

LOS INICIOS DEL CINE EN GALICIA: LAS PRIMERAS PELICULAS Y LAS PRIMITIVAS FORMULAS DE EXHIBICIÓN (1896-1908).

José Luis Castro de Paz
(Universidad de Vigo)

PRIMEROS AÑOS Y PRIMEROS FILMS. LA RELEVANTE FIGURA DE JOSE SELLIER LOUP.

Nada sustancial, en términos globales y como veremos, diferencia el origen y el posterior asentamiento del cine en Galicia en relación con otras zonas españolas o incluso europeas. Sin embargo, dos acontecimientos, debidos más al azar que a una relevante particularidad, merecerán en las páginas que siguen -y junto al pormenorizado relato de lo que sobre tal periodo sabemos a partir de las fuentes disponibles- especial atención: la temprana aparición de las imágenes en movimiento en septiembre de 1896, coincidiendo o incluso anticipándose a regiones con núcleos urbanos más importantes, y, sobre todo, la labor desarrollada en A Coruña, a partir de 1897, por José Sellier Loup, quien, con los datos de los que hoy disponemos -sujetos siempre a revisiones en función de posteriores investigaciones- es el primer operador nacional que rueda, para su propia empresa, un film en España y, en cualquier caso, el primero que lo hace con cámara Lumière.

Dado el carácter eminentemente urbano del cinematógrafo, no es de extrañar que sea A Coruña, la más importante y populosa urbe gallega a fines del XIX, la capital que, en Galicia, reciba por vez primera las imágenes en movimiento. En general, las dos últimas décadas de dicho siglo y los comienzos del XX constituyen uno de los periodos más dinámicos en la historia contemporánea de A Coruña. Favorecida por una positiva coyuntura, la ciudad -que tiene en 1887 una población de 37.000 habitantes- dará un giro decisivo hacia la modernidad convirtiéndose en una pujante capital dotada de industrias, servicios y variadas posibilidades de ocio que deberán satisfacer, a la vez, a un turismo de verano que no hará más que incrementarse desde estos años. La luz eléctrica, el tranvía, el teléfono, el telégrafo y las comunicaciones ferroviarias -la línea Madrid-Coruña es inaugurada por Alfonso XII en 1883- preparan la urbe coruñesa para dar cobijo a una actividad industrial, comercial y financiera de creciente relevancia.

Además del cada vez más activo desarrollo portuario, incentivado por el aumento de la pesca de altura, el tráfico de mercancías y un movimiento migratorio en plena expansión -lo que motivará la puesta en marcha, desde 1889, de un costoso programa de reformas que se concluirá en el siglo siguiente-, la creciente demanda favorece también la ampliación de fábricas ya asentadas (cerveza, vidrio, cerillas, tabaco, tejidos, chocolates, gas, conservas, harinas) pero necesitadas ahora de mejoras para adecuarse a los nuevos tiempos (Barreiro Fernández 1986, 365-378).

Se construirán hoteles (Atlantic, Continental, Hotel de Francia) y mercados (San Agustín, Plaza de Lugo), se adecentarán las playas y mejorarán los Cantones y los Jardines de Méndez Nuñez, emblemático lugar de paseo del coruñés y en donde -lo veremos- se instalarán algunos de los más primitivos pabellones cinematográficos desde 1900. Edificios y viviendas eclécticas, modernistas y racionalistas dan un nuevo aire a la Pescadería, zona en la que se concentra la mayor parte de la actividad comercial. El Palacio municipal, proyectado por Pedro Mariño y concluído en 1912, responde a la tradicional petición de la ciudadanía de una casa consistorial a la altura de la categoría del municipio y nos sirve de símbolo del momento de ebullición y

cambio en el que se vivía (Vigo Trasancos 1992). Como es lógico, la vida cotidiana de los hombres y las mujeres coruñeses sintoniza con el *progreso* urbano, y el paseo, el ocio callejero, los bailes y las verbenas -tradicionales en las fiestas de agosto- hacen que sea en esta época cuando se acuñen los conocidos slogans sobre el festivo talante coruñés.

Los espectáculos públicos en las vísperas del nacimiento del cinematógrafo, y con los que éste deberá competir para ganar la atención del público, cuentan a fines del XIX con una arraigada tradición: representaciones teatrales y de ópera, zarzuelas, variedades (cuplés, sicalipsis, cantantes, ilusionistas, grupos cómicos), circos y todo tipo de atracciones de feria (fantoques, muñecos de cera, autómatas...) que, en A Coruña, desarrollan su actividad en barracones y pabellones instalados -preferentemente en la temporada veraniega- en la Plaza de María Pita, en los ya citados jardines de Méndez Nuñez o en otras zonas céntricas cercanas.

De entre este gran conjunto de actividades escénicas y atracciones -cuya influencia en la formación de los primitivos modos de representación del cinema hispano es incuestionable- que constituyen el marco en el interior del cual debe situarse *"la irrupción y el estatuto del espectáculo cinematográfico anterior a la primera Guerra Mundial"* (Gubern 1994, 26), debemos destacar especialmente, por su fuerte vinculación con el futuro cinematógrafo, los espectáculos de linterna mágica, panoramas y cosmoramas ambulantes que habían visitado la ciudad a lo largo de todo el siglo XIX y fascinado los ojos del coruñés decimonónico. De entre los cosmoramas citados por José Luis Cabo, nos interesa ahora resaltar el instalado en el mes de octubre de 1837 en la calle San Andrés, ya que su promotor era el suizo afincado en la ciudad Enrique Luard, pionero de la fotografía en Galicia donde retrata a daguerrotipo desde 1843.

La paralela relación de Luard con dichos espectáculos y con la fotografía -las dos actividades profesionales de donde surgirán los pioneros cinematográficos tanto en España como en otros lugares- nos permite trazar un puente y situarnos en los últimos años del siglo en A Coruña. De hecho, si se observan las ocupaciones de los pioneros operadores en diferentes localidades españolas, comprobamos que o bien provienen de diversas actividades escénicas y/o variedades en general (Eduardo Jimeno en Madrid y Zaragoza, familia Belio en Barcelona, dedicados a espectáculos de muñecos de cera) o bien se trata de fotógrafos profesionales o aficionados (Napoleón, Gelabert y Baños en Barcelona, Antonio Cuesta en Valencia o Coyne en Zaragoza). Desde esta perspectiva, la figura del que será el hombre más importante en el asentamiento coruñés del nuevo invento, el ya citado fotógrafo y pionero cineasta de origen francés José Sellier Loup, no constituye excepción alguna.

La primera exhibición de imágenes en movimiento en el "Teatro-Circo Coruñés" (septiembre de 1896).

Como es sabido, casi inmediatamente después de la presentación del aparato Lumière en el *"Boulevard des Capucines"* parisino el 28 de diciembre de 1895 y de nuevas y exitosas exhibiciones en enero del año que comenzaba, los fabricantes lioneses decidieron difundir su invento en las principales ciudades tanto europeas como del resto del mundo. La rapidez del proceso es tal que, en unos meses a lo largo de 1896, la prensa de distintas ciudades va dándonos breves pero preciosas noticias sobre las inaugurales sesiones de cine en cada una de ellas, destacando siempre la gran novedad que supone la fotografía en movimiento y la extraordinaria fidelidad en la captación de la realidad, así como las reacciones iniciales de los sorprendidos

espectadores. Bruselas, por ejemplo, conoce el cinematógrafo el 1 de marzo, mientras Roma lo hace el 13 del mismo mes y Turin el 7 de noviembre. En Madrid es el operador delegado de los Lumière Eugène Promio quien presenta el cinematógrafo el 14 de mayo de 1896, si bien Erwin Rousby, con un aparato denominado *animatógrafo* -que probablemente se trate, en opinión de Pérez Perucha, del sistema Edison (Pérez Perucha 1992, 13-16)- había mostrado ya imágenes en movimiento en la capital tres días antes, bajo la carpa de un circo.

Este último hecho es especialmente relevante, tanto por lo que supone de auténtico punto de partida para un espectáculo eminentemente popular como por dar una idea de la multitud de aparatos -en última instancia derivados todos del primigenio sistema *Edison*- que, pese al dominio industrial -y al *triunfo histórico*- del Cinematógrafo Lumière, se hicieron la competencia en aquellos momentos iniciales.

En A Coruña la llegada de las imágenes en movimiento se produce con sorprendente prontitud. La prensa recoge con interés la noticia de la sesión de prueba para invitados que tiene lugar el 2 de septiembre en el "Teatro-Circo Coruñés" instalado en La Marina:

"...asistieron anoche varias autoridades y representantes de la Prensa, con objeto de presenciar una exhibición previa de las hermosas vistas del Cinematógrafo.

Una serie de fotografías instantáneas puestas en movimiento(...) La ilusión es perfecta(...) Ya es un tren que entra en una estación,; sus ventanillas se abren, asómanse los viajeros; varios empleados colocan fardos en los furgones; algunos viajeros bajan al andén; etc., en una palabra, la más sorprendente realidad.(...)"

En fin: la ilusión más perfecta y uno de los espectáculos más perfectos que se conocen(...)"

(El Telegrama, 3-9-1896).

Las sesiones -a un precio de 1 peseta la silla y 50 céntimos la grada los primeros días que irá descendiendo hasta la mitad los últimos- concluyen el día 13, lo que supone una permanencia de doce días contando con la función inaugural. Aunque en ningún caso la prensa nos informa con exactitud sobre la procedencia del aparato o el contenido de las sesiones, y, salvo excepciones, se refiere a aquél como "cinematógrafo" -universalizando la denominación tal y como se acostumbró a hacer en esos primeros años-, recientes investigaciones nos permiten elaborar fundadas hipótesis sobre el particular. Por lo que sabemos, únicamente tres aparatos (el animatógrafo portugués de Pinto Moreira, el kinetógrafo llamado Bermudes-Liboiro, accionado por Francisco dos Santos y procedente de Lisboa, y otro kinetógrafo, este de propietario español, que exhibe en Gijón en la primera quincena de agosto) recorrieron el norte de la península en ese periodo (Letamendi 1996b). Pues bien, el hecho de que las dos cámaras portuguesas aparezcan en otros lugares en fechas imposibles de conciliar con su presencia en A Coruña, nos hace suponer que la cámara presentada la ciudad herculina sea el kinetógrafo exhibido en Asturias el mes anterior. Aunque se carece de datos sobre el operador y/o propietario -la prensa coruñesa hace una escueta referencia a los empresarios Pedregal y Ramos (*El Telegrama*, 3-9-1896)-, todo apunta a esta posibilidad, pues cuando *El Eco de Santiago* anuncia que definitivamente el "cinematógrafo" procedente de A Coruña no podrá ser exhibido en Ferrol, la noticia menciona como propietario del aparato a un abogado de Oviedo, el señor Prado, muy probablemente el mismo Prado que -sabemos- llevó a cabo la presentación del aparato en Gijón.

Las descripciones ofrecidas en las noticias de prensa sobre las cintas proyectadas permite

identificarlas con bastante exactitud. No se trata de títulos pertenecientes al catálogo Lumière, sino a otros contemporáneos, como el del pionero británico William Paul. Así, por ejemplo, la "Llegada de un tren" a que se refiere extensamente *El Telegrama* es sin duda **Llegada de un tren a la estación de Joinville-Le-Pont**, al igual que la "carrera de caballos" que motiva también los elogios de la prensa gallega ha de ser la británica **El derby** ("*es de un efecto grande el ver correr veloces los ágiles corceles, y luego, cuando la carrera termina, observar cómo el público, saltando las vallas, invade la pista y ocupa el centro del hipódromo*". *La Voz de Galicia*, 10-9-1896). En cualquier caso, lo que realmente llama la atención de los primeros cronistas es el invento en sí, *el ingenioso y celebrado aparato que constituye una de las últimas maravillas del siglo*, en medio de un ambiente de innovaciones científicas que caracteriza el final de la centuria.

Aunque estas primeras experiencias generan interés en Santiago y Ferrol, llegándose a anunciar la inmediata presencia en esas ciudades de "*tan curioso aparato*" (*Gaceta de Galicia*, 5-9-1896; *El Eco de Santiago*, 20-9-1896), distintas dificultades -fundamentalmente para encontrar un local ajustado a las necesidades lumínicas del proyector- hacen que tales proyectos no puedan ser llevados a cabo en ninguna otra ciudad gallega durante 1896.

El cinematógrafo "oficial" Lumière de Marques y Azevedo: las primeras sesiones en Pontevedra, Vigo, Tuy, A Coruña, Ferrol y Lugo en 1897. La "competencia" coruñesa de José Sellier.

En abril de 1897, y procedentes de Lisboa y Oporto -donde, presentados por el (al parecer) concesionario de la Casa Lumière para la península, Sr. Busseret, habían exhibido entre el 4 y el 28 de marzo (Letamendi 1996b)- llegan a Galicia, a cargo de un cinematógrafo Lumière y como representantes de dicha empresa, el operador Cesar Marques y el actor Alexandre Pais de Azevedo. Su intención es iniciar su actividad en Vigo, donde se encuentran desde el día 10, pero la imposibilidad de disponer del Teatro Tamberlick -único local que reunía las condiciones exigidas- les obliga a desplazarse a Pontevedra (*Faro de Vigo*, 13-4-1897), donde la prensa anuncia la presentación el día 17 del invento francés:

"Mañana se exhibirá por primera vez en Pontevedra el asombroso 'Cinematógrafo Lumière'. Puede asegurarse que nuestro pueblo es uno de los primeros de España que tiene la fortuna de admirar ese aparato"

(El Diario de Pontevedra 16-4-1897).

Con cuatro sesiones diarias y unos precios que oscilaban entre las 0'5 y las 5 pesetas, las sesiones atraen a numeroso público e incluso se señala que algunas personas se desplazan desde Vigo y Santiago exclusivamente para asistir al teatro y ver el aparato en funcionamiento. Cada sesión consistía en dos partes de seis *cuadros* del catálogo Lumière (con títulos como **Un jardinero sorprendido**, **Llegada de un tren**, **Batalla de nieve** o **Bomberos en Londres**, por ejemplo), "*algunos (de los cuales) como los Embajadores en Budapesth, las carreras en saco y los acorazados franceses, han producido viva sensación en París, Madrid, Lisboa y otras grandes poblaciones*" (*El Diario de Pontevedra*, 19-4-1897) (Folgar de La Calle 1987, 21). Contaban también con intermedios musicales a cargo de la orquesta del local y de un guitarrista y un bandurrista que los acompañarán durante toda su gira gallega. En ocasiones -como el día 22- el propio Azevedo participa en la sesión recitando el monólogo *Ofiel* de Guerra Junqueiro. El día 25 ofrecen su última sesión pontevedresa, saliendo para Vigo -donde el 29 habían ya firmado la

presentación en el Tamberlick- en el tren correo (*El Diario de Pontevedra*, 26-4-1897).

En efecto, Vigo recibe el cinematógrafo el día 29 de abril, con precios en principio superiores a los de la capital provincial (entre 8 y 0'75 pesetas) y sesiones muy similares en su configuración y títulos. Los comentarios periodísticos de la prensa viguesa no difieren de lo habitual, destacando la novedad y el avance científico que el cinematógrafo supone y - constatándose una vez más ese *mito frankensteiniano* del que hablara Noël Burch- señalando que

"de él ha de sacarse mucho partido en el porvenir, cuando el procedimiento se abarate hasta el punto de poder sacar fotografía de movimiento de las personas queridas, conservando así de ellas, no sólo la figura, sino la vida misma, y quien sabe si más adelante también el color y hasta la voz, todo en una pequeña hoja de papel"

(*Faro de Vigo*, 27-4-1897).

Con el paso de los días las exitosas sesiones se acortan ligeramente y el precio descende. Aunque se anuncia la despedida para el 9 de mayo, será al día siguiente cuando, "*accediendo a reiteradas instancias del público*", Marques y Azevedo ofrezcan la última sesión en la ciudad olívica. Ya unos días antes habían solicitado permiso para instalar su cinematógrafo en el Teatro-Circo Coruñés (*La Voz de Galicia*, 7-5-1897), pero la coincidencia con la tragedia del parisino *Bazar de la Charité* -donde el incendio de la lámpara de gas del proyector provoca un elevadísimo número de víctimas (noticias en *Faro de Vigo*, 5-5-1897 o *La Voz de Galicia*, 6-5-1897)- les hace desistir, "*no precisamente porque en el aparato Lumière se emplee otra luz que la eléctrica, sino porque el descuido de cualquier espectador al arrojar una cerilla encendida puede provocar un incendio horroroso, dado que el tablado del citado 'Circo Coruñés' está pasado y ardería como yesca*" (*La Correspondencia Gallega*, 21-5-1897) (Folgar de La Calle 1987, 22).

Así que, en espera de contratar en A Coruña un local en condiciones, los operadores portugueses de la Casa Lumière se trasladan a Tuy, donde, tras superar algunos problemas de iluminación, ofrecen el nuevo espectáculo en el teatro entre los días 13 y 17 de mayo (*La Integridad*, 15-5-1897). De tal forma que es sólo a finales de ese mes cuando Marques y Azevedo logran exhibir en A Coruña su aparato Lumière. Pero, para entonces, el emprendedor fotógrafo asentado en A Coruña José Sellier Loup -al que enseguida nos referiremos *in extenso*- está ya en condiciones de hacerles la competencia en la misma calle y simultáneamente: "*Dos cinematógrafos comenzaron a funcionar anoche en la Calle Real, uno en el Bazar de la Industria, casa nº 8, y el otro en la nº 25*" (*La Voz de Galicia*, 24-5-1897). El primero de ellos fue accionado, como informa el mismo diario (23-5-1897), "*por J. Sellier*", que había obtenido la autorización correspondiente pocos días antes. Como se notará, se trata de una calle muy comercial y vinculada, además, al negocio fotográfico (y especialmente, como enseguida veremos, a los de Sellier y Avrillon).

La competencia entre Sellier y Marques y Azevedo, accionando idénticos aparatos en la misma calle coruñesa, no pudo durar más allá de mediados de junio, fecha en la que los portugueses se desplazan a Ferrol. Allí, durante 18 días desde el 16 de dicho mes, ofrecen sesiones -en todo similares a las ya reseñadas en otras localidades- en un bajo de la Calle Real ferrolana (*El Correo Gallego*, 16-6-1897; 2-7-1897). Inmediatamente después viajan a Lugo, última escala de su periplo gallego, donde ya el día 3 de julio se anuncia la próxima presentación "*en la capital (del) representante del acreditado Cinematógrafo Lumière, exhibido con tanto éxito en las principales poblaciones de España y últimamente en La Coruña y Ferrol*" (*El Regional*, 3-7-1897). Tras negociar el local hasta última hora, la primera sesión, en el Teatro-

Circo inaugurado el año anterior, tiene lugar el día 7 en dos funciones a las 9 y 10 de la noche. Con programas diferentes cada día -los títulos son los mismos que en las otras ciudades (**Baile infantil, Jardinerero sorprendido, Baile de gatos, Infantería en el vivac, Desfile de lanceros,** etc)- permanecen allí hasta el día 11, para salir al siguiente "*en el tren mixto ascendente, con dirección a Oviedo y Gijón*" (*Eco de Galicia*, 13-7-1897). En esta última ciudad exhibirán con gran éxito durante dos meses, para desplazarse seguidamente a Toledo (Letamendi, 1996b). Sorprende sobremanera que no tengamos constancia de ningún rodaje en Galicia, toda vez que sabemos que tanto en Asturias (**Vista del Campo Valdés** o **Vista de un rompeolas desde Santa Catalina**) como en Toledo completaron sus sesiones con vistas que, sin duda, provocaban un mayor interés del público local. Limitaciones técnicas -o simplemente que no tengamos hasta la fecha noticias de dichos rodajes- podrían explicarlo.

José Sellier, pionero operador nacional, rueda en España con cámara Lumière.

Pocos datos se conocían hasta ahora sobre este fotógrafo y 'pionero' cineasta, al margen de las informaciones, por lo general breves e inexactas, de la prensa de la época. Sin embargo, recientes investigaciones (Castro de Paz y Folgar de la Calle 1995), que continúan todavía, nos han permitido trazar una semblanza más completa del personaje y algunas nuevas hipótesis sobre su trayectoria profesional. José Sellier Loup nace en Givors (Francia), un pequeño pueblo del Departamento del Ródano, veintidós kilómetros al sur de Lyon, el 13 de agosto de 1850. Casado con Maria Farge Michelat, vecina de la misma localidad, y siete años más joven que él, residen en Lyon -donde nace su hijo Esteban el 27 de junio de 1883- probablemente hasta su decisión de asentarse en La Coruña -lo que ocurre en noviembre de 1886, donde hacía ya 35 años que, en la céntrica calle Real (nº 37) residía su hermano, el conocido fotógrafo Louis Sellier, casado con la también francesa Nelly Avrillon, hermana a su vez del destacado fotógrafo Juan Bautista Avrillon.

Louis, nacido en 1837, se traslada a Galicia con sólo quince años y, aunque no tenemos todavía confirmación de ello, muy probablemente sus padres residiesen durante algunos años en A Coruña. Así parecen confirmarlo tanto la presencia a mediados de siglo de un Louis Sellier óptico en la calle Luchana nº 31, como la constatación -que debemos a la investigación de Jean-Claude Seguin en archivos lioneses- de que un tercer hermano más joven, Antoine Sellier Loup, nació en España. Desconocemos las razones exactas de la llegada a Galicia de la familia Sellier Loup a mediados de la pasada centuria, pero bien puede suponerse que habrían seguido la corriente que trajo a nuestra región a elementos franceses relacionados con la fabricación de vidrio, una de las actividades industriales en las que los lioneses destacaban entonces en Europa. En cualquier caso, de confirmarse estas fundadas hipótesis, debemos suponer que el joven José Sellier pasó parte de su infancia en A Coruña antes de regresar a Lyon con sus padres, dejando a Louis sólidamente asentado en la ciudad.

La inicial residencia coruñesa de José Sellier, tras su llegada en 1886, como consta en el Padrón de habitantes confeccionado en diciembre de 1886 (AHMC), es el segundo piso del nº 86 de la Calle Real, en donde, durante algún tiempo, comparte con su hermano la titularidad del gabinete fotográfico "*Fotografía de París de Sellier hermanos*". Pero con casi total probabilidad, Louis retornó a su país de origen poco después de la llegada de José, una vez pudo *traspasar* a éste el afamado nombre -y la correspondiente y selecta clientela- que su trabajo le había proporcionado a lo largo de los años. De hecho, en la *Guía-Indicador de La Coruña y de Galicia para 1890-1*, de R. Faginas Arcuaz, el anuncio de "*Fotografía de París*" sólo menciona a José, claro indicativo de que Louis ya no trabaja en la ciudad.

En 1894 -si no antes- José Sellier, ya nacionalizado, y su mujer residen ya en el primer piso de San Andrés número 9, una casa y una calle que denotan una cada vez más acomodada posición, dedicando el bajo a su floreciente negocio fotográfico, donde adquiere pronta fama -que no tarda en superar a la de su hermano y su cuñado- como retratista y reportero gráfico. Su posterior adquisición de un lujoso chalet en la zona del Castrillón, con túneles, complejos jardines y algunos animales exóticos confirma tanto su sólida situación económica -al parecer debida en su origen a la familia de su esposa, María Farge- como el carácter excéntrico que lo caracterizaba, y que aún recuerdan, a modo de leyenda, sus lejanos descendientes.

Parece lógico pensar que, a pesar de que tradicionalmente solía situarse el origen del interés de Sellier Loup por el cinematógrafo en las ya citadas exhibiciones en A Coruña a partir del 2 de septiembre de 1896, de las que con probabilidad fue espectador (Quiroga Valcarce 1981; García Fernández 1985, 592; Folgar de la Calle 1987, 212), las noticias hasta ahora desconocidas sobre la estrecha vinculación francesa -y lionesa- de Sellier permitan, al menos, establecer nuevas hipótesis. Su preocupación por todo tipo de avances en tecnología fotográfica es constante y, de hecho, en su abundante publicidad como fotógrafo en la prensa, no deja de hacer reiterada mención a los premios recibidos en exposiciones francesas, entre ellas las de París (1889 y 1892) y Bordeaux (1895), así como a sus viajes a Francia "*con objeto de traer a sus talleres los últimos adelantos*" (Franco del Amo 1986). No parece pues que el futuro operador cinematográfico necesitase que exhibidor ambulante alguno le mostrase las posibilidades del nuevo invento, y aunque es verdad que el éxito de esas primeras sesiones pudo ser el motivo de que se decidiese a comprar un cinematógrafo, su temprana adquisición del aparato Lumière habrá de explicarse sobre todo a partir de su indiscutible relación comercial con la empresa fotográfica de sus ex-convecinos lioneses Louis y Auguste Lumière, de donde recibiría materiales y productos, así como catálogos que le informarían de las últimas novedades, entre ellas el cinematógrafo.

Pues bien, tras unos meses de silencio y desde mayo de 1897, la prensa coruñesa nos facilita una aproximación a ese periodo inicial del nuevo espectáculo en la ciudad, cuyos primeros años, como ya indicamos, tendrán a Sellier Loup como principal activador y protagonista. Ya vimos cómo, cuando en mayo Marques y Azevedo presentan el cinematógrafo en la Calle Real de A Coruña, Sellier no pierde la ocasión de presentar el suyo, que, a buen seguro, acababa de recibir.

Lo temprano de la fecha en la que el fotógrafo tiene ya en su poder la cámara Lumière no puede dejar de sorprender. Recientes investigaciones han confirmado que, tras explotar el negocio por sí mismos y mostrarse extremadamente reacios ante cualquier tipo de venta, los hermanos Lumière se deciden a comercializar su invento en mayo de 1897, aunque en las cuentas de la empresa -según ha confirmado Jean-Claude Seguin- consta la salida de algunos aparatos ya en el primer semestre de ese año. Así las cosas -y aunque la investigación está en curso- todo indica que las vinculaciones lionesas de Sellier y sus relaciones comerciales con la empresa Lumière le permitieron convertirse en uno de los primeros españoles, si no el primero, en adquirir la cámara, "*el mismo mes que se inician las ventas y un par de meses antes que los Gimeno*" (Letamendi 1996a, 19).

Sellier continúa con sus probaturas y, a finales de junio, solicita el correspondiente permiso municipal con el fin de instalar un pabellón en el Paseo de Méndez Núñez "*para funciones de verano, con un cinematógrafo Lumière*", pero como la petición es desestimada (Hueso Montón *ed.* 1990, 51), se decide finalmente a acondicionar su propio gabinete fotográfico

de la calle San Andrés como sala de exhibición, para lo que consigue autorización del gobernador civil a finales de septiembre. El primer programa aparece anunciado en la prensa el domingo 17 de octubre, y en él, junto a cintas extranjeras (**Inglaterra, jubileo de la Reina; Rusia, desfile de artillería...**) aparecen algunas de las primeras películas nacionales, rodadas por el mismo Sellier Loup: **Entierro del General Sánchez Bregua, Fábrica de Gas, Plaza de Mina y Orzán, oleaje** (*La Voz de Galicia*, 17-10-1897). Las sesiones, *desde las 6 hasta las 10 de la noche*, se desarrollan los jueves, sábados y domingos hasta diciembre y se incorporan poco a poco otros títulos *coruñeses*: **San Jorge, salida de misa** (10-11-1897) y **Cantón Grande** (5-12-1897).

Entierro del General Sánchez Bregua (20 de junio, 1897)

Desconocemos las fechas de rodaje del resto de las cintas, aunque suponemos que algunas de ellas -u otras que por considerar simples pruebas no llegó a estrenar- debieron ser rodadas en el mismo mes de mayo y/o en los primeros días de junio. Tratándose de un fotógrafo de la preparación de Sellier, todo indica que probaría su cámara nada más recibirla y, además, parece difícil que se decidiese a estrenarse como operador con un acontecimiento multitudinario en vez de con sencillos parajes o monumentos locales. Sin embargo, sabemos sin duda que Sellier rodó **Entierro del General Sánchez Bregua** el 20 de junio de 1897, día en que se efectúa la multitudinaria conducción del cadáver y el entierro del que fuera ministro de la guerra, diputado a cortes y periodista, general José Sánchez Bregua, nacido en la ciudad herculina. A día de hoy, y aunque la investigación sobre el periodo pueda variar dicha situación en el futuro (en cualquier caso, escasamente unas semanas antes podría otro operador haber rodado con cámara Lumière, dada la rapidez de Sellier) tal film se constituye en el primer título rodado por un operador español para una empresa española que podamos fechar con exactitud y, a la vez, en el primer *film Lumière* impreso en nuestro suelo y ajeno a la empresa francesa.

Aunque por desgracia ninguna de las cintas de Sellier se ha conservado -lo que, como es obvio, limita básicamente nuestro estudio a fuentes archivísticas y hemerográficas-, sus títulos y su concepción permiten suponer una adaptación a las circunstancias locales del *modelo Lumière*, y por lo tanto, conociendo además las posibilidades técnicas de esos primeros aparatos, definir a grandes rasgos el tipo de películas que rodaría. A grandes rasgos -decimos-, porque a pesar de la gran calidad de las cámaras, la ausencia de visor y la cortísima duración de la cinta -un minuto a 16 imágenes por segundo- requerían del operador una buena dosis de pericia, "*l'acuité d'un regard capable d'effectuer dans l'événement le juste prélèvement et de saisir, dans l'immédiat, l'essentiel*" (Rittaut-Hutinet 1985, 49), facultad que habría que analizar a partir de las imágenes concretas de cada película. Al desconocer *datos* visuales de ellas (por ejemplo y sin ir más lejos, el grado de expectación que la salida de Sellier con su máquina podría despertar entre la población coruñesa), debemos conformarnos con afirmar que los *modos de rodaje* no pudieron diferir de los de las películas de Lumière de la misma época y que configuran uno de los modelos del *Modo de Representación Primitivo*, utilizando la terminología de Noël Burch: plano único y determinada frontalidad rigurosa, encuadre escogido de tal forma que los personajes ocupen aproximadamente la mitad de la altura de la pantalla cuando salen de campo (el llamado plano de conjunto primitivo), fuerte sensación de profundidad.

Tan obvia suposición se ve corroborada, y enriquecida en este caso, a través del estudio de la ingente y destacada labor fotográfica de Sellier, parte de la cual ha sido conservada en archivos públicos, colecciones privadas y, de sumo interés para nosotros, publicaciones como *Nuevo Mundo*, de Madrid, en la que, desde los últimos años del siglo XIX, colaboró como reportero gráfico de su corresponsal en A Coruña, Lino Pérez Lastres, más tarde propietario de

una de las más importantes salas cinematográficas de la ciudad, el "Pabellón Lino".

Es precisamente en el nº 184 de *Nuevo Mundo*, de 14 de julio de 1897, donde aparece la crónica sobre el fallecimiento y entierro de Sánchez Bregua. Dos fotografías de Sellier del paso del carro fúnebre y de la comitiva por la céntrica calle Real ilustran el reportaje de un acontecimiento que constituye también el motivo de la citada cinta **Entierro del General Sánchez Bregua**. Diversos factores nos inducen a pensar que, si no idéntico, poco pudo variar el emplazamiento del cinematógrafo Lumière accionado por Sellier del de su cámara fotográfica, lo que nos sitúa, en el peor de los casos, ante una suerte de *fotografía de rodaje*, del mismo *autor* que el "film" y con un punto de vista muy similar sobre el referente en cuestión. Sabemos con seguridad que él mismo accionó el cinematógrafo y aunque es factible que las *instantáneas* fuesen obtenidas por alguno de sus empleados, el privilegiado enclave desde donde están realizadas -que se corresponde con los ventanales de una casa propiedad de la Familia Avrillon, justo enfrente de lo que más tarde será el "Salón París"- certifica la ubicación de la cámara en un lugar muy cercano del mismo ventanal. La sugestiva hipótesis de que ambas fotografías, que recogen diferentes momentos del paso del cortejo desde idéntico emplazamiento y en un breve intervalo de tiempo, estén elaboradas a partir de fotogramas del film no puede ser desechada, aunque, dadas las condiciones técnicas de la reproducción en la época, parece hartamente dudosa.

En cualquier caso, Sellier opta por colocar su cámara fuertemente picada sobre el cortejo fúnebre y en decidida oblicuidad con respecto a la calle, de manera que aquel atraviesa el encuadre en diagonal descendente de izquierda a derecha, hasta salir de campo por la parte inferior de este último lado. De esta forma no sólo queda constancia de la ceremoniosidad solemne del desfile (con la presencia de altos representantes militares, políticos y religiosos), sino, gracias a la profundidad de campo, de la imbricación del mismo en la vida ciudadana -"el profundo respeto y el acendrado cariño" que se le profesaba, como indica la crónica- con numerosos coruñeses asistiendo al acto, bien directamente, bien desde portales y balcones.

Nada discordante, en definitiva, con los criterios fotográficos imperantes en la época, popularizados por los paisajes urbanos de la tarjeta postal ilustrada, ahora animada por el movimiento, que sigue pautas previsibles en sus líneas generales pero absolutamente aleatorias en los detalles. Una dispersión signífica que dificulta la *lectura* y aproxima la imagen a un *fragmento de realidad*, observado a la manera del microscopio de un biólogo. Como resume el mismo Burch, "*todos los (...) 'cuadros-documento' que participan en la constitución del modelo Lumière me parece que en última instancia revelan una idéntica dirección: escoger un encuadre tan apto como sea posible para 'atrapar' un instante de la realidad, y filmarlo luego sin ninguna preocupación ni de controlar, ni de centrar la acción*" (Burch 1987, 31-39).

Otros títulos de Sellier. Las sesiones se consolidan

Las sesiones cinematográficas retornan al local de Sellier a partir del 14 de agosto de 1898, acompañadas de audiciones de fonógrafo. A un precio de sesenta céntimos y desde las 8 de la tarde, el programa del día 17, por ejemplo, incluía, además de cintas vistas ya el año anterior -lo que como es lógico iba a provocar el aburrimiento del público-, algunas nuevas (**Jugadores de Naipes**, **Señoritas gimnastas**, **Argel: calle Bad-Aacum**) y, entre ellas, otra *vista* coruñesa: **Temporal en Riazor**. En días sucesivos, Sellier estrena otras películas rodadas por el mismo en la ciudad: **Matadero, salida de operarios** (1-9-1898), **Descarga de carbón** (1-9-1898) y **Regreso de Cuba/Desembarco de heridos de Cuba en nuestro puerto** (24-9-1898). En octubre, a partir del día 24, Sellier traslada su cinematógrafo al "Circo Coruñés". La

publicidad previa hace hincapié en la exhibición de cintas coruñesas recientemente impresionadas -que son las mismas que se estrenan en San Andrés nº 9 a finales de septiembre-, pero lo más destacable es que la iniciativa empresarial corre a cargo de Lino Pérez, quien inicia así una destacada vinculación con el cinematógrafo que habrá de convertirlo, durante años y como ya indicamos, en el más conocido exhibidor coruñés como gerente y propietario del "Pabellón Lino".

Obviamente, como se puede comprobar, el modelo *documental*, de origen francés, era *adaptado* por el operador en cuestión a las circunstancias concretas de cada lugar -buscando, como es lógico, la inicial identificación de un público potencial por el que el cinematógrafo tenía que luchar con otros espectáculos populares fuertemente arraigados- y los títulos de Sellier muestran a la perfección aspectos destacados de la configuración social y económica y otros hechos relevantes de la *vida* urbana coruñesa de finales del XIX. Así, por ejemplo, si **Entierro del General Sánchez Bregua** (1897) responde a todo un acontecimiento ciudadano (el entierro de un destacado militar coruñés), **San Jorge, salida de misa** (1897) se corresponde a un patrón eminentemente hispano -pocos meses antes, Gelabert rueda en Barcelona **Salida del público de la iglesia parroquial de Sants** (agosto, 1897) y Eduardo Gimeno **Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza** (octubre, 1897)-. **Fábrica de gas** (1897), **Matadero, salida de operarios** (1898) o **Descarga de Carbón** (1898) además de copiar directamente modelos franceses, toman como referente sectores destacados de la industria y comercio de la ciudad, de la misma forma que la última citada junto a **Orzán, oleaje** (1897) y **Temporal en Riazor** (1898) conceden la importancia que merece a uno de los elementos básicos de la economía y la propia configuración urbana coruñesa: el mar. Tampoco la repercusión local de los acontecimientos bélicos es olvidada por el operador y, como en otras zonas de España, Sellier recoge con su cámara las trágicas huellas de la Guerra de Cuba (**Desembarco de los heridos de Cuba en nuestro puerto** -1898-).

Sellier estrena en otras ciudades gallegas

Entre finales de 1898 y principios de 1900, Sellier viaja con su cinematógrafo a otras ciudades gallegas (Vigo -noviembre del 98-, Ferrol -enero del 99- y Santiago -enero, 1900-), mostrando tanto sus documentales coruñeses como otros films del catálogo Lumière de la época, en lo que constituye, por lo que sabemos, su última actividad ligada al cinematógrafo. Las sesiones de Sellier en Santiago son -tras un frustrado intento en 1898 debido a la falta de luz eléctrica (*El Alcance*, 24-3-1898) y una sesión científica en el Ateneo pocos días antes de llegar el operador coruñés- las primeras exhibiciones públicas del cinematógrafo en Compostela, instalado en el número 26 de la Rua del Villar desde el 22 de enero:

"Allí reprodujo (...) la plaza de Mina de La Coruña en el momento de salir para Santiago la Ferrocarrilana y otras que no recordamos" (El Eco de Santiago, 23-1-1900).

Esta continua exhibición de la cintas permite suponer un desgaste muy grande, cuando no desgarramientos irreparables. Nuestra búsqueda de algunas de esas peliculitas, hasta ahora infructuosa, puede hacer variar algunas hipótesis, en caso de hallazgo fortuito.

Pero si Sellier abandona entonces su vinculación con el cine -como testimonia sin duda la obra que realiza en su local de San Andrés en 1901, convirtiendo en escaparate la puerta que daba acceso al *salón* de exhibición (AHMC)-, su destacadísima labor fotográfica, a la que la prensa hace frecuente referencia, se desarrollaría todavía durante más de dos décadas, probablemente

hasta poco antes de su fallecimiento, en A Coruña, el 21 de noviembre de 1922, siendo enterrado en el cementerio de San Amaro. Con todo, mucho antes de esa fecha, su labor cinematográfica era ya considerada *histórica* incluso por la prensa, que al hacer mención de la pujante actividad del otro gran pionero gallego, José Gil, no olvida el papel jugado años atrás por José Sellier Loup:

"El cine en Vigo. la prueba verificada gallardamente en La Coruña desde hace unos catorce años por nuestro estimado convecino el distinguido fotógrafo Sellier, impresionando hermosas películas cinematográficas de los más curiosos aspectos locales, que todos hemos visto y aplaudido, (...) acaba de ser repetida ahora en Vigo con feliz resultado por el reputado fotógrafo sr. Gil..."
(*La Voz de Galicia*, 12-2-1911).

Y, todavía en 1914, al referirse un reportaje a los locales más conocidos de la comercial calle de San Andrés, se dice:

"Recordemos que Sellier fue quien nos hizo admirar en La Coruña muchos adelantos fotográficos aún antes de llegar a las principales poblaciones de España, y que él fue quien nos dió a conocer el cinematógrafo con películas locales, muy hermosas por cierto, impresionadas por él"
(*La Voz de Galicia*, 9-8-1914).

La imposibilidad material de un estudio más completo sobre la obra filmica de José Sellier Loup no es impedimento para resaltar y difundir la labor de un casi olvidado pionero del cine en España, hasta ahora desconocido en las historias generales del cinema español.

EVOLUCION DE LA EXHIBICIÓN HASTA 1908/9: CINEMATOGRAFOS AMBULANTES, PABELLONES Y LOS PRIMEROS SALONES ESTABLES.

Barracas y pabellones ambulantes. Los programas de las primeras sesiones.

Al margen de las sesiones ya reseñadas, la exhibición cinematográfica en Galicia se comportó durante aproximadamente una década, y como habría de hacer en toda Europa, compartiendo formas y lugares con las demás atracciones de feria que, previo permiso municipal, se establecían, con frecuencia durante las fiestas locales, en los lugares a aquellas destinadas por las autoridades. Así, por ejemplo, si Lugo conoce el cinematógrafo gracias a las sesiones citadas de Marques y Azevedo en 1897, al año siguiente el espectáculo, instalado en un barracón, es ya uno más de los que se explotan en la Plaza Mayor coincidiendo con las fiestas de San Froilán.

En este sentido, por ejemplo, A Coruña contaba desde años atrás con el ya citado barracón "Teatro-Circo" (también conocido como "Circo Coruñés") instalado inicialmente en la Plaza de María Pita y ahora en La Marina, en donde, como acabamos de ver, había comenzado la andadura gallega del cinematógrafo. Allí, además de las sesiones más arriba reseñadas, acuden ya desde fines de siglo distintos exhibidores ambulantes que ofrecen, bien como atracción principal o como complemento de otros *números* (bailarinas, cantantes, autómatas), sesiones del recién inventado aparato. Un ejemplo serían las que, en octubre y noviembre de 1899, da en dicho pabellón el empresario madrileño Leonard Parish con un "*cinematógrafo perfeccionado*" llamado

Wargraph. Se habla de gran afluencia de público, lo que provoca la ampliación del contrato inicial (*La Voz de Galicia*, 27-10-1899 y días sucesivos).

Pero a pesar de la gran popularidad del pabellón, las protestas por las malas condiciones higiénicas (sus asientos son, según *La Voz de Galicia*, "*verdadero foco de pulgas y hasta de chinches*"), la ausencia del más mínimo confort y un feo y antiestético aspecto externo, son constantes en la prensa, que lo considera *un estorbo para nuestro adelanto* (*La Voz de Galicia*, 5-2-1901), lo que provoca finalmente su demolición en febrero de 1901. Será sustituido por un nuevo y digno "Teatro-Circo" -proyectado por el arquitecto municipal Pedro Mariño- situado también en La Marina, el "Emilia Pardo Bazán", que inaugurado en abril de 1903 y con cabida para 1.800 personas y 500 más en los pasillos del patio, no ofrecerá, hasta años después, más que sesiones cinematográficas esporádicas -las primeras a finales de ese año- como complemento de espectáculos circenses o teatrales (Díaz Pardeiro 1992, 238-239).

En general, y además de la actividad del "Circo Coruñés", o del "Tamberlick" en Vigo - que, como vimos, acoge el cinematógrafo de Sellier a mediados de noviembre de 1898- y de eventuales y escasas sesiones en salas de teatro (como las que tienen lugar en el "Teatro Principal" de A Coruña -que pasará a denominarse "Rosalía Castro" desde finales de 1909- durante dos días de diciembre de 1899, con las protestas inmediatas de los que consideran *un ultraje y un desprestigio* ceder el teatro para un espectáculo de feria, o las que, de forma igualmente breve e inconstante, se desarrollan en el teatro vigués "Rosalía Castro", inaugurado en 1900, como los "*dos cinematógrafos Litograph y Wargraph, últimos modelos perfeccionados*", presentados en marzo de 1903), el cinematógrafo podrá verse -como indicamos- en barracones instalados en zonas céntricas, de paseo, como uno más de los espectáculos de las ferias y las fiestas locales.

La instalación del Pabellón para la que solicita permiso Matías Sánchez Hernández en 1899 en A Coruña abre un periodo, que más o menos se extenderá hasta 1906-1908 (Folgar de la Calle 1987, 46 y ss.; Castro de Paz 1995), en el que las solicitudes de este tipo son constantes en los ayuntamientos de las ciudades gallegas, especialmente en Vigo y A Coruña. El dinámico Matías Sánchez puede servirnos de ejemplo de la actividad de estos operadores ambulantes, recorriendo toda Galicia en busca de las fechas más ventajosas en cada localidad. Así, en septiembre de 1903, Sánchez levanta su barracón en la viguesa calle Policarpo Sanz, donde permanece hasta fines de año. En agosto del año siguiente vuelve a instalarlo en el mismo lugar tras regresar de Lugo, donde, en la Alameda, desde el 5 de mayo y coincidiendo con las fiestas del Corpus, había ofrecido exitosas sesiones, completando una larga y "*buena temporada*" lucense (*Faro de Vigo*, 29-6-1904). Dos años después, en 1906, lo encontramos junto a su nuevo socio León González en las fiestas del corpus de Ourense, más tarde en el verano vigués y, ya en septiembre, en las fiestas lucenses de San Froilán (Folgar de la Calle 1987, 258).

El AHMC conserva el anuncio que el citado empresario incorporaba a su temprana petición ante el Ayuntamiento coruñés. El reclamo impreso, cuya apuesta publicitaria descansa sobre la novedad y perfección del aparato, nos permite de paso comprobar que tipo de programas componían las sesiones de los barracones, que podían presenciarse por unos precios que oscilaban entre los 40 céntimos de la preferencia y los 15 de general. Se trata de diez *cuadros* que incluyen títulos extranjeros (**Un gran entierro en Jerusalem, Entrevista de Napoleón con el Padre santo en Roma**), vistas tomadas en España (**Gran Batalla de Flores y desfile de carruajes en Valencia, Gran Jota Aragonesa en el teatro principal de Zaragoza**), cintas cómicas (**Pelea de cuatro modistas interrumpida por el maestro sastre**) y tres cuadros que se

corresponden con la vida de Cristo (**1º Nacimiento del Niño Jesús en el portal de Belén y adoración de los Reyes Magos, 2º Corona de espinas y camino del Calvario y 3º Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo**). En cuanto a estos últimos, probablemente se trate de algunos de los que conformaban una de las dos versiones de **La Pasión** rodadas en París en 1897 y 1898 para la Sociedad Lumière, permitiendo -al tratarse de una historia conocida por la totalidad del público- articular una narración excepcionalmente larga, imposible, por su propios medios significantes, para el naciente *lenguaje cinematográfico* (Burch 1987, 151-156). Sin embargo, cuando se presenta en Lugo en 1904 incorpora -junto algunas cintas ya vistas- títulos nuevos como **Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha**, compuesta por quince cuadros (Arribas 1996, 35). En todos los casos, la regularidad de las sesiones es poco estricta, suspendiéndose frecuentemente a causa de deficiencias en las condiciones técnicas y de equipamiento de los locales.

Otro destacado exhibidor ambulante es Antonio Sanchís. En agosto de 1900 aparece en Vigo, donde instala un pabellón en el Relleno que ofrece sesiones los jueves y domingos. Al año siguiente, tras permanecer en Santiago entre marzo y mayo con su aparato *Wargraph*, en la rúa del Villar 52 (*Gaceta de Galicia*, 27-3-1901), lo encontramos de nuevo en la capital olívica en julio, también en el relleno, y más tarde, en fechas navideñas, instalándose esta vez "*en el solar del sr. Pardo en la Puerta del Sol*" (*Faro de Vigo*, 21-12-1901). El local, bautizado como "Pabellón de Novedades", presentará espectáculos que combinan los *cuadros cinematográficos* con otras actividades escénicas, como "*el aplaudido ilusionista Giusseppe Bragado*" (*Faro de Vigo*, 9-2-1902). A mediados de marzo se traslada a Coruña donde, en su "Pabellón Royal Cosmograph", estrena a finales de junio la cinta francesa **Coronación del Rey Alfonso XIII en Madrid**. Después parece abandonar Galicia, donde sólo lo volvemos a encontrar en febrero de 1905.

El listado completo de los ambulantes que exhiben en Galicia durante el periodo sería muy extenso (en A Coruña, por ejemplo, "Teatro de Variedades" y "Teatro Guignol" -este último propiedad de Pedro Badía- en 1900, pabellón de Agueda García y "Salón de Variedades" de Donato Vélez situados ambos en la plaza de María Pita, durante algunos meses de 1904; en Ferrol, en 1901 el "Pabellón Valenciano" instalado en la plaza de Armas; en Vigo, además de los citados, el "Salón Variedades" del sr. Alonso, con su *película sincrónica El bolero* en el verano de 1905, etc), mostrando quizás cierta particularidad el caso de Santiago de Compostela, donde, durante estos primeros años, el cine tenderá a establecerse en varios bajos de la céntrica rúa del Villar, y especialmente en el "Salón Apolo" que, inaugurado en 1902 en el número 13 de dicha calle, acogerá las sesiones cinematográficas más relevantes, como el estreno de **Un viaje a través de lo imposible** (Georges Melies, 1904), "*una de las concepciones cinematográficas más originales y que llamó justamente la atención*" (*El Correo de Galicia*, 25-11- 1905), a fines de 1905.

Por su parte, los barracones o pabellones son, en general, construcciones efímeras de madera y otros materiales, cubiertas de lona -cuyo desgarramiento a causa de las frecuentes lluvias y temporales obliga a menudo a interrumpir las sesiones-, con filas de banquetas bastante incómodas, de deficiente iluminación y no siempre bien acondicionadas, pese a las normas que detallan minuciosamente las resoluciones municipales sobre las características que deben poseer, bajo la teórica supervisión de los arquitectos municipales. Las protestas vecinales no dejan de manifestarse en los diarios, que atacan sin concesiones la instalación de barracones provisionales en las zonas céntricas y *lugares* de paseo de los núcleos urbanos:

"...la tolerancia malsana de nuestro concejo ha autorizado la colocación de barracones inmundos y destartados en aquel hermoso paseo, convirtiéndolo en lugar de feria de aldea, y entre los antiestéticos aguaduchos, la caseta donde se exhiben las fieras, el tinglado abierto de lona pintada en el que se dan audiciones de organillo y vistas de cinematógrafo, el tío-vivo (...) se encuentra el lujoso parque en un estado tal (...) que el pueblo prescinde ya de solazarse en sus salones y los abandona para irse a pasear a las afueras, porque los rugidos de los leones, el ruido de los órganos y las voces de los explotadores de espectáculos baratos, les molesta e irrita"

(Revista Gallega, 13-4-1902).

Como se verá, se nos informa no sólo del desagrado de parte de la población por la céntrica y escogida ubicación de las barracas y pabellones, sino también del ambiente en el que se desenvolvía la nueva atracción cinematográfica, con los anunciadores de los cines y de los números de fieras compartiendo espacio y tratando de llamar la atención de la concurrencia, en medio del jolgorio de los tiovivos. Se establece una fuerte competencia entre los diferentes y cercanos barracones, que se manifiesta en todo tipo de sorteos, rifas, pases gratuitos y descuentos para niños y soldados. El ambiente en el interior de los pabellones tampoco difería mucho del exterior y, en consecuencia, no hace falta señalar que los asistentes a dichos espectáculos no son precisamente las clases más acomodadas. Habrán de pasar aún algunos años antes de que, agotado el impacto del invento por sí mismo (a la vez que sus primeras manifestaciones, tanto documentales "tipo Lumière" como los llamados films *de trucos*), unas fórmulas visuales y narrativas todavía desconocidas y una nueva forma de exhibición logren captar definitivamente la *mirada burguesa*.

El "Gran Cinematógrafo Pradera" (1905-1906) estrena en Galicia nuevos films rodados en A Coruña.

De entre los propietarios de los pabellones ambulantes, José y Julio Pradera y su "Gran Cinematógrafo Pradera", pabellón de grandes dimensiones instalado en A Coruña en el paseo de Méndez Nuñez, en las inmediaciones del Cantón Grande, merece una muy especial mención. Comienza a funcionar en diciembre de 1905 y sus programas, que incluyen cine y variedades, obtienen un gran éxito de público sobre todo desde finales de ese mes, al incorporar, junto a otras vistas españolas, algunas películas rodadas por él mismo en la ciudad: **Salida de la Iglesia de los Jesuítas, Panorama del Cantón y Obelisco y Estatua de Carballo** (de esta última, conocemos la fecha de rodaje gracias a *La Voz de Galicia*: 17-12-1905). En marzo de 1906 se desplaza con su barracón a otras ciudades y así, en Vigo, instalado en los solares inmediatos al "Rosalía", estrena el 22 de mayo **Embarque de la tuna compostelana en La Coruña**, y, días más tarde, vistas tomadas en otras localidades españolas (por ejemplo, **Entierro de la princesa de Asturias y salida del tren que conducía los restos mortales**). A finales de julio regresa a La Coruña, instalándose ahora en la zona del puerto, donde estrena nuevas películas: **Cabalgata alegórica de las últimas fiestas de La Coruña** (29-9-1906), **Sesión de patines en La Coruña** (8-10-1906) y **Vista de La Coruña** (11-10-1906).

Como se ve, los títulos de los Pradera continúan el *modelo* de reportaje de ascendencia francesa inaugurado en la ciudad por Sellier, impresionando con su cámara lugares y monumentos emblemáticos de la urbe coruñesa o acontecimientos diversos como algunos de los actos de las fiestas de agosto o la estatua erigida a Carballo, como homenaje al benefactor de La

Coruña, sufragada por medio de una campaña del Círculo de Artesanos e inaugurada oficialmente en agosto de 1906. Los Pradera se instalarán después en Valladolid, donde su "Salón Pradera" será por largo tiempo destacado y característico elemento del *ambiente* de la Plaza de Zorrilla (Martín Arias y Sainz Guerra 1986).

1906-1908/9. El inicio de una nueva etapa. Evolución del espectáculo. El "Salón París" coruñés (1908). Las informaciones de prensa.

Uno de los personajes más famosos de la vida coruñesa hasta su muerte en 1918, que había merecido extensas y laudatorias notas en la prensa local e incluso nacional -incluyendo un artículo de Pérez Lugín en *El Heraldo de Madrid*- fue el librero y hombre del espectáculo Lino Pérez Lastres.

Tras comenzar su actividad profesional como vendedor de periódicos, instala en la calle Real nº 43 la conocida y longeva "Librería de Lino", a la vez que se introduce paulatinamente en diversas facetas del espectáculo local, bien como temporal arrendatario del "Teatro Principal" desde 1901, bien construyendo, por ejemplo, la más destacada atracción infantil instalada en el relleno, el "*carrousel para niños y mayores*", durante las fiestas de 1903.

Su temprana vinculación con el cine -ya vimos que suya era la iniciativa empresarial de las sesiones dadas por Sellier Loup en el "Teatro-Circo Coruñés" en 1898- se concretará definitivamente desde 1905, cuando instale en el periodo de fiestas un pabellón de madera en Méndez Nuñez "*para exhibiciones cinematográficas y representaciones teatrales interpretadas por fantoches*" (*Revista Gallega*, 10-6-1905), que será denominado "Pabellón Coruñés", "Pabellón de Lino" o, y sobre todo, "Cinematógrafo Coruñés". El tipo de programación del barracón, que funciona en temporadas de invierno y verano hasta su derribo a mediados de 1906, es similar al de otros anteriores -e incluso al que será característico del más conocido "Pabellón Lino" construido ese mismo año y de otros salones en otras ciudades-, alternando películas de cine y variedades ("género chico", prestidigitadores, bailarinas, autómatas, fantoches, etc) en las distintas sesiones diarias o incluso durante la misma: el 4 de enero de 1906, por ejemplo, las "comedias zarzueleras" *Mazarocas* y *La llegada del ministro* comparten sesión con films como **Portera indiscreta, Antes y después de casarse o Maldito regalo**.

Sin embargo, el mayor interés concedido por el empresario a la comodidad del público en su modesto local y un constatado deseo de ofrecer las más novedosas carteleras sitúan a Lino en la avanzadilla del negocio, a pesar de las críticas de que es objeto por la escasa calidad de algunos de los números que contrata. Por ello, puede servirnos de ejemplo, en Galicia, de un periodo de transición entre la exhibición de los ambulantes y la definitiva implantación de salas exclusivamente cinematográficas en la década siguiente, lo que supondrá, a la vez, la transformación de las programaciones.

El afán de crecimiento y superación de Lino Pérez se manifiesta de inmediato. En 1905 controla los espectáculos del "Principal", el "Teatro Circo" y su propio local (Díaz Pardeiro 1992, 171 y ss.). En noviembre de ese año solicita permiso al ayuntamiento para proyectar cine en el "Principal", pero la comisión encargada se lo niega por considerarse un espectáculo impropio de tan digno local teatral (*La Voz de Galicia*, 17-11-1905). Pérez Lastres da marcha atrás -"*no quiere librar batallas, quiere ir con la opinión del público en general*" (*La Voz de Galicia*, 17-11-1905)- y decide entonces viajar a la búsqueda de artistas y films de calidad. La prensa nos informa de sus actividades a finales de ese año:

"En su último viaje a Madrid y Barcelona ha realizado un ojeo verdad de lo que es bueno y original para su cinematógrafo, y sin reparar en gastos ni en riesgos, adquirió valiosas películas, por valor de 8 ó 10.000 pesetas que aquí admiraremos antes que en las grandes capitales para las que fueron hechas, por encargo previo de poderosas empresas de espectáculos públicos"

(La Voz de Galicia, 17-11-1905).

Obviamente, el pequeño barracón resultaba progresivamente inadecuado para un tipo de espectáculo que crecía en calidad y respuesta popular, por lo que derribado en mayo de 1906, el decidido exhibidor levanta -aproximadamente en la zona ocupada hoy por la Estación Marítima- el que será durante más de una década uno de los salones de espectáculos más carismáticos de la ciudad: el "Pabellón Lino." La construcción, cuyas características arquitectónicas -aun tratándose de un edificio concebido para una corta vida- con *"sus ligeras estructuras de madera y cristal y sus alegres diseños de colorido e imaginación resultaron enormemente atractivas a los ojos de la concurrencia"* (Vigo Trasancos 1992, 20), supone también un puente hacia la consolidación de salas estables, cada vez más lujosas y confortables. El local se inaugura 27 de junio, con la presencia de autoridades locales, destacados ciudadanos y miembros de la prensa:

"Tiene el "Pabellón Lino" capacidad para 600 personas distribuidas en 17 filas de butacas, en dos de anfiteatros y en una amplia gradería para el público de entrada general.

Cuenta con un magnífico salón de espera, cómodo e higiénico y decorado con encantadora sencillez.

Predominan en todo el edificio, espléndidamente iluminado con luz eléctrica, los tonos claros.

[Destaca también] el hermoso expresivo que figura al frente de la portada, iluminado con 200 lámparas eléctricas de diversos colores, que dan a la entrada, modernista y de un orden arquitectónico en consonancia con el órgano, un aspecto fantástico"

(El Noroeste, 28-6-1906).

Algo similar sucede en Ferrol con el Pabellón "New England", propiedad de Vicente Aboín Barcón e instalado en el centro de los jardines situados a espaldas de la Cárcel del partido -terreno municipal arrendado temporalmente al empresario (Martín Sánchez y Vázquez Aneiros 1994, 10-14)-. El nuevo salón contribuirá decisivamente, desde su inauguración en septiembre de 1906 y hasta 1914, al asentamiento y progresiva popularidad del espectáculo en la ciudad departamental, compartiendo sesiones con otras actividades escénicas. Construido en madera sobre cimientos de ladrillo, la publicidad hace referencia a su privilegiada ubicación, a sus *"espaciosos y elegantes salones de descanso y lujosos tocadores para señoras y caballeros"* y, cada vez más, a las películas exhibidas, *"recibidas de la mejor casa de París"*.

En Vigo será Isidro Pinacho quien, después de ofrecer sus espectáculos de variedades y cine en el llamado "Palacio de la Ilusión", situado en el malecón, se instale, con el correspondiente permiso, en la calle Velázquez Moreno. Inaugurado en diciembre de 1907, el nuevo Palacio

"...es amplio y reúne comodidades, lo mismo para el público de preferencia que de entrada general. La capacidad es para unas 600 personas. Es aspecto es muy

alegre y en el teatrillo puede funcionar una compañía bastante numerosa. Por el frente, el pabellón es muy vistoso. De noche lo iluminan tres potentes focos eléctricos"

(*Faro de Vigo*, 22-12-1907).

La nueva sala de Pinacho conseguirá imponerse como cine popular en la ciudad viguesa y, de igual manera que el "New England" y el "Pabellón Lino", acogerá una forma híbrida de exhibición cinematográfica que -sobreviviendo hasta mediados o finales de los años 10- compartirá todavía espacio con las últimas barracas ambulantes -que comienzan a desaparecer hacia 1908- y conocerá la rivalidad de los primeros salones de cine *auténticamente* estables (el "Salón París" coruñés en 1908) y de la progresiva introducción de las películas en las programaciones de los teatros (el "Jofre" ferrolano en 1908, el "Rosalía Castro" coruñés sólo de forma continuada desde 1915, por ejemplo).

Retomaremos enseguida la actividad diaria de esos recién inaugurados salones, para dar cuenta de la paulatina evolución que se produce en las programaciones y en el tratamiento informativo que la prensa otorga a las mismas, así como a determinadas novedades y puntuales conflictos que irán surgiendo en los últimos años de esta década. Pero antes, bien estará que nos refiramos al ya citado "Salón Villa de París" (o, sencillamente y como será conocido, "Salón París"), la primera sala estable gallega propiamente dicha (todavía en funcionamiento en la actualidad), que nos aproximará a una concepción de la exhibición cinematográfica más cercana a la actual de la que hasta ahora venimos considerando.

Propiedad de Eduardo Villardefrancos, este "*teatrillo tan 'chic' y tan bien emplazado en la Calle Real*" (*La Voz de Galicia*, 29-1-1908), en un solar anteriormente ocupado por un taller de sastrería del mismo nombre, abre sus puertas en julio de 1908, lo que lo sitúa cronológicamente en el mismo inicio de un periodo en el que se generaliza "*la estabilización de las salas de cine en diversas ciudades europeas*" (Folgar de la Calle 1987, 50-51).

Durante algunos años, más o menos hasta el cambio de década, su programación se reparte también, como ocurre en el "Pabellón Lino", entre variedades y películas de cine que, para acrecentar el interés del público, se cambian diariamente, traídas de Madrid y Barcelona. Pero ya desde su apertura, Villardefrancos -otro gran exhibidor, y operador, del cine gallego durante dos décadas- parece decidido a dedicar extraordinario interés al medio cinematográfico, tal y como señalan sus propios anuncios en la prensa ("*las películas cinematográficas -singular aliciente del 'Salón París', su verdadera atracción, pudieramos decir- siguen interesando poderosamente*", *La Voz de Galicia*, 29-8-1908), mientras Lino Pérez, por esas fechas, parecía inclinarse más por las variedades y particularmente por las obras líricas.

La inequívoca intención del empresario del "Salón París" de potenciar el cine coincide con unos años en que, perdido el tirón inicial que el cinematógrafo había tenido como gran novedad técnica, iba quedando "*relegado a un segundo lugar y convertido en una atracción habitual de las variedades*" (García Fernández 1985, 64), siempre menos destacado que los actores, malabaristas o ventrílocuos de turno. La pugna del cine por atrapar una mirada formada en otros espectáculos de mayor tradición era ardua y, junto a la elaboración de modelos fílmicos de representación en "*sintonía con los más genuinos públicos populares, aquellos que mayoritariamente gozaban del espectáculo cinematográfico y, nutriéndolo económicamente, hicieron posible su despegue*" (Pérez Perucha 1992, 26), la labor profesional de los exhibidores en el avance y consolidación del medio iba a ser también decisiva. De hecho, en torno a 1907, el

cinematógrafo ya sólo va a lograr atraer la atención hacia sí mismo cuando se anuncie alguna *novísima* superación o mejora técnica, como ocurre con las esporádicas sesiones de los más variados y pioneros *cinematógrafos parlantes*:

"[En el "Pabellón Lino"] Cinematógrafo eléctrico y chronomegaphone Gaumont, aparato cantante con nuevo amplificador sonoro de aire comprimido, último invento de Edison, nunca visto en esta capital, único aparato de completa perfección que se presenta en España"

(La Voz de Galicia, 8-11-1907).

Es así que paulatinamente se toma conciencia de que de la variedad y calidad de las películas exhibidas, del nivel técnico de las proyecciones y de la comodidad que se ofrezca a los espectadores habrá de depender el futuro del negocio. La inclusión de acomodadores en la plantilla del "Pabellón Lino" -que protagonizarán en agosto de 1906 la primera huelga que se conoce en A Coruña en relación con el cine, solicitando un pequeño aumento salarial (Folgar de la Calle 1987, 164)- parece un paso previo en este sentido, así como los espacios publicitarios que se reservan los empresarios de los más destacados salones gallegos para anunciar las mejoras que van introduciendo en sus salas. En diciembre de 1909, por ejemplo, el "Paris" utiliza ya su nuevo aparato cinematográfico "Pathé", el más perfeccionado y completo del momento, que permite proyecciones *"sin oscilación, sin nebulosidades"* (*La Voz de Galicia*, 9-12-1909). De igual manera, a finales de 1908 Lino Pérez establece un convenio con la gran compañía francesa "Pathé" -líder mundial también en la producción de films durante este periodo- con el fin de ofrecer sesiones diarias siempre variadas, y lo mismo hace Villardefrancos en 1909 con idéntica productora, lo que va a suponer un cambio en las programaciones y, poco a poco, en los hábitos del público.

Aunque a finales de la década todavía eran habituales y hasta mayoritarias las sesiones de variedades que alternaban con 8 ó 10 películas cortas (por ejemplo, en la programación del "Pabellón Lino" del 19 de marzo de 1909, los *notables "Autómatas Narbón"* comparten cartel con films como **Carreras a pie**, **De Cristianía al Polo Norte**, **Zapato demasiado estrecho**, **La novia del marinero**, **Lo pega todo hasta el hierro**, **Viaje a la Luna** o **Enigma de una mujer**), comienzan también a anunciarse programas independientes (las variedades por la noche y el cine en la sesión de tarde, por ejemplo) que anuncian la separación prácticamente definitiva del cine con respecto a otros espectáculos durante los últimos años 10. Igualmente, aunque de forma excepcional, algunas sesiones ofrecen ya películas de larga duración, como **La pasión y la muerte de Nuestro Señor Jesucristo** (1500 metros) que proyecta el "Pabellón Lino" con motivo de la Semana Santa de 1907 o, en la misma sala y en octubre, **Los combates en Casablanca**, sobre los enfrentamientos en el norte de Africa. Muchas de estos films requieren, para su perfecta comprensión, la presencia junto a la pantalla de un comentarista o *"explicador"* -figura muy relevante y compleja en la evolución narrativa del cine hasta su desaparición en la primera mitad de la década siguiente-, provocando a veces las protestas del público por su escasa aptitud para desarrollar tal labor.

Paralelamente, la prensa -que pasada la novedad inicial tan solo solía recoger los anuncios de los programas en medio de esquelas y horarios de trenes- comienza a incluir, al principio de forma esporádica -como vimos por ejemplo en el pase compostelano de **Un viaje a través de los imposible-**, informaciones publicitarias que centran ya su atención en el argumento y características dignas de alabar de la película en cuestión, como hace *La Voz de Galicia* al referirse a la ya citada **La pasión y la muerte de Nuestro Señor Jesucristo**:

"...estos días de Semana Santa. Se exhibe en el cinematógrafo una deliciosa y hasta edificante película de 1500 metros que representa con esplendente lujo de 'atrezzo' y de detalles la pasión y muerte de Jesús.

Hay cuadros interesantísimos, desde el que simula la huida a Egipto hasta el titulado 'Ecce homo'... (...). No hay ni una leve nota profana en toda la larguísima cinta"

(27-3-1907).

Señalemos, finalmente, que el mantenimiento e incluso en ocasiones el descenso de los precios es una constante del espectáculo cinematográfico a lo largo de todo el periodo que venimos considerando, lo que colaborará también a la progresiva aceptación y posterior afición popular al espectáculo cinematográfico. Compárense los precios de las primeras sesiones en el local de Sellier en 1897 con los 30 céntimos de la preferencia y los 15 de general en septiembre de 1905 ("Cinematógrafo Coruñés") y éstos, a su vez, con los 50 de preferencia, 25 de general y 15 niños y militares en 1910 ("Pabellón Lino") y se comprenderá porque, durante las dos décadas siguientes y al margen de otros factores, el cine logrará desbancar a los demás tipos de espectáculos públicos, entre ellos al todopoderoso teatro.

BIBLIOGRAFIA

- ARCHIVO MUNICIPAL DE LA CORUÑA: *Vida en la ciudad. La Coruña Fines del XIX Comienzos del XX*. La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña, 1992.
- ARRIBAS ARIAS, Fernando: *O cine en Lugo 1897-1977. Notas para unha historia cinematográfica*. Vigo, Xerais, 1996.
- BARREIRO FERNANDEZ, José Ramón: *Historia de la ciudad de La Coruña*. A Coruña, La Voz de Galicia, 1986.
- BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra, 1987
- CABO VILLAVARDE, José Luis: *Espectáculos precinematográficos en Galicia. Das sombras chinescas a los panoramas*. Xociviga, Carballiño, 1990.
- CASTRO DE PAZ, J.L. Y FOLGAR DE LA CALLE, J.M.: "Nuevos datos sobre Joseph Sellier, el primer cineasta de Galicia". *Minus* nº 4, Facultad de Humanidades de la Universidad de Vigo (Campus de Orense) (1995), págs. 141-147.
- CASTRO DE PAZ, J.L. Y FOLGAR DE LA CALLE, J.M.: "José Sellier, pionero cineasta gallego". En *Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine*, celebrado en diciembre de 1995 en Barcelona (en prensa).
- CASTRO DE PAZ, J.L.: *La Coruña y el cine. 100 años de Historia (1896-1936)*, Vol. I. A Coruña, Vía Láctea Ed., 1995.
- DIAZ PARDEIRO, José Ricardo: *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*. La Coruña, Galicia Editorial, 1992.
- FERNANDEZ, Miguel Anxo: *Crónica de cine o Carballiño 1900-1994*. A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe/Xunta de Galicia, 1995.
- FIELDING, R.: "Los viajes de Hale: el ultrarrealismo en el cine anterior a 1910". En STAPLES, Donald E.: *Antología del cine norteamericano*. Buenos Aires, Marymar, 1976, págs. 18-28.
- FOLGAR DE LA CALLE, José María: *El espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*. Santiago, Universidad de Santiago, 1987.
- FRANCO DEL AMO, Xulio: *Historia de la fotografía en A Coruña 1843-1936*, 1986 (inédito).
- GRANDIO, Emilio: *La Coruña en el Siglo XX*. La Coruña, Vía Láctea Editorial, 1994.

- GARCIA FERNANDEZ, Emilio C.: *Historia del cine en Galicia*. La Coruña, La Voz de Galicia, 1995.
- GARCIA FERNANDEZ, E.C.: *Diccionario Filmográfico de Galicia*. Santiago, Coordinadas, 1993.
- GUBERN, Roman: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid, Filmoteca Española, 1994.
- HUESO MONTON, Angel Luis (dir.): *Catálogo dos fondos cinematográficos nos arquivos públicos galegos*. Santiago, Consello da Cultura Galega, 1990.
- HUESO MONTON, A.L.: "Galicia". En CAPARROS LERA, J.M.: *Cine español. Una historia por autonomías*. Vol. I. Barcelona, Centro de Investigaciones Film-Historia/PPU, 1996, págs. 265-286.
- LANDIN, P.: *De mi viejo carnet*. Diputación Provincial de Pontevedra, 1984.
- LETAMENDI, Jon (1996a): *Aportaciones a los orígenes del cine en España*. Barcelona, Royal Books, 1996.
- LETAMENDI, J. (1996b): "Las proyecciones de los años 1896 y 1897 en Galicia". Mecanografiado inédito.
- MARTIN ARIAS, Luis y SAINZ GUERRA, P.: "El cinematógrafo (1896-1919)". *Cuadernos vallisoletanos* 14 (1986), págs. 8-21.
- MARTIN SANCHEZ, Rita y VAZQUEZ ANEIROS, Aurora: *Del New England a los Goya: casi un siglo de cine en Ferrol*. Ferrol, Cuadernos FerrolAnálisis, 1994.
- MARTINEZ BARBEITO, Isabel: "El Circo Coruñés en la Plaza de María Pita". *La Voz de Galicia* (27-7-1965), pág. 5.
- PEREZ PERUCHA, Julio: *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid, Films 210, 1992.
- PEREZ PERUCHA, J.: "Narración de un aciago destino (1896-1930)". En VV.AA.: *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995, págs. 19-121.
- QUIROGA VALCARCE, Luis Miguel: "Los orígenes de la cinematografía en Galicia". *Contracampo* nº 24 (octubre, 1981), págs. 4-6.
- RITTAUT-HUTINET, Jacques: *Le cinéma des origines. Les freres Lumière et leurs opérateurs*. Champ Vallon, Paris, 1985.
- VIGO TRASANCOS, Alfredo: "La Coruña 1886-1935. Perfil histórico de una ciudad en los comienzos de nuestro siglo". En ARCHIVO MUNICIPAL DE LA CORUÑA: *Vida en la ciudad. La Coruña Fines del XIX Comienzos del XX*. A Coruña, Ayuntamiento de La Coruña, 1992, págs. 9-29.
- VV.AA.: *Historia de La Coruña*. A Coruña, Vía Láctea, 1995.
- ZAMORA VICENTE, Alonso: *Examen de ingreso. Madrid años 20*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.