

## MÉLIÈS EN ESPAÑA, A PARTIR DE LO CONSERVADO Y ESTUDIADO

Méliès in Spain, from What Is Preserved and Studied

BEGOÑA SOTO VAZQUEZ<sup>a</sup>  
Universidad Rey Juan Carlos

### RESUMEN

Estudiar la recepción (distribución y exhibición) de Méliès en España es el punto de partida para elaborar determinadas ideas a partir de dos tipos de fuentes: los materiales identificados como del cineasta francés y conservados en los archivos filmicos españoles (dónde se encuentran y desde dónde llegan a ser depositados en esos archivos); y los estudios llevados a cabo en el ámbito de la historia local del cine en sus primeros años (lo que estos reflejan sobre dónde y cómo se vio a Méliès). Estos últimos nos permiten trabajar a partir de lo ya elaborado por otros investigadores (archiveros, historiadores, cronistas...) dejando al margen las fuentes primarias, que serían el recurso del cual han partido ellos. El uso de las fuentes secundarias nos lleva a trazar un contexto desde la conexión de datos y no desde el descubrimiento de estos, trabajo del todo necesario para ampliar el marco de estudio desde lo local a lo general.

Palabras clave: cine de los inicios, Méliès, historia de la recepción, archivos cinematográficos, historia del cine en España.

### ABSTRACT

Studying the reception (distribution and exhibition) of Méliès in Spain is the starting point for developing some ideas from two types of different sources: the films identified and preserved at the Spanish film archives of this author, where they are and from where and from whom they get in those archives; and the previous research in the local history of cinema in its early years in different Spanish cities, that reflect where and how they screened Méliès. Those sources allow us to build on what other researchers (archivists, historians, chroniclers ...) made before us, leaving out the primary sources. The use of secondary sources leads us to draw a context from the data connection and not from the discovery of these. This work is essential to try to broad our analysis from the local to the general.

Keywords: early cinema, Méliès, film reception history, film archives, Spanish film history.

[a] BEGOÑA SOTO VAZQUEZ es profesora titular e imparte docencia en las áreas de Historia de los Medios Audiovisuales y Narración Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Ha sido directora del Máster Universitario y Programa de Doctorado en Estudios sobre Cine Español de dicha universidad. Puso en marcha el proyecto de la Filmoteca de Andalucía, dirigiéndola durante seis años. Es coordinadora para España del Proyecto Internacional de Investigación Womens's Film History Project. Dentro de este mismo ámbito de estudio fue investigadora principal del proyecto financiado por la Comunidad de Madrid titulado: «Contribución de las mujeres en el inicio y primer desarrollo del cine. Madrid 1896-1931» [CCG08-URJC/HUM-3491]. Participó en su primera edición en la FIAF Restauration School, proyecto a cargo de la Unión Europea en el laboratorio cinematográfico L'Imagine Ritrovata de la Cineteca de Bologna. En los últimos años colabora con Filmoteca Española en proyectos concretos de restauración e investigación, donde cabe destacar la investigación, reconstrucción y catalogación de los materiales cinematográficos sobre las Exposiciones Universales de 1929 (Barcelona y Sevilla), proyecto conjunto entre la Filmoteca Española y la Filmoteca de Catalunya. E-mail: begona.soto@urjc.es.

## Introducción

Este artículo surge de la elaboración y posterior desarrollo de una conferencia<sup>1</sup> alrededor de la obra de Georges Méliès y su relación con España<sup>2</sup>. A partir o con la excusa de esa propuesta eminentemente divulgativa se plantean aquí con posterioridad algunas cuestiones que tienen que ver con esa relación: cuándo, qué, dónde y cómo se vio la obra de Méliès en España. Pero ampliamos el tema para plantear ciertas ideas sobre la metodología que solemos aplicar a la investigación de la recepción del cine en sus primeros años.

En los estudios sobre este periodo tenemos como herramienta esencial a la hora de reconstruir la recepción las fuentes primarias, especialmente las de carácter hemerográfico<sup>3</sup>. En este artículo la propuesta es dejar al margen esas fuentes primarias y construir o matizar algunas hipótesis desde fuentes de carácter secundario; básicamente, las investigaciones ya existentes sobre historia local del cine, y los catálogos y documentos generados por los archivos fílmicos.

El interés en lo aquí expuesto está justamente en esa forma de abordar «otras» fuentes posibles. Las hipótesis que se plantean son provisionales y necesitan ser contrastadas con fuentes primarias, hemerográficas o de cualquier otro tipo. Pero frente a ese necesario contraste surge el no menos necesario convencimiento de que solo podemos avanzar en el análisis de este periodo de la historia del cine nacional si comenzamos con el trabajo de escribir desde lo que ya han elaborado otros, dejando de lado el ir constantemente sobre los documentos primarios para encontrar nosotros lo que —entendemos— otros no quisieron o supieron ver. Propongo, por tanto, aquí ideas a partir de dos tipos diferentes de fuentes previamente interpretadas y elaboradas por distintos especialistas.

### 1. Lo investigado

Esta etapa de la historia del cine y los estudios a ella dedicados plantean problemas que no son exclusivos de Méliès o del contexto español, de los que destacaré los que tienen que ver con algunos conceptos y terminología<sup>4</sup> que no son propios ni asimilables al cine de finales del siglo XIX y principios del XX. Empezando por la misma palabra «cine», que es un término poco adecuado, ya que esta denominación no se utilizará para las sesiones de vistas animadas hasta muy posteriormente a este periodo finisecular. Es decir, solemos aplicar, sin cuestionarlo demasiado, palabras y significados muy contemporáneos a un periodo del cinematógrafo en el que estos términos aún no existen y los conceptos a los que hacen referencia aún no están definidos.

Trataremos aquí los términos / conceptos de autor y obra cuya no adecuación al periodo que tratamos dificultan el trabajo de investigación. En el cine de los inicios, el autor en cuanto a forma de caracterizar e identificar el

[1] La investigación se llevó a cabo para el ciclo de conferencias que acompañó a la exposición *Georges Méliès. La magia del cine*, titulado «Un viaje a la fantasía. Georges Méliès y el cine de su tiempo».

[2] Aunque venimos manteniendo que las fronteras nacionales poco tienen que ver con el comercio de copias a finales del XIX y principios del XX. Begoña Soto Vázquez, «Rethinking Boundaries. The First Moving Images between Spain and Portugal», en Frank Kessler y Nanna Verhoeff (eds.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915* (Eastleigh, John Libbey Publishing, 2007), pp. 7-16.

[3] Frente a otros posibles y de difícil o imposible acceso: registros empresariales, memorias, arquitectura, materiales fílmicos, fuentes fotográficas, artefactos y aparatos.

[4] André Gaudreault, «El cine de los primeros tiempos situado, y mantenido, a distancia» (*Archivos de la filmoteca*, n.º 28, 1998), pp. 72-79; Laurent Mannoni, «Méliès y las películas de trucajes», en *Georges Méliès. La magia del cine* (Barcelona, Obra Social La Caixa, 2013), pp. 105.

[5] André Gaudreault, «Del "cine primitivo" a la "cinematografía-atracción"» (*Secuencias*, n.º 26, 2007), pp. 10-28; Matthew Solomon, «Fairground Illusions and the Magic of Méliès», en Martin Loiperdinger (ed.), *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives* (Frankfurt am Main y Basel, Stroemfeld Verlag, 2008).

[6] Siempre hay excepciones, por ejemplo, las sesiones constituidas por cintas Lumière en Barcelona, Madrid o Sevilla (lugares de las tres concesiones Lumière en la Península). Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, «El sistema Lumière en España», en Juan Carlos de la Madrid (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1996), pp. 25-52.

[7] Una cinta podía «adaptar» su título y esto no significaba la traducción más o menos literal, por ejemplo: *El sueño del Pátria* es el título que figura en el catálogo español por lo que correspondía en francés a *Le rêve du paria* (1901); *El dado mágico*, en el catálogo español, por lo que era *Le phenix ou le coffret de cristal* (1904 / 1905). Los títulos castellanos proceden del catálogo publicado (único conservado) de cintas Méliès de la casa de B. Abadal fechado en 1904, depositado como parte de la Colección Carmen Abadal en Filmoteca de Catalunya. Por último, señalaremos el caso de *Viaje a la luna*, que se presenta en muchos lugares con su nombre inglés *Trip-to-the-Moon* (incluso con alguna parodia del mismo); en Sevilla en 1905 encontramos lo que debió ser una parodia o una re-inención del título *Thri tho themon*, adaptándose a aquellos públicos más anglófilos que francófilos. Begoña Soto Vázquez, *De su presentación a la primera temporada continuada de exhibiciones. Introducción del cinematógrafo en los usos del ocio sevillano* (tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001).

[8] Jane Gaines, «Early Cinema. Heyday of Copying: the Too Many Copies of "L'arroseur arrose"» (*Cultural Studies* (20)2-3, 2006), pp. 227-244. Gaines ha estudiado hasta doce «obras» diferentes entre 1896 y 1900 para el mismo tema: «el regador regado».

contenido no correspondía a quien filmaba sino a quién y cómo se exhibía. La publicidad de las proyecciones venía dada en la mayoría de los casos por el nombre de los aparatos que las hacían posibles: kinetoscopio Edison, cinematógrafo Lumière, bioscopio imperial, cronofotograph mágico, kinetógrafo Werner...; poco más tarde, por el nombre del propietario de las cintas y del aparato que proyectaba: Jimeno, de la Rosa, Farrusini, Pradera... Por otra parte, la obra cinematográfica rara vez tenía carácter independiente, sino que se incluía en espectáculos de muy diversa y heterogénea composición, por lo que resulta difícil saber qué título corresponde a una vista animada, cuál a un espectáculo de vistas fijas disolventes o cuál a un número de ilusionismo que se titula de forma parecida o idéntica<sup>5</sup>. La tendencia hasta 1907 es que ni siquiera se detallan títulos, sino que el evento simplemente venga señalado por ser una sesión de vistas animadas de tal o cual aparato<sup>6</sup>. Por otra parte, elementos tan característicos de un título / obra como el color, la velocidad de proyección (por tanto la duración) o cómo se denominaba no eran unívocos y dependían mucho de quién y dónde proyectaba. Así, rasgos que permitirían identificar una cinta tal y como hoy lo haríamos rara vez se ven reflejados en las fuentes primarias y, como consecuencia, en investigaciones que tienen a estas como base. Comprobamos cómo el título<sup>7</sup> o la duración de la misma obra varían de una investigación a otra. Habría que añadir además que un mismo «argumento» es repetido miles de veces por diferentes manufacturas<sup>8</sup>. Todo esto dificulta, en ocasiones imposibilita, seguir un rastro de qué, cuándo y dónde se vieron cintas Méliès.



Georges Méliès (1861-1938).

Hemos encontrado<sup>9</sup> sesiones de vistas animadas con títulos Méliès en Albacete<sup>10</sup>, Barcelona<sup>11</sup>, Bilbao<sup>12</sup>, Cádiz<sup>13</sup>, Córdoba<sup>14</sup>, Guadalajara<sup>15</sup>, Huesca<sup>16</sup>, Jerez de la Frontera<sup>17</sup>, León<sup>18</sup>, Madrid<sup>19</sup>, Oviedo<sup>20</sup>, Santander<sup>21</sup>, Sevilla<sup>22</sup>, Toledo<sup>23</sup>... Señalaremos que el interés de cronistas e investigadores/as por reconstruir y difundir la historia local del cine de los primeros tiempos en forma de libro, trabajo académico o artículo está más ligado a grandes o medianas ciudades que a poblaciones más pequeñas<sup>24</sup>. De todos los títulos atribuibles a Méliès, un total

[9] Existen más localidades de las que aquí se mencionarán a las que se le ha dedicado una historia local del cine de esta época, por ejemplo: Badajoz, Cáceres, Málaga, San Sebastián o Zaragoza, por nombrar algunas de las investigaciones que más divulgación han tenido y de las que aquí no se hace referencia explícita. En primer lugar, nuestra pretensión no es la exhaustividad, pero además es obvio que, dependiendo del objetivo de la investigación y

del formato final de su publicación, muchos historiadores/as no establecen una relación de títulos o fechas concretos, centrándose en conclusiones e hipótesis generales: son los casos entre otros de Zaragoza (Agustín Sánchez Vidal, *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza* [Zaragoza, Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen-Ayuntamiento de Zaragoza, 1994]) y Extremadura (Catalina Corrales Pulido, *Inicios del cine en Badajoz: 1896-1900* [Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1997]). Otras veces, aunque se disponía de títulos, no se ha podido especificar si estos podían ser de Méliès o no. Y, por supuesto, cabe la posibilidad de haber dejado de lado por desconocimiento alguna investigación, pero nuestra propuesta pretende servir de ejemplo del tipo de hipótesis a elaborar a partir de estas investigaciones y no es su objetivo establecer un mapa / calendario de las cintas de la Star Film en España.

[10] José Antonio Ruiz Rojo, «La exhibición cinematográfica ambulante en Guadalajara y Castilla-La Mancha (1897-1912)», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte-Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 93-106.

[11] Luisa Suárez Carmona, *El cinema i la constitució d'un públic popular a Barcelona. El cas del Paral·lel* (Girona, Universitat de Girona, 2011); Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Cataluña* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2004).

[12] Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco* (Bilbao, Diputación de Bizkaia, 1985).

[13] Rafael Garófano, *Crónica social del Cine en Cádiz* (Cádiz, Quorum Libros Editores, 1996).

[14] Rafael Jurado Arroyo, *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba* (Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1997).

[15] José Antonio Ruiz Rojo, «La exhibición cinematográfica ambulante en Guadalajara y Castilla-La Mancha (1897-1912)», pp. 93-106.

[16] Ramón Lasasa Susín, «Barracas de cine, palacios de luz. Las primeras exhibiciones cinematográficas en Huesca», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte-Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 47-60.

[17] Juan de la Plata, *Los orígenes del cine en Jerez: en el centenario del cinematógrafo* (Cádiz, Consejería de Cultura-Delegación Provincial de Cádiz, 1996).

[18] Juan Manuel Álvarez Benito, «Fotogramas y café en León», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte-Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 115-118.

[19] Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920* (Madrid, Filmoteca, 1992).

[20] Juan Carlos de la Madrid Álvarez, *Cinematógrafo y «varietés» en Asturias (1896-1915)* (Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996).

[21] J. R. Sáiz Viadero, «De las barracas ambulantes a los cinematógrafos estables. Semblanza de una evolución empresarial en Cantabria», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte-Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 79-89.

[22] Mónica Barrientos Bueno, *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906): de la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006); y Begoña Soto Vázquez, *De su presentación a la primera temporada continuada de exhibiciones. Introducción del cinematógrafo en los usos del ocio sevillano* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001).

[23] José Antonio Ruiz Rojo, «La exhibición cinematográfica ambulante en Guadalajara y Castilla-La Mancha (1897-1912)», pp. 93-106.

[24] Sandro Machetti Sánchez, «La periferia ilumina el centro. El estudio cuantitativo de consumo cinematográfico en ámbitos locales», en VV. AA., *Domitor 2008: les cinémas périphériques dans la période des premiers temps. Actes du 10ème Congrès International, Girona-Perpignan, 16 juin-21 juin 2008* (Perpignan y Girona, Presses universitaires de Perpignan / Institut Jean Vigo / Museu del Cinema, 2010), pp. 193-207.

de cuarenta y uno los encontramos al menos proyectados en dos lugares distintos<sup>25</sup>. De estos extraeremos algunas hipótesis sobre la presencia de las cintas de Méliès en España. La observación más inmediata es que dicha presencia tiene sus picos en 1900 y 1902. En 1902 esas pistas se reducen considerablemente hasta hacerse prácticamente imperceptibles a partir de 1906. El mayor número de referencias bibliográficas a filmes Méliès son de títulos filmados en 1899, aunque estrenados en España todos ellos en 1900, y sobre cintas filmadas y estrenadas en 1902. Del total de títulos filmados por Méliès en 1899 hemos encontrado referencia a su proyección en España al 22%; de los rodados en 1902 hay referencias al 19%<sup>26</sup>.

Pondremos en conexión estos dos «picos» con lo que la historia del cine de los inicios en general nos dice con respecto a España y con lo que la trayectoria concreta de Méliès nos cuenta. Seguramente, si tuviéramos que caracterizar cinematográficamente en nuestro ámbito geográfico 1900 lo podríamos denominar como «año de exploración»<sup>27</sup>. Para entonces, el espectáculo cinematográfico ya ha sido mostrado en la mayoría de las poblaciones españolas y anda explorando un tipo de local y de modo de exhibición que le sea adecuado; se adentra en algunos teatros, los pabellones ambulantes tienden a intentar quedarse más tiempo en los lugares elegidos, las temporadas con vistas animadas se prolongan... Con respecto a Méliès, a finales de siglo se especializa definitivamente en *feriés* o cintas de trucajes, filmará metrajes más largos, como la adaptación cinematográfica del cuento infantil que también fue un espectáculo de pantomima popular a finales de XIX, *Cendrillon / La Cenicienta*<sup>28</sup>. Encontraremos referencias a la exhibición de nueve de las cintas Méliès filmadas en 1899<sup>29</sup>. Entre estas cintas merece destacarse *Cendrillon*, que es la obra a la que más referencias bibliográficas se le dedican.

[25] Para este listado de títulos además de fuentes secundarias (investigaciones locales) se han tenido en cuenta los documentos del Archivo Jimeno en Filmoteca Española (Colección Madariaga) y la existencia de copias de época en archivos de España y Portugal.

[26] Los títulos que se utilizan en francés e inglés así como las fechas de producción y el dato de si la cinta se conserva o no proceden de la filmografía razonada publicada en: Laurent Mannoni et Jacques Malthête, *L'oeuvre de Georges Méliès* (París, Editions de la Martinière / La Cinemathèque Française, 2008). Cuando se utiliza el título de una cinta en castellano es porque ese título es el que se le da en el catálogo de B. Abadal de 1904.

[27] Luisa Suárez Carmona, *El cinema i la constitució d'un públic popular a Barcelona. El cas del Paral·lel*.

[28] Laurent Mannoni, «Méliès y las películas de trucajes», en *Georges Méliès. La magia del cine*.

[29] *Triste noche de boda, Luchas extravagantes, El ilusionista fin de siglo, El diablo en el convento, La danza de fuego, El retrato misterioso, El espejo de Cagliostro, Cendrillon o La Cenicienta, El hombre inconstante y Feliz viaje de boda*.



*Cendrillon* o *La Cenicienta* (Georges Méliès, 1899).

*Cendrillón o La Cenicienta* se proyecta en Barcelona en 1900 en el pabellón «estable» cinematógrafo Clavé, en Huesca en 1900 en la barraca denominada Palacio Proyecciones, en Albacete también en 1900 y en Madrid en 1900 en dos lugares diferentes: el circo Parish y el Salón Actualidades, primer salón madrileño dedicado a *varietés*<sup>30</sup>; además la encontramos ya en 1902 en Córdoba durante la feria. En los documentos de Eduardo Jimeno, dueño de un espectáculo ambulante que recorría la Península (Zaragoza, Gijón, Valencia, Madrid...) <sup>31</sup>, podemos encontrar que disponía de una copia de este título; además, se conserva una copia de época procedente de un cinematografista ambulante en la Cinemateca Portuguesa. En definitiva, contamos con numerosas pistas de la trayectoria de *Cendrillón* durante todo 1900 y además la cinta está vigente aún en 1902; eso sí, en este último caso, en una feria<sup>32</sup>. En esos años los lugares de exhibición como corresponde a la «exploración» que caracteriza 1900 no son nada homogéneos: circo, salón de variedades, barraca feriante, pabellón ambulante... «*Cendrillón o La Cenicienta cuento de hadas de éxito colosal. Desfiles, bailes, cambios á la vista, apoteosis, etc.*», que es como aparece referido el título en el catálogo Abadal de 1904, se presenta como cinta de «gran espectáculo». Además, hasta donde sabemos, al menos en el Parish y en el Actualidades de Madrid, en el Clavé de Barcelona y con Jimeno y su pabellón ambulante a su paso por distintos lugares, la película se presentó en una copia coloreada / iluminada. Las características del título (color, gran espectáculo, duración) debían hacer posible que este se destacara<sup>33</sup>, que se individualizara como título frente a la denominación general del aparato de proyección o el empresario que lo hacía posible, de ahí sus huellas en la hemerografía y, por tanto, en la bibliografía sobre exhibiciones locales.

En cuanto al segundo punto álgido, el año de 1902, no cabe la menor duda de que es el «año Méliès» en España, además de por el número de referencias, por ser el año de *Viaje a la luna (Le voyage dans la Lune)*. Este año corresponde al final de la etapa de lo que Sadoul<sup>34</sup> denominó «la era Méliès» para dar

[30] Fernando Serrano López, *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine* (Madrid, Complutense Editorial, 1999).

[31] Agustín Sánchez Vidal, *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*.

[32] En ese año de 1902 el Cinematógrafo Napoleón de Barcelona ofrece reventa de películas en la prensa andaluza (Rafael Jurado Arroyo, *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba*), con lo que este lugar «feriante» podría ser un local ambulante con «cintas revendidas» de Méliès previamente proyectadas por Napoleón en Barcelona.

[33] En el Salón de Actualidades de Madrid (calle Alcalá), por ejemplo, se presentaba en sesiones exclusivas para señoras y niños dentro de un espectáculo denominado «cinematógrafo mágico». La película compartía sesión con el prestidigitador Mr. Hermann (en realidad, un imitador del mismo, puesto que el auténtico había muerto en 1896) y el «ayunador» Pappus.

[34] Georges Sadoul, *Les pionniers du cinéma: 1897-1909: de Méliès à Pathé* (Paris, Denoël, 1947).



Eduardo Jimeno (1869-1947).  
Cinematógrafo Napoleón. Barcelona.





Salida Teatro Eslava. Jerez de la Frontera (Cádiz).

[35] Luisa Suárez Carmona, *El cinema i la constitució d'un públic popular a Barcelona. El cas del Paral·lel*.

[36] Fernando Serrano López, *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*.

[37] Begoña Soto Vázquez, *De su presentación a la primera temporada continuada de exhibiciones. Introducción del cinematógrafo en los usos del ocio sevillano*.

[38] Laurent Mannoni, «Méliès y las películas de trucajes», en *Georges Méliès. La magia del cine*.

[39] Roland Cosandey et Jacques Malthête, «Le Voyage dans la Lune (Lobster Films / Georges Méliès, 2011): ce que restaurer veut dire» (*Journal of Film Preservation*, n.º 87, octubre de 2012), pp. 7-11. Traducido al español en Roland Cosandey y Jacques Malthête, «El viaje a la luna (Lobster Films / Georges Méliès, 2011): lo que quiere decir restaurar» (*Secuencias*, n.º 36, 2º semestre de 2012), pp. 122-125.

comienzo a «la era Pathé». El fin de la era Méliès en nuestro ámbito geográfico está caracterizado no ya por la exploración de locales y públicos que era típica de 1900, sino por lo que podemos denominar como «expansión». Es el año de la proliferación de locales en el espacio del Paralelo en Barcelona<sup>35</sup>, un año antes en Madrid se han instalado barracas por doquier<sup>36</sup> y en Sevilla se empieza a poner en evidencia la competencia entre exhibidores<sup>37</sup>. Un contexto ya no de exploración sino de cierta estabilidad de programaciones y de públicos, de ahí que se inicie la competencia, que el espectáculo cinematográfico descubra lugares urbanos antes ignorados para el ocio y el espectáculo y que los locales, aún efímeros, se multipliquen.

En ese panorama, la obra de Méliès también alcanza cierta expansión basada en el perfeccionamiento en los filmes de trucos y en el abordaje de aún más largos y ambiciosos metrajes. Manonni<sup>38</sup> caracteriza este año como el de las dos grandes superproducciones de trucos Méliès: *Viaje a la luna* y *Robinson Crusoe*. Desde luego, en cuanto a su distribución y exhibición en España, *Viaje a la luna* es un caso más que especial por diversas razones. Encontramos, sin demasiado esfuerzo, dieciocho referencias a la proyección de *Viaje a la luna* (cuando de *Cendrillon* encontrábamos ocho) y es difícil encontrar un historiador cinematográfico en el ámbito local que no refleje la exhibición de *Viaje a la luna*. Además, en Barcelona, Madrid o Santander encontramos el título en varios locales a la vez y su exhibición se prolonga hasta, al menos, 1905.

Pero no solo es especial por el tiempo de exhibición, la duplicidad de locales, la cantidad de referencias o por el hecho de que la única copia conservada coloreada sea catalana<sup>39</sup>. Además, este título, según deducimos de las diversas investigaciones, es lo que llamaríamos cabeza de cartel o *feature act* en el

término teatral anglosajón del que luego se derivara el muy cinematográfico de *feature*. Este término aplicado a los programas cinematográficos se impondrá a partir de 1908 para designar en Europa y Estados Unidos las cintas de más de un rollo, es decir, aquellas cuya duración superaba los quince minutos. El año 1908 como punto de partida, el metraje de más de un rollo y el irse haciendo el centro de una programación exclusivamente cinematográfica son las características propias del *feature*<sup>40</sup>. Evidentemente, ni fecha, ni duración, ni exclusividad cinematográfica en las sesiones son características de *Viaje a la luna*. Pero sí podemos vincularlo a lo que de herencia teatral o de variedades tiene esa denominación de *feature act* que designa el título que lidera la publicidad llamando la atención dentro de la sección cinematográfica, teatral, circense o de variedades donde se insertaba, «*the biggest and the best on the program*»<sup>41</sup>. Así, este título aparece destacado en casi toda la geografía peninsular, siendo el reclamo de la programación. Además, sobre todo en Madrid —pero no solo—, la exhibición de *Viaje a la luna* queda vinculada casi siempre a Julio Verne. El autor literario debía ser una referencia más clara para el público que el cinematográfico, a pesar de que la obra de Méliès poco o nada tenía que ver con la de Verne, cumpliendo así, desde su publicidad, con uno de los requisitos para los que serán considerados *features* después de 1908: su vinculación a la adaptación literaria de prestigio. Algunas anécdotas más ahondan en este carácter de reclamo del título, por ejemplo los conflictos laborales y empresariales que generará en algunas localidades a su paso. En Santander<sup>42</sup> los cinematógrafos ambulantes hacen boicot al Cinematographe Faraud, que es donde se exhibe, por el hecho de que su alquiler resulte muy caro para ser afrontado por el resto de exhibidores; y en Sevilla<sup>43</sup> los músicos del teatro El Duque van a la huelga por considerar que el metraje y el tener música especialmente adaptada comportan un trabajo extra que no se les paga. Si dejamos las singularidades y echamos un vistazo a los locales donde se exhibe la cinta, veremos que el panorama ha cambiado sensiblemente con respecto al que teníamos en 1900. Algunas proyecciones tienen lugar en teatros tradicionales, epicentros de la vida social y cultural de las ciudades; eso sí, casi siempre en estos locales se identifica la proyección con la denominación del aparato cinematográfico<sup>44</sup>. Al tipo de aparato, casi siempre y de forma mayoritaria, se le añade el nombre del propietario de este<sup>45</sup> y en algunos casos hasta se le ha añadido al nombre del local el calificativo distintivo de cinematógrafo o algún término equivalente<sup>46</sup>. La denominación de las sesiones de vistas animadas se aclara y, aunque se acompañe a otros espectáculos, *Viaje a la luna* logra un estatus imposible unos años antes. Ahora que el panorama de la exhibición está más definido, la cinta acompaña sesiones únicas o mayoritariamente de cinematógrafo (Cinematógrafo Clavé, Napoleón y Colón en Barcelona, Videograph en Madrid) o se intercala como intermedio en espectáculos de cierta importancia, como la zarzuela (Parish en Madrid, Duque en Sevilla). Digamos que en una especie de retroalimentación mutua, el *Viaje a la luna* y su carácter especial de «cabeza de cartel» o actuando a modo de *feature* (a pesar de su fecha de producción y su duración

[40] Nico de Klerk, «Program Formats», en Richard Abel (ed.), *Encyclopaedia of Early Cinema* (Nueva York, Routledge, 2005), pp. 433-435.

[41] Michael Quinn, «Distribution, the Transient Audience, and the Transition to the Feature Film» (*Cinema Journal*, 40, 2, 2001), p. 37.

[42] J. R. Sáiz Viadero, «De las barracas ambulantes a los cinematógrafos estables. Semblanza de una evolución empresarial en Cantabria», pp. 79-89.

[43] Begoña Soto Vázquez, *De su presentación a la primera temporada continuada de exhibiciones. Introducción del cinematógrafo en los usos del ocio sevillano*.

[44] Jerez de la Frontera en Teatro Esclava a cargo del Bioscope Mágico, Santander en el Teatro Principal por el Cosmograph Faraud, Sevilla en el Teatro el Duque con el Bioscope Imperial, etc.

[45] En Oviedo, el Royal Cosmograph de Sanchis; en Cádiz, el Imperial Bioscope de Ruffel-Rizalli; en Barcelona, un Cinematógrafo de Farrús (Farrusine), etc.

[46] En Barcelona, el Gran Cinematógrafo Colón; en Huesca, el Palacio Luminoso-Royal Cinematograph; en Córdoba, el Salón de Actualidades y Cinematógrafo; en Madrid, el Salón Videograph Mágico, etc.





*Viaje a la luna* (Georges Méliès, 1902).

de un solo rollo), dotan también al espectáculo cinematográfico en expansión de cierta prestancia y singularidad.

A partir de 1902 cuesta mucho encontrar y contrastar referencias a títulos concretos de Méliès. Es la época del avance imparable de la firma Pathé, que muchas veces repite los títulos o los asigna muy similares. Se vuelve harto complicado rastrear la huella de Méliès, como si la singularidad del *Viaje a la luna* hubiera sido un punto álgido para luego desvanecerse. Explica Richard Abel<sup>47</sup> que Pathé hace programas completos para espectáculos feriantes, cafés conciertos o salas de variedades. Este tipo de locales son especialmente numerosos en España: por la climatología favorable, unos; por la proliferación de locales con diversos géneros de música popular en franca expansión, otros. Los títulos «singulares e independientes» propios de Méliès no debían ser tan atractivos para estos espacios como los programas compuestos de cintas donde los títulos concretos carecían de interés fuera del formato del programa completo Pathé. La Star Film (Méliès) solo se lanza al mercado feriante en 1906<sup>48</sup>, y seguramente la forma artesanal y singularizada de concebir sus títulos no se adapta bien a este tipo de demanda. El mundo de los filmes de «gran espectáculo mágico», la especialidad Méliès, no serían los más indicados para sesiones que requieren más cambios y cada vez más rápidos de programas, y que tienen que competir con variedades progresivamente más atractivas y ágiles ante el continuo variar de gustos, modas y públicos<sup>49</sup>. Digamos que en terminología de la época, la obra de Méliès sería más proclive al «cinematógrafo», espectáculo singularizado y especializado, y lo que se impone a partir de 1905 es el «cine», que denomina un espectáculo de variedades donde las vistas animadas tienen una

[47] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914* (Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1998), p. 9.

[48] Richard Abel, *The Ciné goes to town: French Cinema, 1896-1914*, p. 19.

[49] Entre acompañamientos a títulos Méliès encontramos: ventrílocuos, transformistas, canción española, cuplét, excéntricos danzantes y musicales... Juan Carlos de la Madrid para el caso de Asturias, extrapolable al resto del país, afirma: «cinematógrafo y varietés [...] durante los primeros veinte primeros años de vida del primero, ambos fueron componentes de un mismo espectáculo». Juan Carlos de la Madrid Álvarez, *Cinematógrafo y «varietés» en Asturias (1896-1915)*, p. 384.

importancia relativa dentro del conjunto<sup>50</sup>. Los títulos cinematográficos singulares como reclamo (*feature*) se harán valer a partir de la década siguiente del siglo xx y para entonces Méliès ya estará fuera del negocio cinematográfico. Sea como fuere, las menciones a títulos Méliès a partir de 1902 se ven reducidas a *El reino de las Hadas o las maravillosas profundidades del océano* (*Le royaume des fees*, 1903), *Viaje a través de lo imposible* (*Voyage à travers l'impossible*, 1904) y *El Palacio de las mil y una noches* (*Le Palais des Mille et Une Nuits*, 1905).



*El reino de las Hadas o las maravillosas profundidades del océano* (Georges Méliès, 1903).

Cinco años después, en 1910, el propio Méliès, en una faceta nada cinematográfica, volverá a aparecer por España en su espectáculo de magia llamado *Los fantasmas del Nilo*. Con este recorre —que sepamos— Madrid, Bilbao y Palma de Mallorca durante ese año de 1910, el único entre 1896 y 1912 en que no se dedicó

al cine. Cuando sus trucos no son cinematográficos sino «en vivo y en directo», entonces se le dedican a su persona anuncios y fotografías<sup>51</sup>.

Aun no pretendiendo un análisis detallado de los títulos Méliès que se presentaron en España y con un recorrido por la bibliografía que

[50] Luis Alonso García, «Aquellos viejos cines primitivos de orquestrón y charlatán», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte-Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 179-190.

[51] *El Eco Artístico. Revista de espectáculos* (Madrid, marzo, abril y mayo de 1910).



Anuncio de *Los fantasmas del Nilo* en *El Eco Artístico. Revista de espectáculos* (Madrid, marzo, abril y mayo de 1910).

[52] Añadiremos que en Portugal, en la Cinemateca Portuguesa, se encuentra una copia. Los datos de la Cinemateca Portuguesa se deben a Tiago Baptista (ANIM-Cinemateca Portuguesa).

[53] Nos referimos a «copias de época», ya que encontrar negativos del periodo es muy difícil; y de Méliès, que sepamos a día de hoy, ha resultado casi imposible.

[54] Willumson establece que «*vintage print*», aunque no tiene una definición universal, denomina aquellas copias hechas directamente del negativo original y tiradas en un periodo que no iría más allá de los diez años desde la creación del negativo. Lo importante no es el periodo de tiempo, más o menos variable según la institución y el criterio, sino el hecho de que se crea una relación entre el negativo y la(s) copia(s) de carácter histórico derivada directamente de la (re)producción física y esa relación dota a la copia de unos valores museísticos concretos; copias posteriores del mismo negativo serían consideradas *no-vintage*. Esta distinción estaba destinada al comercio de copias fotográficas y no a establecer criterios museísticos, ya que las cualidades estéticas de las copias *vintage* o *no-vintage* no dependen de ese

periodo de tiempo. Pero esta distinción ha permitido a las colecciones fotográficas vincular las copias *vintage* a la producción de un fotógrafo / artista y al control de este sobre la difusión de su obra. Es decir, el valor *vintage*, en su origen válido para el comercio de «antigüedades», se ha establecido como valor museístico vinculando ciertos objetos fotográficos a la obra de un artista concreto y distinguiéndolos de las «meras» reproducciones posteriores. Glenn Willumson, «Making Meaning: Displaced Materiality in the Library and Art Museum», en Elizabeth Edwards y Janice Hart (eds.), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images* (Nueva York, Routledge, 2004), p. 79. Esto no es directamente extrapolable a lo cinematográfico, pero digamos que con copias de época sí buscamos establecer una relación directa con el propio Méliès, ya que si es improbable que Méliès pudiera ejercer el control sobre las copias que circularon de su obra mientras él estuvo activo, sí es evidente que es un «autor» que se preocupó por intentar manejar la cada vez más difícil reproducción que se hacía de su trabajo intentando controlar el comercio legal y el no tan legal de su obra. Esta nota que merecería más amplio recorrido en futuras investigaciones no es ajena a las sugerencias de Luis Alonso García (Universidad Rey Juan Carlos) y a los conceptos desplegados en varias lecciones formales e informales por Alfonso del Amo (Investigación de Fondos Fílmicos en Filmoteca Española).

[55] Puntualmente, a veces sí que se recurre a esta terminología, por ejemplo para alguna de las copias restauradas de la obra de Roberto Rossellini, exhibida con ocasión de II Cinema Ritrovato (Bologna junio-julio 2014). En el catálogo se usa el término «*vintage print*» para aludir al etalonaje perseguido por la restauración.

[56] Filmoteca de la Generalitat Valenciana: *El huevo del brujo (L'œuf du sorcier, 1902)*. Euskadiko Filmategia: *El diablo en el convento (Le diable au couvent, 1899)* y *El caballero misterioso (Le chevalier mystère, 1899)*. Cinemateca Portuguesa: *Cendrillon o la Cenicienta (Cendrillon, 1899)* y *Hydrothérapie fantastique (1909)*. Filmoteca Española: *El castillo encantado (Le château hanté, 1897)*, *Combate naval en Gracia (Combat naval en Grèce, 1897)*, *Ilusiones fantasmagóricas (Illusions fantasmagoriques, 1898)*, *La luna a un metro (La lune a un metre, 1898)*, *El hombre de las cuatro cabezas (Un homme de têtes, 1898)*, *El comedor fantástico (Salle à manger fantastique, 1898/1899)*, *Luchas extravagantes (Luttes extravagantes, 1899)*, *Ilusionista fin de siglo (L'impressionniste fin de siècle, 1899)*, *Equilibrio imposible (L'équilibre impossi-*

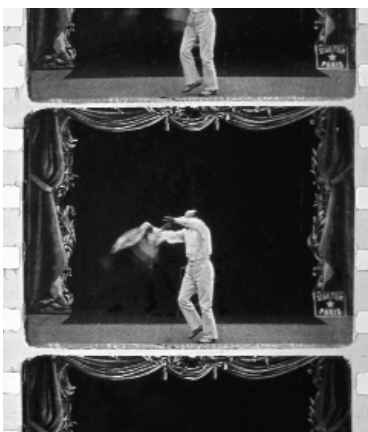
ya tenemos accesible, podemos elaborar una trayectoria que contextualizar dentro de lo que vamos sabiendo de la exhibición en general (locales, empresarios, progresivo afianzamiento de estos...) durante los primeros años de proyecciones a lo largo y ancho de España. Trayectoria que, por otra parte, parece coincidir con lo que la investigación nos cuenta del devenir de Méliès como cineasta. Más allá de lo incompleto o interesante que pueda ser esta aproximación, nos permite instalar el contexto español, cinematográficamente hablando, en un panorama más amplio, al menos europeo.

## 2. Lo conservado

En un segundo orden de cosas referido a otro tipo de fuentes, sabemos que en la Filmoteca de Catalunya, la Filmoteca Española, la Filmoteca Vasca / Euskadiko Filmategia y la Filmoteca de la Generalitat Valenciana<sup>52</sup>, se encuentran varios títulos Méliès de lo que denominaremos «copias de época»<sup>53</sup>, que sería el equivalente a «copia *vintage*»<sup>54</sup>. Esta es una denominación impuesta para copias fotográficas pero no usada en el caso de la cinematografía<sup>55</sup>. Hablamos de copia de época a falta de un término / concepto más institucionalizado dentro de los archivos fílmicos, para referirnos a copias que independientemente del negativo desde el que se originaran, circularon en el periodo en el que Méliès estuvo activo como cineasta entre 1896 y 1912. Por otra parte, es conveniente aclarar que de muchos de estos títulos solo tenemos fragmentos, que algunos se conservan coloreados y otros no (estos últimos son mayoría) y, por último, que nos estamos refiriendo a identificaciones hechas rigurosamente a día de hoy<sup>56</sup>. Parece evidente que dónde y qué se conserva en la actualidad no

debe tener relación directa con la recepción o circulación de cintas hace ya más de un siglo<sup>57</sup>. Se plantea ir un poco más allá de esa aparente evidencia para determinar si el qué y el dónde (y el cómo) se conserva Méliès en España, nos permite contrastar o matizar algún dato de los que venimos barajando desde otras fuentes.

El 61% de las copias conservadas en España (25 de un total de 41) están en la Filmoteca de Catalunya. Nos parece que estas cifras no pueden ser absolutamente ajenas al hecho de que Barcelona fuera el centro del comercio cinematográfico en general y de la obra Méliès en particular para la península ibérica. Los tres agentes comercializadores de Méliès para España se encontraban en Barcelona, según nos detallan las fuentes primarias trabajadas por varios autores. El primero, desde octubre de 1899, González, Ricart y Compañía (antigua casa Rosell) con razón social en Plaza del Palacio, 13<sup>58</sup>; desde noviembre de 1903 se ocupa Oscar Richeux<sup>59</sup> en la calle Tallers, 70; y desde



*Equilibrio imposible* (*L'équilibre impossible*, 1902). Copia de época. Nitrato de celulosa, tintado.

*ble*, 1902), *La posada del descanso* (*L'auberge du bon repos*, 1903), *El reino de las hadas* (*Le royaume des fees*, 1903) y *El hombre mosca* (*L'homme-mouche*, 1902), este último título aparece en el catálogo de Filmoteca Española como dado de baja antes de su duplicación en material de seguridad. Filmoteca de Catalunya: *El pesadillo* (*Le cauchemar*, 1896/1897), *Pygmalión y Galatea* (*Pygmalion et Galathée*, 1898), *Guillermo Tell y el clown* (*Guillaume Tell et le clown*, 1898), *El hombre de las cuatro cabezas* (*Un homme de têtes*, 1898), *El mago* (*Le magicien*, 1898), *Evocación de espíritus* (*Evocation spirite*, 1899), *La pirámide de Triboulet* (*La pyramide de Triboulet*, 1899), *El comedor fantástico* (*Salle à manger fantastique*, 1898/1899), *Juana de Arco* (*Jeanne d'Arc*, 1900), *El artista y el maniquí* (*L'artiste et le mannequin*, 1900), *Sueño de Navidad* (*Rêve de Noël*, 1900), *Comida fantástica* (*Le repas fantastique*, 1900), *Imposible desnudarse o el hombre bazar* (*Le déshabillage impossible*, 1900), *El sabio y el chimpancé* (*Le savant et le chimpanzé*, 1900/1901), *Una casa tranquila* (*La maison tranquille*,

1900/1901), *Catástrofe en la Martinica* (*Eruption volcanique à la Martinique*, 1902), *El abanico mágico* (*Le merveilleux éventail vivant*, 1902), *Viaje fantástico a la Luna* (*Voyage dans la lune*, 1902), *El reino de las hadas* (*Le royaume des fees*, 1903), *La cocina del diablo* (*Sorcellerie culinaire*, 1904), *Las infortunadas aventuras de Mr. Boit Sans Sois* (*Les mésaventures de M. Boit-Sans-Soif*, 1904), *El ángel del invierno* (*Détresse et charité*, 1904/1905), *Menué de lilliputienses* (*Le menuet Lilliputien*, 1904/1905), *Hydrothérapie fantástica* (1909) y *A la conquista del Pole* (1911).

[57] Por ejemplo, cuatro de las copias de Filmoteca Española proceden de la colección Sagarmínaga, con una vinculación fuera de cualquier duda con la ciudad de Bilbao; o la copia de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana procede de Cañete, un coleccionista que compraba por toda Europa. Camille Blot-Wellens, *La colección Sagarmínaga, 1897-1906: érase una vez el cinematógrafo en Bilbao* (Madrid, Filmoteca Española, 2011); Medardo Amor, «La película de un hallazgo» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 13, 1992), pp. 22-29. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, «Una visión del cine de los pioneros a través del "depósito Cañete"» (ICAV / La Filmoteca, 2011), disponible en: <[http://ivac.gva.es/la-filmoteca/videoteca/noticias-videoteca/id\\_97321](http://ivac.gva.es/la-filmoteca/videoteca/noticias-videoteca/id_97321)> (abril de 2013).

[58] En varios documentos del archivo Jimeno (Filmoteca Española, Colección Madariaga), aparece esta firma barcelonesa ligada a la venta de aparatos de cine (un cinematógrafo Gaumont, por ejemplo) y cintas (varias Méliès, pero no solo). Estos documentos datan de 1899 y 1900 y en algún membrete se lee: «Antigua casa Rosell / Instrumentos de precisión y depósitos hidrográficos / Fundada en 1837». Entre los años 1899 y 1902 esta firma inserta un anuncio en el *Almanaque Bailly-Baillière-Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*. En 1899 aparece como «González, Ricart y Compañía, antigua casa Rosell», fundada en 1837, dedicada a la «fábrica y venta de instrumentos científicos». En 1900 y 1901 el nombre y la dirección no varían, pero entre las funciones de la compañía además de los instrumentos de precisión y otras labores se destaca: «Asimismo cuenta este establecimiento con personal entendido y práctico para instalaciones de cinematógrafos en cualquier población de España. Admite encargos para el desarrollo de películas cinematográficas especiales, contando con un taller a propósito para esta clase de trabajos». En 1902 mantiene la dirección y la mención a Rosell pero desaparece González —es solo Ricart y Compañía Ingenieros— y señala entre los instrumentos de los que se ocupa «cinematógrafos unidos al fonógrafo».

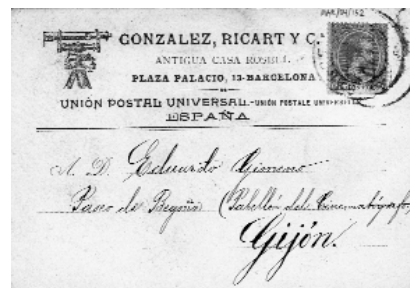
[59] En varios periódicos sale una nota en noviembre de 1903 en la que se señala que Méliès ha cesado su relación con otros agentes y que O. Richeux se encargará en exclusiva en dicha dirección. Rosa Cardona y Joan M. Minguet, «Méliès en Barcelona y en Madrid. La expansión de la fascinación», en *Georges Méliès. La magia del cine* (Barcelona, Obra Social La Caixa, 2013), pp. 181-189.

mayo de 1904 se ocupará Baltasar Abadal situado en ese año en Rambla Canaletas, 5<sup>60</sup>. Estos agentes de Méliès debieron tener importancia más allá del área geográfica de España por ser Barcelona un puerto muy bien comunicado por vía marítima, lugar ideal de asentamiento de un agente para el área de influencia ibérica<sup>61</sup>, especialmente Latinoamérica.

Mucho menos analizados están otros datos que extraemos de los archivos fílmicos. Nos ocuparemos de cómo y de dónde les llegan esas copias<sup>62</sup>. Cuando las copias de época de cintas Méliès proceden de depósitos que se relacionan de alguna manera con el cine, esa relación es muy «periférica» con respecto al ne-

gocio cinematográfico institucionalizado. Por ejemplo, proceden de exhibidores ambulantes (una copia en la Cinemateca Portuguesa), asociaciones culturales / recreativas (cuatro copias en Filmoteca Española), exhibición educativa (algunas copias en Filmoteca en Catalunya y Filmoteca Española), ocio doméstico y familiar (Filmoteca de la Generalitat Valencia); algunas proceden de estudiosos cinematográficos (dos, Filmoteca de Catalunya; una, Filmoteca Española). Una parte importante de las cintas proceden de un ámbito que no está relacionado con el mundo del cine sino, en el caso de Cataluña, de colecciones que tienen que ver con la magia. Esta procedencia de «sectores cinematográficos periféricos» como el cine *amateur*, educativo, familiar, ambulante..., en algún caso mucho más que periférico, del todo ajeno a lo cinematográfico (la magia), permite elaborar una hipótesis interesante sobre la capacidad de re-utilización (reventa, supervivencia, re-montaje, reutilización...) de los títulos Méliès, lo que les facilitaría una vida «comercial» prolongada en el tiempo y dispersa en sus públicos objetivos.

Por último, desde los archivos podemos seguir otro tipo de trayectoria, la de la reivindicación posterior de Méliès. Para no perder el contexto, debemos recordar que la gala de homenaje a Méliès en la sala Pleyel de París con diez cintas de época «rescatadas», había tenido lugar en diciembre de 1929. Méliès no será reivindicado institucionalmente en España hasta la programación en 1961, con objeto del aniversario del nacimiento del autor, bajo la iniciativa directa de Carlos Fernández Cuenca (entonces director de la Filmoteca Nacional), de un ciclo en el Festival de San Sebastián. A dicho ciclo aportaron copias gran parte de las cinematecas que poseían títulos Méliès identificados y restaurados. El estudio de los duplicados negativos en el caso de los títulos Méliès que posee Filmoteca Española nos ha llevado a concluir que todos tienen como origen copias no de época sino contemporáneas. En otras palabras, las copias que vinieron para el ciclo de San Sebastián se duplicaron y pasaron al fondo de Filmoteca Española. Hacer duplicados negativos (y copias) de copias que otros archivos cedían para



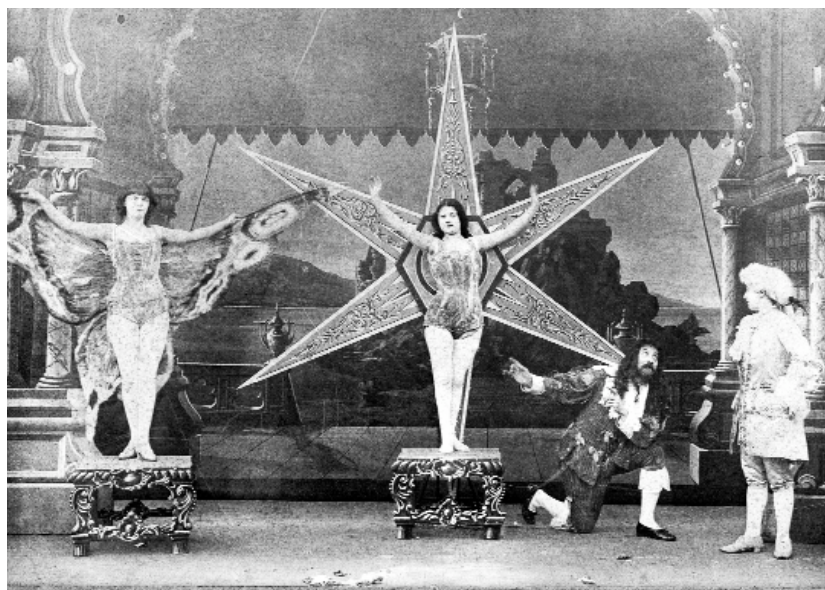
Correspondencia Gonzalez, Ricart y Cia con Eduardo Jimeno.

[60] Los documentos de esta relación comercial entre Méliès y Baltasar Abadal se encuentran en la Colección Carmen Abadal depositada en Filmoteca de Catalunya.

[61] Cabe recordar que el cine es un comercio de carácter global ya desde sus comienzos y que la organización territorial administrativa y/o política que hoy conocemos dista bastante de ser la de finales del siglo XIX/principios del XX. Asimismo, como señalan Cardona y Minguet, desde Barcelona se canalizaba la comercialización con Iberoamérica. Rosa Cardona y Joan M. Minguet, «Méliès en Barcelona y en Madrid. La expansión de la fascinación», pp. 181-189.

[62] Aunque no en todos los casos estos datos se tienen y no en todos los casos son accesibles.

su proyección era una práctica extendida por parte de los archivos fílmicos. Estas duplicaciones, única forma de hacerse con un fondo «proyectable» de clásicos (y no solo) del cine, pasaban a formar parte del fondo del archivo, que las hacía borrando en el catálogo el origen, en principio alegal, de las mismas. Calificamos pues de insignificantes los datos que podríamos sacar del análisis de este fondo para el caso concreto de la relación «directa» de Méliès con España, ya que son duplicaciones de copias de proyección bastante posteriores y de origen muy lejano a cualquier archivo español<sup>63</sup>. Aunque sí denotan algo importante con respecto al carácter que en 1961 se le otorgaba a Méliès como autor, ya que se le dedica un esfuerzo, un presupuesto y un riesgo nada desdeñables para hacerse con parte de su obra como fondo de una incipiente filmoteca nacional<sup>64</sup>.



*La mariposa fantástica* (Georges Méliès, 1909).

Lo que los archivos nos dicen sobre lo que custodian de Méliès es mucho más que el hecho de si se trata de una colección de materiales únicos o repetidos, coloreados o en blanco y negro, fragmentados o completos, proyectables, reproducibles o solo conservables... Dichos archivos nos devuelven desde la contemporaneidad la no por repetida menos interesante y siempre analizable primacía de Barcelona como centro cinematográfico de la Península. Por otra parte, la procedencia de esos títulos de camino a los archivos nos remite a la singularidad del coleccionismo en el caso Méliès, bien por su permanente vigencia no en el mercado institucionalizado pero sí en exhibiciones «marginales» sean estas familiares, educativas, culturales, cinéfilas, en espectáculos de magia... para además, de alguna manera, señalarlos las fases de la reivindicación de Méliès como fondo indispensable de un archivo institucional y nacional en ciernes.

[63] La interpretación de los datos de los materiales de Filmoteca Española no hubieran sido posible sin la ayuda de Encarni Rus, del departamento de Investigación de Fondos Fílmicos de dicha Filmoteca.

[64] La Filmoteca Española fue creada por una Orden Ministerial de 13 de febrero de 1953.

### 3. Lo (hasta aquí) aprendido

Con este texto no pretendíamos elaborar la narración de lo que fue la trayectoria de Méliès y sus cintas en España; evidentemente para hacer eso no hubiera bastado con un artículo. Tampoco se ha hecho el estudio de campo necesario para establecer en este texto, aun siendo esquemáticamente, lo que sería esa presencia de Méliès y su obra en nuestro país. El objetivo, según lo planteábamos al principio, no era tanto establecer datos y hechos para esclarecer cuál fue la trayectoria de las producciones de la Star Film en las salas y públicos de la geografía española —nos atrevemos a decir que no sabemos si, después de todo, sería más útil una base de datos (por lo demás sería magnífico que fuéramos contando con ese tipo de herramientas)—. Pero, no habiendo hecho eso, toca explicar más claramente qué intentábamos aportar con este texto en el que sí se elaboran algunas ideas a través de hechos y datos sobre la relación de Méliès con España. Lo que se desprende de lo aprendido con este trabajo es que la construcción de hipótesis desde fuentes elaboradas, desde la confianza en el trabajo de otros especialistas, lleva a lugares muy interesantes desde los que cuestionarnos la historia del cine de los primeros tiempos.

Hemos planteado que desde los archivos, desde los documentos que estos elaboran (informes técnicos y administrativos, fichas, bases de datos...), se pueden determinar algunas ideas con las que abordar la relación de Méliès con España. Ideas que pueden apuntalar lo que ya se ha construido desde otras fuentes, así como matizar lo que ya sabemos desde otros ámbitos. Por ejemplo, la primacía de Barcelona como eje distribuidor de las cintas francesas, o tam-



*Hacia las estrellas* (Georges Méliès, 1906).

bién matizar la pervivencia del corpus de títulos Méliès desde su diversificada procedencia de depósitos. Esto último quizás no nos diga mucho de lo que los títulos significaron en su época de producción, pero sí nos dice bastante sobre los estados que ha atravesado la reivindicación de Méliès como autor. Por otra parte —y aquí de manera algo más extensa dado que el material a tratar era considerablemente más abundante—, se ha intentado elaborar una interpretación de la trayectoria de la recepción de Méliès por diferentes localidades en base a investigaciones previas. No justificaremos con la no pretendida exhaustividad el hecho obvio de que el mapa geográfico y su interpretación dista mucho de ser lo completo que debería. Sin embargo, uniendo puntos elaborados por otros, si no el mapa exacto, sí conseguimos al menos un plano desde el que aproximarnos a qué y cómo se vieron las cintas de la Star Film por el público español. La virtud de ese plano esquemático frente al mapa descriptivo radica en que seguramente este último es imposible y, por tanto, algo inútil. Es cierto que los nexos (1900, 1902, 1910) y los puntos (un repertorio de localidades incompleto) en el plano podrían ser más numerosos y podrían, desde luego, ser otros, pero el construir desde lo previamente elaborado es lo realmente instructivo, ya que lleva a relacionar lo que en diversos trabajos está necesariamente aislado. En ese sentido, no parece descabellado destacar los picos en la exhibición de ciertos títulos, cuando la propia biofilmografía del autor nos indica esos mismos títulos como puntos álgidos de su trayectoria y nos ayuda a contextualizar el panorama nacional dentro de un marco más amplio.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1998).
- ALONSO GARCÍA, Luis, «Aquellos viejos cines primitivos de orquestrión y charlatán», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte / Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 179-190.
- ÁLVAREZ BENITO, Juan Manuel, «Fotogramas y café en León», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte / Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 115-118.
- AMOR, Medardo, «La película de un hallazgo» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 13, 1992), pp. 22-29.
- BARRIENTOS BUENO, Mónica, *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906): de la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006).
- BLOT-WELLENS, Camille, *La colección Sagarmínaga, 1897-1906: érase una vez el cinematógrafo en Bilbao* (Madrid, Filmoteca Española, 2011).
- CARDONA, ROSA, y MINGUET, Joan M., «Méliès en Barcelona y en Madrid. La expansión de la fascinación», en *Georges Méliès. La magia del cine* (Barcelona, Obra Social La Caixa, 2013), pp. 181-189.



- CORRALES PULIDO, Catalina, *Inicios del cine en Badajoz: 1896-1900* (Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1997).
- COSANDEY, Roland & MALTHÈTE, Jacques, «*Le voyage dans la lune* (Lobster Films / Georges Méliès, 2011): Ce que restaurer veut dire» (*Journal of Film Preservation*, n.º 87 octubre de 2012), pp. 7-11
- , «*El viaje a la luna* (Lobster Films / Georges Méliès 2011): lo que quiere decir restaurar» (*Secuencias*, n.º 36, 2º semestre de 2012), pp. 122-125.
- DE KLERK, Nico, «Program Formats», en Richard Abel (ed.), *Encyclopaedia of Early Cinema* (Nueva York, Routledge, 2005).
- DE LA MADRID ÁLVAREZ, Juan Carlos, *Cinematógrafo y «varietés» en Asturias (1896-1915)* (Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996).
- DE LA PLATA, Juan, *Los orígenes del cine en Jerez: en el centenario del cinematógrafo* (Cádiz, Consejería de Cultura / Delegación Provincial de Cádiz, 1996).
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *El mundo de Georges Méliès* (San Sebastián, IX Festival Internacional del Cine, 1961).
- FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA, «Una visión del cine de los pioneros a través del "depósito Cañete"». Disponible en: <[http://ivac.gva.es/la-filmoteca/vidoteca/noticias-vidoteca/id\\_973/](http://ivac.gva.es/la-filmoteca/vidoteca/noticias-vidoteca/id_973/)>.
- GAINES, Jane, «Early Cinema. Heyday of Copying: the Too Many Copies of 'L'arroseur arrose'» (*Cultural Studies*, n.º 20, 2006), pp. 227-244.
- GARÓFANO, Rafael, *Crónica social del cine en Cádiz* (Cádiz, Quorum Libros Editores, 1996).
- GAUDREAU, André, «El cine de los primeros tiempos situado, y mantenido, a distancia» (*Archivos de la filmoteca*, n.º 28, 1998), pp. 72-79.
- , «Del "cine primitivo" a la "cinematografía-atracción"» (*Secuencias. Revista de Historia del cine*, n.º 26, 2007), pp. 10-28.
- JURADO ARROYO, Rafael, *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba* (Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1997).
- LASAOSA SUSÍN, Ramón, «Barracas de cine, palacios de luz. Las primeras exhibiciones cinematográficas en Huesca», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte / Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 47-60.
- LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean-Claude, «El sistema Lumière en España», en Juan Carlos de la Madrid (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1996).
- , y SEGUIN, Jean-Claude, *Los orígenes del cine en Cataluña* (Barcelona, Generalitat de Catalunya / Institut Català de les Indústries Culturals, 2004).
- MACHETTI SÁNCHEZ, Sandro, «La periferia ilumina el centro. El estudio cuantitativo de consumo cinematográfico en ámbitos locales», en VV. AA., *Domitor 2008: les cinémas périphériques dans la période des premiers temps. Actes du 10ème Congrès International, Girona-Perpignan, 16 juin-21 juin 2008* (Perpignan y Girona, Presses universitaires de Perpignan / Institut Jean Vigo / Museu del Cinema, 2010), pp. 193-207.
- MANNONI, Laurent y MALTHÈTE, Jacques, *L'oeuvre de Georges Méliès* (París, Editions de la Martinière / La Cinemathèque Française, 2008).
- , et al., *Georges Méliès. La magia del cine* (Barcelona, Obra Social La Caixa, 2013).
- MARTÍNEZ, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920* (Madrid, Filmoteca Española, 1992).

- QUINN, Michael, «Distribution, the Transient Audience, and the Transition to the Feature Film» (*Cinema Journal*, n.º 40, 2001), pp. 35-56.
- RUIZ ROJO, José Antonio, «La exhibición cinematográfica ambulante en Guadalajara y Castilla-La Mancha (1897-1912)», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte / Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 93-106.
- SADOUL, Georges. *Les pionniers du cinéma: 1897-1909: de Méliès à Pathé* (París, Denoël, 1947).
- SAIZ VIADERO, J. R., «De las barracas ambulantes a los cinematógrafos estables. Semblanza de una evolución empresarial en Cantabria», en José Ramón Sáiz Viadero (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine* (Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte / Gobierno de Cantabria, 2009), pp. 79-89.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza* (Zaragoza, Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen-Ayuntamiento de Zaragoza, 1994).
- SERRANO LÓPEZ, Fernando, *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine* (Madrid, Complutense Editorial, 1999).
- SOLOMON, Matthew, «Fairground Illusions and the Magic of Méliès», en Martin Loiperdinger (ed.), *Travelling Cinema in Europe* (Frankfurt y Basel, Stroemfeld Verlag, 2008).
- SOTO VÁZQUEZ, Begoña, *De su presentación a la primera temporada continuada de exhibiciones. Introducción del cinematógrafo en los usos del ocio sevillano* (Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001).
- , «Rethinking Boundaries. The First Moving Images between Spain and Portugal», en Frank Kessler y Nanna Verhoeff (eds.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915* (Eastleigh, John Libbey Publishing, 2007), pp. 7-16.
- SUÁREZ CARMONA, Luisa, *El cinema i la constitució d'un públic popular a Barcelona. El cas del Paral·lel* (Tesis doctoral, Girona, Universitat de Girona, 2011).
- WILLUMSON, Glenn, «Meaking Meaning: Displaced Materiality in the Library and Art Museum», en Elizabeth Edwards y Janice Hart (eds.), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images* (Nueva York, Routledge, 2004), pp. 62-80.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *El cine en el País Vasco* (Bilbao, Diputación de Bizkaia, 1985).

#### Fuentes

- Bailly-Bailliere e hijos. *Almanaque Bailly-Bailliere-Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica* (Madrid, 1899, 1900, 1901, 1902). Accesible en internet a través de la Hemeroteca digital de la Biblioteca nacional: <<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>>.
- Colección Carmen Abadal. Documentos Baltasar Abadal. Barcelona, depositados en Filmoteca de Catalunya.
- Colección Madariaga. Archivo Jimeno. Madrid, depositados en Filmoteca Española.
- Colección Madariaga. Archivo Sagarminaga. Madrid, depositados en Filmoteca Española.
- El Eco Artístico. Revista de espectáculos* (Madrid, marzo, abril y mayo de 1910). Accesible en internet a través de la Hemeroteca digital de la Biblioteca nacional: <<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>>.
- Filmoteca Española. *Informe de la Colección Madariaga* (Madrid, 2005).