

Mónica Barrientos Bueno
Universidad de Sevilla

Los orígenes de la exhibición cinematográfica en Sevilla a través de la prensa

Resumen:

La prensa local diaria de Sevilla entre 1896 y 1906 se convierte en instrumento de indudable utilidad para el estudio y conocimiento de la llegada del cinematógrafo a la ciudad, su aceptación e implantación. Las informaciones al respecto, aunque aparecen dispersas y sin sistematizar, garantizan cronologías, títulos de películas junto a otros aspectos. Los datos obtenidos, al margen de particularidades locales, revelan que la realidad sevillana no difiere de otras. Se destacan y comentan siete artículos representativos que tratan la evolución de la fotografía hasta el cinematógrafo, el “enfrentamiento” de cine y teatro, la primera huelga de la industria en Sevilla, la política de algunos empresarios exhibidores y las informaciones de dos espacios –Salón Gaumont y Salón Imperial- en 1906.

Abstract:

The Sevillian diary press from 1896 to 1906 becomes an important instrument to study and know of the arriving of the cinematograph to Seville, its acceptance and implantation. Although the press informations about cinema are scattered and disordered, chronologies, titles of films and others aspects are warranted. Despite of local aspects, the facts obtained, reveal that the Sevillian reality wasn't different from others. Seven representative articles are commented: the photography evolution to the cinematograph, the confrontation between theatre and cinema, the first strike of exhibition industry in Seville, the customs of some managers and the information about two representative places in 1906: Salón Gaumont and Salón Imperial.

PALABRAS CLAVE

Historia del cine – Exhibición cinematográfica - Historia del periodismo – Sevilla.

KEY WORDS

Cinema history – Cinema featuring – Journalism History – Seville.

La presentación pública del cinematógrafo en Sevilla, el nuevo espectáculo que venía precedido por el éxito y la admiración alcanzados días antes en Madrid y San Sebastián, tuvo lugar en el Salón Suizo, en la tarde-noche del 17 de septiembre de 1896, de mano del empresario Ricardo Mosquera. Desde ese momento, la nueva forma de entretenimiento pasará por diversas vicisitudes para implantarse, conocerá éxitos clamorosos y sonoros fracasos hasta convertirse, en el verano de 1905, en el “espectáculo de moda” (es una fecha clave en este periodo: estos meses determinan la implantación y aceptación del cinematógrafo, convirtiéndose en la alternativa de ocio popular más aceptada); un año después, sus exhibiciones se extienden uniformemente a lo largo del calendario.

Este trabajo aborda la llegada e implantación del nuevo espectáculo en la capital hispalense (1), por ello está enraizado con los desarrollados por Miquel Porter i Moix en Cataluña y Manuel Rotellar en Aragón, iniciadores de esta tendencia historiográfica en los sesenta. Dos décadas más tarde se generaliza este enfoque, destacando en el ámbito andaluz publicaciones como *Cine en Andalucía* (2), de Rafael Utrera y Juan Fabián Delgado, *Los inicios del cinematógrafo en Sevilla* y *El cine en Sevilla (1929-1950)* (3), de Carlos Colón y *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen* (4), de Rafael Garófano. Desde los noventa se vive una auténtica edad de oro; a propósito del centenario del cine en España se publican tanto estudios globales como investigaciones locales y regionales como *El cinematógrafo en Jaén* (5), de Ignacio Ortega Campos, “Cine en Andalucía” (contenido en el volumen noveno de la *Gran Enciclopedia de Andalucía del siglo XXI. Conocer Andalucía* (6) y recientemente *Las rutas del cine en Andalucía* (7), estos últimos escritos por Rafael Utrera.

Las conclusiones alcanzadas en esta investigación han permitido documentar con cierta exhaustividad y garantías cronológicas la llegada, implantación y desarrollo del cinematógrafo en la ciudad de Sevilla y, al tiempo, han contribuido a establecer un conocimiento más científico de una parcela significativa, lúdica y cultural, de la historia local.

1. La prensa en una investigación sobre el cinematógrafo (8).

Entre 1896 y 1906, son muchos los periódicos que ven la luz en Sevilla: veintidós diarios, veintiocho semanarios, ocho revistas quincenales, seis mensuales y dieciocho publicaciones de periodicidad variada e irregular (9). La prensa

cotidiana de la ciudad vive en estos años una gran transformación: germina el concepto de “nuevo periodismo” (10), es decir, llega el final de la concepción del medio como aparato de propaganda o “de partido” que se traducía en publicaciones ideologizadas en exceso. Ello tiene como consecuencia más visible la fundación de empresas editoras de gran solidez económica y la conversión de algunos órganos de opinión a la nueva situación. Por otra parte, afectando a la apariencia del periódico, empiezan a incluirse anuncios y temas de mayor repercusión popular además de diferenciarse claramente las secciones, entre otras modificaciones.

Desde 1880, Sevilla contempla la incipiente llegada de este cambio que en unas décadas transformaría el panorama periodístico; la prensa es un valor influyente en la vida de la ciudad, en su cultura literaria y en sus costumbres públicas. Entre los diarios más destacados de esa época, fuente de datos para la investigación, se encuentran *El Porvenir*, *El Noticiero Sevillano*, *El Liberal*, *El Diario de Sevilla*, *El Español*, *La Iberia*, *El Baluarte*, *El Progreso*, *La Andalucía* y *El Defensor de Sevilla* (11).

El tratamiento de la prensa local diaria ha hecho posible centrarse en el contexto histórico y cultural donde las películas eran recepcionadas por los espectadores sevillanos. Estas publicaciones periódicas acogen diferentes informaciones relacionadas con las exhibiciones, adoptando distintas formas (noticias, anuncios (12), cartelera de espectáculos, críticas, crónicas, artículos científicos, etc.); al igual que los prospectos anunciadores, la otra fuente manejada en la investigación (13), las noticias y anuncios señalan igualmente los precios y componentes de las funciones, pero además informan de las reacciones del público (contento, descontento, aplausos, protestas, ...) junto a las reformas en los locales de exhibición, contextualizan la vida cultural sevillana (cuáles son las diversiones más aceptadas por la población, ...) y complementan muchas de las informaciones aportadas por los programas de mano. Igualmente, el acercamiento a la prensa general ha permitido valorar la importancia que se le concede al nuevo entretenimiento desde un marco ajeno a él, midiendo su calado e influencia en el cambiante panorama del divertimento social sin acudir a publicaciones especializadas (14), sopesándolo día a día, conociendo otros acontecimientos contemporáneos que afectan a todas las esferas de la vida (política, economía, sociedad,...). Todo ello ha facilitado la obtención de información acerca del contexto social y cinematográfico local, nacional e, incluso, internacional: la historización de un ámbito geográficamente acotado no es desvinculable de realidades más amplias que influyen de una u otra forma.

Por otra parte, la prensa de la época se caracteriza por aportar una variada información cinematográfica no sistematizada, es decir, son anuncios de loca-

les, reseñas de la velada anterior, artículos de opinión o noticias curiosas relacionadas con el nuevo fenómeno aparecidos en distintos espacios de los diarios estudiados (15) (“Noticias locales”, “Sección de espectáculos”, “Espectáculos públicos”, “Diversiones públicas”, “Noticias de Sevilla”, etc.). Véase como ejemplo el caso de lo que hoy llamaríamos “cartelera”, es decir, “Sección de espectáculos”, en la mayor parte de las ocasiones la comunicación ofrecida se concreta en la presencia del aparato de proyección en las funciones de un determinado local, aunque sin señalar las cintas en exhibición.

El contexto del cine primitivo sevillano encuentra así eficaces documentos para garantizar cronologías, títulos y otros factores; diarios y programas de mano han funcionado como fuentes complementarias: aunque los segundos constituyen una colección fragmentada, sin espíritu de continuidad, los vacíos temporales han podido ser llenados por la periodicidad de los primeros.

2. 1896-1906: La exhibición cinematográfica en Sevilla.

La Sevilla que ve la llegada del cinematógrafo presenta marcados contrastes: socialmente bipolarizada (existían la clase alta y la trabajadora, mientras la burguesía, tenía escaso desarrollo), su actividad económica se centra en una industria principalmente militar y tabacalera, además de la agricultura en forma de latifundios; sus altas tasas de analfabetismo van a la par con las de mortalidad. En estas circunstancias, el cinematógrafo se incorpora al escaparate de los espectáculos de la ciudad hasta entonces dominado por el teatro y los toros, principalmente.

Aunque la presentación del novedoso invento tiene lugar en una serie de veladas de contenido estrictamente cinematográfico –que posteriormente se harán habituales–, el cine se integra de forma natural, aunque no exenta de polémica para los puristas teatrales de la época, en el panorama del entretenimiento sevillano con el que comparte ámbitos de representación (teatros, salones, etc.) y medio anunciador (prospectos o programas de mano). Así se constata que la realidad hispalense no es diferente de la gaditana, cordobesa, malagueña, madrileña...

De la misma forma, como sucede en otras capitales, los espacios que acogen durante esta primera década las proyecciones son principalmente de cuatro tipos: en primer lugar los teatros, cuya composición arquitectónica se adapta a cualquier tipo de espectáculo; son los sevillanos Teatro del Duque, Teatro San Fernando, Teatro Cervantes, Teatro Eslava, Teatro Portela y Teatro Rodero. A ellos se suman los cafés, habituales centros de reuniones y tertulias, como el Gran Café Teatro Suizo, Café del Nuevo Mundo y el Café Novedades. Les siguen los salones, de menor aforo que los teatros pero mejor acondicionados;

hubo exhibiciones en el Salón Suizo, Cinematógrafo Lumière, Salon Rouge, París-Salón, Salón Victoria, Salón Gaumont, Salón Imperial y el local de la calle Azofaifo 7 propiedad del empresario Pedro Portela. En último lugar, pero no menos importante, las barracas, establecimiento de espíritu ambulante, heredero de los espectáculos ópticos precinematográficos como linternas mágicas y fantasmagorías, contribuyeron a la expansión del cinematógrafo por ciudades y pueblos acercándolo a las clases modestas; el Gran Cromofotograf Mágico, Teatro Mecánico, Cinematógrafo Celis y otros anónimos instalados en el Prado de San Sebastián con motivo de las ferias de Abril y de San Miguel, entre otros, son los que pasaron por Sevilla. Por otro lado, estos años se caracterizan por la presencia embrionaria de lo que posteriormente serán los cines de verano (exhibiciones al aire libre, en época estival, y en muchos casos gratuitas); es un aspecto que la capital hispalense tiene en común con otras ciudades meridionales como Córdoba, Cádiz o Jerez.

En la mayor parte de los casos la función diaria, que adopta diferentes formas (matinéés infantiles, sesiones nocturnas, veladas nocturnas, exhibiciones públicas), solía estar compuesta de varias sesiones en donde el cinematógrafo era la única atracción o se combinaba con números de variedades (a cargo de transformistas, equilibristas, ventrílocuos, payasos, domadores de fieras e ilusionistas), representaciones de teatro (comedias, sainetes, dramas) o zarzuela, recitados de poesías, números coreográficos y musicales de naturaleza diversa, ...asistiendo al mismo tiempo a un desfile de artilugios utilizados en las proyecciones tan variado como los propios espectáculos (cinematógrafo, animatógrafo, bioscope, wargraph, cronophotographe, cromo-fotógrafo...).

Hemos encontrado documentación de cerca de novecientos títulos de filmes primitivos, algunos célebres, otros desconocidos, de manera que podemos establecer su rigurosa fecha de estreno en Sevilla, contrastando su presencia y proyección en otras ciudades, además de organizarlos en relación a la tipología de géneros del nuevo espectáculo (cómico, erótico, fantástico, bélico, religioso...). Baste como ejemplo citar que los sevillanos vieron reconocidos films de los hermanos Lumière (casi cien títulos de los exhibidos en la ciudad pertenecen con toda seguridad a su catálogo)(16), del mago de Montreuil Georges Méliés (al que le son atribuibles noventa y cuatro cintas diferentes exhibidas en la ciudad) y otras debidas a la mano de un pionero español, Segundo de Chomón (puede certificarse su participación en al menos veintidós filmes vistos en Sevilla como director, técnico de trucajes o “iluminador”).

Igualmente se constata, frente a la generalizada afirmación de que el cine primitivo fue “mudo” y en “blanco y negro”, la pluralidad de títulos que los espectadores sevillanos vieron en color (“iluminados” en la terminología de la

época) y “sonorizados” de forma mecánica mediante diferentes técnicas que no lograban una sincronía perfecta. A ello se suma la presencia de interpretaciones de música “en directo” para acompañar las proyecciones a cargo de pianos, “orquestrones” (17) y orquestas de teatro (excepciones como *Un viaje a la luna* -Teatro del Duque, marzo de 1903- y *Boda trágica* –Salón Gaumont, agosto y septiembre de 1906- contaban con partitura propia).

Al margen de una historia tradicional plagada de anécdotas que describen la sorpresa y el miedo de los primeros asistentes a proyecciones, en las historias locales se sintetiza un perfil de público concreto. El espectador sevillano se sentaba en locales que solían incumplir las normas de seguridad de incendios la mayor parte de las ocasiones –estando siempre presente, de modo espectral, la tragedia del parisino Bazar de la Caridad (5 de mayo de 1897) que alcanzó gran repercusión en la prensa-, en muchas ocasiones acomodado en asientos que no eran en exceso confortables, hacinado cuando el empresario vendía más localidades de las disponibles en el aforo, ubicado en ángulos muertos desde donde no era posible ver adecuadamente la pantalla y sufriendo los duros bancos sin numerar de la sección general de cualquier barracón.

Desde su llegada a la ciudad, el cinematógrafo se abre a un concepto de público más amplio de lo conocido hasta ahora en el mundo del espectáculo; es una nueva forma de ocio que fomenta la asistencia de mujeres y niños, sin la presencia del cabeza de familia. Se revela como el ámbito idóneo para salir de un espacio hogareño mísero, en la mayor parte de las ocasiones, evadirse y disfrutar sin ser observado, ajeno a las miradas de otros por el resguardo de la oscuridad de la sala.

Un aspecto importante es el impacto que tuvo en la economía familiar la asistencia al cinematógrafo. Los precios de las localidades aparecen reflejados minuciosamente en los programas de mano; en contadas ocasiones, las informaciones de prensa hacen alusión al coste de la asistencia a la sección aunque sin el rigor propio de los prospectos. En relación al importe de la entrada, la evolución es a la baja conforme pasan los años y la novedad del espectáculo va dando paso a una situación de mayor familiaridad y estabilidad entre el público. De igual forma, a mayor estratificación del aforo mayor oferta económica disponible.

Muchos de los empresarios cinematográficos (Mosquera, Lloréns y de La Rosa) que trabajan en la capital hispalense lo hacen también en localidades y provincias próximas y, así, puede asentarse la teoría de la progresiva especialización de este nivel de la industria, en cuanto que se documentaría el empleo de incentivos con los que llenar las salas de espectadores; de esta forma recurren a obsequiar multitud de objetos tanto de carácter científico como artísti-

Los orígenes de la exhibición cinematográfica en Sevilla a través de la prensa

co pasando por entradas de toros, ramos de flores para las damas, premios en metálico y viajes, entre otros.

3. Comentario a una antología.

Los siete artículos y textos periodísticos que se recogen han sido seleccionados por su indudable interés desde diferentes perspectivas; cada uno de ellos aporta datos y visiones distintas del hecho cinematográfico en general y en particular, en la ciudad de Sevilla.

El primero de ellos (*El Progreso*, 6/10/1896) repasa la evolución de la representación de las imágenes en movimiento, enraizando claramente el cinematógrafo en la evolución de la fotografía desde la cámara oscura. Emplea toda la terminología existente sobre el tema y que encierra mucha confusión, haciendo una profusa relación de aparatos, cada uno de ellos denominado de forma distinta por su inventor para distinguirlo del de la competencia: cinetógrafo, cinetoscopio, cinematógrafo... Interesa la abundancia de detalles, lo concienzudo de la descripción del funcionamiento de los distintos tomavistas y proyectores. La fotografía animada reproduce escenas de la vida real, citando el autor –E. Marín– unas palabras de M. Woodbury tras contemplar un film, donde pueden verse imágenes de una barbería: “nadie puede imaginarse que lo que tiene ante la vista es una serie de fotografías”; esta frase trasluce el asombro que el nuevo invento produjo entre los novicios espectadores, impresionados ante lo que contemplaban sus ojos. El autor también dedica espacio al fenómeno de los nickelodeon; no se trata de exhibiciones cinematográficas propiamente dichas porque la recepción no se hace de forma colectiva sino individual y no se abona entrada sino que se inserta una moneda. Resalta el hecho de que ya en 1896, cuando apenas acaba de iniciarse la andadura del cinematógrafo no ya como realidad sino como espectáculo, se plantea el hecho del cine sonoro (recordemos que para el pleno rendimiento industrial y perfeccionamiento del sonido óptico quedan más de treinta años). Y puestos a imaginar, Marín fantasea con la combinación del sonoro y del cine en color.

En esta misma línea, F. Miguel y Badía (*La Andalucía*, 13/7/1897) enlaza lúcidamente dos hechos singulares en la historia de la fotografía: el daguerrotipo o la fijación de la imagen en un soporte fotosensible y el cinematógrafo o la llamada en aquel entonces “la fotografía en movimiento”, resaltando –como en el artículo anterior– su cercanía con la realidad al reproducir escenas tomadas del natural (se hace referencia a algunas escenas Lumière conocidas como *Lanceros de la Reina* (*Lanciers de la reine: charge, Lanciers de la reine: défilé*, 1896), *Montaña rusa acuática* (*Montagnes russes sur l'eau*, 1896-1897) y *El regador regado* (*Arroseur et arrosé*, 1895-1896, entre otras). Es profuso en detalles a los que

acompañan amplias y minuciosas descripciones, repasando la etimología del término “cinematógrafo” y no escatimando en elogios a los Lumière, presumiendo un futuro para el nuevo invento alejado del pasatiempo, intuyendo que posee cualidades para ser algo más. Al igual que su colega de *El Progreso*, el autor desea que las imágenes en movimiento vayan acompañadas en breve de las voces y sonidos que les corresponden, labor que como él mismo predice, en poco tiempo lo intentará el fonógrafo (aunque sin demasiado éxito como ya hemos comentado).

El tercer artículo (*El Baluarte*, 16/2/1899) recoge una práctica habitual de la prensa del momento en donde aparecen enfrentados teatro y cinematógrafo; se critica irónicamente el contrato de un proyector de vistas animadas en lugar de ofrecerse nuevas obras en la escena del Duque (el coliseo sufría desde hacía años una profunda crisis); apunta a cómo el cinematógrafo se introduce en las formas del ocio sevillano, un proceso no exento de problemas y críticas por parte de los sectores más ortodoxos.

Durante estos años, Sevilla verá el primer conflicto laboral generado por el cinematógrafo; en el artículo seleccionado (*El Liberal*, 15/3/1903) se narra el germen del problema: la huelga de músicos del Teatro del Duque causada por el aumento de sus horas de trabajo con los pases de *Viaje a la luna* –film con partitura propia-, hecho que no se ha visto compensado proporcionalmente en sus sueldos. La exhibición fue acompañada por música al piano durante los días de paro, los cuales concluyeron con una medida que supuso para los espectadores la pérdida de parte de la obra original concebida por Georges Méliès, *Le voyage dans la lune*: las exhibiciones continuaron en silencio, sin acompañamiento musical.

Los empresarios apuntan como una pieza importante en el engranaje de la creciente industria, en pañales en aquellos años; sus buenas y malas prácticas son acusadas por el cinematógrafo y muchos de ellos acaparan páginas en los diarios de la ciudad por esta causa. El nombre más relevante a este respecto es Antonio de la Rosa, figura clave para entender la implantación del novedoso espectáculo en varias ciudades andaluzas y extremeñas (18). En el texto recogido (*El Progreso*, 3/8/1904) se plasma la política habitual del señor de la Rosa en Sevilla: hacer caso omiso de ordenanzas y permisos para la instalación de su barracón de exhibiciones cinematográficas manteniéndolo fuera del periodo estipulado, la conexión ilegal de la locomóvil de su pabellón al tendido eléctrico del tranvía... Es un asunto que trajo cola en todos los diarios, con airados artículos donde se apuntaba el mutismo de las autoridades y se clamaba por lo justo; continuó en el verano siguiente al seguir con las mismas prácticas.

Muchos de los locales encubren la publicidad bajo el barniz de una reseña periodística; éste parece ser el caso del texto que reproducimos del Salón Gaumont (*El Noticiero Sevillano*, 21-22/7/1906). Se trata de uno de los primeros locales que continúa la trayectoria iniciada en 1897 por el Cinematógrafo Lumière de Sierpes, exhibiendo exclusivamente obras filmicas al margen de otros espectáculos y números de variada procedencia. El local toma nombre de la marca del proyector empleado en sus proyecciones, el cual —“Gaumont”— aparece como aval de calidad; en éste, en sus propiedades de buen proyector (sin vibraciones y molestias para la vista, uno de los males que aquejan a los aparatos de estos años) y en las películas reside el atractivo de la visita al local de Industria 31. El texto tampoco deja al margen los alicientes educativos para el público infantil: el cinematógrafo permite enseñar mientras disfrutan.

El lugar de mayor tradición en espectáculos de la ciudad, el espacio que acogió la presentación del cinematógrafo en Sevilla, el local de Sierpes 27-29, es reabierto bautizado como Salón Imperial en los últimos meses de 1906 (*El Porvenir*, 27/11/1906). Con Antonio de la Rosa como empresario y cinematógrafo, el local emprende una nueva etapa buscando nuevo público potencial, resaltando el artículo cómo el espectáculo es decoroso para las damas a la par que instructivo y entretenido para los niños. Se describe a la perfección la composición estándar de una función de la época: tres secciones diarias de un sexteto, varios cuadros cinematográficos y un número de variedades.

4. Antología

El Progreso, 6 de octubre de 1896
EL CINEMATÓGRAFO

La exhibición de este curioso aparato en nuestra capital, muévenos a dar algunas noticias de su fundamento científico y de su funcionamiento.

Es lo que pudiera llamarse fotografía animada la reproducción del movimiento, derivada de la fotografía instantánea y de los aparatos fonocronográficos que obtiene docenas de pruebas en unos cuantos instantes.

Uno de los aparatos es el de Mr. Demeny, utilísimo para obtener la expresión más natural del sujeto. Por medio de él se obtiene en la cinta infinidad de reproducciones, y haciéndolas pasar por un zootropo, se ve la expresión que se ha deseado obtener.

Para el fotógrafo, con solo este adelanto, ya no es necesario colocar al modelo ni hacerle sonreír mal de su agrado; basta entablar con él una conversación y durante ella sorprender las expresiones de fisonomía que le caracterizan.

Esto ya era algo, pero no todo. Edison quería más y para conseguirlo, trabajó sin descanso en el perfeccionamiento de su cineto-fonógrafo, que es una combinación imaginada por el mago americano del aparato reproductor de la palabra con un perfeccionamiento del antiguo zootrofo, a que Edison ha dado el nombre de cinetógrafo.

Hace unos cinco años fue expuesto al público un primer modelo de cinetógrafo, que aunque imperfecto todavía, deja muy atrás al zootrofo. Después, y con el concurso del Sr. Dikson, también muy experto en materia de fotografía, prosiguió Edison sus trabajos, llegando a una perfección casi completa en la reproducción del movimiento.

Para conseguir dicha reproducción se utilizan dos aparatos distintos: el cinetógrafo creador de imágenes sucesivas y el cinetoscopio, único que el espectador necesita ver, y que se encarga de hacer pasar rápidamente ante la vista del público las imágenes cinematográficas o fotocronográficas, de modo que todas ellas semejan una sola dotada de movimiento.

Para conseguir la continuidad aparente de los movimientos, era preciso multiplicar lo más posible las imágenes obtenidas en un mismo espacio de tiempo. Al efecto fueron practicados muchos ensayos, que han dado por resultado la obtención de 46 imágenes por segundo, en una cinta peculiar que se desarrolla durante 20 de ellos, lo que arroja en total más de 900 imágenes en veinte segundos.

El cinetógrafo es un aparato de unos 85 centímetros de largo por 55 de ancho, en el cual se desarrolla una película sensible delante de un objetivo con movimiento intermitente impreso por un pequeño motor eléctrico. Yustaponiendo [sic] la película sensible sobre otra de las mismas dimensiones se obtienen las pruebas positivas.

El ideal de los inventores Edison y Dikson era el de llegar a obtener películas indefinidas que se desarrollaran durante horas enteras representando las escenas animadas de una ópera por ejemplo, al mismo tiempo que el fonógrafo completase el espectáculo reproduciendo la voz de los cantantes y de los acordes de la orquesta.

La cinta así obtenida por el cinetoscopio, reproduce ante las miradas del espectador la misma que copió el cinetógrafo por dos procedimientos diferentes: o bien se proyectan sobre una tela rápida y sucesivamente las imágenes, o bien se hacen pasar éstas directamente tras de una lente de aumento.

En ambos casos la cinta cinetográfica se mueve obedeciendo a un motor eléctrico y con igual velocidad que el cinetógrafo; pero aquí no hay detenciones periódicas y el movimiento es continuo. Las imágenes se suceden a razón de 46 por segundo, y se perciben a través de una abertura practicada en un

disco que gira con velocidad suficiente para que cada evolución permita ver una imagen, separando así, una de otras, las posturas sucesivas, y consiguiendo una ilusión tan completa del movimiento, que la retina no aprecia para alguna ni aún el paso de una imagen a la siguiente.

Para apreciar la posibilidad del ideal que se han propuesto conquistar Edison y Dickson, vea el lector lo que escribe M. Woodbury después de contemplar en el cinetoscopio una escena tomada de la vida real:

“La escena representa un salón de peluquería, en el que el barbero espera sentado pacientemente que entren los parroquianos. Uno de éstos abre la puerta del fondo, entra, se quita el gabán, lo cuelga de una percha y se sienta en un sillón ante el espejo. El barbero le coloca un paño, le enjabona la cara y empieza a suavizar la navaja.

Mientras esto sucede, se ve en el fondo de la tienda un hombre que se levanta con un periódico en la mano, que adelanta hacia otro hombre, le indica con el dedo un artículo del periódico y ambos personajes rompen a reír en medio de contorsiones que hacen su risa contagiosa.

El aparato es tan perfecto, que se diría que esta escena la representan seres vivientes detrás del cristal y nadie puede imaginarse que lo que tiene ante la vista es una serie de fotografías”.

Por nuestra cuenta añadiremos que el cinetoscopio ha llegado a ser tan práctico, que permite su explotación a modo de básculas automáticas que el público hace funcionar depositando una moneda de 10 céntimos. En Nueva York existen estos aparatos en los lugares públicos, movidos por acumuladores eléctricos que funcionan al recibir la moneda el mecanismo y desarrollan tras de una lente de aumento y de un disco separador de las imágenes, una cinta de más de 15 metros de larga que reproduce escenas animadas.

En París y en el salón del periódico *Le Petit Parisien*, funciona para el público uno de estos cinetoscopios, instalado recientemente.

En los ensayos realizados por Edison para asociar el fonógrafo al cinetoscopio, el principal inconveniente es el de hacer coincidir los sonidos con los movimientos que los producen. Algunas veces se retrasan aquéllos y pierde en efecto la escena. Pero ¿Es esta una dificultad insuperable? El lector que haya leído, paciente, este artículo, ¿no concibe, con nosotros, la esperanza de contemplar fotografías que se mueven, que hablan?

Ello vendrá. Falta tan poco, que casi ha llegado ya. Y cuando llegue ¡qué satisfacción tan inmensa la de poder contemplar a una persona querida, muerta hace tiempo, y verla moverse y dirigirnos sonrisas de afecto y oírla pronunciar palabras de cariño!

Imagínese el lector resuelta la fotografía del color y asociada al cinetoscopio y al fonógrafo y entonces la persona querida, además de hablar y de moverse, llegará hasta ruborizarse ante nuestra vista. Será el disimulo de la muerte: será una supervivencia artificial que Dios habrá concedido como atenuación de su terrible limitación de la vida humana en premio a los perseverantes trabajos de los hombres de ciencia.

Y no se diga que es mucha fantasía la nuestra. Ahí está el fonógrafo que habla. Ahí está el cinetoscopio que dota a la fotografía de movimiento. Ahí está la fotografía del color que reproduce ya los tintes del iris ..., ¡Edison, Dickson, Eippman, de Marcy, Demeny, Londe, Muybridge! ¡Un paso más! ¡Un último y supremo esfuerzo y la resurrección será un hecho!

E. Marín

La Andalucía, 17 de marzo de 1897
DE DAGUERRE AL "CINEMATÓGRAFO"

La generación joven de hoy no ha asistido a la aparición del daguerrotipo [sic] y por más que se la cuenten con frases de encarecimiento no puede comprender el asombro que produjeron allá por los años del 48 al 50 los retratos hechos según el procedimiento perfeccionado por E. Daguerre. Vivía por aquellos tiempos en Barcelona un pintor que hacía retratos al óleo, de medio cuerpo y por media onza, hombre hábil en sacar el parecido de los retratados aunque en los demás semejaran muñecos de papel recortado. El daguerrotipo, a pesar de sus imperfecciones, daba un trasunto más exacto del que se veía en los retratos al óleo del artista o retratista a quien aludimos, y de ahí que los más inteligentes celebraran los méritos de un invento que por tan sencilla manera procuraba la imagen fiel de un deudo o amigo. Ni era obstáculo a esta admiración el que los retratos resultasen envarados, tiesos, "en pose", según dicen los franceses, como consecuencia del largo tiempo que para obtenerlo se debía permanecer inmóvil, hasta sin pestañear, delante de la curiosa máquina. Lo singular del procedimiento acrecentaba el encanto, de donde el que al contemplar un retrato en daguerrotipo después de haber buscado la luz cuidadosamente para lograrlo, que no era floja tarea, se hiciera todo el mundo lenguas del invento y lo proclama una nueva maravilla.

¡Qué distancia ha recorrido desde la invención de M. Daguerre al portentoso "Cinematógrafo" de Lumière! ¡Qué adelantos ha realizado el arte de fijar las imágenes, por medio de la luz, sobre una plancha de metal y sobre el papell Niepce, propietario de las inmediaciones de Chalons-sur-Marne, fue en realidad quien nos trajo las gallinas en el particular, mas no había logrado nunca

fijar la imagen obtenida sobre la placa sensible, y tal vez no lo hubiera alcanzado a no haberse asociado en 1820 con M. Daguerre que dio su nombre al invento. Bien merecido lo tuvo porque él en realidad, seis años después de haber muerto Niepce, logró fijar las imágenes y pudo decir que había redondeado el daguerrotipo. De ahí a las demás aplicaciones de lo que se llamó luego “fotografía” - o dígase pintar por medio de la luz - fue asunto solo de pasos y perfeccionamientos sucesivos hasta llegar a los soberbios resultados del procedimiento que se realizan en el día y en los cuales sacan grandísimas ventajas el arte y la ciencia. No es de nosotros entrar en el examen científico del daguerrotipo y la fotografía, cuya base en lo general es ya del dominio público, merced al crecimiento que la afición a este arte ha tenido en pocos años. Queremos hablar solamente del invento de Daguerre, perfeccionado después por mister Talbat [sic] y por otros sabios y prácticos, en el concepto meramente artístico y señalar aquí, desde los primeros retratos sobre papel hasta el descubrimiento más reciente, o sea el del “Cinematógrafo” que antes hemos ya mencionado.

Recordarán nuestros lectores aquellos días en que quien deseaba retratarse en fotografía debía convertirse en una suerte de paciente y someterse durante largos segundos, si no minutos, a una operación que tenía visos y lejos de operación quirúrgica. Costaba un triunfo colocar bien enfrente de la máquina al que debía retratarse y tras una serie de prevenciones por parte del operador, después de aconsejar la calma más absoluta, al grito de “ahora va” como acontecía anteriormente en el daguerrotipo, aquél de quien había de sacarse el trasto, quedábase como estatua de paramento, convirtiéndose en una suerte de eternidad aquellos instantes relativamente cortísimos. Sujetábasele por añadidura a un trasto de latón, de donde el que a veces saliesen los retratados con aspecto de ajusticiados en garrote. Todo ello fue simplificándose paulatinamente a medida que se perfeccionaban los aparatos y se aumentaba la sensibilidad de las placas. Ya apenas se le exigía nada al que se ponía delante de la máquina fotográfica, solo la inmovilidad durante contados segundos y aún pudiendo mover los ojos.

Hasta a semejantes exigencias se renunció más tarde cuando se empezó a hacer uso de los llamados “instantáneos” o sea de las máquinas y de las placas perfeccionadísimas con las cuales se coge al vuelo, en un santiamén, la imagen de una persona, un monumento, un paisaje, el rápido cambiar de las nubes y del oleaje, el vuelo de las aves, y hasta la silueta apenas perceptible a la visión de una bala de fusil en su trayectoria. Afuera inmovilidad y envaramiento; en vez de ellos la vida, el movimiento, la expresión o triste o regocijada, el rápido andar de los trotones, el tren que atraviesa como una exalación [sic], las movi-

bles líneas de los árboles agitados por el viento, en una palabra la vida entera, con sus lineamientos fugaces, con las formas cuya exacta reproducción persigue el artista de veras, constituyendo el sorprenderlas y el fijarlas su tormento, su gloria y su triunfo.

Tal fue la victoria de los “instántaneos”. La fotografía se entró resueltamente por los dominios del arte, dio retratos expresivos, reprodujo cuadros populares, sacó por manera admirable escenas que cambian a cada instante, y puso en los mejores ejemplares obtenidos de esta suerte un sello propiamente dicho, que dimanaba de la exactitud prodigiosa en el conjunto y de la inmensa riqueza de los pormenores, no asequible el verlos al ojo humano por adiestrado que fuere, ni menos a la mano el reproducirlos sin faltarles punto ni coma. Las vistas del mar, ya en calma, ya en días de tormenta, de grandes espacios, singularmente de espectáculos contemplados desde las cimas y mesetas de las más elevadas montañas, fueron otras tantas de las ejecutorias del moderno arte fotográfico y prueba elocuente de cuán utilísimo debía ser al arte novísimo, singularmente al que pone especial empeño en reproducir al hombre y a la naturaleza con la misma verdad que en la realidad presentan. ¡Qué cosas le ha enseñado la fotografía! ¡Cuánto ha contribuido ésta a que los cuadros más notables de la expresada escuela, sean prodigios de verdad, de vida, de animación y movimiento! Otras mejoras introducidas en el arte fotográfico han servido particularmente para el estudio más cabal de los monumentos arquitectónicos, según ocurre verbigracia en las pruebas obtenidas por medio de la luz de magnesio, gracias a la cual se reproducen por modo acabadísimo los interiores de los oscuros templos románicos, las criptas de las iglesias ojivales y en general aquellos sitios donde no penetra la luz del sol y del día apenas, y que no lograba reproducir en sus comienzos la fotografía. Esta ha facilitado asombrosamente el conocimiento exacto de los edificios y construcciones más famosas de las esculturas y pinturas de todas las épocas, trasladándolas al papel con una exactitud que no puede alcanzar nunca el hombre, porque este, ser consciente, ha de introducir por fuerza de sus trabajos algo de su propia alma, imprimiendo en cuanto a copia aspecto uniforme que hace aparecer semejantes o iguales obras de muy distintos y hasta opuestos caracteres.

Por lo que toca a la ciencia, los rayos X o Roentges nos dicen hasta qué punto ha de estarle agradecida la fotografía.

¿Y qué adelanto en el arte, preguntará acaso alguien, puede haber introducido el “Cinematógrafo”, citado en los principios de este artículo? Saben nuestros lectores de qué se trata. “Cinematógrafo” es palabra compuesta de “cinema”, que vale en griego “movimiento”, y de “graphos” en el propio idioma “escribir pintura”, etc., con lo cual dicho se está que aquél vocablo significa

“pintar o representar el movimiento”. Esto es lo que se ve con perfección admirable en el que exhiben los hermanos Lumière, apareciendo en él con exactitud pasmosa escenas sacadas directamente de la realidad. Aquel desfile de lanceros de la reina toma cuerpo de verdad, y aunque mudo el cuadro le parece al espectador escuchar el toque de las cornetas, el relinchar de los caballos, y el rumor que los escuadrones producen en su marcha. Agua de verdad es la que se levanta en espuma en el cuadro de las montañas rusas náuticas y agua también aquella con que el manguero remoja al pilluelo en castigo de su treta, lo propio que la del río que pasan a nado caballos y jinetes.

Todo esto entretiene y encanta a quien lo mira, más en este mismo espectáculo creemos nosotros encontrar elementos de enseñanza. Merced a aquellas fugaces imágenes que van desfilando por ante [sic] el reflector, aplicación perfeccionada del juguete denominados “zootropos”, el artista que contempla el cuadro sorprende acaso rasgos, detalles, pormenores que no hubiera encontrado con la sola contemplación del natural.

Sigue, por decirse así, el desarrollo del movimiento, todas sus fases, y de esta inspección saca un estudio más completo del natural en la vida, del natural en acción, del que, según hemos indicado antes, constituye el afán primero del artista, el que sin fotografía, ni cinematógrafo, con la sola luz de su ingenio, lograron encontrar el Greco y Velázquez y otros pintores famosos en el universo mundo. En este concepto consideramos que la invención del “Cinematógrafo” no se reduce exclusivamente a un pasatiempo entretenido, a una diversión artística, sino que reúne los méritos que someramente hemos apuntado, y que ha de servir en no pocos puntos de advertencia y de enseñanza a los artistas perspicaces.

A la vez señala el último mojón, por ahora, en el arte fotográfico, por lo asombroso de los resultados que con el invento se obtienen, y que de “visu” pueden atestiguar nuestros lectores, mojón tan distante de las placas de Daguerre, como el telégrafo óptico del telégrafo eléctrico y los tubos acústicos del modernísimo teléfono. Solo les falta a los espectadores del “Cinematógrafo” que vayan acompañados de la reproducción exacta de las voces y ruidos y esto acaso lo consiga en breve un fonógrafo diestramente aplicado al caso. ¡Qué admiración le causaría todo esto a M. Daguerre, si por permisión divina pudiese volver a este mundo para contemplar las múltiples aplicaciones que de su invención se han hecho!

F. MIGUEL Y BADÍA

El Baluarte, 16 de febrero de 1899
LOS TEATROS EN CUARESMA

Aquí, en Sevilla, donde a pesar de la importancia de la población, riqueza y número de habitantes, sólo existe abierto un teatro (y gracias) no tiene esta época grandes quiebras para la empresa que explota aquél, mas a pesar de ello, y contando con el personal de la compañía que en el Duque actúa, un primer actor de grandes simpatías y la tiple de más méritos y prestigios del género chico, al llegar el día en que resuena en los templos en “memento homo”, la susodicha empresa, no creyéndose sin duda con elementos de victoria para llegar felizmente al término de los ayunos y vigiliás, echó mano de un cinematógrafo, para que se animase las primeras y cuartas secciones.

Ya pues los asiduos concurrentes al teatro El Duque verán corridas de toros, descenso de un tren, carreras de caballos y demás cuadros animados que presenta el aparato Walgraf [sic].

Con estas “cositas” ya no podrá quejarse el público de que le cobren una peseta la butaca, y seguramente la empresa guardará muchas, pesetas entendiéndose, en su taquilla, que le servirán indudablemente para pertrecharse de bulas y no comer vigilia.

Esto es lo más importante de lo realizado por la empresa del teatro del Duque para la Cuaresma porque las cacareadas reformas en el personal artístico de la compañía resultaron sencillamente el famoso parto de montes ...

Ahora bien; a nosotros nos resulta contraproducente (al menos por ahora) eso de “animar” las secciones con un cinematógrafo.

¿No cuenta la empresa con obras nuevas para estrenarlas?

¿Sí? Pues éstas son las que deben dar vida a las secciones y cuando se terminen los estrenos y no se encuentren obras explotables con que “refrescar” el cartel, entonces es cuando, según nuestra opinión se debe presentar cinematógrafo, prestidigitadores o cualquiera de esos alicientes de último recurso.

Por lo demás, que continúe el cinematógrafo funcionando celebraremos, y mucho más que proporcione a la empresa pingües utilidades.

El Liberal, 15 de marzo de 1903

HUELGA DE MÚSICOS. EL TEATRO DEL DUQUE SIN ORQUESTA

Los profesores de la orquesta del teatro del Duque se han declarado en huelga. Anteanoche, antes de la cuarta sección, se retiraron, llevándose sus instrumentos. Esta fue la causa de que la obra anunciada para aquélla no se celebrase.

Los orígenes de la exhibición cinematográfica en Sevilla a través de la prensa

Anoche los espectadores encontráronse con la nada agradable novedad de que no había orquesta. Los atriles hallábanse arrumbados, no se veía un solo instrumento y en el sitio destinado al director mostrábase un piano.

¿Es esto el teatro del Duque, o es el histórico teatro del Centro? La compañía que dirigía el señor Cerbón, ¿qué se hizo? Los profesores de orquesta, ¿qué se hicieron?

Porque a pesar de que los carteles anunciaban la nueva, nos resistíamos a la evidencia, como cuando le advierten a uno de una desgracia que le afecta.

Nos informamos de lo que ocurría, y lo que ocurre sencillamente es que los músicos piden algún aumento en los sueldos en tanto duren los Viajes a la luna, por considerar que su trabajo con tales viajes aumenta, y el dueño del teatro y empresario niegan.

Es un aspecto, todavía nuevo entre nosotros, de la cuestión obrera. Ni más ni menos. En este caso los obreros son artistas músicos.

Más que nada como precedente curioso lo hacemos notar.

El empresario del teatro, señor López del Toro, ha creído resolver el conflicto sustituyendo la orquesta por un piano, en el que ejecuta el director de aquella, señor Fuentes.

No formamos partido en esta cuestión, porque no la conocemos bien; pero sí diremos que es insostenible ese procedimiento primitivo del piano.

El teatro del Duque no puede pasar sin orquesta. Esto lo reconocerá el señor López del Toro, cuyo derecho a resistir la petición de los músicos no pretendemos discutir ahora.

Es un hecho indudable que el público que anoche concurrió al Duque - si bien no hizo protesta alguna - salió contrariado. No sólo no oyó la música de las zarzuelas anunciadas, sino sintió los efectos de la falta de batuta en las partes y en los coros.

Según nuestras noticias los profesores de la orquesta se reunieron para tomar acuerdos en casa del señor Piazza.

¿Qué solución tendrá el asunto?

Veremos.

El Progreso, 3 de agosto de 1904

SOBRE EL BARRACÓN

Lo que es corriente en muchos asuntos de la vida, o sea que cuando las cosas empiezan mal, mal andan y mal concluyen, ocurre también en lo del célebre barracón cinematográfico que, por ilegal capricho del señor Rodríguez Lagunilla, actúa en el prado de San Sebastián.

Nacido de un expediente cien-piés, en que el propio interesado califica de barracón lo que las autoridades después, para burlar los preceptos del derecho escrito, estiman como edificio (sin suelo ni cimientos) para espectáculos públicos, saltando por todo lo saltable, y no obstante la patente contributiva de que tenían noticia, funciona en las condiciones más anormales y peligrosas y las autoridades y la junta de teatros se ven en el duro trance de buscar la hoja de parra con la que cubrir responsabilidades notorias en aquello de mandar que se coloque en condiciones de funcionamiento la locomóvil que allí trabajaba, en el término de diez días.

No se comunica, o se comunica tarde, al interesado, para dar más largas, ese acuerdo; pero aquél se adelanta a cumplirlo, sustituyendo la fuerza de la mencionada máquina por una acometida hecha a los cables aéreos que conducen el fluido eléctrico de la Empresa de tranvías, haciéndolo sin cumplir los requisitos debidos, en la pasadera del arrecife central de dicho prado, y en manera y forma que, lejos de disminuir el peligro para el público, lo extiende a las personas que circulen por las inmediaciones del barracón, como ayer mismo nos aseguraron personas peritas que contemplaban absortas la instalación provisional.

Por lo visto, aquí ya puede hacerse todo lo que se le antoja al que esté inscrito en el registro de recomendaciones, con la garantía de cualquier Checa de poco más o menos.

¿Hasta cuando, señor Rodríguez Lagunilla?

Mire usted que este asunto puede proporcionarle un disgusto.

Y no es mal amigo el que avisa.

El Noticiero Sevillano, 21 y 22 de julio de 1906

EL CINEMATÓGRAFO GAUMONT

Los cinematógrafos están a la orden del día o de la noche. En Sevilla como ocurre en Madrid, en Barcelona y en otras capitales, se aprovecha cualquier terreno en condiciones para montar enseguida el correspondiente cinematógrafo.

Últimamente se ha instalado uno magnífico en un espacioso solar acondicionado al efecto, en la calle Industria, núm. 31, en el que se disfruta de una hermosa temperatura.

El Salón Gaumont, que así se llama, ha obtenido desde el primer momento el favor del público, que ha apreciado las excelencias sobre todo las conocidas hasta ahora de la máquina modelo Gaumont y la belleza y novedad de las películas que se exhiben.

Los orígenes de la exhibición cinematográfica en Sevilla a través de la prensa

El cinematógrafo Gaumont viene, como vulgarmente se dice, pegando y sus empresarios se proponen vencer en dura competencia entablada, sin organizar otra clase de espectáculos, ni ofrecer regalos de ningún género, sino solamente por la perfección del aparato Gaumont, con el que las figuras no tienen el menor movimiento, y no causan, por lo tanto, molestia alguna a la vista y con la exhibición de nuevas e interesantes películas.

La estrenada anoche con el título de *Final de boda o Los ladrones en Londres* fue aplaudidísima. Igual éxito obtendrá la de magia y de grandísima duración titulada *El mundo del Armenio* que se estrena esta noche.

La empresa del Cinematógrafo Gaumont ha estado muy acertada al establecer medias entradas para niños, pues de este modo atiende a uno de los fines de las máquinas cinematográficas, que es el de instruir deleitando a la infancia.

El Porvenir, 27 de noviembre de 1906

SALÓN IMPERIAL

El sábado se inauguró el nuevo centro de recreo bautizado con el nombre de Salón Imperial y establecido en el hermoso local que en la calle de las Sierpes ocupó el antiguo Café Suizo.

Su especial situación, su sencillez al par que elegante y cómodo decorado y el culto espectáculo con que la empresa brinda a los sevillanos, son motivo bastante para que el público le dé preferencia sobre otros y acuda, como lo hace en las tres noches que lleva de vida llenando en las tres secciones todas las localidades del mismo.

Las señoras encuentran donde pasar las veladas de invierno sin temor de verse sorprendidas con obras del corte de las que privan en los teatros, y hasta los niños pueden, sin temor alguno, presenciar el espectáculo que a más de proporcionarles amenidad, contribuye a su instrucción. Llena pues el Salón Imperial una necesidad sentida y por ello, de persistir la empresa en los proyectos [sic] que ha iniciado, sus ganancias serán seguras.

Divídese el espectáculo en tres partes. En la primera un sexteto [sic] formado por aventajados jóvenes interpretan una pieza musical de los mejores autores. Exhíbense en la segunda seis magníficas cintas cinematográficas con la pericia que en su exposición ha adquirido el reputado industrial señor La Rosa, y forman la tercera, hoy, varios experimentos [sic] de prestijitación [sic] ejecutados con grandísima habilidad y finura por Mr. Canaris a quien secunda admirablemente Mis [sic] Albany, mujer de exhuberante [sic] belleza.

Tanto estos experimentos [sic] como la exposición cinematográfica han sido objeto de grandes aplausos. Nuestra enhorabuena a la Empresa.

Notas.

1 *El primitivo cinematógrafo de Sevilla (1896-1906) a través de programas de mano y prensa local* (Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla) es la Tesis Doctoral, realizada por Mónica Barrientos Bueno y dirigida por Rafael Utrera Macías, donde se recoge y analiza este fragmento de la historia del entretenimiento en la capital hispalense que ha visto la luz como monografía bajo el título *Inicios del Cine en Sevilla (1896-1906). De la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas* (Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones).

2 UTRERA, Rafael; DELGADO, Juan-Fabián (1980), *Cine en Andalucía*, Argantonio, Sevilla.

3 COLÓN, Carlos (1981), *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla*, Ayuntamiento, Sevilla y COLÓN PERALES, Carlos (1983), *El cine en Sevilla 1929-1950*, Ayuntamiento, Sevilla.

4 GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael (1986), *El cinematógrafo en Cádiz: Una sociología de la imagen (1896-1930)*, Fondo Municipal de Cultura, Cádiz.

5 ORTEGA CAMPOS, Ignacio (1998), *Los primeros años del cinematógrafo en Jaén*, Fundación Unicaja, Málaga.

6 UTRERA, Rafael (2001), “Cine en Andalucía” en *Literatura y Comunicación en Andalucía*, vol. 9, *Gran Enciclopedia de Andalucía del Siglo XXI*, Tartessos, Sevilla.

7 UTRERA MACÍAS, Rafael (2005), *Las rutas del cine en Andalucía, Andalucía Abierta*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

8 Ya desde la denominación de esta investigación –El primitivo cinematógrafo de Sevilla (1896-1906) a través de programas de mano y prensa local- se clarifica el papel desarrollado por la prensa: es empleada como instrumento informativo y no como objeto de análisis.

9 MARTÍNEZ VELASCO, Julio (1991), *Paseo por la Sevilla del 98*, Editorial Castillejo, Sevilla, p. 128.

10 RUIZ ACOSTA, M^a José, “La prensa sevillana de principios del siglo XX: el nacimiento de un nuevo modelo informativo (1898–1914) en REIG,

Los orígenes de la exhibición cinematográfica en Sevilla a través de la prensa

Ramón; ACOSTA, M^a José (1998), *Sevilla y su prensa: aproximación a la historia del periodismo andaluz contemporáneo (1898 – 1998)*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. p. 22.

11 El material analizado está depositado en la Hemeroteca Municipal de Sevilla, accediéndose al mismo a través de microfilmaciones; de esta manera han sido leídos diez diarios locales (se obtuvieron como resultado casi mil ochocientas referencias distintas; se volcaron a una base de datos y fueron sometidas a tratamiento documental para facilitar su manejo); no todos abarcan por completo el periodo investigado, distribuyéndose de esta manera:

Diario	Denominación	Periodo abarcado
El Porvenir	Diario de avisos y noticias	1896-1906
La Andalucía	Diario de política, comercio, agricultura, minas, artes, literatura y ferrocarriles	1896-1897
El Progreso	Diario liberal	1896-1906
Diario de Sevilla	Diario de información general	1896
El Español	Diario político y literario de noticias	1896
El Baluarte	Diario político mercantil	1896-1903
El Noticiero Sevillano		
	Diario independiente de noticias	1896-1906
La Iberia	Diario independiente de la noche	1901-1902
El Liberal	Diario liberal de información general	1901-1906
El Defensor de Sevilla		
	Órgano del partido liberal democrático	1903-1904

12 El uso de la prensa como vehículo publicitario del cinematógrafo facilita la observación de una tendencia: la aproximación a las clases medias y altas; por otro lado, el analfabetismo y la baja capacidad adquisitiva de gran parte de la sociedad sevillana hacen de la prensa un recurso de eficacia limitada en este sentido, habiéndose tenido en cuenta este factor.

13 Se trata de una colección dispersa de ochenta y dos programas de mano, depositados igualmente en la Hemeroteca Municipal de Sevilla.

14 Quedan algunos años para que el fenómeno de las revistas de cine eclosionen; la pionera en este sentido, en el ámbito español, fue *El cine*, fundada en 1912 en Barcelona, a la que siguieron más tarde *El cinematógrafo* o *Arte y cinematografía*.

15 Muchos de estos locales no aparecen en los programas de mano, quizás por la inversión que suponía la publicidad (incluso es posible que nunca los imprimieran) o por el hecho de que los avatares temporales hayan impedido su conservación; sin embargo aparecen en contadas ocasiones en prensa, lo que ha posibilitado la constatación de su existencia que quizás de otra manera hubiera sido difícil o imposible.

16 Constatable por el hecho de que todos ellos fueron exhibidos en su concesión de Sierpes 68 (funcionó entre enero y abril de 1897), donde se proyectaban exclusivamente obras de su catálogo (para conocer la extensa producción de la casa de Lyon véase AUBERT, Michelle; SEGUIN, Jean-Claude (1995), *La production cinématographique des Frères Lumière*, Centre Nacional de la Cinématographie, Bibliothèque du Film).

17 El orquestrón podría tratarse del denominado orquestriano, un instrumento que combinaba piano, órgano y arpa en un único teclado (ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim (2001), “Més sobre els “explicadors” cinematogràfics” en VV.AA. *La construcción del público en los primeros espectáculos cinematográficos*. Preactas del 3º Seminario sobre los orígenes y antecedentes del cine, Museo del Cinema, Universitat de Girona, Ajuntament de Girona, Gerona).

18 Para profundizar en su figura véase BARRIENTOS BUENO, Mónica (2003), *Antonio de la Rosa, empresario pionero del cinematógrafo en Sevilla (1902-1907)*, Padilla, Cuadernos de EIHCEROA nº 3, Sevilla.

