

El fotógrafo ante el cinematógrafo: Antonio G. Escobar y el retrato de la aristocracia.

O fotógrafo diante do diretor de fotografia: Antonio G. Escobar e o retrato da aristocracia

The photographer before the cinematographer: Antonio G. Escobar and the portrait of the aristocracy

Laura López-Martín¹

Resumen

Ante la crisis de la profesión de fotógrafo de finales del s. XIX, éstos incorporaron el cinematógrafo -fotografía animada- a su trabajo. Antonio G. Escobar fue uno de ellos.

Palabras clave

Retrato, fotografía, cinematografía, aristocracia, fotografía animada

Resumo

Antes da crise da profissão de fotógrafo do final do s. XIX, incorporaram a cinematografia, fotografia animada, ao seu trabalho. Antonio G. Escobar foi um deles.

Palavras chave

Retrato, fotografia, cinematografia, aristocracia, fotografia animada.

Abstract

Before the crisis of the profession of photographer of the end of s. XIX, incorporated the photo animated by the cinematographer to his work. Antonio G. Escobar was one of them.

¹ Universidad Rey Juan Carlos: Departamento de Comunicación Audiovisual y Sociología. Profesora visitante. E-mail: laura.lopez@urjc.es. ORCID: 0000-0003-1532-5134

Recibido: 30 de junio de 2019
Aceptado: 1 de septiembre de 2019
Publicado: 23 de diciembre de 2019

Keywords

Portrait, photography, cinematography, aristocracy, photo animated

Introducción

La fotografía se introduce en España de la mano de Pedro Felipe Monlau y Roca y la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. El 10 de noviembre de 1839, se realiza una sesión pública en la Plaza de la Constitución para mostrar el funcionamiento del invento de la mano de Ramón Alabern y Casas. Esta demostración, igual que sucedería ocho días después en una demostración similar efectuada en Madrid, estuvo amenizada por una banda de música (Souguez, 1999, p. 212). La fotografía se introduce así en el país como un instrumento científico acompañado de un pequeño espectáculo con el que atraer al público, aunando desde este momento ambos conceptos. Tras el invento del daguerrotipo aparecerá el colodión, descubierto por el pintor Le Gray, que “abría el camino al retrato fotográfico y, al mismo tiempo, al desarrollo de ciertas ramas de la industria, como la construcción de aparatos y la industria química” (Freund, 2004, p. 31). La reducción del tiempo de exposición que permite el colodión posibilita que la nueva burguesía industrial, una vez adquirida la seguridad económica, pretenda reflejar su posición social y afirmarse mediante signos como el retrato, reservado durante siglos a la monarquía y la nobleza (Freund, 2004). La democratización definitiva del retrato no se producirá, sin embargo, hasta 1858 cuando se empieza a comercializar la *carte-de-visite* patentada cuatro años antes por Adolphe Disderí (López, 1999, p. 52). Para satisfacer la demanda, los retratistas se instalan en las principales ciudades del país, en las calles más concurridas y elegantes. La importancia que adquirió el retrato sirvió de llamada para que muchos se establecieran para ejercer como fotógrafo generando una masificación de estudios y una crisis en la profesión que llevó incluso a la creación de asociaciones para la defensa de la profesión. En 1882, Manuel Picatoste se lamentaba en las páginas de su *Manual de fotografía* de que “la fotografía en España está casi reducida al arte de hacer retratos” (Picatoste, 1882, p. 6). En 1891, cuatro años antes de la aparición del cinematógrafo en España se contabilizan 439 estudios fotográficos (Mondejar, 1999, p. 65) en los que se disponen forillos y materiales de decorativos.

Además de los retratos de galería, las actividades principales alrededor de la fotografía en el país en estos años, están relacionadas con la compra y colección de postales y tarjetas -cuya temática son personajes famosos pertenecientes a la política o la realeza y la reproducción de obras de arte, monumentos y paisajes- y en la fotografía

de aficionado, gracias a la aparición de nuevos dispositivos como la cámara de bolsillo. Se mantiene también, la vinculación de la fotografía con los avances científicos reflejado en las publicaciones sobre el tema y en la proyección de las imágenes resultantes. Las noticias y artículos en prensa hacen referencia a la fotografía en la observación astronómica, la de cuerpos microscópicos o la de los cuerpos opacos gracias a los rayos X y lo que se suele denominar fotografía animada, con los trabajos de Demeny, Janssen y Marey (Almanaque Bailly-Baillere, 1897, p. 327). Los espectáculos en los que estas imágenes son mostradas se suceden favoreciendo por un lado, que la sociedad estuviera acostumbrada a ver exhibiciones basadas en imágenes proyectadas sobre lienzos, con o sin movimiento, juegos de persistencia retiniana e imágenes animadas y por otro, que la aparición del cinematógrafo fuera apreciada como un avance fotográfico, científico y de entretenimiento, como un ejemplo de modernidad y europeísmo que hereda todas estas connotaciones de la fotografía, es decir, las de instrumento científico, espectáculo y dispositivo para el retrato.

Los retratistas, precisamente, se convertirán en algunos de los pioneros del cine español; en primer lugar, mostraron el invento -por ejemplo, en Barcelona Emilio Fernández (*Napoleón*), fotógrafo desde 1877, será quien ofrezca las primeras proyecciones cinematográficas en la ciudad (Souguez, 1988)- y después lo incluyeron en sus estudios y comercios, realizaron sus propias grabaciones e incorporaron sus rutinas profesionales y sus prácticas laborales. Entre estos fotógrafos se encuentran los catalanes Narcís Cuyás, Pablo (Paul) Audouard y los hermanos Fernández, el valenciano Ángel García Cardona, Félix Preciado, Antonio Salinas, Eduardo de Lucas, Pedro y Máximo Sandoval o Joseph Sellier, entre otros. La incorporación de los fotógrafos a la cinematografía se produce a partir de 1897, favorecido por la relación profesional que éstos tenían establecida con la empresa de los hermanos Lumière quienes comerciaban placas muy prestigiosas y donde adquirieron el equipo necesario. El equipo de los hermanos Lumière, a diferencia de otros inventos similares de *La Época*, permitía la captación y la proyección de las imágenes una vez tratadas y los fotógrafos conocían las técnicas de laboratorio necesarias y estaban familiarizados con el uso de las cámaras (Letamendi, 2004, p. 350).

La cinematografía, como industria, comenzó a desarrollarse entre 1905 y 1910, con la diversificación de las actividades profesionales y el comienzo de la especialización (García, 2002; Perucha, 2005; Gubern,

2005; Alegre & Crusells) apareciendo la división en los sectores de producción, distribución y exhibición en los que los operadores de cámara y los proyccionistas surgieron como los primeros trabajos especializados e independientes del ramo. El período transcurrido desde la aparición del cinematógrafo hasta el comienzo de su desarrollo industrial, es la etapa en la que los fotógrafos hacen uso del medio en mayor medida, estableciendo las bases de una industria que adopta la temática, los espacios de trabajo -las galerías- y las prácticas de procesado y laboratorio incluyendo el coloreado de las imágenes.

Antonio G. Escobar, dueño del establecimiento *El Graphos* era miembro del gremio de fotógrafos profesionales de Madrid y vicepresidente de la junta de la primera *Asamblea Nacional de Fotógrafos* celebrada en 1905. Autor del texto *Procedimiento a la Goma Bicromatada* (Antonio G. Izquierdo, 1906), editor de la revista *Avante* (1905) y de su propia revista *El Graphos ilustrado*² (1906-1908) dedicada a la fotografía y en cuyo comité de redacción figuraban Louis y Auguste Lumière entre otras personalidades de la fotografía como Antonio Canovas (Dalton Kâulak), Pablo (Paul) Audouard u Ortiz Echagüe. La revista se presentaba con el objetivo de dedicarse a “las grandes teorías fotográficas y las sencillas practicas del arte³”. Escobar, además ejercer como fotógrafo distribuía aparatos y materiales para la práctica de la fotografía e incluyó en su establecimiento el fonógrafo y el cinematógrafo, tanto para su venta como para incorporar a su trabajo la grabación y exhibición de cintas cinematográficas en las que los personajes principales pertenecían a la familia real.

La expansión de la fotografía de aficionado y la moda del retrato se trasladaron a la cinematografía, sin embargo, el cinematógrafo mantuvo durante estos primeros años un carácter de exclusividad que la fotografía había perdido.

Estado de la cuestión

La labor profesional del fotógrafo ante la aparición del cinematógrafo no ha sido objeto de estudios exhaustivos, si bien aparecen numerosas referencias en los textos dedicados al inicio del cinematógrafo. Para estudiar este período se ha recurrido a la prensa de *La Época*

² Anteriormente publica mensualmente una revista fotográfica, que envía gratuitamente, llamada *Graphos*. (12 de marzo de 1905, *El Heraldo de Madrid*, p.3).

³ «Nuestro objeto», *El Graphos ilustrado*, nº 1, enero 1906, 3.

que se hizo eco de grabaciones y exhibiciones, pero en la que también quedaron recogidos los anuncios y ofertas que publicaron los fotógrafos para dar a conocer su trabajo ya que, prácticamente, no existen archivos de las empresas.

El estudio histórico de la fotografía suele partir de los avances técnicos en el medio, organizados principalmente a partir de la sensibilidad de los soportes y de la movilidad de los equipos y, en menor medida, del concepto de la fotografía como fenómeno cultural y/o expresión artística. Pese a la falta de estudios concretos alrededor del trabajo de los fotógrafos frente a la cámara cinematográfica, algunos textos nos permiten conocer cuáles eran las labores, los equipos y la importancia social y cultural de la fotografía en estos años destacando los realizados en torno a la *Historia de la fotografía* y aquellos dedicados a los orígenes del cinematógrafo. Con respecto a la *Historia de la fotografía* podemos destacar el texto de Gisele Freund *La fotografía como documento social* en el que se dedica un capítulo a la expansión y decadencia del oficio de fotógrafo motivado por la aparición de equipos de aficionado y la evolución de la moda del retrato. Los textos de referencia para el estudio de la fotografía en España son los trabajos de Marie-Loup Sougez (1981) *Historia de la fotografía*, el de Lee Fontanella (1981) *La Historia de la fotografía en España desde sus orígenes a 1900* y el de Publio López Mondejar (1999), *150 años de fotografía en España*, en el que dedica unas páginas a analizar los motivos técnicos y sociales por los que se produce la democratización del retrato y recoge el nombre y ubicación geográfica de los retratistas más afamados de *La Época*, además de reflexionar sobre el trabajo del fotógrafo en una época en la que pasa de ser un trabajo reservado a una élite a convertirse en un trabajo masificado. Sougez, por su parte, dedicó un capítulo a la fotografía en España, en cuyas páginas trata la figura del fotógrafo como retratista y enumera los estudios de este tipo establecidos en algunas de las principales ciudades del país como Madrid, Barcelona, Sevilla y Zaragoza. Entre los textos dedicados a los orígenes del cine en España, es destacable el trabajo de Letamendi (2004) *Los orígenes del cine en Cataluña*, texto muy detallado y documentado en el que apunta a la extensión del trabajo de los fotógrafos y su incorporación al medio cinematográfico, y el texto de este mismo autor junto a Seguí *El sistema Lumière en España, 1896-97* (1996).

El acercamiento a la labor de la profesión de fotógrafo se ha realizado, además, a través del material generado por las empresas en la comercialización de sus productos o servicios: catálogos publicados y anuncios en prensa en los que se aportaron informaciones comerciales, novedades, etc., esenciales para conocer la tecnología y también las dinámicas de trabajo establecidas los primeros años. Los anuarios y almanaques también recogieron las ofertas comerciales y los proveedores, destacando el *Anuario Riera*, el *Almanaque Bailly-Baillere* y el *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, todos ellos referidos al período comprendido entre 1890 y 1910.

El retrato como acto social

Hacia 1853 se instala en París Disderí, creador del retrato llamado tarjeta de visita que impuso una nueva orientación a la fotografía. Por una quinta parte del coste que tenía un retrato hasta ese momento, Disderí entregaba un conjunto de doce retratos, de 6 por 9 centímetros, que los individuos presentaban como tarjeta de presentación. Disderí además de París, abrió estudios en Londres y Madrid (Souguez, 1999, p. 228). Su llegada, a la capital española, había sido anunciada en la prensa en noviembre de 1860 como el fotógrafo “a quien debe tantos adelantos la aplicación de la fotografía y la reproducción de todo género de imágenes” (3 de noviembre de 1860, *La Época*, p. 2), ya que además de retratos fotográficos ofrecía esmaltes, foto-pinturas y miniaturas en su estudio de la calle Pontejos de Madrid (26 de octubre de 1864, *La Época*, p. 4). El éxito fue tan importante que se instalaron retratistas en las principales ciudades.

La moda iniciada por este fotógrafo tuvo varias consecuencias: por un lado, se hizo accesible el retrato a clases sociales que hasta ese momento no podían permitirse el gasto, por otro lado, la entrega del retrato como tarjeta de presentación llevó a que los individuos trataran de ofrecer la mejor versión de sí mismos y aparecieran posando y engalanados para la ocasión. Así, el retrato fotográfico pasó de ser un objeto eminentemente privado a ser un elemento de intercambio social en el que se introduce el deseo de aparentar y con ello diversos recursos de modificación de la realidad como el retoque, el coloreado o iluminación, el efecto flou, los decorados y el atrezzo (Cabrejas, 2009), elementos estereotipados que transmiten información sobre cuestiones como el estatus social y la profesión. Finalmente, la moda

del retrato y, especialmente, los beneficios económicos que generaba motivaron la incorporación de nuevos profesionales, no siempre con los conocimientos adecuados, que realizaban esos mismos retratos con precios inferiores. La situación generó una importante crisis en el sector, especialmente a partir de 1880, con el abaratamiento de los equipos y la aparición de las placas secas, un procedimiento más sencillo que los anteriores que no requería su revelado inmediato e implicaba que no era necesario disponer de un laboratorio para realizar fotografías. El aumento desproporcionado de profesionales provocó, a su vez, una mayor dispersión de las posibilidades de trabajo y el abaratamiento de las tarifas. Al aumento de la competencia de profesionales se sumó la generada por la “competencia” creada por los fotógrafos aficionados. Los profesionales de la fotografía reunidos en la primera Asamblea de Fotógrafos profesionales de España, celebrada en noviembre de 1905, arremetieron contra este último colectivo a quienes se pretendió limitar la afición, “reglamentarla y dificultarla y aún castigarla con cargas e impuestos” (*El Graphos ilustrado*, marzo de 1906, p. 74) ya que, según se argumentaba en el artículo, que Antonio G. Escobar publicó en 1906, titulado *El fotógrafo profesional y el aficionado*, éstos se prestaban a hacer fotografías que “debían ser reservadas a los profesionales solamente” (p. 72).

Los nuevos retratos se intercambiaban, conservan y coleccionan en álbumes e, incluso, se comercializan las fotografías de personajes sociales ilustres. Los estudios fotográficos incorporan retratos a los escaparates de sus establecimientos para su comercialización e incluso en las librerías se vendieron retratos; por ejemplo, en la librería C. Moro, situada en la céntrica Puerta del Sol 5, 7 y 9, se venden retratos de la familia real al precio de 5 reales, de generales a 6 reales y de personas notables a 4 reales. (22 de junio de 1860, *La Época*, p. 4). La familia real española estuvo muy presente en esta moda, fue ampliamente retratada y sus imágenes se convirtieron en objeto de colección. La prensa se hizo eco de las sesiones fotográficas que tenía la familia real de la mano de importantes profesionales como Laurent, quien les fotografía en La Granja -el palacio de verano de la familia real- (27 de julio de 1860, *La Época*, p. 2) o Clifford quien retrata a la Condesa de Barcelona con su traje (27 de septiembre de 1860, *La Época*, p. 2), por ejemplo. Además, la familia se desplaza a retratarse a los estudios de los retratistas de moda como el del fotógrafo Valentín Gómez, situado en la Carrera de San Jerónimo (17 de noviembre de 1897, *Nuevo Mundo*, p.

15). La venta de estos retratos, en un tamaño de 47 por 60 centímetros, se realizaba con un precio de 20 pesetas (*Anuario del comercio*, 1898, p. 143), un precio muy elevado del sueldo medio en estos años.

Ilustración 1 – Retrato de la reina regente y sus hijos



Fuente: Gómez, Valentín (1897) *El nuevo mundo*, p. 15

Según plantea Gisèle Freund, la moda del retrato arranca de las capas superiores de la sociedad y va bajando a las capas inferiores lo cual implicó su traslado a la burguesía media que encontró en la fotografía un “medio de autorepresentación conforme a sus condiciones económicas e ideológicas” (Freund, 2004, p.24), lo que a su vez condicionó la evolución de la fotografía y creó la base económica que hizo accesible el retrato a las masas. Democratizado el uso del retrato, el carácter exclusivo del mismo se trasladó al cinematógrafo y es que el nuevo medio asociado a la clase alta supuso un retrato social desde varios puntos de vista que se complementan: la nobleza y aristocracia fue protagonista de algunas de las imágenes exhibidas y su presencia en la sala marcaba un acto que se imitó por parte de sectores sociales que se identificaban con esa clase alta o aspiraba a formar parte de la misma.

De esta moda del retrato, aparte de necesidad de representación, la técnica del retoque pasó también a utilizarse en las películas cinematográficas. Retocadores y pintores especializados fueron contratados para dar color a las películas utilizando, al menos inicialmente, la misma técnica que en los retratos fotográficos y que consistió en colorear imagen a imagen la película positiva, un trabajo que al igual que sucedía con la fotografía, realizaban mujeres “En España la fotografía ha sido un arte a que se han dedicado exclusivamente los hombres (...) Sin embargo, hay en la fotografía algunas ocupaciones tranquilas, y exentas del trato con el público, que puede muy bien desempeñar la mujer. El retoque y la pintura de las imágenes se encuentran en este caso. En Madrid se han dedicado ya algunas señoras a esta práctica, y sabemos que sus trabajos nada dejan que desear. La experiencia ha demostrado que, cuando la mujer ha recibido cierta educación, tiene mayor aptitud para el arte que el hombre, y una delicadeza de sentimiento que le permite apreciar mayor número de detalles instantáneamente” (Picatoste, 1882, p. 43). Finalmente, la técnica de dobles exposición realizada por autores como Oscar Gustave Rejlander pasó a convertirse en la base de muchas de las primeras cintas llamadas de magia o truco, desarrolladas por cinematografistas vinculados a la fotografía como Meliés y que convivieron con las cintas de actualidades.

Primeros años de la cinematografía en España

Las primeras referencias relativas a la venta de equipos y películas cinematográficas en España remiten a empresas relacionadas con la fotografía, el fonógrafo y los aparatos científicos. La exclusividad del retrato se había trasladado al cinematógrafo y surgieron, por un lado, operadores y comercios que se ofrecían para llevar a cabo sesiones de cinematógrafo a particulares, tanto grabaciones como exhibiciones, y por otro, aparatos destinados a ser utilizados por los propios aficionados. Sin embargo, el uso de la cinematografía por parte de aficionados mantuvo un carácter de exclusividad que no se dio en el caso de la fotografía, y estuvo reservado a las clases sociales más altas de cuyas grabaciones se hizo eco la prensa.

En un primer momento, la adquisición de equipos sólo era posible en el extranjero, principalmente en casas francesas, debido a la dependencia técnica de la fotografía en el país que se mantuvo en relación a la cinematografía: la empresa de cinematógrafos Bunzli et

Continsouza⁴; la empresa fotográfica Cinéma Dom-Martín que anunciaba un “aparato de precisión al estilo Edison permitiendo hacer las negativas, las positivas y proyección”; Manufactura Pathé Frères; Langlois y Leat, Anthelme & Pacon, fueron algunas de las empresas que ofrecieron los primeros equipos en España de venta por catálogo. A partir de 1899 comienzan a anunciarse la venta de diferentes equipos y, además seguir adquiriéndolos por catálogo a la empresa matriz, diferentes establecimientos incorporaron el cinematógrafo con todos sus componentes a las mercancías que tenían en venta. Las empresas que comercializaban fonógrafos, aquellas que se dedicaban a los instrumentos de precisión y los establecimientos fotográficos formaron el colectivo más importante en este sentido. En 1899, se anuncia el Cinematógrafo de Familia, un equipo de exhibición para aficionados construido por el ingeniero R. de Griolet que utilizaba como fuente de iluminación un quinqué de petróleo y cuya venta se acompañaba de las películas *Los luchadores* y *Miss Fuller en el baile serpentino*, de venta en el establecimiento de artículos para fotografía Casa de C. Salvi, situado en la calle Espoz y Mina 17 de Madrid, (*Almanaque Bailly-Baillere*, 1899, p. 454). El mismo año, la empresa de los ingenieros González Ricart y Cía., (Plaza Palacio 13, Barcelona) dedicada a instrumentos de precisión, también ofrece aparatos cinematográficos corroborando su vinculación con los aparatos científicos (Anuario Riera, 1899, p. 1267). Esta empresa amplió su actividad al cinematógrafo y dos años después, en 1901, la compañía se ofrecía tanto para la instalación de equipos como para la grabación de películas (*Almanaque*, 1901, p.4).

Pocos años después se establecieron representantes especializados en la venta de aparatos y películas. El objetivo inicial de estos establecimientos fue dar a conocer el instrumento que distribuían para incentivar la compra, para lo cual se llevaba a cabo una presentación en la que se mostraba el funcionamiento de los aparatos ante la prensa e invitados escogidos siguiendo, por otro lado, la costumbre de *La Época*: éste fue el modo de proceder para el diorama, el Animatógrafo, el cinematógrafo, etc. Con el objetivo de mostrar contenidos atractivos a sus invitados, algunos de estos establecimientos

⁴ Instrumentos de precisión Privilegiados S.G.D.G., situados en el 6 de la Rue Fontaine au Roi, en París. Aparecían dedicados a la fabricación y venta de aparatos para la fotografía y la proyección. Pierre-Víctor Continsouza junto a René Bunzli tuvieron un taller de mecánica de precisión. En 1898, se asociaron con Pathé y trabajaron en la fabricación de cámaras con mayor capacidad de negativo. (Blot-Wellens, 2004, p. 99-111).

realizaron rodajes de películas que, incluso, pasaron a nutrir el catálogo de la empresa principal como es el caso del establecimiento *El Graphos*.

***El Graphos* de Antonio G. Escobar: un fotógrafo al servicio de la cinematografía**

La apertura de *El Graphos* se había anunciado en el periódico *El Liberal*, el 24 de diciembre de 1899, como un establecimiento dedicado a la venta de aparatos fotográficos y fonográficos situado en el número 2 de la calle de la Victoria, en Madrid. Para la ocasión se llevó a cabo una inauguración a la que acudieron artistas, particulares y representantes de la prensa. En 1900, la empresa amplió el negocio e incluyó el cinematógrafo, incorporando un gabinete con arcos voltaicos en el que hacer las demostraciones y se inició la venta de los aparatos, la producción de cintas y su exhibición. En la prensa se presentó como “un centro artístico que, en aparatos, artículos y productos para la fotografía, en cinematógrafos, películas, linternas e instalación de aquéllos, fonógrafo, gramófonos, diafragmas y cilindros, impresionados y en blanco, tiene seguramente una de las colecciones más importantes de Madrid y de España” y al dueño del establecimiento, Antonio G. Escobar, como un hombre de gran cultura. La instalación incluía un laboratorio, convirtiéndose en “la primera casa de Madrid y la única que impresiona películas, haciendo las positivas y las negativas para obtener las vistas en aquellos aparatos”. En definitiva, el establecimiento se encargaba de todo el proceso relacionado con el cinematógrafo: el rodaje y venta de películas, la exhibición de estas y la venta e instalación de equipos de manera inmediata al contar con equipos almacenados (17 de enero de 1900, *El liberal*, p.2).

El rey, Alfonso XIII, se convierte en su cliente en enero de 1901 cuando un funcionario de palacio adquirió un cinematógrafo de bolsillo o de aficionado para el monarca, películas impresionadas y película virgen, positiva y negativa. El aparato comercializado por *El Graphos* se anunciaba como un aparato que “sin desmontaje, ni cambio de objetivos, ni cajas, puede obtener vistas y proyectarlas a grandes distancias sin oscilación ninguna” (27 de enero de 1901, *El Imparcial*, p. 4). Tras la adquisición, Escobar se trasladó al palacio para realizar una demostración a petición del rey, y se le encargó la instalación de un arco voltaico en el palacio para la proyección de cintas, además de completar la colección fotográfica del monarca. La información fue recogida

con detalle en un artículo publicado en *La Época* (15 de enero de 1902, p.2) titulado *El rey fotógrafo*. A partir de ese momento, Escobar pasó a ser uno de los operadores oficiales de la familia real y se sucedieron las noticias en las que Escobar aparecía rodando cintas relacionadas con las actividades del monarca, es decir, registrando cintas de actualidades relacionadas con viajes o acontecimientos reales. Según los datos que hemos localizado hasta el momento, Escobar formó parte de las comitivas que se organizaban con motivo de los viajes del monarca. De su trabajo se decía: sus “cintas cinematográficas de los viajes Regios se conservan en Palacio como recuerdo vivo de los éxitos alcanzados por nuestro Rey en sus expediciones” (Notas del viaje regio, 1904). Según Camille Blot-Wellens (2011), durante los primeros años *El Graphos* fue depositario de Gaumont en la capital y parte de la producción realizada por Antonio Escobar pudo pasar a nutrir el catálogo de la compañía francesa, la cual “trabajaba con colaboradores que le enviaban imágenes del extranjero y esto le permitía cubrir eventos internacionales sin gastos exagerados” (p. 67).

Los primeros años se mostraron diferentes momentos en los que la aristocracia, especialmente la familia real, era retratada y mostrada al público y no sólo la española. Las películas cinematográficas se intercambiaban a nivel internacional y con ellas la imagen de la clase alta. Algunos ejemplos de estas representaciones los encontramos en Barcelona, en el Cinematógrafo Lumière, instalado en el establecimiento de fotografía Napoleón, donde se exhibía “las nuevas películas *Los príncipes de Gales en Edimburgo, Llegada y desembarque de lord Roberts en Inglaterra y La Reina Victoria en los jardines de Windsor* (sic)” (4 de febrero de 1901, *La Dinastía*, p.1); y, en Madrid, en el Gran Biograph del Jardín del Buen Retiro, se exhibían “únicas y exclusivas películas cinematográficas completas de las fiestas de la coronación de S. M. el Rey D. Alfonso XIII” (3 de agosto de 1902, *El Globo*, p.3), mientras en el Palacio de proyecciones animadas, de la calle Fuencarral, se ofrecían también vistas de la coronación del Rey Alfonso XIII, incluso componen programas completos en algunas salas: “En el cinematógrafo se exhiben en estos días las vistas tomadas de la visita del Emperador Guillermo de Alemania al Vaticano; las de la Visita del Rey de Inglaterra a París; escenas del viaje a Cartagena de S. M el Rey de España, y la corrida de toros celebrada el 30 de Mayo último en Aranjuez, por las cuadrillas de Fuentes y Algabeño» (3 de julio de 1903, *La Época*, p.3).

Debido a la demanda de este tipo de imágenes, los operadores comenzaron a seguir a las personalidades en sus viajes, operadores que en muchos casos eran dependientes enviados por los empresarios de exhibición (22 de junio de 1903, *La Época*, p. 3) y quienes para hacer frente a la competencia se hicieron eco de la tendencia de exhibir una cinta de actualidad a las pocas horas de haber sido registrada. Concretamente por Antonio Escobar registró la visita de M. Loubet, presidente de la república francesa, al palacio real y la película fue presentada a las pocas horas de haber sido obtenida, “un récord cinematográfico que el Sr. Escobar ha conseguido con su actividad y eficacia reconocidas” (En *el cinematógrafo*, 1905). Los ejemplos recogidos nos permiten comprobar el interés por el intercambio de este tipo de películas a nivel internacional, por su contemplación por parte del público e incluso la fascinación de las propias personalidades retratadas. La presencia de la monarquía y la nobleza fue abundante a nivel internacional y fue relevante no sólo en la pantalla sino también en las propias salas de exhibición a las que acudieron desde el primer momento.

Espectadores nobles

El interés por el cinematógrafo no sólo se refería a la visión que se mostraba de las clases altas, sino que también estuvieron entre los primeros espectadores. Las exhibiciones inaugurales del cinematógrafo en Madrid se llevaron a cabo ante personalidades sociales escogidas y la prensa. La aristocracia tenía por costumbre “dejarse ver” en ciertos establecimientos públicos, como cuando el 30 de junio de 1838, la familia real y la nobleza visitaron el Diorama de Madrid lo que significó la participación de la alta aristocracia en un fenómeno público y democrático y, al mismo tiempo, cierta eminencia de Madrid como ciudad europea (Fontanella, 1981, p.23). Cuando se presentó el cinematógrafo en España, siguiendo esta costumbre, la familia real se desplazó a contemplarlo manteniendo esta doble posición frente al espectáculo, trasladando la idea de modernidad de un espectáculo público que había alcanzado repercusión internacional. A los pocos meses de la presentación del cinematógrafo, un fotógrafo de la casa Lumière grabó a la reina y sus hijos y, en la prensa, se anunció que “cuando estos cuadros puedan verse, S. M. la Reina Regente, acompañada de sus augustos hijos, y de la Infanta D. Isabel, repetirá su visita al Cinematógrafo” (19 de junio de 1986, *La Época*), y es que unos días

antes de las grabaciones parte de la familia real –la reina regente, sus hijos, la condesa de Sástago y el duque de Medinasidonia- junto con autoridades como el gobernador civil habían acudido a una sesión de cinematógrafo (13 de junio de 1896, *La Iberia*).

En España, la aparición y el asentamiento del cinematógrafo se benefició de la evolución social y cultural que experimentó el país desde 1876 y que cristalizó con el cambio de siglo (Fusi, 1999, p. 17). La introducción de la electricidad se inició en 1881 con la fundación de la compañía Seguridad Eléctrica Española lo que, a su vez, facilitó la industrialización que permitió la fabricación en serie y generó un cambio significativo en la vida de los trabajadores que adquirieron la posibilidad y la necesidad de disfrutar del tiempo libre. La industrialización y las jornadas laborales generaron un aumento en el número de individuos que podían y querían acceder a consumir diversiones. En esta generalización del disfrute del tiempo libre, hasta ese momento reservado a las clases más acomodadas, cobraron importancia los espectáculos relacionados con efectos ópticos y proyección de imágenes extendidos, a su vez, por las tendencias establecidas en el teatro, por ejemplo, con la zarzuela y su versión en un acto conocido como teatro por horas. En cualquier caso, en 1896, cuando hizo su aparición el cinematógrafo, el precio de una entrada de preferencia en los salones teatrales era de una peseta, un coste muy elevado para las clases sociales más humildes, por lo que el cinematógrafo se va asentando en las ciudades más populosas, generalmente con instalación de electricidad y con mayor capacidad adquisitiva (Perucha, 2005, p. 22-25) y sus primeros espectadores fueron los mismos consumían opera o demostraciones espectaculares asociadas con los avances científicos.

Las visitas de la casa real al cinematógrafo trasladaban la idea de modernidad a sus protagonistas y al propio espectáculo, en muchos casos vinculado a la recaudación de fondos para diferentes causas caritativas. Esto se hace evidente en la nota, recogida por el periódico *El Globo*, sobre la presencia del rey Alfonso XIII junto al príncipe Fernando de Baviera en San Sebastián, los cuales “después de dar un pequeño paseo en automóvil, asistió a una función de cinematógrafo, cuyos productos se dedicaban al aumento de ingresos en la Junta de defensa contra la tuberculosis, que van excelentes resultados está dando” (21 de septiembre de 1905, *El Globo*, p. 3).

En paralelo a estas visitas se llevaban sesiones privadas en palacio como la comentada de Antonio G. Escobar.

En definitiva, la fotografía adquirió un notable desarrollo como retrato de la aristocracia, y la incipiente burguesía, y fue también esa aristocracia la que apareció retratada en los primeros momentos del cinematógrafo que se alejó, para estas ocasiones, de imágenes como la salida de los trabajadores de la fábrica Lumière.

El declive del fotógrafo-cinematografista

Sin embargo, de la misma manera que había sucedido con la fotografía, los diferentes aparatos cinematográficos se incorporaron también a los espectáculos de variedades. Siguiendo un procedimiento similar al utilizado con la familia real –grabación de fragmentos en los que quedan retratados los interesados para que vuelvan al espectáculo a contemplarse- muchos pioneros llevaron a cabo grabaciones en las calles de las diferentes ciudades e, incluso, se anunciaban por adelantado para que los interesados pudieran acudir al lugar de la grabación. Esta práctica permitía a las personas alejadas de las clases altas acceder a esta nueva visión y contemplarse, aunque fuera de manera breve y fortuita. Es decir, las grabaciones y la exhibición de las películas grabadas en las diferentes ciudades fueron utilizadas como reclamo comercial ya que las gentes acudían a la proyección en parte para verse así mismos retratados. El procedimiento se convirtió en una forma de trabajar tan frecuente que incluso accesorios como los trípodes tuvieron que adaptarse para poder recoger a la muchedumbre que llegaba a rodear al operador.

Ilustración 2: Trípode modelo grande con el que se puede "cinematografiar por encima de las multitudes".



Fuente: Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé Frères. Aparatos & accesorios*, 66.

La expansión del cinematógrafo fue aumentando de manera exponencial durante estos primeros años. Antonio G. Escobar llegó a dedicar buena parte de sus esfuerzos en la sección cinematográfica, y según se anunciaba en el *Almanaque Bailly-Bailliere* de 1903, la empresa de Antonio Escobar era una industria dedicada a la obtención de vistas (p. 421) aunque nunca dejó de entenderlo como continuidad de su quehacer fotográfico.

La relación con la casa real se mantuvo al menos hasta el año 1905, año que se publicó en el que Escobar había realizado grabaciones de una cacería del rey (1 de marzo de 1905, *El Heraldo de Madrid*, p. 4). Sin embargo, meses más tarde apareció otro operador presentado como proveedor de la Casa Real de España, Leo Lefebvre quien mostró las películas que había realizado el rey a Francia un tiempo antes. Escobar se mantuvo en el puesto de proyccionista para esta ocasión, muestra del inicio de la división de estos dos puestos de trabajo

y señalando el inicio del declive del establecimiento y de la figura del fotógrafo como especialista en este terreno" (*Recuerdos del viaje a París*, 1905).

Pese a los esfuerzos de Escobar, la cinematografía como industria había comenzado y progresivamente se asentó en salas especializadas aptas para públicos numerosos, ávidos de películas novedosas en las que la ficción y la magia fueron ganando terreno a las actualidades. En 1905 se amplió la oferta a la venta de películas y cinematógrafos de varios sistemas (*Anuario del comercio*, 1905, p. 610), coincidiendo con el cambio de modelo en la compra y venta de películas y aparatos que pasó a efectuarse en régimen de alquiler y en el que algunas empresas francesas, como Pathé, comenzaron a dominar el panorama ya que muchas de ellas tenían establecida una red de distribución internacional. En 1906, Escobar amplió sus talleres fotográficos con otro dedicado exclusivamente a la cinematografía (*El Graphos ilustrado*, 1906) sin embargo, la competencia de aparatos, el aumento del metraje de las cintas, la aparición de suntuosas salas de exhibición bajo la denominación de palacios, hicieron inviable el negocio de Escobar. En diciembre de 1907 dejó de publicar la revista de *El Graphos ilustrado* y en marzo de 1908 anunció el traslado del establecimiento a la Carrera de San Jerónimo. En la misma noticia se comentaba la creación de secciones de óptica y electricidad junto a la de fotografía, sin embargo, han desaparecido todas las referencias al fonógrafo y cinematógrafo: ni venta, ni exhibición, ni cintas. (30 de marzo de 1908, *La Época*).

En 1910, el establecimiento El Graphos de Antonio Escobar anunció su liquidación, un año en el que la dinámica mercantil relacionada con la cinematografía se había modificado radicalmente con el establecimiento, en buena parte del territorio nacional, de grandes empresas internacionales que coparon la producción y la venta y que contaban con sus propios operadores para la obtención de cintas de actualidad. En relativamente pocos años, se pasó de un divertimento artesanal a un producto industrial que permitía la creación y distribución de películas, llevadas a cabo por personal profesional, surgido de la necesidad de adaptarse a la tecnología que posibilitaba esa fabricación en serie. La mejora en los equipos generó una especialización que provocó la división de las funciones del operador en el trabajo de captura por un lado y el de exhibición por el otro. En paralelo, apoyado en esas mejoras técnicas y como fórmula para salir de la crisis generada

por la pérdida del factor novedad, el interés recayó en el contenido de lo proyectado, en las propias películas que alargaron su duración. El interés renovado centrado en las películas, generó la demanda continua de nuevas películas y con ellas la necesidad de acercar las películas a los exhibidores mediante intermediarios.

Es decir, la necesidad de producir cada vez un mayor número de películas impulsó el avance de la tecnología que lo hacía posible y exigió la especialización de sus trabajadores.

Conclusiones

El hecho de que la fotografía tuvo una importancia capital para la aparición y evolución del cinematógrafo es evidente. Ambas manifestaciones comparten en estos años mecanismos y soportes, e incluso, se vale de espacios de trabajo similares. Pero más allá de esto, la fotografía aportó a la creación y evolución de la cinematografía cuestiones importantes relacionadas tanto con el uso social que se le dio, como con la técnica y sus profesionales. El cinematógrafo, en su fase más inicial, se incorporó a los usos y costumbres implantados en la fotografía. Adoptó sus temas, parte de su estética y se sirvió de sus espacios de trabajo y profesionales.

Los estudios fotográficos, con techo de cristal, fueron la base de los que se utilizaron en los rodajes cinematográficos de las cintas de asunto o argumento e, incluso, en un primer momento adoptaron el mismo término, el de *galería* (García & Gorostiza, 2001, p. 18-19), espacios en los que se utilizaba la iluminación de interiores y contaban con pequeños decorados y elementos de ambientación.

Los temas sobre los que los fotógrafos desarrollaban su profesión se trasladaron al cinematógrafo, principalmente el retrato y la imagen de países lejanos, sus monumentos, costumbres y gentes.

La clase social alta, a la que en buena medida se reserva el retrato fotográfico, apareció retratada en las primeras películas que se rodaron y se convirtieron en el primer consumidor del medio tanto como espectador como, incluso, en calidad de productor de películas de aficionados. En cuanto a la estética se adoptó, por ejemplo, la moda de colorear las fotografías y la técnica se trasladó a las películas de los primeros años. En lo que respecta a los espacios de trabajo, el cinematógrafo se mostró y comercializó en establecimientos dedicados

a la fotografía como un nuevo avance del medio —las primeras exhibiciones hablan de fotografías animadas— y los primeros lugares destinados al rodaje de películas conservaron las características más importantes de las galerías en las que desarrollaban su trabajo los fotógrafos.

Bibliografía

- Alegre, S. & Crusells, M. "Boreal Films", La productora de *Fructuós Gelabert*, destruida por la I Guerra Mundial". Film-Historia, Barcelona.
- Blot-Wellens, Camille (2011). *La colección Sagarmínaga (1897-1906). Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao*. Madrid: Filmoteca española. Instituto de la Cinematografías y de las Artes Audiovisuales.
- Cabrejas Almena, Carmen (2009) «Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica», en IV Congreso de Historia de la fotografía Zarautz: Photomuseum.
- Fontanella, Lee (1981) *La Historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- Freund, Gisèle (2004), *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Fusi, Juan Pablo (1999), *Un siglo de España. La cultura*, Madrid: Marcial Pons.
- García Dueñas, J. & Gorostiza, J. (2001) *Los estudios cinematográficos españoles* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias de Cinematográficas de España.
- García Fernández, Emilio (2002): *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, ed. Ariel S.A.
- Lara López, Emilio Luis (2005) *La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología*. Universidad de Jaén: Revista de Antropología Experimental, 5.
- Letamendi, Jon (2004) *Los orígenes del cine en Cataluña*. Barcelona. Ed. Euskadiko Filmategia y Generalitat de Catalunya. Catalá de les Indústries Culturals.
- Letamendi, Jon & Seguí, Jean-Claude (1996): «El sistema Lumière en España (1896-7)», en Primeros tiempos del cinematógrafo en España, 25-49. Gijón: Universidad de Oviedo / Ayto. de Gijón.
- Macaya, L. (1906), *Cinematógrafos Pathé Frères. Aparatos & accesorios*. Barcelona.
- Marín, E., 3 de octubre de 1896, *Diario de Cádiz*. Cit. por Garofano, R. (1996) *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.
- Pérez Perucha, Julio "Narración de un aciago destino (1896-1930)". En: Gubern et al., (2005) *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Picatoste, Felipe (1882), *Manual de fotografía*. Madrid: Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada. Accesible en Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000240715&page=1>
- «En el cinematógrafo», *El liberal*, 24 de octubre de 1905, 3.
- «Notas del viaje regio», *La Época*, 29 de julio de 1904, 2.
- «Nuestro objeto», *El Graphos ilustrado*, nº 1, enero 1906, 3.
- «Recuerdos del viaje a París», *La Época*, 6 de julio de 1905, 2.