

LA CASA CUESTA, LOS TOROS Y EL HUMOR CINEMATOGRAFICO

Antonia del Rey Reguillo
Universitat de València

Por la tarde, cuando el tío sale de la oficina, vamos al cine del Callao. Este cine es una barraca muy grande de madera y de lona. (...) Dentro está lleno de bancos de madera y en el fondo está el telón y el explicador. El explicador es un hombre muy gracioso que va explicando la película y que hace chistes con las cosas que aparecen en la pantalla. La gente le aplaude mucho, sobre todo con las películas de Toribio. Toribio le llama la gente, pero es un francés que se llama André Deed y que siempre hace cosas de risa.

Arturo Barea, *La forja de un rebelde*, 1ª parte

El humor fue desde el principio uno de los atractivos que el cine se apresuró a incorporar a las películas para captar a su público más genuino, el que componían los espectadores más sencillos, que acudían a las proyecciones buscando divertirse con las bromas y gags de sus cómicos preferidos. Entre ellos, en la España de la primera década del siglo XX, el francés André Deed era probablemente el más popular y con sus grotescas bufonadas y sus torpes acrobacias, que allá por donde iba causaban estropicios constantes y lo transformaban, por lo mismo, en el blanco de todos los golpes, hacía las delicias de los espectadores¹. El divertimento inocente propiciado por aquel payaso de la pantalla es el que describe Arturo Barea por boca de su personaje en las primeras páginas de *La forja de un rebelde* cuando, desde sus recuerdos de infancia, expone el entusiasmo con el que por aquel entonces los asistentes vivían las sesiones cinematográficas. Su añoranza de Toribio nos sitúa en una época en la que el cine era ya una de las diversiones populares más demandadas, a pesar de lo cual todavía no contaba con espacios autónomos suficientemente consolidados y las barracas, más o menos endebles y provisionales, eran aún su ámbito natural.

El humor de Deed iba dirigido a un público no demasiado exigente, capaz de regocijarse con unas estrategias de comicidad más bien simples, cuya elemental mecánica bebía de las pantomimas del *music hall*. No obstante, su fama pronto sería suplantada por el genio de Max Linder, que con un registro humorístico más sutil prescindía de cabriolas, caídas y contorsiones varias y sustentaba su humor en la

¹ Empleado de la Pathé desde 1906, bajo el nombre de Boireau, André Deed fue probablemente el primer astro cómico del cine. Su estrategia de actuación se basaba en sus grandes dotes acrobáticas a partir de las cuales desarrollaba una comicidad esencialmente física cuya culminación narrativa solía ser la escena final de persecución. Contratado por la productora Cines en 1909, acabó consolidando su fama en Italia al protagonizar una larga serie de películas en las que daba vida al personaje de Cretinetti.

creación de situaciones comprometidas que no le impidían mantener la compostura y suscitar así la hilaridad de los espectadores². Pero en 1910 ni su obra ni su fama habían cuajado lo suficiente en la industria cinematográfica como para desplazar a Deed –es decir, a Toribio– en el margen de interés del público español. Y es que todavía faltaban algunos años para que, con Linder primero y sus homólogos americanos después, se iniciara la época dorada del cine cómico, desarrollada con brillantez en la segunda y tercera décadas del siglo XX.

Es en ese primitivo contexto de comicidad rudimentaria donde surge en 1910 *Benítez quiere ser torero*, uno de los pocos filmes cómicos españoles del período mudo que han llegado hasta nuestros días. Su productora, la firma valenciana Cuesta, llevaba cinco años de experiencia en la actividad cinematográfica cuando produjo la película. En sus orígenes, la filmación de documentales de diversa índole había servido a la empresa para iniciarse en el negocio cinematográfico y a partir de 1906 fue combinando esa actividad con la producción de películas de ficción. Entre ellas *El ciego de la aldea*, filmada ese mismo año, constituye un hito en el conjunto de la producción española del período al evidenciar unas características formales que demuestran no sólo la habilidad narrativa sino también el buen dominio de los recursos del lenguaje cinematográfico por parte de su realizador Ángel García Cardona. Si ese nivel de realización era excepcional o no en el cine español del momento, hoy por hoy no parece posible determinarlo con certeza, dada la escasez de filmes del período que se han conservado³. En cualquier caso, cuando cuatro años después la firma Cuesta emprendió la producción de *Benítez quiere ser torero* retomaba un asunto que le era familiar. Me estoy refiriendo al tema del toreo, asumido en este caso como elemento de comicidad en torno al cual gira la pequeña ficción que el filme desarrolla. Para ello recurre a un cambio de registro genérico al tratar como ficción paródica lo que hasta entonces había desarrollado en forma de documental. Y es que, por lo que hoy sabemos, los temas taurinos engrosaron la filmografía de la Casa Cuesta desde el principio de sus actividades en 1905. Así, de los seis documentales que la marca llevó a término en ese año dos estuvieron dedicados a la fiesta nacional, *Feria 1905*, *Bombita y Gallo* y *Corrida de feria del gran Fuentes*. Sin embargo, doce meses después parecen ser las películas de ficción las que pasan a ocupar la mayor parte del interés de la empresa. Tanto es así que, si nos atenemos a los datos conocidos, se podría afirmar, con las razonables cautelas, que la firma no retomó la producción de documentales taurinos hasta 1912. Es decir, en el intervalo de seis años que media entre ambas fechas, Films Cuesta sólo habría vuelto al tema de la tauromaquia para realizar la comedia *Benítez quiere ser torero*⁴.

Con su interés por los temas taurinos la firma Cuesta secundaba una actitud característica del quehacer cinematográfico. Me refiero a la atracción que la fiesta de los toros venía ejerciendo sobre los camarógrafos desde los primeros tiempos del celuloide. Los franceses en concreto, con Alexandre Promio a la cabeza, descubrieron pronto el atractivo visual que emanaba de los lances de la tauromaquia celebrados en los ruedos españoles y se aprestaron a filmar numerosas corridas en Madrid y otras ciudades. De ahí que los documentales sobre fiestas taurinas españolas constituyeran una nutrida sección de los catálogos de la producción Lumière⁵. En concreto, Promio puso por primera vez el tema sobre la pantalla con *Madrid. Arrivée des toreros*, donde sólo aparecen exteriores de la plaza de toros y la llegada a ella de los toreros. Posteriormente, con *Espagne. Courses des taureaux* (1897) registró escenas filmadas en el interior de la plaza de Barcelona. Más adelante, otros opera-

² Según Javier Luengos, aunque el actor de variedades Max Linder se incorporó ya en 1905 al elenco de comediantes de la firma Pathé, hasta finales de 1909 o principios de 1910 no consiguió firmar su primer guión y configurar los rasgos característicos de su personaje. En *Sin palabras. Cine cómico mudo*, Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1996, pp. 7 y 8.

³ Como es bien sabido, el hecho de que más del noventa por ciento de la producción de aquellos años haya desaparecido coloca a los historiadores en una situación difícil, porque limita drásticamente sus posibilidades de investigación y estudio del período, al no contar con un corpus lo suficientemente representativo como para poder establecer unas valoraciones sólidamente fundamentadas y, por lo tanto, fiables.

⁴ La más reciente filmografía de la casa Cuesta, la ha establecido Nacho Lahoz en *Agenda 2005*, Valencia, IVAC-La Filmoteca, 2004. Pese a todo, aunque de momento no se tenga constancia de más títulos, es razonable pensar que la producción de Cuesta debió ser más amplia.

⁵ Carlos Fernández Cuenca basa estas afirmaciones en los datos del catálogo Lumière de 1903, que recoge toda la producción de la marca francesa desde 1895. En *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián, XI Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1963, pp. 7 y 8.

dores de la firma se encargarían de documentar con detalle todo el proceso y ritual de las corridas en películas que no sobrepasaban los diecisiete metros y daban para un minuto escaso de proyección. Aquellas filmaciones, minuciosamente registradas en el sexto catálogo Lumière de 1898, exhiben unos títulos a modo de epígrafes perfectamente descriptivos que hablan por sí solos de la concienzuda tarea de los camarógrafos: *Traslado de los cajones con los toros*, *Escuela de tauromaquia*, *Encierro*, *Salida de la cuadrilla*, *Picadores*, *Pases de capa*, *Banderilleros (I y II)*, *Estocada*, *Muerte del toro*, *Arrastre de un caballo y de un toro* y *La salida*. Todo ello viene a corroborar el enorme interés que la fiesta taurina tuvo para quien era en esos años la primera empresa cinematográfica mundial, hasta llegar a constituir un amplio porcentaje del conjunto de sus filmaciones sobre hechos y costumbres característicos de la sociedad española⁶.

Con esas películas que daban la vuelta al mundo, el arte de los toros adquirió una universalidad desconocida hasta entonces, al ser puesto al alcance de todo tipo de espectadores, incluidos los españoles, que revivían así el disfrute y las emociones que estaban habituados a experimentar en directo. Además, y lo que es más importante, la práctica de la lidia, con el componente humano y el ritual que le son propios, empezó así a funcionar como un tópico cultural de primer orden entre los que irían configurando el imaginario sobre España que se transmitía al mundo desde el fulgor de las pantallas. Naturalmente, en España, cuna de la Fiesta y lugar donde la afición a los toros resultaba ser una de las distracciones populares por antonomasia, no tardaron en surgir camarógrafos autóctonos que supieron aprovechar la valiosa materia prima que las fiestas taurinas suponían, capturando en sus imágenes todos aquellos eventos tauromáquicos que resultaban dignos de mención. El primero de estos avisados operadores fue Antonio Cuesta que, supo aprovechar los numerosos actos taurinos celebrados en la ciudad de Valencia. Sus pasos fueron pronto seguidos por otras marcas españolas, como la zaragozana Vilagrassa y Compañía, y por operadores destacados como José Gaspar y Fructuoso Gelabert entre otros⁷. Pese a todo, iba a ser la productora valenciana la que acabaría centrando la mayor parte de su actividad en la filmación de todas aquellas corridas relevantes a las que pudo tener acceso. Aunque eso sucedió años más tarde, es decir, bien entrada la siguiente década.

La imagen cómica de un ritual dramático

En 1910, umbral cronológico que da paso a ese período, Films Cuesta realizó una peculiar aproximación al tema taurino cuando llevó a cabo la filmación de *Benítez quiere ser torero*. La película es una suerte de farsa construida en torno a las peripecias que sufre el personaje que da su nombre al título. Éste no es sino un fante que vive dominado por su afición al toreo y no pierde la ocasión de practicarlo ante todo aquello que se le pone por delante. Sin embargo, cuando las circunstancias lo obligan a enfrentarse a lo que él cree ser un toro real, su cobardía lo impulsa a salir corriendo y a encaramarse *in extremis* en lo alto de una reja para ponerse a salvo, suscitando con su actitud la hilaridad y la burla de todos aquellos que lo persiguen. En sus escasos cuatro minutos de duración —exactamente 4 minutos 39 segundos—, el filme desarrolla un microrrelato articulado en ocho planos que es capaz de englobar situaciones diversas, ordenadas según una estrategia narrativa

⁶ Muriel Feiner, *¡Torero! Los toros en el cine*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 17-20. Tal como señala la autora, de las treinta y siete películas sobre España contenidas en el catálogo sexto de los Lumière, doce estaban dedicadas al tema taurino.

⁷ Carlos Fernández Cuenca, *Toros y toreros en la pantalla*, op. cit., p. 14.

que se ajusta a la cadena causal, y cuyo flujo respeta la distribución clásica de planteamiento, nudo y desenlace. A través de él, el personaje de Benítez queda dibujado en el marco de sus coordenadas familiares y sociales. Dos ámbitos en los que sólo sabe desenvolverse creando dificultades a unos y otros y provocando reacciones de rechazo, burla y castigo. Absorbido como está por su pasión torera, el protagonista zascandilea de acá para allá con la muleta y el estoque siempre a punto, provocando por doquier situaciones más o menos engorrosas. Si como cabeza de familia parece ignorar las pautas de la vida hogareña, y no atiende a ninguna razón que no sea su particular divertimento, como integrante de su grupo de amigos actúa a modo de marioneta provocadora de la que todos hacen mofa. Ante los extraños, Benítez es siempre un incordio con el que tropiezan y por causa de quien los bienes que transportan –sea una gran tarta o una canasta con naranjas– acaban malográndose estampados en el suelo [Fig. 1]. A tanto desaguisado pone fin la broma a la que, a modo de escarmiento, los amigos someten al pobre mequetrefe cuando, con un toro simulado, le dan el susto de su vida, obligándolo a huir en una persecución final a la que tampoco se sustraen los guardias, que acaban deteniendo a Benítez por alterar el orden público. Una vez en la comisaría, el inquieto zascandil es castigado con unos buenos azotes que le propina su propia mujer. De resultas, no le queda más remedio que cortarse la coleta.

El orden de este relato fílmico está organizado en torno a un esquema de peripecias sucesivas desarrolladas en diferentes escenarios interiores y exteriores a través de los que transita el personaje en su constante ir y venir. Cada una de dichas



Fig. 1. *Benítez quiere ser torero*
(A. García Cardona, 1910)

peripecias suele desarrollarse en el marco de un plano, que funciona por sí mismo como una minisecuencia narrativa dotada de cierta autonomía, aunque ello no obsta para que el relato en su conjunto mantenga la necesaria progresión y el flujo de la causalidad funcione con la suficiente coherencia. En este sentido, la distribución de las sucesivas peripecias a lo largo de los ocho planos que componen el filme permite observar una *exposición de la situación* en los dos primeros, que muestran al personaje en su medio familiar y social; un desarrollo del *conflicto* en los cuatro planos siguientes, durante los cuales la situación se complica para el protagonista hasta alcanzar el cenit con la persecución de la que es objeto; y, por último, el correspondiente *desenlace* en los dos últimos planos, con la supuesta renuncia del personaje a su estrafalaria conducta⁸. El flujo de la continuidad entre estas minisecuencias queda establecido por los desplazamientos del protagonista, que abandona cada plano una vez vivida su particular peripecia, remitiendo con su marcha tanto al espacio exterior como al sucesivo escenario de sus enredos y creando un vínculo de continuidad espacio-temporal que, aunque rudimentario –los *raccords* de dirección no siempre están resueltos correctamente–, sitúa el relato en un estadio donde la autarquía característica del plano primitivo ha quedado claramente superada.

Sobre este desarrollo argumental, el relato sienta las bases de su comicidad ajustando con precisión sus resortes narrativos a las dos funciones básicas ya establecidas en el cine cómico de los orígenes. Ellas son la *infracción* y el *castigo*, que se muestran siempre articuladas mediante una relación de causa-efecto⁹. En el caso de *Benítez quiere ser torero*, desde el primero de sus ocho planos el relato deja constancia de la actitud disruptiva del protagonista, quien es incapaz de integrarse en el orden doméstico y mantener la compostura en torno al almuerzo familiar. Absorbido como está por su taurofilia, desoye las advertencias de las dos mujeres con las que convive, su esposa y la doncella, y, como un niño más, juega sin tregua con su hijo en un frenesí lúdico que lo lleva a convertir la servilleta en muleta y los cubiertos en banderillas, hasta que agota y desquicia a su mujer, que cae desfallecida bajo los efectos de un soponcio. En este sentido, la infracción de Benítez tiene que ver con su actitud inconscientemente infantiloides y ajena a las pautas que ordenan el mundo de los adultos. El personaje parece no sentirse parte de ellos enajenado como está por la incontinencia de su afición. De hecho, cuando comprueba que de sus iguales sólo va a obtener burlas, sigue buscando sus cómplices entre los mozalbetes, que lo respaldan secundando sus piruetas. Sin embargo, con su movimiento constante, consecuencia del frenesí juguetón que lo domina, Benítez siempre acaba provocando desaguisados allí por donde va.

Esa insistencia en el uso del cuerpo cinético del personaje, convertido en instrumento casi mecánico e irreductible a la quietud, es un recurso humorístico elemental que hermana a Benítez con los cómicos precedentes, cuyas infracciones, siempre basadas en algún tipo de confrontación física, solían traducirse en destrozos y desórdenes diversos, con el enfado natural de quienes los sufrían, que emprendían la inmediata persecución del culpable. Al respecto, parece lógico suponer que André Deed y su encarnación de Toribio fueron probablemente el modelo más inmediato e influyente para inspirar el personaje de Benítez. De hecho, el comportamiento de éste en el relato sigue un proceso similar al del cómico francés. A semejanza de lo sucedido con él, los incontrolados y torpes movimientos del taurófilo y su constante agitar la muleta derivan en la inevitable colisión que precipitará al suelo la carga que transportan quienes se cruzan en su camino, ya sea ésta una tarta cuida-

⁸ Al respecto de la organización narrativa, véase el anexo de la última página.

⁹ Monica Dall'Asta: "Los primeros modelos temáticos del cine", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (Coord.), *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 241-285.

dosamente adornada o una canasta rebosante de naranjas [Fig. 2]. De resultas, en fracciones de segundo, todos los sujetos y objetos a la vista quedan amontonados en un barullo de cuerpos y cosas que presagia tímidamente las frenéticas escenas de choques, caídas, derribos y tartazos de las futuras *Keystone comedies* que pocos años después surgirán impulsadas por Mack Sennett y su *troupe*.

Por otra parte, el colofón humorístico y recurso narrativo que precipitará el desenlace no es otro que el momento de la persecución, planteada como la consecuencia inmediata de todo el desbarajuste provocado por la torpeza del protagonista¹⁰. En *Benítez quiere ser torero* dicha persecución se fragua en forma de broma pesada que parece tramarse contra el protagonista, como burla y aleccionador escarmiento ante su bravuconería. Porque las bravatas e incordios de Benítez parecen haber cansado a todos sus conocidos, que traman la pequeña venganza tal vez para curarlo, de una vez por todas, de su estrambótica obsesión. El castigo consiste en simular un toro de tela y cartón piedra que conducirán entre varios de ellos para embestir al pobre botarate. Con esta divertida estrategia lograrán ridiculizarlo evidenciando su cobardía y además, sin pretenderlo, llegarán a ponerlo en manos de la justicia, alertada de forma accidental cuando los propios guardias caigan arrollados por la bulliciosa fila de perseguidores que se forma tras el fugitivo Benítez y el toro que lo acosa. El revuelo y desorden cinético que exhibe por unos segundos el relato fílmico es de nuevo precursor –con mayor evidencia en este caso– de las estrategias humorísticas que poco después van a desarrollar las comedias de estilo *slapstick*.

Por otra parte, esta peripecia narrativa, clímax humorístico del relato e impulsora del desenlace que tiene lugar momentos después, vuelve a situar el filme en la trayectoria más genuina del género cómico, aquella que lo vincula con el vodevil de tradición europea¹¹, pasando por la práctica humorística de los payasos circenses y



Fig. 2. *Benítez quiere ser torero*
(A. García Cardona, 1910)

¹⁰ El motivo de la persecución, característico de los filmes cómicos del cine primitivo, constituye por sí mismo un factor genérico fundamental. Según Julio Pérez Perucha, en el cine español habría sido introducido por *Benítez quiere ser torero*. En "La singular trayectoria de 'Cuesta, Valencia'", *Archivos de la Filmoteca* nº2, Valencia, Generalitat Valenciana, junio/agosto, 1989, pp. 46-53.

¹¹ Es Noël Burch el que, citando a Barry Salt, apoya esta referencia, aunque para Burch las persecuciones de la pantalla, más allá de su vinculación con las estrategias del vodevil, son extraordinariamente relevantes, porque funcionan como elemento primordial de continuidad para superar la autarquía del plano primitivo y situar el relato cinematográfico en un estadio más próximo al modelo institucional. En *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 157 y ss.

enlazándolo en última instancia con las formas escénicas de la *commedia dell'arte*¹². Y todo ello, porque el recurso a la *persecución* resulta imprescindible en el esquema narrativo del humor filmico primitivo más arriba mencionado, al funcionar como el elemento intermedio necesario que permite conectar la infracción inicial con el merecido castigo que cerrará la trama. Un castigo que, en el filme que nos ocupa, añade un plus de comicidad en su misma resolución cuando, introduciendo un nuevo e inesperado gag, el relato desplaza la ejecución del acto punitivo desde las personas de los guardias, genuinos representantes de la autoridad, hasta la figura de la esposa, quien, por propia iniciativa, manejando a Benítez como si fuera un pelele, le propina unos azotes ante la divertida sorpresa de todos los presentes. Porque el tratamiento dado al personaje lo convierte de improviso en un objeto, y esa pérdida momentánea de su condición de ser humano está llamada a desatar la risa de los espectadores, ya sean integrantes del relato o público que lo disfruta frente a la pantalla¹³. La sanción conyugal, por otra parte, además de aumentar en varios grados la temperatura humorística de la clausura diegética, es perfectamente consonante con el estatuto de niño malcriado del que el protagonista se ha hecho acreedor con su incorregible conducta, manifiesta a lo largo del relato. Todos estos resortes de comicidad tan sabiamente manejados hacen de esta peculiar película un caso único en el magro acervo de filmes cómicos de nuestro cine mudo y evidencian la habilidad y pericia que la marca Cuesta llegó a alcanzar como productora destacada del momento.

Con todo, si *Benítez quiere ser torero* merece una especial atención es porque suma a los valores intrínsecos ya mencionados el mérito de haber introducido en el cine el tema de los toros visto desde la perspectiva de la comicidad¹⁴. Que sepamos, pese al considerable interés mostrado desde las productoras primitivas por las actividades tauromáquicas, nunca hasta la realización de esta película se habían traspasado las fronteras del documental, que bajo el denominador común de “escenas naturales” o “tomas de vistas” era la moneda al uso para proveer los programas de noticiarios exhibidos en las sesiones cinematográficas. En este sentido *Benítez quiere ser torero* habría inaugurado una tendencia que poco después sería explotada y desarrollada por algunos de los grandes cómicos de la pantalla. En efecto, el potencial humorístico que se podía derivar de la fiesta taurina percibido con tanta presteza por la firma Cuesta empezó a ser explotado poco más tarde por los realizadores franceses, que ya en 1911 filman al popular mimo Calino en trance de lidia¹⁵ y dos años después llevan al mismísimo Max Linder, a la sazón convertido en el cómico más relevante del celuloide, a dirigir e interpretar *Max torero (Max Toréador)*, cuyo argumento muestra notables coincidencias con el filme de la empresa Cuesta. Como Benítez, Max desea a toda costa ser torero y aprovecha la menor ocasión para practicar las habilidades de la lidia incordiando a quien se le pone por delante. Ese es el caso de un ciclista al que Max intenta torear cuando viene haciendo eses por la carretera¹⁶. Si el cómico francés, autor a esas alturas de los guiones de sus películas, conoció o no la cinta española es difícil saberlo, pero no es aventurado imaginar que así pudo haber sido, puesto que hablamos de unos años en que la circulación de los filmes entre los diferentes países era muy fluida y quizá más de lo que pensamos por lo que respecta a la pequeña producción española¹⁷. En cualquier caso, la semejanza entre la citada escena y aquella otra ya mencionada en la que Benítez torea con su muleta a la mujer portadora de la tarta es más que evidente. En ambas el humor parece estar basado en la obstinación de sus protagonistas –Benítez y Max– por practicar su afición en el lugar menos adecuado y en la consiguiente situación embarazosa que se deriva de ello.

¹² En relación a la deuda que el cine cómico tendría con la tradición circense y la *commedia dell'arte*, véase Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1995, pp. 114-119.

¹³ En su conocido ensayo sobre la risa, Henri Bergson señala “la transformación momentánea de un ser humano en una cosa” como una de las causas que suscitan inevitablemente la hilaridad de los demás. En *Introducción a la metafísica*. *La risa*, México D.F., Ed. Porrúa, 1986, p. 66.

¹⁴ A este respecto, Julio Pérez Perucha ya atribuyó a Cuesta el mérito de haber introducido por primera vez “la ficción taurina en el cine” en “La singular trayectoria de ‘Cuesta, Valencia’”, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵ El dato lo da Carlos Fernández Cuenca en *Toros y toreros en la pantalla*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ La trama de *Max Toréador* finaliza con el intento fallido de su protagonista para torear una vaca sobre cuya testuz ha simulado los cuernos del toro con un par de tenedores. En Javier Luengos, *Sin palabras*. *Cine cómico mudo*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ Aun tratándose de una película española, y sabiendo que la producción de nuestra industria fílmica tuvo una repercusión más bien escasa en el mercado cinematográfico internacional de aquellos años, no es descabellado pensar que Linder –intérprete un año antes de *Voyage de nocces en Espagne*– pudo haberla visto o tener algún tipo de referencia de ella, dado el interés que el tema taurino suscitaba en la casa Pathé, que además contaba con su propio representante en la ciudad de Valencia.

Sin embargo, a diferencia del filme francés, la película española cuenta con un ingrediente que, sumado al anterior, es un agente definitivo a la hora de suscitar la risa de los espectadores. Se trata del miedo ante el toro que evidencia el protagonista [Fig. 3]. Como tal, el miedo extremado ha funcionado siempre al servicio del humor en la tradición del teatro y el cine cómicos, pero, en este caso, la cobardía del personaje es tanto más risible por cuanto se da combinada con su afán por torear, siendo el toreo precisamente una actividad en la que el valor se presupone como cualidad natural y necesaria en el sujeto que la practica. En consecuencia, el gag de Benítez huyendo del toro presa del pánico y su posterior subida a los barrotes de la reja constituye el resorte clave que maneja el relato en pro de la hilaridad [Fig. 4]. No en vano en torno a él funcionan tres de los ocho planos que integran la película. Por otra parte, la evidencia de su eficacia la pone de manifiesto el hecho de que pronto surgirían las primeras secuelas de una larga serie de películas que incorporan escenas semejantes con idénticos fines humorísticos. En el ámbito de la producción española, uno de los primeros ejemplos que reproducen este gag es el de *Currito de la Cruz* (1925), el melodrama dirigido por Alejandro Pérez Lugín a partir de su novela homónima. En este folletín de elevado dramatismo las tribulaciones y sufrimientos del héroe son contrarrestados por algunos detalles de humor que rebajan la tensión emocional del relato. Todos ellos surgen a partir de los miedos de Copita, ayudante y compañero del protagonista que vive obsesionado por los miuras. Precisamente, en una de sus pesadillas confunde a un burro con uno de ellos y, como Benítez, acaba trepando a lo alto de una reja para esquivarlo.

Otras películas españolas más próximas en el tiempo a *Benítez quiere ser torero* y que abordaban el tema de los toros desde una mirada exclusivamente humorística se han perdido¹⁸. Aunque sí ha llegado hasta nosotros *Clarita y Peladilla van a los toros*, uno de los cinco cortos que en 1915 dirigió e interpretó Benito Perojo imitando el personaje de Charlot. En su caso, el toreo funciona como pretexto para el lucimiento de Peladilla, verdadero agente de la comicidad que, aunque nunca llegue a enfrentarse al toro, sí participa de algún modo en la corrida hostigando al diestro, del que está celoso, e iniciando una guerra de almohadillas que acabará volviéndose en su contra hasta obligarlo a lanzarse al ruedo para esquivarlas. La película vincula el tema taurino con el genio de Chaplin meses antes de que éste estrenara *Carmen* (*Charles Chaplin's Burlesque on Carmen*), donde lleva a cabo su personal interpretación paródica de la ópera de Bizet y, con su caricatura de posturas y actitudes, consolida definitivamente el tópico humorístico del torero medroso¹⁹. Y es que la enorme popularidad universal de la que Chaplin gozaba daba pie a influencias de todo orden en ámbitos muy dispares. De hecho, sus imitadores fueron numerosos y no sólo en el medio fílmico. En el caso de España, además de sus sosias cinematográficos²⁰, el actor británico generó imitadores en el ámbito mismo de la fiesta taurina, que adoptó la moda del “charlotismo” –al decir de Cossío– en las novilladas humorísticas que se pusieron de moda y empezaron a practicarse por todos los rincones de nuestra geografía. La primera de ellas tuvo lugar en mayo de 1916, en la plaza de las Arenas de Barcelona, con el torero cómico Carmelo Tusquellas actuando como Charlot. Su trabajo tuvo tanto éxito que dio lugar a la formación de una cuadrilla de toreros bufos, formada por Charlot, Llapisera y su Botones, que llegó a componer un espectáculo completo, paseado por América ese mismo año, y en el que cada uno de los personajes tenía asignados su indumentaria y papel específicos. Estas celebraciones bufotaurinas pasaron pronto a llamarse charlotadas y fueron habituales desde entonces en las verbenas veraniegas y fiestas populares de numerosas ciudades y pueblos de todo el ámbito hispano²¹.

¹⁸ Las referencias que tenemos de ellas las da Carlos Fernández Cuenca, que habla de *Avelín, torero* (1914), *Linito se hace torero* (1915) y *Tauromañías o la vocación de Rafael Arcos* (1916). En *Toros y toreros en la pantalla*, op. cit., p. 30.

¹⁹ Estrenada a principios de 1916, según Fernández Cuenca, *Carmen* no llegaría a España hasta 1918. Sin embargo, Chaplin era conocido por los españoles desde 1914, año en que, con un éxito inmediato, se había estrenado *Mabel y el auto infernal* (*Mabel at the Wheel*).

²⁰ En nuestro país, la iniciativa de Perojo fue secundada por el actor Héctor Quintanilla que, en 1916, compuso el personaje de Cardo como trasunto de Charlot en una serie producida por Studio Films, aunque ninguno de sus títulos alude al tema taurino. En Palmira González López, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre, p. 290. Asimismo, durante los años veinte, el torero cómico José Martínez “El Chispa” fue el más hábil de los imitadores de Chaplin y llegó a interpretar *Charlot español torero* en 1928 bajo la dirección de José C. Walken. En Carlos Fernández Cuenca, *Toros y toreros en la pantalla*, op. cit. pp. 31 y 80.

²¹ Jose María de Cossío, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, vol. 1, pp. 717-723,



Fig. 3. *Benítez quiere ser torero* (A. García Cardona, 1910)



Fig. 4. *Benítez quiere ser torero* (A. García Cardona, 1910)

El mencionado trasvase de formas entre el cine y la fiesta taurina es un ejemplo más del intercambio de influencias experimentado por los espectáculos populares durante las dos primeras décadas del siglo XX. En una etapa en la que el cine —que ganaba adeptos rápidamente entre los públicos de todos los países— estaba luchando por lograr la primacía sobre el resto de las actividades de ocio. En su batalla, paulatinamente fue desplazando a las variedades en el interés de los espectadores, aunque, en nuestro país, continuó midiéndose de igual a igual con la actividad festiva por excelencia, como eran las celebraciones taurinas en todas sus variedades. Esta circunstancia explicaría, en buena medida, la reiterada atención que el cine español prestó al tema durante la segunda y tercera décadas del siglo XX, cuando numerosos filmes lo incluían como ingrediente principal de sus tramas, como si con ello se hubiera pretendido asegurar el éxito de la futura película. En cierto modo, la estrategia debió surtir efecto, porque algunos de los títulos más aclamados de aquel período, narrados usualmente en clave melodramática, están ligados al toreo y su mundo. Sin ir más lejos, *Sangre y arena* (1916) de Blasco Ibáñez y Max André, *Los arlequines de seda y oro* o *La gitana blanca* (1919) de Ricardo Baños y el ya mencionado *Currito de la Cruz* (1925) de Alejandro Pérez Lugín, por citar sólo algunos ejemplos que trascendieron nuestras fronteras y contribuyeron a afianzar los tópicos culturales sobre España y lo español que el cine, como antes hicieran la literatura y otras artes, empezaba a generar sobre nuestro país.

La ambición de la Casa Cuesta

Es en ese contexto en el que cabe interpretar el significado que supusieron las iniciativas de Films Cuesta, que, en una sociedad como la española, de industria fílmica muy incipiente, se atrevió a luchar casi en solitario para conformar un acervo filmográfico donde prácticamente la mitad de las películas fueron de tema taurino. Con gran sagacidad, los responsables de la empresa supieron percibir la peculiaridad y el atractivo que el rito de la lidia tenía como elemento identitario característico de nuestra cultura y el interés que, por diferentes razones, podrían suscitar entre los espectadores nacionales y extranjeros las filmaciones en torno a él, y trató de aprovecharlo²². El momento era clave, en aquellos primeros años diez, pues el asentamiento definitivo del cine se podía percibir como algo incuestionable. De hecho, su enorme aceptación había multiplicado los lugares y ámbitos de exhibición y disparado la demanda de películas hasta unos extremos inimaginables, abriendo un amplio campo de potenciales clientes para las productoras, que a duras penas podían atender las demandas del consumo. En definitiva, se trataba de una coyuntura excepcionalmente propicia para la consolidación de las industrias cinematográficas autóctonas, que en el caso español intentó ser aprovechada, aunque con poco éxito. Como es sabido, por esos años, la embrionaria industria fílmica de nuestro país radicaba principalmente en la ciudad de Barcelona, desde donde se llevaron a cabo una serie de esfuerzos encaminados a desarrollar y consolidar sucesivas empresas productoras, empeños que con el tiempo acabarían revelándose baldíos. Al margen de las firmas catalanas, sólo la marca Films Cuesta fue capaz de desarrollar en Valencia una infraestructura industrial cinematográfica, si bien nunca llegaría a superar el estadio artesanal. Ello le impidió alcanzar la envergadura suficiente para poder secundar los modernos sistemas de producción que se estaban imponiendo en la industria cinematográfica

²² Antonia del Rey Reguillo, "Introducción", en Rey Reguillo, A. del, *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de Seducción*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007, pp. 9-31.

y precipitó el colapso de sus actividades a mediados de la década. Pese a todo, esos años fueron los más productivos de su trayectoria, pues a partir de 1912 —coincidiendo con el auge del documental que se vivía en nuestro país—²³ impulsó drásticamente su actividad y con ella el interés por el mundo de los toros, sobre el que llegó a filmar, desde entonces hasta 1915, diecisiete documentales de corridas y dos películas de ficción, *La barrera nº 13* (1912) y *La lucha por la divisa* (1913). Así logró un acervo de filmes taurinos lo suficientemente amplio como para abastecer su negocio de ventas dirigido a las exhibidoras nacionales y foráneas. De este modo, pudo mantener cierta competencia con las productoras extranjeras francesas e italianas, que se proveían de películas semejantes a partir de las filmaciones de sus corresponsales, emplazados en las principales ciudades españolas²⁴.

En este sentido, la firma Cuesta tuvo la suficiente visión comercial como para organizar campañas promocionales en la prensa especializada del momento, consolidada en esa década con publicaciones como *Arte y cinematografía*, surgida en 1910, *El mundo cinematográfico*, nacida en 1911, y *El Cine*, que apareció en 1912, las tres editadas en la ciudad condal²⁵. Pese a que en su origen dieron cabida a información general sobre espectáculos varios, con el tiempo el cine fue el único tema tratado en sus páginas e ilustrado con gran despliegue de material gráfico. El público natural de tales revistas debieron ser los aficionados más entusiastas, pero sobre todo los profesionales del medio cinematográfico, productores, distribuidores y exhibidores. A todos ellos, aficionados y profesionales del medio, se dirigían los anuncios de la marca Cuesta, que aparecieron puntualmente en *Arte y Cinematografía*, la más veterana de ellas. Con una estrategia comercial que ha persistido hasta nuestros días, la promoción de las películas se iniciaba previamente al estreno para guiar y acrecentar convenientemente las expectativas del público y empresas compradoras. Los anuncios, publicados a veces a toda página, incorporaban asimismo la referencia del “concesionario” —hoy distribuidor— encargado de gestionar la venta de las películas de Films Cuesta, tanto en territorio nacional como en el ámbito extranjero. Esta función la ostentaba José María Codina quien, según rezaban los primeros textos anunciadores, distribuía los filmes de la casa a exhibidores de España, Portugal y la República Argentina (Fig. 5). Sin embargo, en anuncios aparecidos posteriormente se puede comprobar cómo su campo de acción se había ampliado considerablemente, pues Codina figura ya acreditado como “representante general para todos los países”²⁶.

La existencia de estos referentes publicitarios no es baladí, porque gracias a ella podemos hoy deducir que Films Cuesta vendió una parte de su producción a diferentes países de Europa y América, aunque aún no sepamos en concreto el volumen de tales ventas, ni los títulos correspondientes, ni cuáles pudieron ser los países demandantes. Ésta es una tarea pendiente de ser realizada por los estudiosos. De hecho, no sólo es necesaria por lo que respecta a la firma Cuesta, sino que resulta imprescindible hacerla extensiva a toda la producción española del período. Sólo así se podrá precisar con exactitud en qué medida la exportación de cine mudo español fue un hecho. Sólo así conoceremos hacia qué países se dirigió la venta de películas, cuáles fueron éstas y qué circunstancias se dieron en el establecimiento de intercambios o posibles relaciones de compraventa. Hoy sabemos de la existencia de copias de películas españolas del período en los archivos de diferentes filmotecas europeas, con rótulos convenientemente traducidos a sus respectivos idiomas, lo que acredita que una parte del cine español del período fue conocido fuera de nuestras fronteras. Estas valiosas reliquias son los señuelos a los que los

²³ El interés por los documentales que se desató entre el público español tenía que ver con los acontecimientos políticos del país, inmerso en aquellos años en la guerra de Melilla. De ahí que los reportajes sobre los sucesos del frente fueran los más demandados junto con los resúmenes de los festejos taurinos. En J. A. Pérez Bowie, *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España. 1986-1936*. Salamanca, Librería Cervantes, 1996, p. 23.

²⁴ En la capital levantina oficiaba como tal Ángel Pérez del Val surtiendo con sus filmaciones a las casas Pathé, Gaumont y Eclair. Según Fernández Cuenca, este operador habría iniciado el sistema de servir corridas “a la carta”, confeccionadas por él mismo con el montaje de fragmentos seleccionados a partir de sus nutridos fondos filmográficos, que habrían desaparecido durante la guerra civil. En *Toros y toreros en la pantalla*, op. cit., p. 15. Por su parte, Julio Pérez Perucha atribuye esa habilidad a la firma Cuesta, que supuestamente la habría desarrollado desde una etapa anterior. En “La singular trayectoria de ‘Cuesta, Valencia’”, op. cit., p. 47.

²⁵ José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España. 1986-1936*, op. cit., pp. 21-23.

²⁶ En los anuncios publicados en los números 48 y 53 de *Arte y cinematografía*, de septiembre y noviembre de 1912, aparece Codina como concesionario para España, Portugal y la República Argentina. Unos meses después, en los números 63 y 69 de la misma publicación, correspondientes a abril y septiembre de 1913, ya se han ampliado sus funciones al resto de los países.



¡¡¡ATENCIÓN!!!

¿Sabéis cuál es el acontecimiento más saliente de actualidad?

Seguramente que si
LAS GRANDIOSAS CORRIDAS DE TOROS
impresionadas por la manufactura española

FILM CUESTA

Lo más hermoso, artístico, incomparable, piramidal

TOROS Y FERIAS DE VALENCIA - 1913

por los célebres maestros

**BOMBA, MACBAQUITO, GALBO,
BOMBITA, GABBITO y LIMEÑO**

Película de 800 metros aproximadamente

Soberbia presentación, elegantísimo y artístico cartel a diez y seis tintas

¡CINEMATOGRAFISTAS! Si queréis ver vuestras salas llenas
de público y vuestras cajas atestadas de oro, no dejéis fuera
de programa

TOROS Y FERIAS DE VALENCIA - 1913

¡EXPORTADORES! Disponed a enviar a vuestros represen-
tados la última expresión de la finura y elegancia en el arte

Representante general para todos los países

J. M. CODINA

Tallers, 76 bis

BARCELONA

Fig. 5 Publicidad de la Casa Cuesta en *Arte y Cinematografía*.

investigadores debemos prestar nuestra atención, a partir de una revisión exhaustiva que debería ejercerse no sólo sobre los filmes, sino sobre todos los documentos existentes con ellos relacionados que puedan dar fe del nivel de conocimiento que los espectadores y los profesionales de otros países tenían del cine español del período. Los resultados de ese estudio, sin lugar a dudas, aportarían la luz suficiente como para establecer nuevos y más ajustados presupuestos en la valoración de nuestro cine mudo, tan denostado en ocasiones y cuya estimación hasta la fecha se ha establecido sobre la base de un muestrario de películas escasísimo que en modo alguno se puede considerar representativo de la totalidad y, por consiguiente, válido para establecer estimaciones definitivas sobre ella.

Esquema narrativo de *Benítez quiere ser torero* (1910)

Plano	Contenido	Tiempo acumulado	
Créditos	Imagen de marca de la casa cuesta	00:07"	
1/PG	Benítez juega con su hijo a torear en el comedor familiar y, haciendo caso omiso de las llamadas al orden de su esposa, derrama la fuente de la comida y pone a su mujer al borde del colapso. Él se viste de corto y sale de casa con su muleta.	01:20"	Planteamiento
2/PG	Benítez se aproxima a la tertulia de un café al aire libre. Los presentes lo animan a torear y él mueve su muleta ante un toro inexistente mientras todos se burlan y, cuando va a sentarse, le retiran la silla para que caiga al suelo. Enfadado, abandona el lugar mientras todos parecen tramar algo contra él.	02:12"	
3/PG	Tres niños juegan en la calle cuando llega Benítez y empieza a torear ante una mujer portadora de una gran tarta sobre la que él clava el estoque. Al llegar un hombre con una canasta de naranjas, todos colisionan. Entre una gran confusión, la tarta se estampa contra el suelo y las naranjas se derraman haciendo las delicias de los niños. Visto el desbarajuste, Benítez se larga mientras se aproximan los que estaban en el café.	02:40"	Nudo
4/PG	Benítez encuentra a unos niños con los que empieza a ensayar pases de toreo, pero, cuando aparece un toro simulado movido por dos hombres, huye presa del pánico.	03:00"	
5/PG	Mientras dos guardias conversan tranquilamente, Benítez irrumpe corriendo seguido del falso toro. Hay caídas y revuelo general hasta que el grupo sale de campo y los guardias se apresuran a seguirlo.	03:30"	
6/PG	En su huida, Benítez entra despavorido en un callejón y para esquivar al toro que lo persigue se encarama en una reja que le surge al paso. Los guardias lo obligan a bajar a golpe de disparo y se lo llevan.	03:47"	
7/PG	En la comisaría, los guardias lo amonestan. Al poco, aparece la criada dando explicaciones y, tras ella, la señora, que propina unos azotes a su marido ante el regocijo de los presentes.	04:27"	Desenlace
8/PP	Benítez, desolado, contempla y besa su coleta, a la que definitivamente parece renunciar.	04:39"	

Documentos



EDICIONES DE LA FILMOTECA

Juan Ignacio Lahoz Rodrigo
Coordinador



CUESTA VALENCIA

A Propósito de Cuesta

ESCRITOS SOBRE LOS COMIENZOS
DEL CINE ESPAÑOL 1896-1920

Juan Ignacio LAHOZ RODRIGO. Coordinador
A PROPÓSITO DE CUESTA. ESCRITOS SOBRE LOS COMIENZOS DEL CINE ESPAÑOL 1986-1920
-- 1ª ed. -- Valencia: Ediciones de la Filmoteca
(Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay) 2010

636 pp.; il.: B/N; 22 x 28 cm. -- (Documentos; 16)

I.S.B.N.: 978-84-482-4754-6

1. Cinematografía

I. Título

Este libro ha sido maquetado con el programa InDesign, utilizando los tipos Rotis Sans Serif, DIN y Times e impreso en papel G-Print de 115 grs.

©	Autores
© De esta edición	Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay)
Cubierta y maquetación	Estudio Gráfico Quinto A
Impresión	Guada Impressors S.L.
I.S.B.N.	978-84-482-4754-6
Depósito legal:	V-1993-2010
Impreso en España	Junio de 2010

ÍNDICE

Las filmotecas son la memoria de nuestro tiempo	
Nuria Cidoncha Castellote.....	7
Presentación	
Juan Ignacio Lahoz Rodrigo.....	9
LA INTRODUCCIÓN DEL CINE EN ESPAÑA	
Pionerismo y protoindustria.....	17
La introducción del cine en España. Pionerismo y protoindustria	
Joaquín Cánovas Belchí.....	19
Sevilla ante el cinematógrafo. Primeras filmaciones y exhibiciones	
Mónica Barrientos Bueno.....	27
José Sellier y las primeras filmaciones españolas:	
<i>Fábrica de gas, Orzán, oleaje y Plaza de Mina (mayo de 1897)</i>	
<i>Estado de la cuestión y nuevas aportaciones documentales</i>	
José Luis Castro de Paz, José M ^º Folgar de la Calle y Xosé Nogueira Otero.....	49
Fructuós Gelabert y Léo-Ernest Ouimet. Historia de dos pioneros	
Ruth Fontelles Coderch.....	59
Primeras noticias sobre cine en Granada	
Mercedes Iáñez Ortega.....	69
Apuntes para una historia social de la llegada del cinematógrafo a Málaga	
Francisco Javier Ruiz del Olmo.....	77
Extrañezas posibles a propósito de procedencias y caminos de algunas de las primeras imágenes animadas entre España y Portugal	
Begoña Soto Vázquez.....	85
Debate de la primera sesión.....	93

ESPECTÁCULO E INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA. 1905-1914.....	101
El espectáculo y la industria del cine en España de 1905 a 1914. Asentamiento social definitivo del espectáculo cinematográfico y tentativas de búsqueda en la producción autóctona	
Palmira González López.....	103
Els inicis de la cinematografia a Mallorca.	
Presentació del cinema i primeres projeccions, 1897-1913	
Catalina Aguiló Ribas.....	133
<i>Traducción al castellano</i>	143
Los primeros años del cine en las zarzuelas	
Luciano Berriatúa.....	151
<i>El amigo del alma</i> y Escobar, Madrid 1905	
(Película rescatada por Filmoteca Española)	
Camille Blot-Wellens.....	163
⊗ Laboratorios cinematográficos en Barcelona entre 1906 y 1920.	
Fuentes de investigación y características generales	
Rosa Cardona Arnau.....	171
José María Marín. Memoria de un cineasta	
Daniel Narvárez Torregrosa.....	187
Influencia de la legislación de espectáculos sobre la incipiente industria cinematográfica española	
Antonio Vallés Copeiro del Villar.....	195
Debate de la segunda sesión.....	203
HISTORIOGRAFÍA Y METODOLOGÍA.....	213
A vueltas con la metodología	
Santos Zunzunegui Díez.....	215
Otras voces, otros ámbitos.	
La historia del espectáculo cinematográfico en el marco local	
Txomin Ansola Gonzalez.....	223
La palmera de Matusalén. El humor carnavalesco en <i>El heredero de Casa Pruna</i> (Segundo de Chomón, 1904)	
Alejandro Montiel Mues.....	231
Investigaciones de las primeras filmaciones en Tarragona	
José Carlos Suárez, Pedro Nogales Cárdenas y M ^a Pilar Mendoza Egea.....	241
⊗ El imaginario turístico del cine primitivo y su función como documento	
Àngel Quintana.....	251

Los orígenes del cine en el País Vasco y la bibliografía: el redescubrimiento de los pioneros Susana Torrado Morales.....	259
Los salones cinematográficos españoles. El camino que llevó a la Gran Vía Manuel Palacio Arranz.....	269
De quimeras, engaños y pendencias: el problema de España y la cuestión de los cines nacionales en 1900 Luis Alonso García.....	279
Debate de la tercera sesión.....	289
LACASACUESTA.....	295
“Films H.B. Cuesta” y la construcción de un cine popular. Una revisión historiográfica Juan Ignacio Lahoz Rodrigo	297
La Casa Cuesta, los toros y el humor cinematográfico Antonia del Rey Reguillo.....	313
La construcción del espacio en <i>El ciego de la aldea</i> y <i>Benítez quiere ser torero</i> Javier Moral Martín.....	327
El “levante feliz” a través de la cámara o la imagen costumbrista en los primeros años del cine en Valencia Áurea Ortiz Villeta y M ^a Jesús Piqueras Gómez.....	337
L’eclipsi de 1905. Una novetat per al cinema espanyol M. Encarnació Soler i Alomà.....	349
<i>Traducció al castellano.....</i>	358
BAJO LOS EFECTOS DE LA I GUERRA MUNDIAL.....	367
Certezas e incertidumbres: el final de los orígenes del cine español, 1914-1920 Joan M. Minguet Batllori.....	369
Galicia años 10. Hipótesis, tipologías y análisis del material conservado José Luis Castro de Paz, José M ^a Folgar de la Calle y Xosé Nogueira Otero.....	383
⊗ Génesis y comportamiento comercial de la distribución cinematográfica en las primeras décadas del siglo XX en Catalunya. Un ejemplo: José Gurgui Pujol Ana Fernández Álvarez.....	389
El paper de la distribució a Catalunya durant la primera guerra mundial Iolanda Ribas Velázquez.....	397
<i>Traducció al castellano.....</i>	408

Els inicis del cinema educatiu i científic a l'Estat Espanyol fins al 1920.	
Una panoràmica i algunes referències	
Joaquim Romaguera i Ramió.....	415
<i>Traducción al castellano</i>	425
Observaciones a propósito de la etapa formativa barcelonesa	
De Josep Maria Maristany junto a Giovanni Doria, 1913-1916	
José Luis Rubio Munt.....	431
J.M. Codina. Una sombra tras la cámara	
Juan Antonio Tienda Martagón.....	437
Un sainete siniestro. Presentación de <i>Sanz y el secreto de su arte</i>	
(Maximiliano Thous y Francisco Sanz, 1918)	
Pilar Pedraza y Juan Miguel Company Ramón.....	447
Debate de la quinta sesión.....	453
RELACIONES ENTRE LOS HISTORIADORES Y LOS ARCHIVOS.....	463
A propósito de la relación entre historiadores y archivos	
Mariona Bruzzo i Llaberia.....	465
Experiencias en el trabajo de catalogación y documentación	
dentro de la Filmoteca y las relaciones con los historiadores	
Ramón Rubio Lucia.....	473
[<i>Escena valenciana ca. 1900</i>] y el proyecto Miquel Porter.	
De restauración digital de la Colección de Films Primitivos de la Filmoteca de Catalunya	
Mariona Bruzzo i Llaberia y Rosa Cardona Arnau.....	479
CONFERENCIAS.....	485
Buscando el bálsamo de fierabrás. Incertidumbres sobre el modo	
de representar en el cine español	
Julio Pérez Perucha.....	487
El contexto histórico de los inicios del cine en España: economía, sociedad, cultura	
Pedro Ruíz Torres.....	491
Debate de la conferencia.....	511
Prácticas culturales y emergencia del cinematógrafo en la España finisecular	
Jenaro Talens Carmona.....	521
Debate de la conferencia.....	537

ANEXOS.....	543
Filmografía de Films H.B. Cuesta	
Juan Ignacio Lahoz Rodrigo.....	545
Convocatoria y programa del congreso.....	565
Presentación del ciclo nº 555 del IVAC.....	571
Programa del ciclo cinematográfico.....	573
Bibliografía sobre historia del cine mudo en España.	
Publicaciones entre 1975 y 2005	
Palmira González López y Josep Lleixà i Pallarés.....	577
Notas preliminares.....	577
Tesis doctorales.....	579
Libros.....	581
Capítulos de libros.....	597
Artículos de revistas.....	614