

# *De cómo la realidad se quedó fuera del cuadro en el cine de los orígenes*

Áurea Ortiz-Villela  
Universitat de València

## RESUMEN

En los orígenes del cine, la pintura jugó un importante papel, prestando al nuevo medio elementos iconográficos, formas de composición y herramientas estéticas. El cinematógrafo puso movimiento a imágenes ya creadas mucho antes en la pintura que gozaban de éxito entre los diversos públicos, satisfechos de reconocer lo ya sabido y de reafirmar aspectos culturales identitarios. En el caso valenciano, fue el estereotipo costumbrista del "Levante feliz", configurado durante todo el siglo XIX por la literatura y el arte, el que centró la producción cinematográfica, tanto la no-ficción como la ficción.

**Palabras clave:** Historia del cine / pintura / elementos iconográficos / costumbrismo

## ABSTRACT

*In the origins of the cinema, painting played an important role, lending iconographic elements, forms of composition and aesthetic tools. The cinematograph put movement into images created at the painting long before, images that enjoyed success among diverse public, pleased to recognize what is already known and reaffirm cultural identity. In the case of Valencia was the stereotype of "Levante feliz" (Happy Valencia), developed in literature and art during the nineteenth century, which focused film production, both of fiction and non-fiction.*

**Keywords:** History of cinema / painting / iconographic elements / costumbrism

En mayo de 1899 aparece en la prensa valenciana el siguiente aviso: “El fotógrafo Ángel nos ruega digamos que para impresionar la cinta del hermoso cuadro *Una fiesta en la huerta valenciana*, que estos días se exhibe en el cinematógrafo, dirigieron todos los detalles los distinguidos artistas señores Agrasot, Soler, Benavent y Soriano, a quiénes se debe el mérito de la composición”<sup>1</sup>. Se trata del anuncio al público de la exhibición de una película realizada en Valencia en los primeros años del cine. Recordemos, para situarnos, que el cine se presenta al público en París el 28 de diciembre de 1895, fecha de la primera exhibición pública del cinematógrafo de los hermanos Lumière, y a lo largo de 1896 irá presentándose en diversas ciudades españolas. Como vemos, la noticia local informa de una relación directa y muy temprana de la pintura y el nuevo medio de comunicación, el cine, que se establece en dos niveles: uno es la presencia de los pintores en la realización de una película y el otro es el uso de la palabra ‘cuadro’. Sobre los pintores y el cineasta volveremos luego, vamos a detenernos ahora en el concepto ‘cuadro’.

‘Cuadro’, en este momento de los orígenes del cine, se vincula con el ‘cuadro escénico’ y se utiliza del mismo modo que al referirse a los espectáculos teatrales y musicales. Pero lo cierto es que atendiendo a la naturaleza de estas películas de los primeros años del cine, el ‘cuadro cinematográfico’ tiene mucho que ver con el ‘cuadro pictórico’. Las características del cine de los orígenes son el encuadre fijo, la frontalidad, el uso del plano general y la concepción cerrada, autárquica y centrípeta del plano cinematográfico. Plano, cuadro y escena son prácticamente lo mismo y una película, en estos años iniciales, está compuesta por uno de estos cuadros o por varios de ellos que se suceden sin continuidad espacial y sin montaje. El plano así concebido no es un fragmento de un espacio más amplio que continúa fuera de los bordes de la imagen, sino un espacio cerrado en sí mismo que no contempla la noción de fuera de campo. Todo ello remite tanto a un cierto tipo de teatro (el plano cinematográfico como un residuo del escenario teatral) como a la pintura, especialmente a los grandes cuadros narrativos y figurativos del barroco o del academicismo, repletos de figuras en un paisaje arquitectónico o natural y cuya acción acaba en el marco. Además, ‘cuadro’ establece una relación directa con el ‘cuadro viviente’, el *tableau vivant*, uno de los antecedentes clarísimos de este tipo de películas de plano único y escasos minutos de duración<sup>2</sup>.

Entre los primeros temas que serán representados en el cine figuran los asuntos bíblicos, muy especialmente la vida y pasión de Jesucristo. Las pasiones configuran un auténtico género en este cine de los orígenes, con ejemplos en un buen número de países (Francia, USA, España, Alemania, Italia, etc.). Se trata de una sucesión de escenas autosuficientes que representan los momentos principales de la vida de Jesús. En gran medida, derivan de las representaciones teatrales populares de la pasión que se llevan a cabo en Semana Santa en muchos lugares. La más famosa y una de las que

<sup>1</sup> *El mercantil valenciano*, 2 de mayo de 1899, en Crónica local y general.

<sup>2</sup> Una reflexión más amplia en torno a la relación entre el cuadro cinematográfico y el pictórico y otras cuestiones sobre la vinculación entre el cine y la pintura se encuentran en ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, M<sup>a</sup> Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995 (2<sup>a</sup> edición, 2003).



Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, *La Vie et la passion de Jésus Christ*. 1903. Foto Cineteca del Friuli.



Ángel García Cardona, *Batalla de flores*. 1905. Archivo gráfico CulturArts Filmoteca.

ha llegado hasta nosotros es *La Vie et la passion de Jésus Christ*, realizada por Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet en 1903. La iconografía religiosa creada durante siglos en el arte europeo ofrece todo lo necesario para construir cada una de las escenas, claramente concebidas como un cuadro devocional o una estampa religiosa, incluyendo en algunos casos incluso la típica división en dos planos, el terrestre y el celestial. A este tipo de representación, estática, solemne y totalmente deudora de la tradición pictórica, tanto en composición como en iconografía, hay que añadirle el coloreado a mano fotograma a fotograma, a fin de dotar de espectacularidad y belleza a las imágenes, que convierte de forma definitiva e inequívoca a cada uno de los cuadros escénicos en cuadros pictóricos. De ese modo, el nuevo medio de comunicación que es el cine ofrece al espectador las imágenes, ahora en movimiento, que ya conoce a través de la pintura, las estampas y las ilustraciones bíblicas. Las escenas van desde la imitación directa de algún cuadro famoso hasta la elaboración de los momentos típicos (Anunciación, Resurrección, Crucifixión) sin recurrir a una fuente directa pero manteniendo siempre la esencia del cuadro religioso. La película así concebida es como una sucesión de *tableaux vivants*<sup>3</sup>.

El coloreado es otro de los aspectos que vincula al cine de los orígenes con la pintura. El coloreado a mano fotograma a fotograma era un trabajo tremendamente laborioso que se mantuvo durante los primeros años del cinematógrafo como práctica habitual y que podemos admirar no solo en las películas de trucajes de los creadores más conocidos, como Georges Méliès, Segundo de Chomón, Ferdinand Zecca o Alice Guy, sino en todo tipo de producciones, incluidas las vistas documentales. Volviendo a lo local, tenemos el ejemplo del reportaje *Batalla de Flores* filmado por Ángel García en 1905, que recoge el tradicional festejo de la Feria de Julio de Valencia realizado en la Alameda<sup>4</sup> y que fue sometido a dicho coloreado, perceptible en las carrozas y en los trajes de las damas. Se puede pensar que el coloreado a mano quiere contribuir a la consecución de cierto ‘realismo’ aportando el color que la imagen cinematográfica en blanco y negro no consigue. Lo cierto es que el coloreado a

<sup>3</sup> Las características y funciones del género de las pasiones están más detalladas en ORTIZ, Aurea; PIQUERAS, M<sup>a</sup> Jesús, 1995.

<sup>4</sup> Película recuperada, restaurada y conservada por el Institut Valencià de Cinematografia (IVAC).



Ángel García Cardona, *El ciego de la aldea*. 1906.  
Archivo gráfico CulturArts Filmoteca

mano aporta belleza y espectacularidad, pero no realismo... y tampoco lo pretende, no hay más que ver el efecto que produce la convivencia entre el blanco y negro y los aportes de color. La imagen coloreada dista bastante de la realidad; más bien contribuye de forma tremendamente efectiva a la sensación de artificio e ilusión y pone de manifiesto la materialidad del soporte; de hecho, se percibe inequívocamente como pigmento, es decir, como pintura.

Volvamos a la noticia del periódico y conozcamos a sus protagonistas. Ángel García Cardona (1856-1923) era un fotógrafo valenciano que, a finales del siglo XIX, decidió dedicarse al nuevo invento del cinematógrafo y hacer películas (de las que nos han llegado una ínfima parte), convirtiéndose en uno de los pioneros del cine en España. Los artistas a los que se refiere son los pintores Joaquín Agrasot (1836-1919), Eduardo Soler Llopis (1840-1928), José Benavent Calatayud (1858-?) y José Soriano Fort (1873-1937). La noticia suscita una pregunta inmediata: ¿por qué un fotógrafo experimentado, especializado desde mucho antes de la llegada del cine en fotografiar temas valencianos, requiere de la ayuda de ¡cuatro! pintores para filmar una película de uno o dos minutos? Con toda probabilidad la presencia de los pintores obedece a un reclamo publicitario y a la necesidad de dotar de prestigio a una nueva actividad y una nueva tecnología, el cinematógrafo, que el público debe percibir como artística e importante y no como un espectáculo de feria. En cualquier caso, parece cierto que los pintores colaboraron con los cineastas en los inicios del cine. Por ejemplo, se sabe que el pintor y escenógrafo valenciano Ricardo Alós Serra (?-1928) también trabajó con Ángel García en la elaboración de telones, según recoge la necrológica que le dedicó el almanaque del diario *Las provincias*<sup>5</sup>. No sabemos en qué películas intervino el escenógrafo y tampoco podemos comprobar las imágenes, puesto que muy pocas han llegado hasta nosotros, pero del dato podemos aventurar algunas hipótesis. Estos telones se realizarían para obras de ficción, como podría ser el caso del llamativo decorado de la cueva de *El ciego de la aldea* (Ángel García Cardona, 1906), una de las películas españolas más importantes del periodo, pero también podrían servir como fondos para algunas escenas huertanas, no rodadas del natural, como sucede en algunas fotografías o tarjetas postales cuyo fondo no es el paisaje real, sino un telón que imita el entorno huertano. Volveremos sobre ello.

5 Necrológica de Ricardo Alós Serra en *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1928.

Desde siempre se ha mantenido que los orígenes del cine son eminentemente populares, dada su adscripción a la barraca de feria. Esto es así... pero no sólo así. Aunque es cierto ese carácter popular, la burguesía y las clases privilegiadas siempre fueron público del cinematógrafo; muchas sesiones en los primeros años del cine se dirigen a ellos con varias fórmulas: locales exclusivos, reservándoles zonas de los espacios de exhibición o segmentando la oferta a través del precio o el tipo de espectáculo ofrecido. Las crónicas periodísticas recogen la presencia de personas conocidas de las elites culturales o sociales entre el público asistente a las sesiones. Lo que el cine construyó en sus orígenes fue un espacio de consumo cultural colectivo y abierto, en el que tenían cabida muchos segmentos sociales<sup>6</sup>. La diferenciación que la historiografía ha mantenido tradicionalmente entre un público burgués y otro popular con intereses contrapuestos no resulta nada sencilla.

El éxito del cinematógrafo significó su conversión en un espectáculo de masas y ello es el fruto de dos factores: que las clases trabajadoras, tanto en el campo como en la ciudad, lo asumieron como principal alternativa de ocio, y que las clases dirigentes lo aceptaron, neutralizando los posibles peligros que para el mantenimiento de su orden social suponía la presencia de esas masas. No hay explicación sencilla y unidireccional de este complejo asunto, se trata de un proceso en el que se hace necesario estudiar la recepción de las películas, la composición y comportamiento de los públicos de los orígenes y la configuración de una cultura de masas en la que el cine ocupa un lugar central. Es este un campo de investigación reciente, en el que queda mucho por hacer y en el cual los estudios locales tienen mucho que decir.

\* \* \*

En julio de 1896 se presentó el cinematógrafo en Valencia. Aunque no queda constancia del programa exhibido, es de suponer que no diferiría mucho de los proyectados en otras ciudades españolas. Como era práctica habitual, los operadores activos en España, la mayoría de ellos extranjeros, filmaban motivos autóctonos para completar las sesiones y ofrecer el público imágenes en movimiento de su entorno. Las primeras películas valencianas fueron realizadas por los exhibidores ambulantes contratados por los teatros que presentaron el cinematógrafo en Valencia. El 17 de diciembre de 1896 el operador francés Eugène Lix proyecta en el Teatro Princesa dos vistas filmadas por él, una de la plaza de la Reina y otra de La Lonja y el Mercado: “Ofrecía el programa un aliciente muy atractivo a nuestro público. La presentación de dos cuadros del cinematógrafo, tomados en Valencia. Uno la vista del Mercado, en el que se distingue la monumental Lonja y se ven el bullicio y animación propios de nuestra primer plaza de abastos. El otro es la plaza de la Reina, con la entrada a la calle del Mar y allí se distinguen varias personas conocidas de esta capital”<sup>7</sup>. Es posible que también se proyectaran un baile de labradores y una elaboración de una paella. Según parece, estas películas fueron encargadas por el propio teatro Princesa<sup>8</sup>. Es interesante este dato porque implica que los exhibidores autóctonos recurrieron a los temas típicos valencianos para garantizar público a sus salas, pero también por la afinidad que muestra la mirada extranjera del operador francés con el

6 PALACIO, Manuel, “Los públicos cinematográficos de la década decisiva (1905-1915). El cine y el espacio público español”, en QUINTANA, Àngel (coord.), *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona. Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, 2003.

7 *Las provincias*, 18 de diciembre de 1896, noticia recogida en LETAMENDI, Jon; SEGUIN, Jean-Claude, *Los orígenes del cine en Gipuzkoa y sus pioneros*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1998, pp. 59-60.

8 LAHOZ, Nacho, “La industria cinematográfica valenciana en la etapa muda”, *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, nº 6, junio-agosto 1990, p. 43-44.

gusto del espectador autóctono, nada sorprendente si tenemos en cuenta que los bailes, las paellas y el mundo huertano son antes una colección de clichés, que no una realidad social.

Estas películas van a marcar los géneros y motivos que se repetirán durante todo el periodo del cine mudo en Valencia, en cuyas imágenes se suceden sin cesar fiestas y danzas campesinas, paellas y escenas de la huerta. La nueva tecnología no hace más que repetir aquello que pintura, fotografía, literatura y teatro han explotado hasta la saciedad durante el siglo XIX y que va a encontrar en el cine una nueva vía de expresión: la imagen costumbrista de Valencia construida en torno a la idealización de la huerta y convertida en cliché de gran éxito. De este modo, el nuevo medio de comunicación con su extraordinaria capacidad para ofrecer “realidad” acabó convertido en otro escaparate para el mito que más tarde, en los años 30 del siglo XX, recibiría la afortunada denominación “Levante feliz”<sup>9</sup> y que considera a la tierra valenciana el lugar por excelencia de la alegría, el baile, la música, la luz y el color.

Todo ello indica que, en general, había una convergencia de gustos y expectativas ante lo que el cinematógrafo podía ofrecer y su capacidad para satisfacer intereses distintos. El género de las pasiones, del que hemos hablado, es un buen ejemplo de ello. Por un lado, los films religiosos se ofrecen con afán claramente aleccionador y hagiográfico a un público masivo que lee el mensaje evangélico. Por otro, el recurso a las fuentes pictóricas y el cuidado en la composición y la ambientación satisfacen a un espectador más culto que no solo busca la devoción, sino también la belleza a la que está acostumbrado. Los temas costumbristas que encontramos en el cine valenciano de los orígenes también responden a algo parecido. Son temas tremendamente populares pero legitimados por la cultura: la literatura, la pintura, el teatro. El espectador burgués no va a encontrar algo diferente a aquello que encuentra en los poemas de Teodoro Llorente o en los cuadros de Sorolla.

¿En qué consiste esta visión idílica de la huerta y de dónde surge?<sup>10</sup> Ciertamente el campo valenciano ha sido la primera fuente de riqueza de la zona y su principal actividad económica. Los tópicos acerca de la fertilidad y variedad de la huerta se suceden desde la Edad Media: “En torno a los siglos XI y XII, Al Hiyari utilizaba la expresión: “Valencia, ramillete fragante de España” (...), al igual que Al Sagundí (...). En 1775, el inglés Twiss comentaba “es nombrada como el jardín de España, y muy justamente podría ser titulada de Europa” (...), y, por fin, Zorrilla, en el siglo pasado, le dedicó el siguiente ripio: “Ramo de flores, pomo de esencia / eso, señores, es Valencia.”<sup>11</sup> El estereotipo cristalizará en la identificación de la huerta como un jardín y también supondrá la desaparición del trabajo campesino.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la burguesía vive en la ciudad y su forma de vida es básicamente urbana. En su proceso de asimilación a las clases altas, abandona el valenciano como vehículo de expresión porque “es de pueblo” y recuerda sus orígenes humildes y rurales, por lo que habla un castellano trufado de valencianismos, que se verá constantemente reflejado en la literatura. Los burgueses van al campo en vacaciones y en periodos de ocio, donde habitan zonas residenciales y de recreo. Desde esa atalaya, la visión idílica de la huerta, repleta de elementos folklóricos y costumbristas, se verá reforzada y no reflejará el menor indicio de conflicto o problema, solo los aspectos festivos: la fiesta, el baile, la gastronomía y la exuberancia del paisaje componen una imagen amable y parcial, que hace especial hincapié en la fertilidad y el jardín de flores. “Entre 1880

9 COMPANY, Rafael, “El levante festero i la reinvenió dels estereotips sobre el valencians. Com ens veuen d'exòtics”, *Revista Valenciana d'Etnografia*, València: Diputació de València, nº 2, 2007, pp. 107-145.

10 Un estudio detallado de esta cuestión, que recoge abundantes textos de viajeros y escritores sobre Valencia se encuentra en BOIRA MAIQUES, Josep Vicent, *La ciudad de Valencia y su imagen pública*. Valencia, Universitat de València, 1992.

11 BOIRA, 1992, p. 59.

y 1910 se desarrolló un proceso de intensa construcción simbólica de la identidad regional con toda clase de materiales. Este proceso coincidió en el tiempo con la primera fase del despegue económico valenciano, basado en una dinámica agricultura de exportación que incentivaba un más pausado crecimiento de las manufacturas y los servicios. Por ello, el estereotipo regional tendía a presentar a los valencianos como pueblo laborioso y fundamentalmente agrario, y a esencializar la identidad valenciana, a naturalizarla, con una tendencia creciente a dejar de lado la conflictividad de la propia sociedad así representada”<sup>12</sup>.

En la literatura se produce una eclosión de obras de exaltación de lo valenciano, preferentemente teatrales y poéticas, que acaba cuajando en la década de los 70 con la fundación de la sociedad cultural “Lo Rat Penat” en 1878, vinculada a la tibia Renaixença valenciana, que la burguesía bienpensante nada nacionalista que la sostenía convirtió en un emblema de su cultura conservadora mediante la celebración anual de los “Jocs Florals” (1879). La cultura local acabará girando en torno al “jocfloralisme” y su literatura pretendidamente poética en loor de la belleza del paisaje, las tradiciones y la hermosura de la mujer valenciana. Sanchis Guarner no dudó en calificar el resultado de “estética *kitsch*”: “Calia fer l’art assequible i plaent, tant el plàstic com el literari, tot i traent-li qualsevol dificultat o complicació i llevant-li tot allò que fos problemàtic o inquietant; és a dir, l’artístic es limitava a l’agradable, o, pitjor encara, es reduïa al grotesc”<sup>13</sup>. Lo que podría haber sido una reivindicación de la personalidad y la cultura valenciana, acaba convirtiéndose en un folklorismo de postal y souvenir, cuyo principal exponente fue el llamado “teatro d’espardenya” o sainete huertano, que, por cierto, continúa totalmente vigente en la sociedad valenciana actual a través de gran parte del teatro fallero.

Que el mito es muy poderoso lo revela el caso de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928). Las novelas de ambiente valenciano de Blasco (*La barraca*, *Cañas y barro*, *Entre naranjos*, *Flor de mayo*) reflejan un mundo rudo y violento, centrado en la lucha descarnada por la posesión de la tierra, el enfrentamiento de clases, la hostilidad hacia el forastero, el peso sofocante de la tradición y la dureza de la vida en el campo. Sin embargo, a pesar de esta descripción poco amable y hartamente conflictiva, las novelas de Blasco quedan como paradigma de lo valenciano, y en la interpretación que de ellas se hace prevalece lo folklórico; las acciones quedan eclipsadas por el entorno (azahar, flores, naranjos, exuberancia, fertilidad, la Albufera) de forma que el decorado se impone sobre el contenido. Ciertamente es que la obra de Blasco se presta a ello, ante la sobreabundancia de pasajes descriptivos, la profusión de adjetivos y el sentimentalismo exacerbado. Pero aún así, no deja de ser sorprendente que la lectura que se hace de la obra de ambiente valenciano de Blasco pase por alto de manera tan palmaria el retrato abiertamente negativo que de la tradición y los habitantes de la tierra hace el autor, lectura que ha permitido la apropiación de la figura y la obra del escritor por parte de los sectores sociales más tradicionales y conservadores.

Por su parte, la pintura cumplió un papel central en la codificación del estereotipo que va a resultar fundamental para el desarrollo del cine en sus inicios. Durante la segunda mitad del XIX, la pintura costumbrista adquirió cada vez más importancia en todo el arte europeo decimonónico. El costumbrismo pictórico partía de una necesidad de realismo, vinculado a los grandes cambios sociales que se estaban experimentando y que permitía la aparición en la pintura a las clases trabajadoras y su entorno. Sin embargo, el realismo fue desapareciendo a favor de una representación estereotipada, anecdótica y agradable a la vista de los compradores, que al fin y al cabo, eran los miembros

<sup>12</sup> ARCHILÉS, Ferran y MARTÍ, Manuel, “Un país tan extraño como cualquier otro: la construcción de la identidad nacional” en ROMEO, M. Cruz; SAZ, Ismael, *El siglo XX: Historiografía e historia*. Valencia. Universitat de València, 2002, p. 268.

<sup>13</sup> SANCHIS GUARNER, Manuel, *El sector progresista de la Renaixença valenciana*. Valencia, 1978, p. 74.

de la burguesía urbana e industrial, constatable en la evolución desde el realismo a la banalidad del pintor francés Jean-François Millet. Lo pintoresco le ganó la partida a la veracidad. En el caso de Valencia sucedió lo mismo y partiendo de la intención de plasmar el mundo que les rodeaba, los pintores acabaron mostrando la imagen tipificada de una sociedad.

La idealización del paisaje rural próximo al entorno urbano, más allá de las características autóctonas que estamos destacando, también debe insertarse en una tendencia general del género paisajístico durante el siglo XIX en Europa. El proceso de industrialización y urbanización creó en la población europea, y especialmente en la burguesía y las clases medias, una nostalgia del campo que estaba tras la creciente importancia de la pintura de paisaje a lo largo del siglo XIX. La naturaleza se independizó como tema pictórico y se convirtió en uno de los géneros más importantes. Paisajes sublimes o cotidianos, humanizados o salvajes, domésticos o exóticos, conformaron una galería de imágenes que a lo largo del siglo XIX, el de la industrialización, la técnica y el progreso, daba cuenta de varias cosas. Por una parte, una profunda creencia en el sometimiento de la naturaleza por parte del sujeto, que lleva a cabo a través de la mirada el mismo ejercicio de posesión, dominio y control sobre la tierra y lo natural que está ejerciendo la actividad industrial y el crecimiento urbano. Por otra parte, revela esa nostalgia de la que hablábamos, un paraíso perdido que comienza a ser idealizado. En este contexto global las peculiaridades de cada lugar configuran un tópico distinto sobre el paisaje, que en Valencia se centrará en la huerta, un paisaje no exactamente natural, puesto que está cultivado, habitado y domesticado. Y como consecuencia del tipo de demanda de la sociedad valenciana, la representación del paisaje irá perdiendo realismo y ganando tópico, de forma bastante rápida<sup>14</sup>.

Así las cosas, y acorde con lo que hemos visto en el terreno literario, lo que podría haber sido una descripción veraz del mundo campesino, en el campo de la pintura costumbrista experimentó una idealización que convirtió el hábitat de la huerta en un mundo reconfortante, habitado por seres felices, cuya actividad laboral nunca es representada, mientras sí lo son actividades más placenteras como cantar, bailar y estar de fiesta y romería. Un perfecto ejemplo lo constituyen los numerosos cuadros que dedica al tema Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919), escenas huertanas en las que no falta de nada: la barraca o la alquería, la música (a través de la guitarra), la vestimenta tradicional de gala, las flores y el ambiente de fiesta. Esta imagen festiva de los cuadros de Agrasot gozará de un extraordinario éxito en la pintura valenciana y se irá enriqueciendo con nuevos elementos que abundan en la idea de la alegría de la huerta: romerías, procesiones y fiestas patronales y que todavía hoy en día encontramos en salas de exposiciones, calendarios del pequeño comercio y figuritas de porcelana. Luego llegó Joaquín Sorolla (1863-1923), y su forma de utilizar los blancos puros para conseguir una luz blanca e intensamente luminosa impactó tanto que se incorporó a este tipo de representaciones, como si desde siempre hubiera existido en la representación pictórica. El cliché tuvo aquí la fortuna de topar con Sorolla, un pintor de gran talento, capaz de ofrecer una pátina de modernidad a lo tradicional, y con ello consolidarlo de manera casi perenne. El sorollismo triunfó y se convirtió en la imagen de Valencia hasta nuestros días, una imagen de la que parece muy difícil escapar.

Y de la pintura a la fotografía. Las fotos que ofrecían bailes, paellas y romerías, estaban preparadas de antemano, eran simulacros en todos los sentidos de la palabra, como en el caso de la obra fotográfica de Ángel García Cardona. La comparación entre sus fotografías con cualquiera de los cuadros de Agrasot de tema huertano no hace más que demostrar esta afinidad. Este tipo de representaciones fue muy popular, porque además se exponían en los escaparates de los estudios de los fotógrafos y de otras tiendas, tal como, por cierto, sigue sucediendo hoy en día, cuando barracas

<sup>14</sup> BONET, Victoria, “Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia”. *Saitabi*, XLV, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 69-78.



Joaquín Agrasot, *Fiesta levantina en el campo*. Sin fecha.  
Colección CAM.



Ángel García Cardona. Sin título. Ca. 1892.  
Colección José Huguet.

y huertanas nos asaltan desde las vitrinas de las casas de fotografía, como si el tiempo no hubiera pasado.

Con todo ello, a lo largo del siglo XIX se configura la visión de lo valenciano, plasmado en el mito del Levante feliz. Un paraíso natural y armónico, sin conflictos, regido por valores tradicionales que garantizan la paz social, cuya principal actividad es la fiesta y su valor supremo la alegría. A través de la pintura y la literatura, especialmente, pero también la fotografía, los espectáculos y finalmente el cine, se va configurando este modelo sostenido por la burguesía terrateniente y las clases trabajadoras urbanas. No hay que descartar que éstas busquen en lo rural y la tradición una identidad perdida en el proceso de industrialización, pero en cualquier caso lo que está claro es que se sentían identificadas en este imaginario y disfrutaban de los productos que se le ofrecían, desde el sainete teatral hasta las películas, previa parada en la batalla de flores.

El cine llega a Valencia en 1896 en medio de una sociedad en cambio, donde la tradición ejerce una notable resistencia a la modernidad, que, por otra parte, avanza imparable merced a la industrialización y la urbanización. Valencia en 1900 tiene 215.000 habitantes y su perfil ya no es eminentemente rural. Se calcula que unas 30.000 personas, el 34% de la población activa, trabaja en la industria y el 33% lo hace en el sector terciario<sup>15</sup>. A pesar de estos números y de que los conflictos son constantes (entre obreros y patronos, entre republicanos y monárquicos, entre clericales y anticlericales, etc.), las manifestaciones culturales continúan mayoritariamente atrapadas en el estereotipo agrario y conservador que la sociedad burguesa ha favorecido y que ofrece la imagen de una sociedad inmovilista y sin problemas, por mucho que la realidad desmienta esta imagen. El cine no va a escapar de él y, a pesar de su inmenso potencial documental y su capacidad para captar la realidad, desde las primeras películas rodadas en Valencia la visión que va a ofrecer continuará en la misma línea costumbrista que la pintura y la literatura. El público no parece querer otra cosa, ni tampoco los autores, impregnados totalmente de esa imagen tópica a la que el cinematógrafo, según parece, solo va a añadir movimiento. No ayudará gran cosa la debilidad industrial, ya desde los inicios convertida en un mal endémico del cine español; difícilmente empresarios y cineastas, que en estos primeros años son prácticamente los mismos, van arriesgar sus inversiones y esfuerzos, así que apostarán sobre seguro y seguirán ofreciendo aquello que funciona.

<sup>15</sup> MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu; CHUST CALERO, Manuel; HERNÁNDEZ GASCÓN, Eugenio, *Valencia, 1900*. Castellón. Universitat Jaume I, 2001, p. 44

La película a la que hace referencia la noticia transcrita el inicio del artículo, *Una fiesta en la huerta valenciana*, como casi todas las que se realizaron en Valencia en esos años, no ha llegado hasta nosotros (se calcula que el porcentaje de pérdida de este cine de los orígenes en nuestro país es del 95%), aunque sí contamos con una película que podemos suponer bastante parecida a esta y rodada, seguramente, en las mismas fechas: *[Escena valenciana]*, recuperada en 2005 por la Filmoteca de Catalunya. Se trata de un fragmento de menos de un minuto de duración que muestra la elaboración de una paella. Tras los estudios pertinentes y la restauración llevada a cabo entre julio y diciembre de 2005, la película ha recibido el título atribuido *[Escena valenciana]* y ha sido fechada en torno a 1900; no se sabe quienes fueron los autores (es posible que fuera el propio Ángel García), puesto que la cinta no conserva ningún rótulo ni marca distintiva.

*[Escena valenciana]* muestra un grupo de hombres y mujeres vestidos de labradores, con los trajes típicos huertanos, que están preparando una paella. Está rodada en un único plano general fijo y centrado, como es habitual en estos años. Al ver la película quedan claras varias cosas, siendo la primera de ellas que se trata inequívocamente de una representación, no de un documental. Los intérpretes están claramente actuando ante la cámara, haciendo gestos teatrales y afectados, mientras siguen un orden narrativo estricto: primero la recogida de leña, el idilio y la medio discusión de enamorados, luego la entrada del grupo alegre con la guitarra. En realidad, la película es prácticamente la puesta en movimiento, sólo que sin color, de cualquiera de los típicos cuadros de tema valenciano de Joaquín Agrasot.

Las películas producidas en Valencia no se diferencian especialmente de otros objetos de consumo cultural dirigidos a la burguesía en el campo de la literatura o las artes plásticas en cuanto a sus temas y el tratamiento que reciben. Esto tiene sentido si pensamos que los artífices de las películas mayoritariamente forman parte de la burguesía, en su versión de clase media de comerciantes e industriales, cuya cultura e imaginario responde sin fisuras a los ideales burgueses de familia y orden social basados en el decoro. El ejercicio de su mirada y la visión que van a aportar a través de sus obras difícilmente entrará en conflicto con la moral dominante. Además, por encima de posibles diferencias sociales hay que situar el hecho de que el cine ofrece novedad y maravilla; todo el mundo, por lo menos al principio, cae fascinado ante la invención. Pero lo más interesante es que el cine, que puede ofrecer una mirada sobre lo inalcanzable (países, paisajes, acontecimientos) va a convocar inmediatamente lo cotidiano, a petición del público. La noticia que reproducimos unas páginas antes acerca de las vistas que había filmado Eugène Lix incluye un elemento de interés más allá de la información directa que proporciona y tiene que ver con lo que sugiere. El texto se refiere a las vistas valencianas como un “aliciente muy atractivo a nuestro público”, es decir, constata que el público quiere ver en el cine aquello que ya conoce, con lo que el placer y el valor de las imágenes está en ese reconocimiento y en el ejercicio de afirmación identitaria que favorecen<sup>16</sup>. París, las pirámides de Egipto y la Albufera, todo formando parte del mismo programa de proyecciones.

El estudio de la producción de la Casa Cuesta resulta especialmente revelador. La Casa Cuesta fue una productora valenciana que logró configurar en estos primeros años un cine popular del gusto del público lo que le permitió estar en activo desde 1905 hasta 1915 y convertirse en una de las productoras más importantes de España. Supo construir un público interclasista y básicamente urbano al que ofreció productos que podían satisfacer tanto las expectativas de las clases dirigentes

<sup>16</sup> Un estudio de la pervivencia del costumbrismo en la producción valenciana de esos años se encuentra en ORTIZ, Áurea, PIQUERAS, M<sup>a</sup> Jesús (2010): «El ‘Levante feliz’ a través de la cámara o la imagen costumbrista en los primeros años del cine en Valencia» en LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia, IVAC, 2010.



Anónimo. [*Escena valenciana*]. Ca. 1900.  
Filmoteca de Catalunya

o la “buena sociedad”, como de los trabajadores.<sup>17</sup> Repasemos la nómina de los temas de las películas de estos primeros años del cine en Valencia, aproximadamente hasta 1915: visitas del rey, actuaciones de las autoridades, instituciones reguladoras del orden social (la Beneficencia, salidas de misa), pacíficas fiestas populares de exaltación familiar y religiosa (días de pascua), celebraciones colectivas de la burguesía triunfante (batallas de flores, la Exposición Nacional), fiestas de alto contenido españolista (los toros), retratos arcaicos y supuestamente costumbristas del paraíso rural (preparación de paellas, bailes de labradores, escenas huertanas, dramas costumbristas), imágenes prototípicas del ámbito urbano y rural (el Tribunal de las Aguas, la Albufera) y ficciones al uso (dramas rurales, parodias taurinas, persecuciones, etc.) que ofrecen la exacta plasmación de una sociedad pacífica en la que cada cual ocupa el sitio que le corresponde. Ni rastro del mundo del trabajo, ni de la industria o el comercio: ni una sola salida de obreros de una fábrica, ni una imagen de los barcos cargando mercancías en el puerto (una imagen habitual en el cine gallego<sup>18</sup>, por ejemplo), ni el trasiego de los almacenes de naranja, ni la sedería valenciana (ambos sectores claves del desarrollo económico), ni labradores trabajando la tierra. Nada hay que recuerde la modernidad o el proceso de industrialización y urbanización que se está produciendo. La capacidad testimonial o documental del cine acabó siendo absorbida por la falsedad del tópico y el mito, y el público pareció estar de acuerdo con ello. Pasando por la literatura, el teatro y, especialmente, la pintura, la realidad quedó convertida en un cuadro en movimiento, autárquico y cerrado en sí mismo, que la dejaba, irremediadamente, fuera de campo.

<sup>17</sup> Sobre la Casa Cuesta: LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (coord.), *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia, IVAC, 2010.

<sup>18</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis, “Los inicios del cine en Galicia: las primeras películas y las primitivas formulas de exhibición (1896-1908)”. A Coruña, Axencia Audiovisual Galega, 2007. Está disponible en: [http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/ficheros/417\\_1.pdf](http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/ficheros/417_1.pdf)