

# TOROS, BAILES Y PROCESIONES. EL CUERPO EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN ESPAÑA

## BULLFIGHTS, DANCES AND PROCESSIONS. THE BODY IN THE FIRST YEARS OF CINEMA IN SPAIN

### Resumen

En los inicios de la historia del cine las corridas de toros, los bailes flamencos y las procesiones atraían a España a muchos operadores deseosos de reflejar en sus películas la imagen más tónica del país. A partir del visionado de las pocas obras conservadas de ese período (entre 1896 y 1910), en este artículo pretendemos analizar la dimensión escénica de esas filmaciones, en particular la manera como se representa el cuerpo en cada uno de esos espectáculos.

### Palabras clave

Bailes, Cine, Costumbres y tradiciones, Procesiones, Toros.

### Luisa Suárez Carmona

Girona, España

Doctora en Ciencias Humanas y de la Cultura y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Girona. Investigadora independiente, especializada en historia del cine de los primeros tiempos en Barcelona, sus líneas de investigación principales son el estudio de la exhibición y de la recepción, las relaciones del cine con otros espectáculos y formas de representación visual durante la primera década del siglo XX, y el trabajo de la mujer en la incipiente industria cinematográfica española.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18/IV/2023  
Fecha de revisión: 21/VI/2023  
Fecha de aceptación: 23/VI/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

At the beginning of the history of cinema, bullfights, flamenco dances and processions attracted many operators to Spain eager to reflect in their films the most typical images of the country. Having viewed the few preserved works from that period (between 1896 and 1910), we will attempt to analyze in this article the scenic dimension of these films, particularly the way in which the body is represented in each of these shows.

### Key words

Bullfights, Cinema, Customs and traditions, Dances, Processions.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0008>

## TOROS, BAILES Y PROCESIONES. EL CUERPO EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN ESPAÑA

### 1. INTRODUCCIÓN

Los toros, los bailes flamencos y las procesiones son los tres géneros más propiamente españoles de los inicios del cine. Fueron filmados, en un primer momento, por operadores extranjeros que buscaban la imagen más tónica de España para exhibirla en sus países de origen y difundirla por el resto del mundo. Más adelante se incorporaron operadores locales, interesados en mostrar al público autóctono asuntos de actualidad, principalmente escenas taurinas y procesiones.

No pretendemos tan solo preguntarnos cómo eran recibidas esas películas de toros, bailes y procesiones rodadas en España en los diversos lugares dónde se exhibían, ni establecer vínculos entre el cine de los orígenes y otras manifestaciones artísticas y literarias previas, en las que esos mismos tópicos hispánicos también se abordaron o, incluso, se crearon. Nos interesa particularmente la dimensión escénica de esas filmaciones. Lo que nos gustaría analizar en este caso es cómo se representaba el cuerpo en cada uno de esos espectáculos. Porque estos tres grandes bloques temáticos se correspondían

con tradiciones religiosas y festivas muy arraigadas en la sociedad española de la época, en las que el cuerpo tenía una presencia muy destacada y fuertemente reglamentada. Se trataba, además, de representaciones de una vistosidad y un exotismo que resultaban muy adecuados para el cine de esos primeros años, anteriores a la creación de un lenguaje narrativo, un período donde el efecto visual era más importante que el relato de los acontecimientos.

La idea de este artículo surge de unas sesiones de visionado y estudio organizadas por la Filmoteca de Cataluña, a finales de 2019, en las que se proyectaron casi todas las películas rodadas en territorio español entre 1896 y 1910 que se conservan en archivos fílmicos nacionales y extranjeros<sup>1</sup>. Entre todas esas películas destacan, por su importancia dentro del conjunto, las escenas de corridas de toros, procesiones y bailes andaluces. En el presente trabajo intentamos plantear una serie de cuestiones que nos suscitan esas escenas tan atractivas y, en ocasiones, tan terriblemente violentas. ¿Cómo recoge el cine de los orígenes esas tradiciones españolas y cómo contribuye a difundirlas y a propagar aún más una determinada visión de España? ¿Qué

distingue a estos asuntos de otros similares de diferente procedencia geográfica? Y, sobre todo, como espectáculo, ¿qué papel juegan en todos ellos los cuerpos y sus movimientos? En definitiva, ¿qué nos explican esas películas de la sociedad española del cambio de siglo?

## 2. LOS TOROS

El espectáculo taurino era el más popular en España a finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque la asistencia a una corrida de importancia —con la participación de los principales toreros y animales de las mejores ganaderías— no estaba al alcance de todos los públicos, los toros formaban parte del programa de las fiestas patronales y en las plazas se celebraban otros muchos espectáculos con el toro como protagonista. Las novilladas, las mojigangas cómicas o las funciones de variedades resultaban más asequibles para un mayor número de espectadores y eran una buena muestra de la popularidad de la que gozaban los eventos taurinos.

La industria del cine se interesó por la tauro-maquia desde sus inicios, precisamente por su popularidad, pero sobre todo por la curiosidad que despertaba en el extranjero. Sólo los operadores Lumière filmaron unas veinticuatro vistas taurinas entre 1896 y 1899, si bien no todas ellas fueron rodadas en la península ibérica. De hecho, algunas de las que alcanzaron más notoriedad tenían como escenario las plazas del sur de Francia, donde el toreo contaba cada vez con más seguidores. Las primeras filmaciones consistían en un único plano fijo de unos 50 segundos, la duración de los rollos de película en aquella época. Eran vistas independientes que las casas productoras no tardaron en ofrecer conjuntamente creando una narración que, por otra parte, venía dada por la propia estructura del espectáculo. La primera corrida completa exhibida con éxito fue la celebrada en las arenas de Nîmes el 8 de mayo de 1898 (vistas números 863-871 del catálogo Lumière)<sup>2</sup>. Los

anuncios de prensa destacaban la longitud de la película, inédita hasta esa fecha, e insistían en que se mostraban vistas de todo el evento. Así se anunciaba su estreno, por ejemplo, en el cinematógrafo Napoleón de Barcelona el día de la verbena de San Pedro de 1898: “Extraordinario programa: Mazzantini y Reverte en el circo Romano de Nîmes. Corrida completa, 9 películas desde la salida de la cuadrilla hasta el arrastre”<sup>3</sup>. De esta manera, el género taurino constituye uno de los primeros intentos de articular un relato mediante una incipiente forma de montaje, junto con los combates de boxeo y las pasiones de Cristo<sup>4</sup>.

Captar todos los detalles que sucedían en la plaza, en un espacio tan grande y con tantos elementos en juego en constante movimiento, era un reto para las personas encargadas de tomar las imágenes. Así lo reconocía, por ejemplo, Ferdinand Zecca, director artístico de la sociedad francesa Pathé enviado a Barcelona en 1903, junto con el operador Camille Legrand, con el objetivo de impresionar escenas taurinas. Sobre el rodaje de *Course de taureaux aux arènes de Barcelone* Zecca afirmaba que:

*[...] il y a certaines difficultés de prise de vues —il faut panoramiquer constamment l'appareil, à droite, à gauche ou au centre vers l'endroit où le taureau se déplace dans l'immense arène— qui font qu'on ne voit, en général, sur l'écran qu'une partie du sol, et les tribunes ainsi que les spectateurs quand le taureau s'approche des barrières*<sup>5</sup>.

Las dificultades agudizaron el ingenio de muchos operadores. En algunos casos, necesitaban la colaboración de un ayudante y tenían que recurrir a la utilización de dos cámaras para resolver los problemas técnicos que les ocasionaba la movilidad de todos los participantes en una corrida de toros, así como para hacer frente a los imprevistos que se producían durante la lidia<sup>6</sup>. De igual modo, cuando no les era posible filmar un momento emocionante en una corrida con-

creta, no dudaban en recurrir a imágenes tomadas en otra plaza para completarla, o para darle una nueva vida comercial a viejas películas. El mismo Zecca, en la nota citada anteriormente, lo confirma:

*Plus tard, dans une réédition, j'ajoutais un événement pris par M. Legrand à Saint-Sébastien. Un torero est frappé au ventre par les cornes du Taureau, projeté en l'air et retombe, mal en point, au pied du Taureau, qui est détourné par les passes de cape, le malheureux est emmené hors de l'arène [...]*<sup>7</sup>.

Un ejemplo más de las posibilidades narrativas que ofrecía el género taurino.

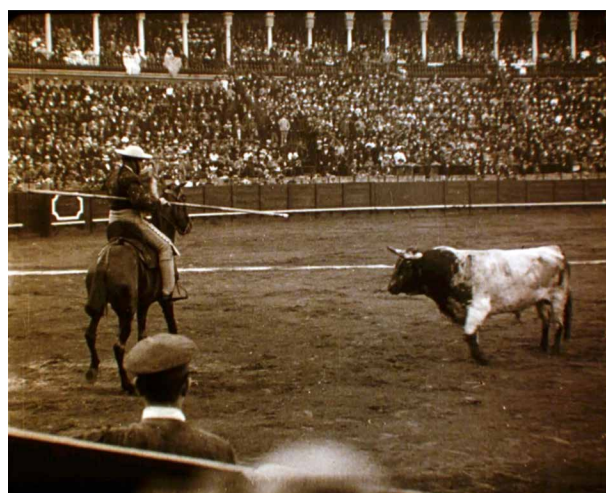
Los cuerpos en movimiento son la base del espectáculo taurino, como sucede con los bailes. De ahí la atracción que han provocado siempre como asuntos artísticos, también cinematográficos. El toro es el centro de atención principal y a su alrededor se ordena toda la representación. Porque eso es, en realidad, una corrida de toros: una representación muy reglamentada, con un orden muy pautado, dividida en tercios perfectamente diferenciados y reconocibles. En cada uno de ellos intervienen personajes y objetos característicos que van marcando un recorrido y hacen avanzar la acción hacia un final trágico. El capote con el que los toreros reciben al toro y lo dirigen hacia el caballo, la vara del picador y las banderillas que lo debilitan, la muleta que utiliza el matador y el estoque que acaba con la vida del animal. Esos son los protagonistas y los ingredientes del drama. Los actos, los gestos y los movimientos se repiten de una corrida a otra, pero en cualquier instante se puede producir un percance inesperado que altere el rumbo previsto de los acontecimientos.

Desde este punto de vista, en las películas de toros se combina a la perfección el carácter documental, casi antropológico, de la imagen cinematográfica, con el concepto de atracción o de impacto visual característico del cine de

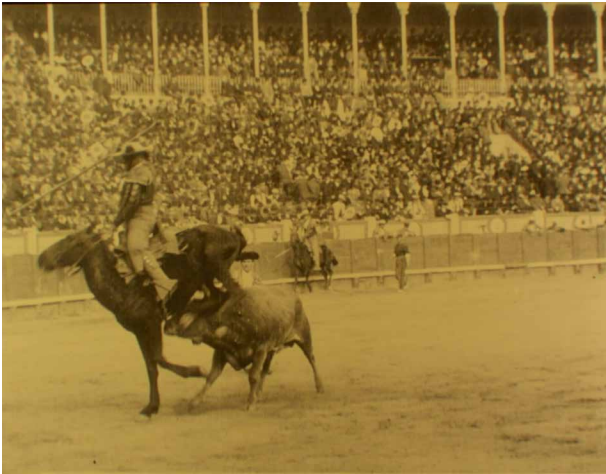
los orígenes<sup>8</sup>. Hay en ellas la voluntad de mostrar todas las fases de la lidia, pero se observa un mayor interés por aquellos momentos más impactantes, especialmente violentos, como la muerte del toro o la intervención del picador, que acababa muchas veces con el caballo corneado y el jinete derribado por las embestidas del toro. La suerte de varas es uno de los lances más representados pues proporciona siempre situaciones de tensión y de verdadero drama, aún más en aquellos años anteriores al uso del peto, una protección que no fue obligatoria en España hasta 1928<sup>9</sup>. La lectura de las crónicas periodísticas de la época confirma que no era nada excepcional que en una sola corrida murieran más de diez o doce caballos y en no pocas películas también se pueden ver los cuerpos de los animales desangrándose sobre la arena.

Otra característica de las vistas taurinas tiene que ver con el escenario en el que se desarrolla la acción. El espacio escénico circular de la plaza permite que se perciba al público constantemente, desde cualquier punto de vista. Esta particularidad, que no se observa en casi ningún otro espectáculo filmado en esos años, confiere a estas películas un atractivo muy especial. En prácticamente todas las imágenes de una

101



*Fig. 1. Autor desconocido. Bullfight in Seville (Spain). 1909. Producción: Radios (Reino Unido). © British Film Institute.*

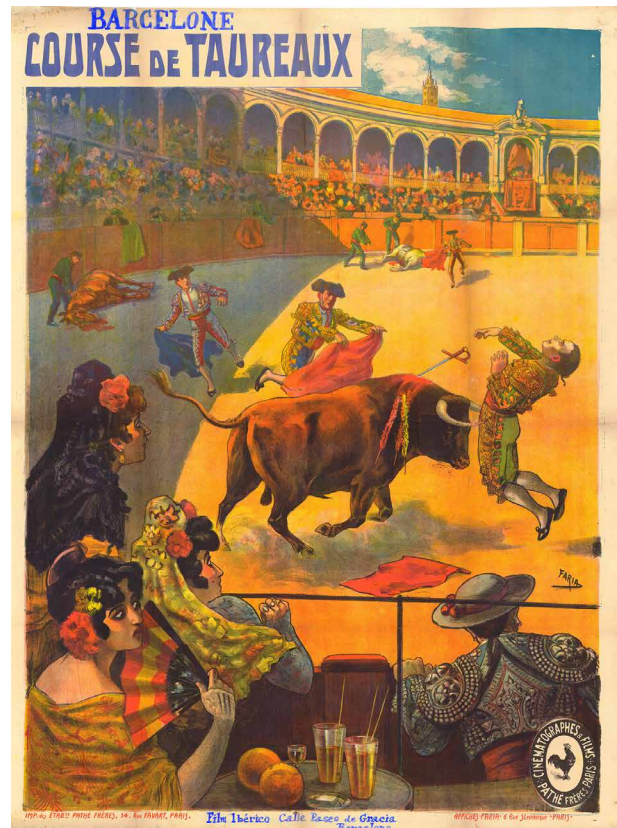


*Fig. 2. Antonio G. Escobar. Fêtes du couronnement de S.M. Alphonse XIII. Course royale de taureaux. 1902. Producción: Gaumont. © FilMOTECA Española.*

corrida de toros, tanto fotográficas como cinematográficas, aparece el público. Es un aspecto clave, pues da una idea bien clara de la magnitud de un espectáculo que a principios del siglo XX despertaba pasiones. El fútbol, que se podría considerar el equivalente actual a lo que representaban entonces los toros, era una excentricidad en España y tardaría aún muchos años en llegar a convertirse en una diversión mayoritaria.

En estas películas el público forma una masa compacta e informe que reacciona ante la evolución de la lidia. Incluso quien desconoce el funcionamiento de una corrida puede notar cuándo se produce algún hecho destacado sólo observando el movimiento del público. Algunos gestos son casi imperceptibles, como los aplausos y el ondear de los pañuelos y de los abanicos, pero posiblemente eran mucho más evidentes para los espectadores de esos primeros años, poco habituados aún a las imágenes móviles del cinematógrafo. Cabe destacar que una de las cosas que más maravillaban a los primeros espectadores cinematográficos eran precisamente esos pequeños efectos de realidad, efímeros y hasta entonces irrepresentables, como el paso de una nube, el humo de un cigarrillo o el movimiento de las hojas de los árboles agitadas por el viento<sup>10</sup>.

Que la tauromaquia es un espectáculo eminentemente corpóreo, que atraía por la violencia y el riesgo, es evidente en las imágenes de las películas y en las declaraciones de los autores de algunas de ellas, como hemos podido comprobar. Violencia ejercida por el hombre sobre el animal y viceversa, violencia del toro contra el caballo, a veces también violencia del toro contra el público que asiste detrás de la barrera. El riesgo y la gloria de morir en el ruedo. Cuando esos ingredientes no se daban en una corrida concreta, en determinadas ocasiones se recurría al montaje para asegurar su interés comercial. Todos los elementos citados seguramente seducían más a los espectadores cinematográficos de zonas poco taurinas. Por ese motivo las empresas productoras los plasmaban en los carteles anunciadores de las películas, con los que buscaban llamar la atención de los posibles



*Fig. 3. Course de taureaux. Cartel de Cândido de Faria. 1906. © Collection Fondation Pathé.*

clientes en todos los rincones del mundo. Así es como puede apreciarse con total claridad en el ejemplo que reproducimos, obra de Cândido de Faria para la Pathé, la principal productora cinematográfica de los inicios del cine. Resulta interesante constatar el énfasis en los pasajes más sangrientos del espectáculo, a diferencia de los carteles tradicionales de las corridas de toros, en los que no se suele incidir en detalles tan escabrosos. Detalles que sí están presentes en muchas otras representaciones artísticas de tema taurino a lo largo de la historia<sup>11</sup>.

La tauromaquia es asimismo una celebración de la masculinidad, un espectáculo profundamente masculino y lo era mucho más aún en aquellos tiempos. La presencia de la mujer era testimonial, tanto en el ruedo como en los tendidos. Puramente ornamental. En ese aspecto los carteles de la plaza coincidían con los del cine. A finales del siglo XIX existían en España varias “cuadrillas de señoritas toreras”, como se las denominaba entonces. Eran relativamente populares, aunque las críticas contra ellas eran sistemáticas y consiguieron que fueran prohibidas a partir de 1908<sup>12</sup>. Antes de la prohibición, en Barcelona, ciudad que desde finales del mes de junio de 1900 contaba con dos plazas de toros, rivalizaban dos de esas cuadrillas, llegando incluso a actuar simultáneamente en ambos escenarios, siempre formando parte de espectáculos de variedades<sup>13</sup>. Entre el público la mujer era casi inexistente, como se puede comprobar en las vistas cinematográficas. Sólo en algunas corridas importantes con asistencia destacada de miembros de las clases altas o de la realeza, con fines benéficos por ejemplo, se las puede ver en los palcos.

### 3. LAS PROCESIONES

Las procesiones, junto con las salidas de misa (otro género muy español) son el testimonio cinematográfico de la influencia que la religión tenía en España a finales del siglo XIX y principios

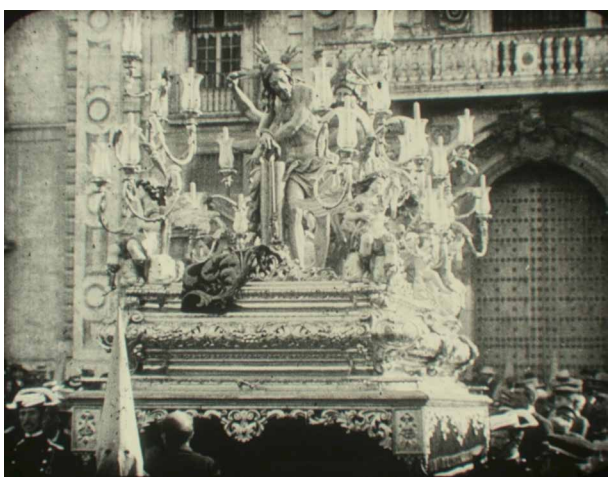
del XX. Al igual que las corridas de toros, eran manifestaciones culturales de mucho arraigo en la sociedad española, estaban muy relacionadas con épocas festivas y movilizaban a una gran cantidad de público. Se trata también de representaciones organizadas hasta el más mínimo detalle. Celebradas siempre en las mismas fechas, siempre aparentemente idénticas, con los mismos pasos, las mismas imágenes y la misma indumentaria. La sorpresa no suele ser una de las características de las procesiones. En ellas no existe la tensión dramática que sí hay en las corridas de toros. La expectación ante los cuerpos en peligro se sustituye aquí por la devoción hacia unas imágenes religiosas que representan pasajes de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Y en ambos casos, predominan los cuerpos sufrientes, símbolos de ese sentimiento trágico, de esa desmesura y esa violencia con los que se relacionaba todo lo hispánico fuera de España<sup>14</sup>.

Si en las procesiones no cabía esperar ningún suceso imprevisto que pudiera ser un reclamo para llevar a la gente a las salas, ¿dónde residía su atractivo para los espectadores del cinematógrafo? Evidentemente, un auditorio extranjero descubría una tradición exótica y pintoresca, de la que posiblemente tenía referencias, pero no había contemplado nunca en movimiento. Reconocía en esas películas la idea preconcebida que tenía de España como un país culturalmente atrasado, dominado por la religión y lleno de supersticiones<sup>15</sup>. Todo le podía resultar sorprendente: la belleza de las imágenes religiosas, la ornamentación barroca de los pasos, los nazarenos con sus túnicas y capirotos, los costaleros que cargan los pasos sobre sus hombros y dejan ver sus rostros o sus pies en algunas de las escenas... En definitiva, toda una simbología ligada a la celebración del sufrimiento y el dolor.

Las procesiones de Semana Santa en Andalucía, y en Sevilla en particular, eran las más reconocidas internacionalmente y, por tanto, fueron



*Fig. 4. Autor desconocido. Procecion à Seville (I). 1898. Producción: Lumière. © Filmoteca Española.*



*Fig. 5. Autor desconocido. Semaine Sainte à Seville. 1907. Producción: Pathé. © Filmoteca de Andalucía.*

prácticamente las únicas que interesaron a las empresas extranjeras. Ya en 1898 los operadores de la casa Lumière filmaron tres vistas en la capital andaluza durante la Semana Santa<sup>16</sup>. Otras procesiones de gran tradición en toda España pero no tan reconocidas en el resto del mundo, como las del Corpus, no despertaban tanto interés más allá de nuestras fronteras pero muchas eran filmadas por operadores españoles para ser exhibidas como actualidades a nivel local. A las personas devotas estas películas les permitían asistir tranquilamente desde una butaca



*Fig. 6. Fructuoso Gelabert. Procecion de las hijas de María de la iglesia parroquial de Sants (Barcelona). 1902. Producción: Fructuoso Gelabert. © Filmoteca de Cataluña.*



*Fig. 7. Fructuoso Gelabert. Procecion de las hijas de María de la iglesia parroquial de Sants (Barcelona). 1902. Producción: Fructuoso Gelabert. © Filmoteca de Cataluña.*

a procesiones célebres, como las de Sevilla. Al mismo tiempo, los espectadores autóctonos podían rememorar el acontecimiento, reconocerse e identificar a sus vecinos.

De nuevo, podemos observar en las imágenes la expectación que genera el espectáculo entre el público que lo contempla. En muchas escenas de celebraciones populares la verdadera protagonista es la multitud, desordenada

e incontrolable, sobre todo cuando entre los asistentes abundan los niños (casi nunca las niñas). El orden de las procesiones, impuesto por el rígido ritual religioso, contrasta a menudo con el caos que se produce a su alrededor. El desorden no es tanto, en cambio, en otro tipo de desfiles como los militares, por ejemplo, en los que el control férreo de la autoridad debía ser bastante más estricto.

En las procesiones filmadas la multitud forma parte del espectáculo de una manera mucho más próxima e individualizada que en las corridas de toros, puesto que los operadores se situaban más cerca de la acción, a pie de calle junto con el resto de asistentes. En estas películas el discurrir monótono de pasos, cofrades o congregantes ante la cámara se ve continuamente alterado por la intromisión de espectadores mirando directamente al objetivo, más interesados en el cinematógrafo que en la procesión. Por otro lado, estos gestos (los saludos, las risas, las miradas más o menos disimuladas, etc.) son muy frecuentes en todo tipo de vistas cinematográficas de esa época tomadas tanto en estudio como al aire libre. Debemos tener en cuenta que la cámara de cine era aún un artilugio poco habitual que llamaba poderosamente la atención del público e, incluso, de los propios protagonistas de los desfiles. Los personajes, con sus miradas, introducen al operador dentro de la acción representada, poniendo en evidencia su papel de mediador entre el acontecimiento y el espectador cinematográfico. Esa visibilidad de la cámara, esa apelación directa al espectador característica de tantas películas de los orígenes, irá desapareciendo con la imposición progresiva del sistema narrativo del cine clásico, a partir de la segunda década del siglo xx.

Las imágenes de procesiones vuelven a poner de manifiesto la masiva ocupación del espacio público por los hombres, si bien en estos acontecimientos la presencia de la mujer es mucho mayor, porque la Iglesia católica ejercía una

enorme influencia sobre ella y su participación en el ámbito religioso era más tolerada. Aunque fuera, en muchas ocasiones, separada del hombre, en una nueva evidencia del papel secundario reservado a la mujer en la sociedad española.

#### 4. LOS BAILES

La mujer, en cambio, es la protagonista absoluta de las películas de baile. A diferencia de los toros y las procesiones, las filmaciones de danzas españolas estaban menos ligadas a la actualidad y quizá por eso fueron realizadas casi en su totalidad por operadores foráneos, franceses en su mayor parte, para su explotación comercial principalmente fuera de España. Los bailes españoles (o andaluces para ser más precisos) estaban de moda en Europa desde mediados del siglo xix. Bailarinas como La Bella Otero triunfaban en los teatros de variedades parisinos con sus danzas exóticas y sensuales. Escritores y artistas como Théophile Gautier o Gustave Doré recorrieron la península y a través de sus obras contribuyeron a crear una visión romántica de España, llena de misterio y voluptuosidad, que alcanzó su mayor difusión a partir de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée, posteriormente convertida en ópera por Georges Bizet<sup>17</sup>. Gitanas, bandoleros y toreros formaban un conjunto indisoluble con el que se identificaba la cultura hispánica más allá de nuestras fronteras.

Los estereotipos folclóricos se reflejaban también en las Exposiciones Universales, a pesar incluso de los esfuerzos de las autoridades españolas por ofrecer una imagen más moderna del país. Así, por ejemplo, en la Exposición de París de 1900, la organización instaló, al margen del pabellón español, una atracción titulada *L'Andalousie au temps des maures* donde se podían encontrar desde reproducciones del patio de los Leones de la Alhambra o de la Giralda hasta una pista de torneos para luchas entre moros y cristianos y otras cosas "típicas de



España”, de acuerdo con la visión más tópica<sup>18</sup>. No faltaba un escenario donde actuaban grupos de bailarinas españolas.

Durante la Exposición actuaron algunas compañías españolas de baile flamenco. Sobre las dos películas de la casa Lumière que protagonizó una de esas *troupes* se han realizado diversos estudios, investigando tanto la localización exacta de los rodajes como la identidad de los intérpretes<sup>19</sup>. Sin embargo, la mayoría de películas de bailes españoles son filmaciones de estudio protagonizadas por bailarinas que actuaban en cafés conciertos parisinos. La autenticidad de muchas de esas danzas es cuando menos dudosa. Entre las filmadas en España destaca la serie de doce vistas que rodaron los operadores Lumière en 1898, en los jardines del Alcázar de Sevilla, y en las que un cuadro de bailarines profesionales, acompañados por un grupo de músicos, ejecutan diversas danzas boleras y flamencas, bajo el título genérico de *Danses espagnoles* (vistas números 843 a 854). Los danzantes, en su mayoría mujeres, van ataviados con trajes típicos y parecen interpretar verdaderas coreografías correspondientes a los bailes que dan nombre a cada una de las vis-



Fig. 8. Autor desconocido. *Las peteneras*. 1898. Producción: Lumière. © Filmoteca Española.

tas<sup>20</sup>. Uno de los dos bailarines va vestido de torero, como era frecuente en determinados bailes representados en teatros españoles de finales del siglo XIX y que triunfaron también en Francia. Una de estas piezas de baile, *La mala-gueña y el torero*, fue filmada, supuestamente, por Alice Guy en el patio de la Casa de Pilatos de Sevilla durante su estancia en la ciudad en 1905, junto con otra película, *Le Tango*<sup>21</sup>. Sin embargo, varios historiadores plantean dudas sobre la datación y la autoría de esas imágenes sin poder, de momento, confirmar ninguna de las hipótesis<sup>22</sup>.

En cambio, sí podemos atribuir con seguridad a Alice Guy y a su inseparable operador Anatole Thiberville otras películas realizadas durante el viaje que hicieron a España en 1905, con el encargo de impresionar una serie de vistas sonoras para el *Chronophone* que comercializaba la compañía cinematográfica Gaumont, para la cual trabajaban. Conocemos los detalles del viaje gracias a la autobiografía de la propia pionera francesa<sup>23</sup>. Sabemos que se detuvieron primero en Barcelona, ciudad que le pareció “très belle, mais assez banale, avec ses maisons trop modernes, trop riches, ses avenues rectilignes aux ombrages encore trop jeunes”. Descendieron después hacia Zaragoza, donde “les homes portent un costume presque identique à celui des cow-boys”<sup>24</sup>. Decepcionados por no encontrar ningún rastro del tipismo andaluz que buscaban —más allá de la devoción por las vírgenes de Montserrat y del Pilar—, continuaron su *tournee* y rodaron vistas de Madrid, Córdoba, Sevilla y Granada<sup>25</sup>. En Sevilla tampoco hallaron a la “Carmen” ideal, pues “les cigarières que nous rencontrâmes avaient, à n’en pas douter, hérité du caractère combatif de l’héroïne mais malheureusement pas de sa séduction”<sup>26</sup>. Finalmente fue en Granada, en el Albaicín, donde lograron filmar varias escenas de cante y baile flamenco protagonizadas por un grupo de gitanos, mujeres en su mayor parte.



**Fig. 9. *Le tango*. [Alice Guy]. 1905.  
Producción: Gaumont. © Filmoteca Española.**



**Fig. 10. *Voyage en Espagne. Danses gitanes. Sévillane*. Alice Guy / Anatole Thiberville. 1905.  
Producción: Gaumont. © Gaumont Pathé Archives.**

Más allá de la discusión sobre la fecha de filmación y la identidad de los protagonistas y de los autores de estas vistas de bailes andaluces, quisiéramos incidir en otros aspectos más relacionados con los temas que nos ocupan, que son la representación del cuerpo y la dimensión escenográfica de estas filmaciones. No entraremos, evidentemente, en cuestiones coreográficas de las que ya se han ocupado otros investigadores<sup>27</sup>.

Todas estas películas están rodadas en escenarios naturales al aire libre, aunque *La malagueña* y *el torero* o *Le tango*, que se han conservado en copias bellamente coloreadas, recuerdan a otras películas de bailes españoles filmadas en estudio por empresas productoras francesas, por la indumentaria clásica de mantón o sombrero cordobés, abanico, castañuelas, etc. Se trata, sin ninguna duda, de representaciones en las que los decorados pintados se han sustituido por un entorno auténtico y reconocible. Las danzas gitanas granadinas, en cambio, tienen la apariencia de escenas costumbristas y son documentos de un innegable interés antropológico, aunque viéndolas no se sabe nunca dónde acaba la realidad y empieza la representación. En ambos casos la puesta en escena es similar y las intérpretes actúan ante la cámara mirándola directamente, como era habitual en aquella época. El público es inexistente, al contrario de lo que pasa en las vistas taurinas y en las procesiones. No obstante, en estas películas de bailes andaluces se concentra toda la esencia del carácter español según el imaginario del público francés. Están protagonizadas por tipos populares, por toreros y por bailaoras seductoras. La mujer de raza gitana, con sus danzas alegres y sus actitudes sugerentes, representa la imagen más arquetípica de la mujer española, pasional y de sensualidad desbordante, símbolo de una sociedad de costumbres atávicas heredadas de un pasado oriental idealizado que los viajeros románticos se encargaron de difundir con extraordinario éxito<sup>28</sup>.

Leyendo algunas de las impresiones de Alice Guy sobre su viaje a España, no podemos menos que recordar un comentario del anónimo redactor de la revista barcelonesa *El cine*, que el año 1912 encabezaba uno de sus artículos con el elocuente título de “Los franceses siguen fantaseando a nuestra costa”. En él comentaba con tono irónico las supuestas cualidades mágicas que una revista francesa atribuía a la bailarina Tórtola Valencia: “Son admirables estos fran-

ceses. Y lo más admirable de ellos es la *sans façon* con que nos cuelgan a los españoles todo lo extraño que les sugiere su viva imaginación”<sup>29</sup>.

## 5. CONCLUSIÓN

Filmar corridas de toros, bailes flamencos y procesiones de Semana Santa era el principal objetivo de los primeros operadores de cine llegados a la península ibérica. Las empresas de la incipiente industria cinematográfica, movidas por el interés del público occidental en conocer culturas y costumbres de países lejanos, enviaban a sus operadores por todo el mundo para captar imágenes de ciudades, tradiciones, personajes y acontecimientos de actualidad. Por otra parte, también intentaban reflejar en sus películas aquello que el espectador esperaba encontrar en sus viajes a lugares exóticos desde la butaca del cinematógrafo, como antes lo había buscado en la literatura, la pintura o la fotografía. De España lo esperado —además de paisajes y monumentos de su pasado árabe—, eran toreros, mujeres voluptuosas y formas de religiosidad ancestrales.

Las corridas de toros y las procesiones eran tradiciones que se mantenían muy vivas en la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del XX. El vistoso ceremonial tan característico de ambos espectáculos los convertía en temas atractivos para el cine. Causaban asombro a quien no los conocía, y de ahí el deseo de tantas casas productoras extranjeras de hacerse con este tipo de vistas. Toros y procesiones eran, además, dos de las máximas expresiones de la idea trágica de España, tan en boga en aquella época, exportada por los primeros viajeros decimonónicos. En ambos casos, el cuerpo es el centro del drama, en sentido físico o figurado, y todo el ritual gira en torno a

la sangre, la muerte y la violencia ejercida sobre los cuerpos. Este aspecto es particularmente evidente en las vistas taurinas, donde el acontecimiento se desarrolla tal cual era en aquella época, más cruento aún si cabe. Otro componente de estas manifestaciones tan populares, su condición de actos multitudinarios, queda de igual modo reflejado en las películas con la presencia constante del público, más lejano y atento en el recinto cerrado de la plaza y más pendiente de la cámara del cinematógrafo en las celebraciones callejeras. Como también ponen en evidencia estas imágenes la ausencia de la mujer en muchos ámbitos de la vida pública española.

En las escenas de bailes los operadores extranjeros se empeñaban en reflejar la otra parte de la imagen más tópica de España heredada de la tradición romántica: el tipismo andaluz más alegre que se exhibía en los teatros de variedades europeos y que también les llegaba de la mano de artistas españoles. En estas películas, a diferencia de lo que sucedía en las vistas taurinas y procesionales, el protagonismo casi total era para el cuerpo femenino. La visión idealizada de la mujer española se encarnaba en la figura sensual de la bailarina andaluza y de la gitana, personificación de la Carmen creada por Prosper Mérimée.

Con estos tres géneros, el cinematógrafo, una novedad tecnológica estrechamente vinculada con formas de representación anteriores, no hacía más que perpetuar y difundir entre un público masivo una idea de “lo español” gestada a principios del siglo XIX. Pero, aparte de los estereotipos, lo que estas fascinantes películas muestran son fragmentos de realidad de un valor incalculable, aunque en algunas ocasiones sean el producto de una ensoñación.

NOTAS

<sup>1</sup>*Proyectamos el pasado. Cine rodado en España 1896-1910*. Barcelona, 28 y 29 de octubre de 2019.

<sup>2</sup>LECOINTE, Thierry. "Progression narrative: le cas Courses de taureaux Lumière du 8 mai 1898". *Le Grimh-Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique* (Lyon). Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=595&Itemid=676&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=595&Itemid=676&lang=es). [Fecha de acceso: 7/03/2023].

<sup>3</sup>*Diario de Barcelona*, 28 de junio de 1898 (edición de la mañana), pág. 2.

<sup>4</sup>BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, págs. 151-170.

<sup>5</sup>Notas de Ferdinand Zecca conservadas en la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (FJSP), fondo Maurice Bessy. Cita reproducida en DE PRÉVAL, Jitka. *Camille Legrand. Un opérateur Pathé sur la route des Indes (1895-1920)*. París: Riveneuve éditions, 2021, pág. 54.

<sup>6</sup>LECOINTE, Thierry. "Les tournages multi-caméras chez Lumière". En: ALBERA, François; BRAUN, Marta, y GAUDREAU, André (Dirs.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Éditions Payot Lausanne, 2002, págs. 271-296.

<sup>7</sup>Ver nota 5.

<sup>8</sup>Se conoce como cine de atracciones, según la definición de André Gaudreault y Tom Gunning, a un período de la historia del cine que se extiende hasta 1908 aproximadamente y que se caracteriza por un predominio de lo visual sobre lo narrativo. GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde". En: ELSAESSER, Thomas y BARKER, Adam (Eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990, págs. 56-62. Véase también GAUDREAU, André. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS, 2008.

109

<sup>9</sup>Después de varias décadas de polémica, avivada por las sociedades protectoras de animales y asociaciones antitaurinas, durante la dictadura de Primo de Rivera se estableció definitivamente la obligatoriedad del peto para los caballos de los picadores en las corridas de toros y novillos celebradas en todas las plazas de España, por Real Orden de 13 de junio de 1928. CODINA SEGOVIA, Juan Ignacio. "Legislación civil y religiosa contra la tauromaquia: prohibiciones históricas de los espectáculos taurinos en España entre 1567 y 1936". *Derecho Animal (Forum of Animal Law Studies)* (Barcelona), 11 (2020), págs. 54-59. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/da.503>. [Fecha de acceso: 29/03/2023].

<sup>10</sup>AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997, págs. 18-23.

<sup>11</sup>BOTTOIS, Ozvan. *Tauromachie. De l'arène à la toile*. París: Éditions Hazan, 2017.

<sup>12</sup>Para saber más sobre la presencia femenina en el espectáculo taurino, las sucesivas prohibiciones y otros aspectos sobre el tema: FEINER, Muriel. *La mujer en el mundo del toro*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

<sup>13</sup>Así, por ejemplo, para el 12 de marzo de 1905 se anunciaban, en la plaza antigua de la Barceloneta, un "estupendo espectáculo y Señoritas Toreras", y en *Las Arenas* "la gran compañía de varietés y primera presentación de la verdadera y notable cuadrilla de señoritas toreras que trabajarán al estilo mejicano. 4 Becerros, 4 Becerros, 4". *El Liberal*. Barcelona, 9 de marzo de 1905 (edición de la noche), pág. 3.

<sup>14</sup>SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén. "París y la *españolada*. Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)". *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Madrid), 35-2 (2005), págs. 265-290. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/mcv.2245>. [Fecha de acceso: 19/03/2023].

<sup>15</sup>PLAZA ORELLANA, Rocío. "La Semana Santa andaluza en la memoria de los viajeros extranjeros. Patrimonio y tradición en la construcción de la industria turística en Andalucía". *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía* (Sevilla), 45 (2013), págs. 53-64. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6564038>. [Fecha de acceso: 01/07/2023].

<sup>16</sup>Para un análisis de los lugares, los pasos, las hermandades o los personajes conocidos que se muestran en esas películas: RODRÍGUEZ LLORÉNS, Rosario. "Procession à Seville (I) nº 857, Procession à Seville (II) nº 858, Procession à Seville (III) nº 859. Lumière, Sevilla, 1898". *Le Grimh*. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=4035&Itemid=676&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=4035&Itemid=676&lang=es). [Fecha de acceso: 17/03/2023].

<sup>17</sup>BROTONS CAPÓ, M. Magdalena. *El cine en Francia, 1895-1914: Reflejo de la cultura visual de una época*. Santander, etc.: Genuève Ediciones, 2014, págs. 207-217.

<sup>18</sup>SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén. "París y la *españolada*...". Op. cit., págs. 283-287.

<sup>19</sup>MORA, Kiko. "¡Y dale con Otero!... Flamencos en la Exposición Universal de París de 1900". *Cadáver paraíso. Del espectáculo popular en la modernidad*. Disponible en: <https://cadaverparaíso.wordpress.com/2016/06/03/y-dale-con-otero-flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900/>. [Fecha de acceso: 02/03/2023]. MORA, Kiko. "Flamencos en la Exposición Universal de París de 1900 (II): El lugar de filmación de las películas de Lumière". *Cadáver paraíso. Del espectáculo popular en la modernidad*. Disponible en: <https://cadaverparaíso.wordpress.com/2016/06/11/flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900-ii-el-lugar-de-filmacion-de-las-peliculas-de-lumiere/>. [Fecha de acceso: 02/03/2023].

<sup>20</sup>Sobre estas y otras filmaciones de bailes españoles del periodo 1894-1910: CRUCES-ROLDÁN, Cristina. "Bailes boleros y flamencos en los primeros cortometrajes mudos. Narrativas y arquetipos sobre «lo español» en los albores del siglo XX". *Disparidades. Revista de Antropología* (Madrid), 71(2) (2016), págs. 441-465. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/rdtp.2016.02.005>. [Fecha de acceso: 26/03/2023]. Sobre la identidad de los bailarines de las películas Lumière rodadas en 1898: MORA, Kiko. "«El otro» que baila en las películas de Lumière (Sevilla, 1898)". *Cadáver paraíso. Del espectáculo popular en la modernidad*. Disponible en: <https://cadaverparaíso.wordpress.com/2017/07/06/el-otro-que-baila-en-las-peliculas-de-lumiere-sevilla-1898/>. [Fecha de acceso: 03/03/2023].

<sup>21</sup>Para un estudio de esta película desde el punto de vista de la historia de la danza: RODRÍGUEZ LLORÉNS, Rosario. "La Malagueña y el Torero de la compañía Gaumont, 1905. Una comparativa con el baile de repertorio actual". En: V Congreso Nacional y II Internacional *La Investigación en Danza*, Sevilla, 2018. Valencia: Mahali Ediciones, 2018, págs. 67-76.

<sup>22</sup>SEGUIN, Jean-Claude y RODRÍGUEZ LLORÉNS, Rosario. "Tango et La Malagueña y el torero: questions d'identification". *Le Grimh*. Disponible en: [https://www.grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=9254&Itemid=676&lang=fr](https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=9254&Itemid=676&lang=fr). [Fecha de acceso: 09/03/2023].

<sup>23</sup>GUY, Alice. *Autobiographie d'une pionnière du cinéma 1873-1968*. París: Édition Denoël/Gonthier, 1976.

<sup>24</sup>Ibidem, pág. 90.

<sup>25</sup>Esta serie de películas, bajo el nombre genérico de *Voyage en Espagne*, está documentada en *Le Grimh-Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique*. Disponible en: [https://www.grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=4184&lang=fr#4](https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=4184&lang=fr#4). [Fecha de acceso: 09/03/2023]

<sup>26</sup>GUY, Alice. *Autobiographie...* Op. cit., pág. 94.

<sup>27</sup>Para un análisis de los bailes reproducidos en estas películas, desde el ámbito de estudio del flamenco: CRUCES-ROLDÁN, Cristina. "Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905". En: CENIZO JIMÉNEZ, José y GALLARDO-SABORIDO, Emilio J. (Eds.). *Presumes que eres la ciencia. Estudios sobre flamenco*. Sevilla: Libros con Duende, 2015, págs. 15-45.

<sup>28</sup>PLAZA ORELLANA, Rocío. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal de arte flamenco, 1999. De la misma autora: "Carmen y el color local de España: orientalismo, gitanos y bailes". *1616. Anuario de Literatura Comparada* (Salamanca), 11 (2021), págs.17-31. Disponible en: <https://doi.org/10.14201/16162021111731>. [Fecha de acceso: 01/07/2023].

<sup>29</sup>*El Cine. Semanario popular de espectáculos*. Barcelona, núm. 5 (3 de febrero de 1912), pág. 2.