. "Primer Plano" 3.11.1940 y 17.11.1940.

mo de las últimas líneas (propios, por otra parte, del año 1940, en que están escritas) y si aceptamos por correcta la fecha de 1905, resulta bastante interesante el dato de una fecha tan temprana para el alquiler de películas, cuando por lo general los historiadores acostumbran a fijar este hecho el año 1910 aproximadamente.

Dentro de esta marcha ascendente resulta muy normal el paso que dio la empresa del Diorama el año 1906: convertirse en empresa productora de películas con el nombre de "Films Barcelona". De hecho ya se disponía de los medios técnicos y humanos necesarios: un extraordinario fotógrafo y director técnico y un laboratorio propio. La galería o estudios de filmación llegarían más tarde. Los beneficios parecían suficientemente garantizados contando con un negocio pujante y con diversas actividades dentro del mismo campo del cine. "Films Barcelona", pues, era un fruto maduro que caía por su propio peso. Fueron sus fundadores NARCIS BORDÀS, el Sr. AUSIÓ (?), DOMÈNEC BATLLÓ y JOSEP M. BOSCH. La dirección de la empresa durante los primeros años estuvo en manos de NARCIS BORDÀS como gerente y de FRUCTUOS GELABERT como director técnico y encargado de laboratorios, contando como colaboradores y hombres de confianza con JOAN ALARMA (hermano de Salvador, el escenógrafo y fundador del Diorama), JOAN FATJÓ (en talleres) y JOAN MORALES (decoración).

A partir de la constitución de "Films Barcelona", las películas realizadas por Gelabert durante su permanencia en ella consideramos que pertenecen lógicamente a dicha casa productora. Así parece deducirse de lo que él mismo escribe en sus Memorias. No obstante, hemos com-

probado que algunos de sus biógrafos, particularmente Carlos Fernández Cuenca (5), tienen la costumbre de asignar a "Films Barcelona" sólo las películas de carácter argumental, mientras que consideran las documentales como producidas por Gelabert mismo. ¿A qué es debida tal diferencia? ¿Acaso en el contrato de Gelabert figuraba que él sería el editor de las cintas documentales, mientras que "Films Barcelona" se hacía cargo sólo de las de argumento? A nosotros no nos consta tal eventualidad y, por tanto, consideramos que todos los films de Gelabert realizados en este período, sean o no argumentales, pertenecen a la producción de la empresa para la que trabajaba, esto es, "Films Barcelona".

En 1908 Gelabert consiguió que se construyese una galería o estudio de filmación encristalado, al estilo de como se hacían en aquella época. El diseño fue del propio Gelabert, según consta por un dibujo suyo (que reproducimos en apéndices). Nos lo cuenta así: "En 1908, inspirado y ayudado por el reverendo Rector de la Casa de Caridad, Mossén Puig, de la cual era presidente el señor Martín Codolà, instalé en los terrenos propiedad de dicho señor una regular galería para la impresión de interiores" (6).

Según esto, la galería de "Films Barcelona" en la finca de

(5) "Fructuós GELABERT, fundador de la cinematografía española". Madrid. Cuadernos de la Filmoteca Nacional n. 2. 1957.

(6) Memorias de F. Gelabert. Original manuscrito, p. 50 bis. Siempre que nos es posible preferimos transcribir la redacción original de Gelabert en vez del texto que apareció publicado, después de significativos retoques, en la revista "Primer Plano".

Martín Codolà en Horta -que Gelabert califica de "regular" y que medía sólo 6 x 9 metros- fue el primer estudio cinematográfico propiamente dicho construido en Barcelona.

Por aquellas fechas, por enfermedad de Narcís Bordàs, pasó a desempeñar la gerencia de la empresa José M^a Bosch. Tenemos la impresión de que Gelabert, que se sentía muy compenetrado con Bordàs, encontró dificultades para acoplarse a la nueva dirección. El lo deja sólo entrever en algún detalle de sus Memorias. Muy probablemente lo que más molestó a Gelabert de los aires renovadores de J. M. Bosch fue el empeño por atraer hacia "Films Barcelona" a un nuevo director, que había cosechado sus primeros éxitos en "Films Cuesta" de Valencia: Juan María CODINA. Se pidió su intervención como director artístico en la filmación de una de las primeras películas "de arte" que hizo la casa, "María Rosa" (1908), sobre la obra dramática de Anguel Guimerà. Así lo hace notar Gelabert: "En la impresión de esta película intervino por influencia del Sr. Bosch con pretensiones de director Juan Codina, que se dedicaba a vender películas de toros que fabricaba la casa Cuesta de Valencia y a alguna operación de material de cine; en algunos casos estaba acertado, respetando yo siempre lo que consideraba útil". (7) El párrafo no tiene desperdicio, y

(7) Memorias de Gelabert. Original manuscrito, pag. 52. Aunque cito aquí por el original manuscrito, básicamente el autor no renunció a la misma expresión y tono en el texto que se dio a la publicación.

Obsérvese, de paso, que Gelabert llama a Codina Juan, y hemos comprobado que así lo llamaban aquellas personas que lo conocían personalmente. Pero por no sabemos qué jugada de error, de despiste o de simple "gazapo", ha pasado a llamarse pa

puede pasar por ejemplo de estilo "depreciativo" -menos que "despectivo" y que "despreciativo"-. Obsérvense las expresiones: "por influencia del Sr. Bosch", "con pretensiones de director", "vender películas de toros" (olvidando que Codina había sido director artístico de películas tan destacadas como "El cec del poble" (1906)) o la última frase, de rara perfección sibilina: "en algunos casos estaba acertado, respetando yo siempre lo que consideraba útil". El caso es que Juan M^a Codina, sin llegar a desplazar a Gelabert del merecido puesto directivo que ocupaba en "Films Barcelona", intervino también en la filmación de "Amor que mata" en 1909, regresando después a Valencia, donde dió un gran impulso a la industria de los hermanos Cuesta.

La característica más destacable de "Films Barcelona" es su catalanidad. Esta afirmación, dicha así, con tanta rotundidad, suena a frase publicitaria. Pero es cierta, si tenemos en cuenta el conjunto del cine de la época en Barcelona. Digámoslo de otra manera: la casa productora "más barcelonesa" de este período fue "Films Barcelona". No hay más que echar una mirada a su ubicación -justo al lado del corazón de Barcelona, la Plaza de Cataluña, y a un paso de su arteria principal, las Ramblas- y a las raíces de sus fundadores. No hay más que observar un poco sus relaciones dentro del mundo de la escena: Salvador Alarma, Angel Guimerà, Enric Giménez, Margarida Xirgu, etc. Inmediatamente se nota el ambiente de catalanidad que respira la empresa. ¡Lástima que Fructuós Gelabert

ra todos los historiadores del cine "José María". Nosotros dejamos aquí constancia del asunto y procedemos a rebautizarlo con su nombre de pila: Juan M^a. Así seguirá llamándose en este trabajo, después de la guadianización que ha sufrido su nombre.

escribiera sus Memorias en rabiosa postguerra -1940- y que su palabra pública llegase a nosotros a través del filtro del franquismo! Cosas muy interesantes -y no sólo datos desnudos- hubiera dicho sobre vinculaciones sociopolíticas del cine barcelonés de aquellos años. Pero no fue así, y nos ha dejado a nosotros la difícil tarea de deducir y de imaginar.

La primera prueba convincente de la vinculación de "Films Barcelona" a su tierra la tenemos en los films documentales que produjo en esta época. Recordemos aquí solo los títulos: "Aplec de Sant Medir", "Fiesta colombófila en el Tibidabo", "Festes de Sant Antoni o Els tres tombs", "Procesión marítima de Santa Cristina en Blanes", "Sardanas en el Parque Güell", "Vilafranca, ferias y fiestas", en 1907; "Excursión a Montserrat", "Fiestas de Carnaval en Barcelona", "Gerona monumental", "El Monasterio de Poblet", "Simulacro de bomberos en Plaza Cataluña" en 1908; "Aplec al bosc de Can Tarrès a La Garriga", "De Garraf a Barcelona", "Feria de ganado en Villarrodona", "Fiestas de Santa Lucía o Feria de bebenes", "Industria del corcho en Sant Feliu de Guíxols", "La Bisbal industrial" y "Primera carrera internacional 'Peña Rhin'" de 1909; "Fabricación del cemento Asland", "Inundaciones en Lérida", "Montblanc. La Serra", "Ribera del Llobregat", "Segunda carrera de 'Peña Rhin'" y "Sabadell o Teatre de la Natura a Sabadell", de 1910. De los films de actualidades y documentales de este período realizados por Gelabert en "Films Barcelona" tan sólo he dejado de citar en esta larga lista cinco que no tienen una temática de especial significación catalana: dos filmados fuera de Cataluña en 1906 ("Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos" y "Fiestas de San Sebastián y calagata") y tres de asuntos no específicamente catalanes, impresionados en 1908 ("Carreras de caballos en el hipódromo", "Corrida de toros con Anto-

nio Fuentes" y "Corrida de toros con Ricardo Torres 'Bombita'"). Se puede argüir, con razón, que es normal que una empresa barcelonesa filme documentales sobre Cataluña y que así lo hicieron las demás casas productoras. Sí, pero... nunca con tanta abundancia, ni con tanta exclusividad, ni con tanta intencionalidad. Mientras los otros realizadores barceloneses, según veremos, circulaban por la geografía española y de otros países persiguiendo la noticia o el interés artístico-turístico y mientras la mayoría de ellos pasaron algunos años de su carrera trabajando para casas extranjeras, Fructuós Gelabert se quedó en Cataluña plantado dentro de sus límites geográficos, históricos y étnicos.

Si observamos ahora los films de argumento realizados por Fructuós Gelabert y producidos por "Films Barcelona" en estos años, no se puede hablar de temática exclusivamente catalana, sino que dentro de un conjunto de "films comerciales" y vendibles en todo el mercado español se hicieron importantes esfuerzos por acercarse a algunas obras significativas dentro de la cultura catalana. Tales fueron, sobre todo, las películas "Terra Baixa" (1907) y "María Rosa" (1908), sobre las obras del dramaturgo catalán Angel Guimerà, y la que juzgamos basada en los hechos históricos de 1640, "Un Corpus de Sangre" (1908). ("La Dolores" -1908-, aunque basada en la obra del autor catalán Feliu i Codina, responde a una temática costumbrista aragonesa de fácil éxito entre todos los públicos). La mayoría de las películas argumentales que Gelabert hizo en este período, si exceptuamos las ya citadas y tres dramas más -"Corazón de madre" (1908), "Amor que mata" (1909) y "Guzmán el Bueno" (1909)-, eran cintas de carácter cómico, pequeños sainetes inspirados en chistes populares o en números de espectáculo ligero, con guión del mismo Gelabert en la mayoría de los

casos y con pocos actores, frecuentemente seleccionados entre el personal de la casa o de compañías que por allí pasaban: "Cerveza gratis" y "Los Kikos" (clowns del circo Alegría) en 1906; "Los competidores", "Guardia burlado", "Juanito Tenorio", "El moscardón", "Por un ratón" y "Los primeros calzoncillos de Toni", de 1908; "Baño imprevisto" y "Para domar a la suegra", de 1909-1910. Este tipo de películas constituía el plato habitual de los cines de la época, pues respondían a un amplio sector de público y aseguraban unos ingresos indispensables para poder abordar de vez en cuando algún film de más altos vuelos.

El elenco de actores que trabajaron para "Films Barcelona" en estos años fueron colaboradores y amigos de Gelabert (como Joan Alarma, Joan Morales, Josep Vico y Josep Vives), conocidos cómicos de la escena barcelonesa (José Marqués, Vicens Sirvent) y, en algún caso, grandes figuras del teatro catalán (como Enric Giménez, Margarita Xirgu, Emilia Baró, Enric Guitart Senior y Joaquim Carrasco). A estos últimos se recurrió sólo para las grandes obras: "Terra Baixa" y "Guzmán el Bueno". Una rápida ojeada a estos nombres nos confirma también en lo que venimos reiterando: que "Films Barcelona" fue una productora de raíces y vinculaciones netamente barcelonesas.

Para completar esta visión de conjunto de la productora "Films Barcelona" durante los años 1906-1910, hemos de hacer referencia a la prudencia que caracterizó su desarrollo en el aspecto económico. Se fueron ampliando progresivamente las dimensiones de la empresa, pero sobre pasos aparentemente firmes, bien calculados, sin prisas y sin pretensiones de falsas grandezas. Se puede observar esta característica en la combi

nación tan "mesurada" que cada temporada hacía entre películas informativas (de corta vida, pero de más corto precio), documentales (alternando entre asuntos turísticos, artísticos y de información técnica), cómicas (también de poco costo y fácil beneficio), dramáticas y "de arte" (pocas y selectas). Igualmente, es signo de un planteamiento realista en la economía el haber diversificado el negocio en varias ramas que se complementaban entre sí: sala de cine, laboratorio, venta de máquinas, talleres, venta y alquiler de películas y producción de films propios.

Pero, a pesar de la aparente solidez económica, en un momento determinado llegan las crisis también para las empresas, y particularmente cuando las personas que las dirigen dejan de estar tan compenetradas como en los primeros tiempos. Ya hemos insinuado que, al parecer, Fructuós Gelabert no se encontraba a gusto con la orientación que había dado a la empresa el nuevo director, don José M^a Bosch. No nos extraña, pues, que en 1910 decidiera dejar la empresa a la que había dedicado ocho años de juventud y de ilusión, y que lo exprese en sus Memorias de esta manera: "Pero vino para la empresa su decadencia en el momento en que falleció el empresario D. Narciso Bordàs, hombre de grandes iniciativas. Desde aquel momento decayó, pues, la producción de películas, y yo, que me dejaba llevar por un verdadero fanatismo por todo lo concerniente al cine, me decidí a dejar la empresa para buscar nuevas expansiones a mis entusiasmos, y así entré como técnico operador en la casa Cabot i Puig" (8).

(8) F. GELABERT: "Aportación a la historia de la cinematografía española, cap. VIII. "Primer Plano" 12.1.1941.

B.- "HISPANO FILMS". ALBERT MARRO Y LOS HERMANOS RICARDO Y RAMON DE BAÑOS.

Fundación de "Hispano Films" e incorporación de los hermanos Baños.

Como "Films Barcelona", la casa "Hispano Films" también nació en Barcelona el año 1906; de manera que ambas pueden considerarse las primeras empresas productoras propiamente dichas constituídas en nuestra ciudad. Del mismo modo que "Films Barcelona", las raíces de la empresa se remontan a los primeros años del siglo, y, aunque en lo fundamental haya acuerdo entre los historiadores, en fechas y orden de los hechos la diversidad es tanta como los autores. Intentemos aquí resumir con claridad el resultado de nuestras investigaciones sobre este punto:

- 1901 o 1902: Albert Marro Fornelio (ex-empresario de barracas de feria, donde alternaban las atracciones con la proyección de películas) se unió a Lluís Macaya, formando la sociedad Macaya y Marro. (En estos mismos años y por separado, comenzaron su carrera cinematográfica Segundo de Chomón y Ricardo de Baños en dos casas francesas: el primero, en la Pathé; el segundo, en la Gaumont). La casa Macaya-Marro tenía la representación de Pathé en Barcelona.

- 1905: Segundo de Chomón (ya conocido de Marro como realizador de películas y colaborador de Pathé) pasó a ser operador y técnico de la sociedad Macaya y Marro, teniendo como ayudante a Jesús Soriano. Las producciones de éstos iban destinadas a la casa Pathé.

El mismo año 1905 murió Lluís Macaya, quedando Marro solo al frente del negocio. Albert Marro inició entonces sus primeros pasos como director de filmación, con la valiosa ayuda de Chomón en la cámara.

- 1906: Albert Marro se asoció con los señores Josep TARRÉS y Joan Bta. TURULL, como socios capitalistas, constituyéndose la empresa "HISPANO FILMS", con oficinas primero en calle Valencia (entre Aribau y Enrique Granados) y muy poco después en Ronda Universidad, nº 31.

Después de la muerte de Macaya y ante la constitución de "Hispano Films", la casa Pathé decidió desvincularse de sus representantes. En primer lugar, ofreció a Segundo de Chomón un contrato para trabajar en París (propuesta que él aceptó, marchándose a principios de verano de 1906); en segundo lugar, instaló su propia sucursal en Paseo de Gracia n. 43, bajo la dirección del francés Louis Garnier, a la que también se incorporó el señor Soriano.

No obstante, "Hispano Films" obtuvo la representación de casas extranjeras tan importantes como "Urban", "Radios", "Eclipse" y "Ra-leigh & Robert".

En el verano de 1906 entró Ricardo de Baños en la "Hispano Films" para hacerse cargo de la dirección técnica y filmación de películas. Formado como operador en París con Gaumont, colaboraba con la misma casa en Barcelona en 1905, impresionando películas "sonoras" de zarzuelas con el procedimiento "Cronophon", al mismo tiempo que trabajaba en la

sección de fotografía de los almacenes El Siglo. Cuando Ricardo fue contratado por "Hispano Films", esta casa construyó sus laboratorios en una torre de San Gervasio, en la calle Craywinckel nº 20, y para trabajar en ellos se recurrió a su hermano Ramón de Baños, quien dejó un bufete de abogado para dedicarse por entero -y hasta el final de su vida- al mundo de la cinematografía. Como él mismo dice, "tenía 16 años y un mundo de ilusiones por delante".

- 1907: Debido probablemente al escaso rendimiento económico, dejó la empresa Juan Bautista Turull.

- 1909: En otoño, aprovechando los importantes beneficios que había proporcionado la filmación de noticiarios sobre la Guerra en el Rif, la casa productora emprendió la construcción de una galería o estudio en la misma torre de la calle Craywinckel. Al mismo tiempo y por los mismos motivos de éxito económico, Ricardo de Baños pasó a ser socio de Albert Marro y Josep Tarrès en la propiedad del negocio.

El trío formado por Albert Marro, Ricardo y Ramón de Baños constituye así el equipo responsable de la producción de "Hispano Films" durante los años que estamos considerando. Pero ¿qué realizó cada uno? La pregunta no tiene por ahora una respuesta completa. Es bien claro que Albert Marro se encargó sobre todo de la parte comercial y financiera y que Ricardo era el responsable de filmación y el operador habitual, en tanto que Ramón se especializaba en trabajos de laboratorio. Pero, como es fácil de suponer, no había en esta época una división del trabajo estricta, y resulta, por tanto, muy difícil atribuir a cada uno su participación con-

creta en cada película. Hasta hace unos años se solía atribuir dirección y fotografía de casi todos los films a Ricardo de Baños, dejando injustamente en la sombra el trabajo de sus compañeros. No obstante, en fecha reciente -quizás a raíz del homenaje que se tributó en el recién creado Museo del Cine a Ramón de Baños en 1976 y de la donación que éste hizo al mismo Museo de sus "Memorias Íntimas de un cameraman español", todavía inéditas- hemos podido conocer que Ramón también realizó algunas películas de reportajes y documentales en aquellos años (9). Más reciente es todavía la revalorización de la tarea de Albert Marro al frente de la casa "Hispano Films"; ahora se empieza a saber que Marro también manejaba la cámara para impresión de reportajes y que participó como director artístico en bastantes películas en las que no se solía hacer mención de su nombre (10). Nosotros no tenemos más remedio que dejar la cuestión abierta a posteriores estudios e incluir en éste sólo aquellos datos nuevos que nos parecen suficientemente confirmados.

(9) Tuve ocasión de participar personalmente en la organización de la exposición y di una conferencia sobre la obra de los Hermanos Baños en los actos de aquel Homenaje. Poco antes, el año 1975, Juan Francisco de LASA había publicado un folleto titulado "Los hermanos Baños" (Ediciones de la Filmoteca Nacional).

(10) Hay un trabajo inédito de José del CASTILLO, realizado en el verano de 1982, que trata de reivindicar la figura de este cineasta. Se basa su autor en el testimonio directo de Albert Marro durante los últimos años de su vida y en el de su sobrino, Luis Lechuga Marro, quien continúa en la actualidad el comercio de fotografía que su tío había instalado en la calle Aribau.

Una detallada descripción sobre técnica: Los laboratorios de "Hispano Films".

Ramón de Baños en las Memorias inéditas, a las que ya hemos hecho referencia más arriba, dedica unas páginas interesantísimas a la descripción de los laboratorios de la Hispano, que él conocía y recordaba perfectamente puesto que en ellos pasó los años de su formación en los quehaceres cinematográficos. ¿A qué decir con otras palabras lo que él mismo dice con la precisión literaria y técnica que le caracterizan? Dejamos la palabra a Ramón de Baños y, entresacando los párrafos principales de su relato, resumimos su valiosa información.

"A tal efecto, arrendó en la popular barriada de San Gervasio, calle Craywinckel 20, una torre, compuesta de planta baja y sótanos, rodeada por la parte posterior y ambos laterales de jardín y en uno de cuyos ángulos había un pequeño edificio destinado a cuadra y cochera. Las habitaciones de la torre se habilitaron como talleres y los sótanos como almacenes de película virgen y negativos, de drogas, de cajas metálicas, de carteles de propaganda, etc. El edificio de la cuadra y cochera se transformó en laboratorio, sirviendo de mesa para el preparado de los baños químicos el comedero de los caballos, que se tapó convenientemente con unos tableros de madera y que servía muy bien para el caso. A este edificio se le adicionó un cuarto de mampostería que se destinó al secaje mecánico de las películas."

"En las habitaciones de la torre se hacían varias operaciones: en una, se perforaba la película; en otra, se arreglaban los negativos; en

otra, se hacían las copias positivas; en otra, se limpiaba la película, operación que entonces se hacía con una gamuza embebida en alcohol, metro a metro y a mano, cayendo la película así limpiada en sendos cajones forrados de tela blanca. En esta misma habitación (comedor de la torre) se empalmaba la película y se procedía a su definitivo acabado, envolviendo los rollos en papel blanco de seda y empaquetándolos en cajas redondas de hojalata que se mandaban hacer de diversas medidas y ex profeso. Lo que era la cocina de la torre quedó convertida en carpintería, ya que siempre había trabajo para el carpintero.

En la fachada de la casa se pintaron unos letreros que decían: MANUFACTURA DE PELICULAS "HISPANO FILMS". LABORATORIOS. No faltaba tampoco la Marca, que era representada por una redonda y sonriente luna. Al cabo de cuarenta años, todavía podían deletrearse estos letreros, a pesar del tiempo transcurrido y de los cambios que ha sufrido la finca".

"(...) En la "Hispano Films" fue donde me inicié en la nascente técnica cinematográfica. Técnica que, por aquel entonces, se consideraba poco menos que un secreto. Allí practiqué concienzudamente todas las operaciones y menesteres que requerían las complicadas manipulaciones del film, desde el meticuloso perforado hasta la rápida entrega de la copia al cliente, ya que todo el personal se componía al principio de mi hermano y yo. Me adiestré en el revelado de negativos y positivos, colorido y viraje de las copias, preparación de las fórmulas químicas, del secado de las películas, operación ésta sumamente interesante que se realizaba en la dependencia añadida al laboratorio y que estaba cuidadosamente cerrada y

muy limpia, y en la que había un bombo cuya armazón era hecha con listones de madera, de un metro de diámetro por dos o tres de largo. Un motor eléctrico hacía girar este bombo, cuyo eje era una tubería de gas llena de mecheros, cuyas llamas, al girar del bombo, esparcían una adecuada temperatura que permitía secar rápidamente las películas enrolladas en él. No obstante, esta operación requería una constante vigilancia pues, si la correa que accionaba el bombo saltaba o se rompía, el peligro inmediato era la fusión de la gelatina y posiblemente el incendio. Afortunadamente, no sucedió nunca ningún percance de cuidado."

"En cuanto al revelado de las películas, al principio lo realizábamos en unos cuadros metálicos llenos de púas a guisa de peines y en los que cabían unos 25 o 30 metros de película. Más tarde utilizamos grandes cubetas de madera parafinada, empleando bastidores de madera capaces para 40 metros, cosa que duró hasta que surgió un industrial, un tal Montemar, que ofreció construirnos cubetas de cemento armado para unos 300 litros de capacidad líquida, lo que ya nos permitió emplear bastidores para 60 metros de película, metiendo dos cada vez en el baño revelador, o sea, 120 metros. Las cubetas del fijado y lavado eran, naturalmente, de mucha mayor capacidad."

"Como aparatos teníamos al principio perforadoras inglesas, muy sencillas, de la casa "Prestwich" y copiadoras de la misma marca, y también de la marca inglesa "Urban", cuyos cambios de luz se efectuaban acercando o alejando de la ventanilla una lámpara, según fuese la intensidad del negativo, y, a pesar de lo simple del mecanismo, como era mucha la práctica adquirida, salían unos positivos estupendos. En cámaras toma-

vistas disponíamos de un par de la marca inglesa "Urban" y luego un último modelo "Pathé" (...)

"La película virgen, negativo y positivo, que generalmente usábamos en los albores de nuestra industria era fabricada por M. Planchon en la fábrica que los hermanos MM. Augusto y Luis Lumière poseían en Lyon y que adquiríamos directamente, viniendo envasada la película en cajas de hojalata de cinco rollos y de unos 100 metros cada rollo" (11)

Características de la producción de "Hispano Films" en este período.

La casa productora "Hispano Films" en sus cinco primeros años de existencia se dedicó básicamente a impresionar reportajes de actualidad y films documentales. En esto seguía la misma tónica de "Films Barcelona" y de cualquier casa que se iniciase en aquella época: si no se disponía de un fuerte capital inicial, había que hacerlo a base de documentales, ya que este tipo de asuntos suministraba gratis luz, decorados, argumentos y personajes, necesitando sólo poner en lugar adecuado al experto operador con su cámara. Pero hay unos rasgos característicos en sus películas que la distinguen de las otras casas de entonces. Veámoslo.

En primer lugar, los documentales de la "Hispano Films" reflejan un aire cosmopolita y viajero que sorprende a primera vista. Salien

(11) Memorias mecanografiadas de Ramón de Baños, pp. 11-14.

do del ámbito barcelonés, los Baños y Marro filmaron documentales en las zonas más turísticas de la geografía de los Países Catalanes: la Costa Brava, Ampurias, Tarragona, Valencia (en varias ocasiones), Menorca e Ibiza. Además viajaban constantemente fuera de Cataluña para buscar acontecimientos y lugares que respondieran a la sed de noticias y a la curiosidad más viva del público. Dentro del territorio español las cámaras de la Hispano estuvieron también en Zaragoza con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de 1907 y de una visita de los Reyes al año siguiente, en Madrid en varias ocasiones ("Visita del Rey de Portugal a Madrid" y "Parada militar del Rey Alfonso XIII" en 1909), en Toledo para filmar una visita de los Reyes en 1907, en Sevilla impresionando la Semana Santa de 1908, en Málaga ("De Málaga a Vélez-Málaga", 1909) y, al otro lado del estrecho, en Melilla y territorios del norte de Africa, donde Ricardo realizó unos extraordinarios reportajes de actualidad que se proyectaron en gran número de pantallas españolas bajo el título genérico de "La Guerra del Rif" o "La Guerra de Melilla". Todavía sorprende más comprobar que en estos años fueron los únicos operadores de una casa española que hicieron películas documentales en el extranjero; y no fueron pocas. He aquí la lista: "Carnaval de Niza", 1906; "París, ciudad de la luz" y "Roma y las ruinas romanas" de 1907; "Entierro del Rey de Portugal y coronación de su hijo", "Carnaval en Oporto" y "Oporto a la vista", de 1908; "Andorra pintoresca" (1909) y "Entierro de Eduardo VI y coronación de Jorge V de Inglaterra" (1910).

Todo este espíritu cosmopolita estaba enfocado con sentido turístico, según se puede observar en los mismos títulos. Si exceptuamos tres o cuatro que tratan temas de información técnica (sobre la industria

papelera y la del corcho), el resto de cintas documentales -no aquellas que llamamos "de actualidades"- muestran este afán de captar vistas de interés turístico. No es ajeno a esta característica de la casa "Hispano Films" el ser elegida por la empresa del curiosísimo "Metropolitan Cinemaway" (una sala de cine proyectada de modo que los espectadores tuvieran la impresión de encontrarse dentro de un vagón de tren o tranvía) para hacer las películas de aquellos baratísimos viajes de turismo; este fue el origen de las películas "Barcelona en tranvía", "Valencia en tranvía" y "De Málaga a Vélez-Málaga", filmadas por Ramón y Ricardo de Baños en 1909.

Otra característica muy particular de la casa productora "Hispano Films" es la de haberse especializado en reportajes sobre la familia real: ocho contamos en este período referidos a desplazamientos y actos públicos de los Reyes de España en Madrid, Toledo, Zaragoza, Barcelona, Montserrat y Ripoll, más otros tres sobre los Reyes de Portugal e Inglaterra. No sabemos a qué fue debida la insistencia en este tipo de reportajes; quizás sólo fuera el resultado de buscar acontecimientos de primera magnitud en la escala informativa. Puede ser, sin embargo, que tan marcada y temprana orientación de la empresa tenga algo que ver con la información que nos dió personalmente Ricardo de Baños, hijo, cuando nos decía que su padre había realizado algunas películas por encargo expreso de la Casa Real.

Con lo que hemos dicho en los párrafos anteriores no queremos negar la vinculación de "Hispano Films" a Barcelona. Por más que fueran características de esta casa las salidas más allá de los límites geográficos de Cataluña, no dejó de captar vistas documentales de Barcelona

tan repetidas en el cine como el puerto o los parques, deportes tan interesantes para los barceloneses de entonces como las carreras de coches y las acrobacias de los primeros aviadores, reportajes de actualidad sobre la visita de los Reyes y lugares tan entrañablemente catalanes como Montserrat. Hay tres reportajes realizados por Ricardo y Ramón de Baños en Barcelona que queremos destacar por la significación histórica de los hechos: "El entierro del Cardenal Casañas" (1908), el "Homenaje a Guimerà en la Plaza de Cataluña" y vistas de la ciudad durante "La Semana Trágica" de 1909. El valor historiográfico de estas cintas es importante.

Hasta aquí no hemos hablado de las películas argumentales de esta productora. En realidad, hizo pocas en estos años: unas ocho en total; ninguna en los años 1906-1907, una en 1908, cuatro en 1909 y tres en 1910, según nuestras cuentas. En conjunto, menos que "Films Barcelona" en este mismo período. De todas maneras, en tan pocos films ya se puede adivinar la línea de la casa, que no va por lo cómico (sólo un par de asuntos cómicos: "Dos guapos frente a frente" y "Los polvos del rata"), sino por el DRAMA HISTORICO, basándose en obras destacadas de la literatura romántica: "Don Juan Tenorio", "Locura de amor", "Don Juan de Serrallonga" y "Justicia de Felipe II". Estas últimas son películas muy de primer rango en el cine de la época y podrían confirmarnos que el tan traído y llevado "Film d'Art" francés tiene en Cataluña representantes, si no anteriores, por lo menos contemporáneos... Pero dejemos, por ahora, este tema, que nos llevaría fuera de nuestro actual propósito.

Al hablar de "Films Barcelona" no había problema en interrumpir en 1910, porque en este año dejó aquella casa Fructuós Gelabert.

Pero en cambio, esta interrupción al hablar de "Hispano Films" no tiene sentido, porque la productora sigue en la próxima etapa la misma trayectoria que había iniciado en ésta. Sin embargo, habiéndonos propuesto hacer un alto en el camino entre 1910 y 1911, podemos hacerlo aquí sin más... y ya retomaremos el hilo en su momento.

C.- DOS GRANDES REALIZADORES EN BARCELONA PARA DOS GRANDES CASAS FRANCESAS.

Segundo de Chomón y "Pathé Frères" en Barcelona. (12) El caso de Chomón resulta particularmente incómodo para encajar dentro de los límites que hemos marcado (1906-1910), pues tenemos que despedirlo al principio del período para recibirlo al final; es decir, al revés de toda lógica. No importa; la lógica se puede también alinear con una pizca de imaginación.

Dejábamos a Segundo de Chomón en el capítulo anterior después de haber realizado una de sus mejores obras: "El hotel eléctrico" de

(12) En lo que se refiere a Segundo de Chomón y su obra cinematográfica seguimos el libro de Carlos FERNANDEZ CUENCA "Segundo de Chomón (maestro de la fantasía y la técnica)", Madrid. Editora Nacional, 1972 - que, hasta el momento, nos parece la publicación más completa y documentada sobre este cineasta de las realizadas en España.

1905. Por entonces el cineasta aragonés había entrado a formar parte como técnico y operador en la empresa Macaya y Marro, que un año más tarde -según hemos visto- se transformó en "Hispano Films". Pero estuvo poco tiempo en aquella empresa. Inició a Albert Marro en las técnicas de filmación (según cuenta el mismo Marro) y probablemente le animó a fundar la casa "Hispano Films", pero él se quedó fuera y se marchó en busca de otros aires en el otoño de 1906. En los primeros meses de este año, según Fernández Cuenca, filmó Chomón un reportaje y dos películas de argumento: "Juanito el forzudo" (inspirada en el cuento popular de Garbancito) y "Justicia de Felipe II". Nosotros estamos de acuerdo con el primero, pero no con el segundo de los títulos citados: "Justicia de Felipe II" está suficientemente documentada como cinta de la "Hispano Films" producida en 1910 y, por tanto, dirigida por Baños y Marro. En cuanto al reportaje antes aludido, nos referimos a una buena filmación de Chomón en Madrid a finales de mayo de 1906 sobre "La boda de Alfonso XIII" con la princesa Ena Victoria de Battenberg. El encargo de este reportaje fue de la casa Pathé y tan convencidos quedaron del trabajo de Chomón, del cual ya conocían otras anteriores realizaciones, que inmediatamente le propusieron un contrato para ir a París y encargarse sobre todo de las películas de fantasía, confirmando el sobrenombre con que ha pasado a la historia: "el rival de Méliès".

En el verano de 1906 Chomón liquidó su taller y su compromiso con la firma Macaya y Marro para marcharse a París para trabajar en la casa Pathé como operador y especialista en trucos y films de fantasía. Más de sesenta títulos tiene Fernández Cuenca registrados en los que participó Segundo de Chomón, bien como encargado de trucaje y operador

o bien como argumentista y director, durante los tres años aproximadamente que trabajó con la Pathé en París. De ellos, naturalmente, no vamos a hacer mención aquí. Si no nos cabe en estas apretadas páginas de texto la producción de casa, ¿cómo vamos a pretender incluir la de fuera?.

En 1910, dos hechos hacían innecesaria la labor de Chomón en París: la victoria de la comedia y el drama sobre el film fantástico y la entrada del mismo Méliès en la casa Pathé. Chomón regresó entonces a Barcelona, donde se asoció con Joan Fuster (dedicado a venta y alquiler de películas y aparatos de proyección, además de empresario del cine "La Maravilla" en el paralelo), construyendo en la calle Cortés, n.437, una extraordinaria galería de filmación bajo un gran letrero en la entrada en que se leía: "Chomón y Fuster, contratistas de Pathé Frères". ¿Qué significaba lo de "contratistas"? Sencillamente que Chomón a su regreso a Barcelona no había roto con la casa Pathé, sino que firmó con su representante aquí, M.Louis Garnier, un contrato por el que la casa francesa se comprometía a suministrarle el material y un crédito de diez mil francos a cambio de la explotación en exclusiva de sus películas. Hay una cláusula en este contrato -firmado en Barcelona el 1 de junio de 1910- muy significativa que, galicismos incluidos, dice así: "Las escenas que deberá establecer el señor Chomón serán esencialmente españolas, es decir: interpretadas con arreglo a las costumbres del país y por actores españoles; las vistas han de ser a partes iguales: escenas a gran espectáculo y vestuario, escenas cómicas y escenas a trucos (fantasmagorías)". (13)

(13) Este contrato está íntegramente transcrito en la obra citada de FERNANDEZ CUENCA como documento n.4 (pp.159-163)

Ateniéndose a la cláusula que acabamos de citar, Segundo de Chomón produjo en Barcelona durante poco más de año y medio (del otoño de 1910 a la primavera de 1912) 25 películas identificadas, de las cuales ocho son de fantasía, siete de asuntos cómicos, seis dramas y cuatro zarzuelas. Aunque el contrato con la Pathé fue rescindido de mutuo acuerdo el 12 de mayo de 1911, la mayoría de estas películas producidas por Chomón en su segunda etapa en Barcelona fueron para aquella casa francesa.

Unicamente dos observaciones sobre esta importante parcela de la producción de nuestro pionero aragonés. En primer lugar, observamos que estas películas ofrecen una calidad media alta y resumen el "savoir-faire" adquirido por su autor en etapas anteriores; pero no se puede hablar de obras maestras o de especiales manifestaciones de la capacidad inventiva que siempre le caracterizó. En segundo lugar, se constata que, sin abandonar su especialidad en cine fantástico, deriva al género cómico y dramático "a lo francés" y da entrada a un tipo de películas de carácter español -aquellas que están basadas en zarzuelas- que podían significar un buen filón si se conseguía acertar con el tono adecuado al público de dentro y de fuera del país.

José Gaspar y la casa "Gaumont" en Barcelona. (14) José

- (14) Un resumen de la biografía y filmografía de José Gaspar es el artículo reciente de María Teresa ROS VILELLA, "La carrière de Josep Gaspar", publicado en "Cahiers de la Cinémathèque" nn.35-36, Perpignan, otoño de 1982. Aunque el artículo da una información bastante completa y precisa, hay lagunas en la filmografía y se desliza algún error en los datos.

GASPAR I SERRA (Manresa 1892 - Barcelona 1970) es uno de los operadores catalanes de esta época más inquietos. Su obra es tan amplia como variada, incluso en su localización: trabajó en París, diferentes etapas en Barcelona y Madrid, en Nueva York y en Valencia, en Montevideo y Buenos Aires. Destacó siempre como fotógrafo excelente, dedicó su vida entera al cine y la acabó casi en la miseria.

José Gaspar entró a trabajar en la casa Gaumont de Barcelona a los quince años, en 1907, como tenedor de libros. Era director de la sucursal en Barcelona de la casa Gaumont un hombre que aportó mucho al cine barcelonés de todos estos años, M. Henri HUET. Por entonces esta casa se dedicaba sobre todo a la explotación del sistema sonoro "Cronophon" y a la grabación de films y discos sincronizados sobre fragmentos de zarzuelas y óperas conocidos. Al joven Gaspar le gustaba mucho más estar en la calle con una cámara que en las oficinas envuelto en papeles. De manera que inmediatamente hizo su primer documental (que María Teresa Ros no cita) sobre un "Concurso de sardanas en el Parque Güell" (1907). Así nos lo cuenta Fructuós Gelabert en sus Memorias: "Por los mismos días (de 1907) hubo una gran fiesta en el Parque Güell de Barcelona con motivo del Concurso de Sardanas... La casa Gaumont, que tenía sucursal en Barcelona, mandó también a impresionar dicha fiesta al joven Gaspar, que era uno de sus dependientes, muy hábil en fotografía, haciendo también una buena labor documental". (15)

Como a la casa Gaumont le interesaba por entonces filmar ac

(15) Memorias manuscritas de Fructuós Gelabert, pp.44-45.

tualidades y documentales en Barcelona, recurrió a José Gaspar quien, después de unos meses en París para adiestrarse en el oficio, regresó a Barcelona ya convertido en operador de la casa francesa. En 1908 filmó la "Corrida de toros con los hermanos 'Bomba'" (que no es como afirma M. Teresa Ros "el primer film del género" pues, aparte de otras anteriores, filmaron corridas de este mismo año tanto Gelabert como Baños), un documental sobre "El Monasterio de Piedra" (que tampoco es el primero, pues hay uno de Gelabert en 1903) y otro sobre "Tetuán". Tres lugares tan distantes en este primer año parecen anunciarnos la característica de perpetuo viajero que le distinguirá.

Especialmente interesante fue la filmación de "Los sucesos de Barcelona (Semana Trágica)" en 1909. Además de escenas en las calles de la ciudad, tomó vistas del castillo de Montjuïc, donde estaban los detenidos por aquellos sucesos, y a punto estuvo en aquella ocasión de que la guardia de la prisión-castillo destruyera su película. Del film se vendieron más de cien copias en el extranjero; muchas de las cuales -¡curiosas jugadas del destino!- fueron a parar a Rusia, donde la sucursal de Gaumont debió encontrar una clientela interesada en este asunto. En el mismo año hizo Gaspar una filmación del "teatro de la naturaleza" en Can Tarrès de La Garriga donde, aprovechando la temporada de verano, representaba Enric BORRÀS y su compañía la obra de Ignasi Iglesias (no de Guimerà, como dice M.T. Ros Vilella en su artículo) "Flors de cingle". Se trataba sencillamente de la impresión directa de una representación teatral, pero suele ser comentada esta cinta porque, acabada de representar a las siete de la tarde en La Garriga, se estaba pasando a las diez de la noche en el Palacio de la Ilusión de la calle Cortes de Barcelona.

En 1910 José Gaspar realizó muy probablemente dos reportajes de la casa Gaumont sobre interesantes actualidades catalanas: "Las fiestas en Vic con motivo del Centenario de Balmes" y "Homenaje a Maura en Mallorca". Después marchó a Gibraltar y Portugal, donde realizó el film "Revolución en Portugal y huida de los Reyes a Inglaterra", otro de los reportajes de Gaspar que tuvo gran éxito, especialmente en Inglaterra, y que contribuyó a que su autor fuera considerado como uno de los mejores operadores de la casa.

La primera etapa de la producción barcelonesa de Gaspar se cerrará dos años más tarde (en 1912), cuando, después de unos documentales sobre Galicia, abandonó la casa Gaumont de Barcelona y se unió a Enrique BLANCO, fundador de la productora madrileña "Iberia Cines". No obstante, después de una estancia de varios años en Nueva York donde fue operador en la "Goldwyn", volveremos a encontrarnos con él en Barcelona allá por el año 1919, ya próximos al final de este trabajo.

D.- "IRIS FILMS". LA BREVE E INTENSA OBRA DE NARCÍS CUYÀS

La casa productora "Iris Films" constituye uno de aquellos casos -no infrecuentes en el estado actual de nuestra historiografía cinematográfica- en que se sabe cuándo aparece, pero no se sabe bien cuándo acaba o se transforma. La empresa se fundó a finales de 1909 o principio de 1910 y fue su director gerente Andreu CABOT I PUIG, que, al parecer, inició con ella una larga e importante carrera en el cine catalán hasta los

confines del sonoro. En la creación de la productora participó también otra destacadísima figura de nuestra cinematografía, Joan VERDAGUER I MOTA, que había comenzado hacia 1907 como representante de la casa "Eclair" distribuyendo aquí la famosa serie de Nick Carter. Como realizador de sus primeros films contrató la empresa al fotógrafo Narcís CUYÀS I PARERA. El domicilio social estaba en la calle Aragón nº 249. La construcción de una galería o "teatro de pose" en Horta, que fue considerada la mejor de la época, debe ser posterior, hacia 1914.

Narcís CUYÀS I PARERA (Vilafranca del Penedés 1880-Barcelona 1953), director artístico y operador de la casa "Iris Films" había empezado en Barcelona trabajando a los trece años en la droguería Morera Santacana y después en Can Busquets, para instalarse por su cuenta en 1898 como fotógrafo. Cuando llegó al cine, pues, llevaba una larga experiencia en la fotografía. De hecho, siempre destacó más como fotógrafo que como director en sus mismas películas.

Resulta bastante extraño que, cuando todas las casas de la época se iniciaban haciendo reportajes y documentales de poco costo, "Iris Films" aparezca de entrada nada menos que con diez películas de argumento -algunas de ellas claramente ambiciosas en sus propósitos- realizadas en un año, de 1910 a 1911. Los temas son prácticamente todos de carácter dramático, atreviéndose a pasar al cine obras de autores tan importantes en las letras hispánicas como Cervantes, el Duque de Rivas y Guimerà, interpretados también por actores de primera categoría (Artur Buxens, Jaume Borràs, Joaquim Carrasco, Francesc Tressols, Enric Giménez, Margarita Xirgu). ¿Acaso el primer propósito de sus fundadores -hombres ambicio-

sos en los negocios, como se puede comprobar siguiendo su trayectoria posterior, fue emular el "film d'art" francés y "elevar" la categoría de nuestras pantallas a las de los mejores escenarios de la época? Así parece deducirse del elenco de actores y de los siguientes títulos: "Amor heroico", "El curioso impertinente", "Don Alvaro o la fuerza del sino", "Don Quijote de la Mancha", "La exclusiva" (o "La esclusa" ?), "¡Madre mía!", "Mar i cel", "La muerte del tirano", "Tragedia torera" y "Violante".

A finales de 1910, según hemos indicado más arriba, Fructuós GELABERT había dejado "Films Barcelona" para pasar a la casa "Cabot i Puig" (¿a "Iris Films"?) según él mismo dice en sus Memorias: "... entré como técnico operador en la casa Cabot i Puig, que tenía sus laboratorios en la calle Aragón, esquina a la Rambla de Cataluña. Esta casa se dedicaba especialmente a la impresión de documentales naturales y artísticos, y fue la primera que se dedicó a los asuntos de anuncios y propaganda industrial y comercial. (...) Había, pues, entrado en la casa Cabot y allí, en el transcurso de un año (1910-1911), impresioné treinta y dos películas naturales..." (16) No más de un año debió estar Gelabert en la casa Cabot, porque en 1912 lo encontraremos con una nueva productora, "Alhambra Films", y más tarde en otras como "Barcinógrafo" y "Segre".

Y aquí, con la entrada de Gelabert y a comienzos de 1911, se pierde en nuestros ficheros las referencias a la marca "Iris Films" y a Narcís Cuyàs como director de cine. En cambio, continúan las referencias

(16) F. GELABERT: Aportación a la historia de la cinematografía española, cap. VIII. "Primer Plano", 12.1.1941.

a la empresa "Cabot i Puig", no sólo como distribuidora, sino como "manufactura" o productora de films hasta bien entrada la etapa de la Guerra Mundial. ¿Qué sucedió? Tratemos de resumir la hipótesis que nos parece más plausible.

La experiencia de lanzamiento de "Iris Films" en 1910 con películas dramáticas "de arte" y con actores selectos de teatro no debió dar buenos resultados económicos. Se contrató entonces a Gelabert para la filmación de documentales, en lo que tenía una maestría reconocida. Por entonces dejó Narcís Cuyàs la empresa y probablemente también lo hiciera Joan Verdaguer, quedando al frente del negocio A. Cabot i Puig. Tal cambio de orientación en la empresa justifica que desaparezca la marca "Iris Films" para convertirse simplemente en "Cabot i Puig". Gelabert hizo una larga serie de documentales -treinta y dos, dice él- y dejó la casa en 1912. Desde entonces Cabot i Puig se dedicó preferentemente a la distribución y filmación de títulos, pasando a importante empresario de locales de exhibición (en Manresa, San Sebastián y algunas poblaciones de Levante) a partir de 1915.

¿Y qué fue de Narcís Cuyàs? Sus hijos, propietarios hoy de la casa Foto Cuyàs en la calle Balmes, nos han proporcionado amablemente la información siguiente: Se reconocía él más fotógrafo que director de cine y, como además el cine le resultaba menos rentable que la fotografía, dejó aquel por ésta, no sin antes filmar algunos reportajes a comienzos de la Guerra Mundial. En su tienda y laboratorio confeccionó el extraordinario archivo, que lleva su nombre, sobre geografía, arte y etnología de Cataluña (parcialmente destruido en 1938)... Y continuó siendo amí

go de sus amigos del cine, según manifestaba Josep M. Maristany refiriéndose a las relaciones con Albert Marro: "hubo tan sólo uno que no le negó jamás su amistad: Narciso Cuyàs". (17)

(17) De una conversación con José M. del Castillo, que así lo cuenta en un trabajo mecanografiado de 1982 sobre Albert Marro y la Hispano.