
El espectáculo cinematográfico en Asturias (1896-1915)

JUAN CARLOS DE LA MADRID

Entre 1896 y 1915 se desarrolla un espectáculo, en Asturias y en otros lugares de España, compuesto por algo más que imagen en movimiento. El cinematógrafo y el resto de los espectáculos que lo acompañaron, las *varietés*, copan públicos adaptándose a las exigencias del gusto dominante para alcanzar, ya antes de la Primera Guerra Mundial, un estatuto de masas. Oviedo, Gijón y Avilés, las ciudades asturianas más importantes, son el observatorio privilegiado para divisar este fenómeno, esencialmente urbano, que se va desplazando a los centros más poblados. Para analizar sus principales características en el ámbito cronológico propuesto, se han diferenciado unos períodos en los que, la evolución de las salas de espectáculos, demuestra los cambios del espectáculo mismo.

I. Cinematógrafo y *Varietés*.¹

Estudiar los primeros tiempos del cinematógrafo remite, inmediatamente, o al menos lo ha hecho en mi caso, a ampliar el objeto de estudio cubriendo un número muy amplio de multiformes espectáculos que no tienen, a simple vista, ninguna filiación común con el cinematógrafo. Es el mundo de las *varietés*.

En el enunciado que encabeza este apartado la conjunción de elementos de igual jerarquía para nuestro estudio, y como tales han de ser tenidos en cuenta. Desde un principio debemos ser conscientes de que «se hace patente y necesario restituir al fenómeno cinematográfico algunos de los lazos que lo vinculan al menos con las prácticas espectaculares hermanas».²

La cuestión principal queda señalada aquí: no es posible un estudio del espectáculo cinematográfico, por lo menos antes de la Primera Guerra Mundial, sin tener en cuenta otras formas afines, artísticas o espectaculares. Esta cuestión hace tiempo que se ha planteado para el caso de los espectáculos ópticos y, de

¹ *Cinematógrafo y varietés en Asturias (1896-1915)* es el título de mi tesis doctoral, dirigida por Germán Ramallo, y leída en 1994 en la Universidad de Oviedo (actualmente en prensa); en ella está basado este trabajo.

² ZUNZUNEGUI, S. «Elementos para una geografía de la visión: el cine mudo en el País Vasco», en *Archivos*, 6, 1990, p. 27.

El espectáculo cinematográfico en Asturias (1896-1915)

TIPO DE ESPECTÁCULO	Nº DE PRESENTACIONES	%DEL TOTAL
Baile	164	16,80%
Cuplé	146	14,96%
Circo	124	12,70%
Varios	75	7,68%
Espectáculos regionales	48	4,92%
Transformismo	48	4,92%
Cómico	40	4,10%
Magia	39	3,99%
Canción	36	3,69%
Música	36	3,69%
Ventrílocuos y autómatas	35	3,59%
Artistas infantiles	20	2,05%
Zarzuela	20	2,05%
Cuplé y Baile	19	1,95%
Canción y Baile	8	0,82%
Teatro	8	0,82%
Sin identificar	110	11,27%
TOTAL	976	100%

Fig. 1. *Espectáculos de variedades en Asturias (1896-1915)*. DE LA MADRID, Juan Carlos. *Cinematógrafo y variedades en Asturias (1896-1915)*, p. 32.

forma más reciente, para el pre-cine. Sería absurdo descubrir ahora, y mucho más negar, la relación evidente entre el cinematógrafo, la fotografía, los panoramas o el resto de los espectáculos ópticos. Pero en el discurrir del espectáculo en cuanto a público, locales y a la propia lógica interna del mismo, no es allí donde debemos buscar la relación. La principal ligazón la establece el cinematógrafo con todo un complejo y diverso mundo de espectáculos que constituyeron las *varietés*, a cuyo circuito se incorpora pasando a ser una más. No es posible separar las formas de un espectáculo compuesto por vistas animadas y, simultáneamente, en los mismos lugares, para el mismo público, en las mismas funciones y por el mismo precio, un infinito abanico de posibilidades de espectáculos, desde una cupletista a un domador de cocodrilos. El estudio del cinematógrafo en Asturias ha de incluir, necesariamente, al resto de las *varietés*. Es posible, además, que el estudio sistemático en una región española de este tipo de espectáculos, pueda arrojar luz sobre el resto del Estado, ya que los circuitos nos descubren compañías o personas que vienen o van a otros lugares donde los números, y el espectáculo todo, se repetía de forma idéntica.

De una muestra de casi mil espectáculos de este tipo en el período señalado en Asturias, (Fig. 1) se ha obtenido una primera clasificación que nos puede orientar sobre las características de todo aquello que no era cine en las representaciones cinematográficas. Un número muy amplio de espectáculos que entre sí tienen en común, precisamente, su categoría de *varietés*. Un primer análisis descubre unas asociaciones básicas en tan crecido número de espectáculos que permiten su

estudio y la extracción de unas conclusiones comunes. Cuatro son los grupos principales: los espectáculos musicales, que muestran una clara hegemonía sobre el resto, el circo y el *music-hall*.

Para trazar cabalmente la evolución del espectáculo cinematográfico podemos ver, de forma paralela, como evoluciona el cine propiamente dicho y cómo lo hacen el resto de espectáculos que, altibajos al margen, cubren una trayectoria simétrica, para converger en el mismo punto al filo de la Gran Guerra. Realizar esto, en el estrecho margen de un artículo, sólo es posible de forma esquemática y, también por ello, vamos a tomar una parte por el todo comparando la trayectoria del cinematógrafo sólo con un espectáculo; el más representativo entre las *varietés*: el cuplé. Fue el más aceptado, accedió, a la vez que el cine, al estrellato, y, por fin, siguió su mismo camino para «aburguesarse» en forma y fondo en el mismo momento.

Del comentario conjunto de ambos podemos extraer una reconstrucción veraz de lo que supuso este tipo de espectáculo cinematográfico, que fue mucho más que cine, siendo el cinematógrafo una *variété* más, por lo menos en Asturias.

II. La llegada del Cinematógrafo.³

Si quisiéramos trazar la carta geográfica de la llegada del cinematógrafo a España, labor que empieza a ser urgente, deberíamos trabajar sobre una secuencia abierta por el rastreo del aparato Lumière entre dos atribuciones seguras en las ciudades más importantes: Madrid con las primeras exhibiciones de Promio en mayo y Barcelona (que ya conocía la imagen en movimiento), al finalizar el año. En esta segunda mitad de 1896 se despliega con rapidez el aparato por todo el territorio español, y los estudios regionales o locales ya realizados comienzan a delinear una secuencia en la que la lógica ferial y no la de la línea férrea o el número de habitantes, rige la extensión del aparato en la diversas ciudades y comunidades. Las fiestas de verano son así el estímulo esencial para hacer correr el cinematógrafo por la geografía española. En este contexto llega a Asturias, después de las proyecciones cántabras de julio y antes de las valencianas de septiembre.⁴

Sin embargo somos conscientes de la provisionalidad de estos datos, por falta de estudios en numerosas comunidades e incluso por la revisión de fechas en algunos de los estudios ya realizados. No debe olvidarse que si el rastreo de los Lumière es un primer indicio válido por su aceptación canónica, junto al invento de los franceses florecieron las copias, réplicas, o alternativas en un sinfín de ingenios

³Para cualquier información sobre este período véase, DE LA MADRID, J. C. *El Cinematógrafo en Asturias (1896-1905)*, Memoria de Diploma, dirigida por Francisco De la Plaza, leída en 1990 en la Universidad de Valladolid.

⁴SAIZ VIADERO, J. R. *El cine de los realizadores cántabros*, Santander 1990, p. 7-8; BLASCO, R. *Introducció a la Història del cine valencià*, València, p. 9-11.

El espectáculo cinematográfico en Asturias (1896-1915)

capaces de reproducir la imagen en movimiento y con los que, sobre todo en provincias, muchos ambulantes animaron sus fotografías, a la vez, antes o suplantando a los Lyoneses. La imagen en movimiento, se trate o no del aparato Lumière, en este segundo tramo de 1896 o ya en 1897 está presente, por lo que sabemos, en Galicia, Valladolid, Sevilla, Cádiz, Murcia, La Rioja, Canarias, País Vasco, Guadalajara, Ávila, Lérida, Segovia, Zaragoza o Navarra.⁵

El cinematógrafo llega a Asturias el doce de agosto de 1896. Tal fecha parece encajar perfectamente en la secuencia que empieza a abrirse en los estudios regionales y revisa de forma sustantiva las que se venían manejando hasta ahora en Asturias.⁶ Resultaría muy difícil, y quizás poco productivo, intentar identificar con absoluta seguridad el invento de los Lumière en el aparato que llega a nuestra región, aunque estas primeras presentaciones, por lo demás muy escasas de información para poder abordar una reconstrucción total, adoptan una forma próxima a la demostración burguesa que animó, en los primeros tiempos, el rango de invento y no de espectáculo ferial de los lyoneses. De esta manera podemos fijar una serie de características en estas primeras funciones asturianas. En primer lugar el cine llega a Gijón y, casi de forma simultánea, a Avilés (12 y 22 de agosto), intentando desmarcarse de lo que iba a ser su lugar natural en los años por venir; la feria:

«Ya llegó. Según habíamos anunciado, ayer se recibió en Gijón el cinematógrafo, último invento de Edisson y verdadero Lumière. En vista de las dificultades que para exhibirlo presentan los barracones situados en Begoña, se acordó instalarle en el teatro Jovellanos, dando principio las sesiones probablemente mañana á las ocho de la noche. Hemos oído hacer grandes elogios de este maravilloso aparato á cuantas personas tuvieron ocasión de verlo el mes de Mayo último en Madrid

⁵ FOLGAR DE LA CALLE, J. M. *El espectáculo cinematográfico en Galicia, (1896-1920)*, Santiago de Compostela 1987, p. 15-19; MARTÍN ARIAS, L.; SAINZ GUERRA, P. *El Cinematógrafo (1896-1919)*, Valladolid 1986, p. 5-7; COLON, C. *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla, 1896-1928*, Sevilla 1981, p. 15-18; GARÓFANO, R. *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen (1896-1930)*, Cádiz 1984, p. 19-20; MUÑOZ ZIELINSKI, M. *Inicios del espectáculo cinematográfico en la región murciana (1896-1907)*, Murcia 1985, p. 32-37; SÁNCHEZ, B. *1896-1955 Del cinematógrafo al Cinemascope. Primera vuelta de manivela para una historia del cine en La Rioja*, Logroño 1991, p. 23; PLATERO, C. *El cine en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria 1984, p. 35; RUIZ ROJO, J. A. «El cinematógrafo en Guadalajara: 1897», en *Revista de Estudios Históricos WAD-AL-HAYARA*, 14, 1987, p. 391-395; ZUNZUNEGUI, S. «Elementos para una geografía de la visión: el cine mudo en el País Vasco», en *Archivos*, 6, 1990, p. 28; MACHETTI, S. *El pre-cinema a Lleida*, Lleida 1995, p. 247; GRAU, M. «Historia del cine en Segovia (desde sus comienzos hasta la implantación del sonoro)» en *Estudios Segovianos*, XIV, 1962, p. 6-7. PÉREZ PERUCHA, J. «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en *Historia del cine español*, Madrid 1995, p. 24. Conocemos también la existencia de otros estudios, todavía en proceso de publicación, que ampliarán, sin duda, este panorama.

⁶ Oscar Muñiz sitúa su llegada en 1900 en su referencia en la *Gran Enciclopedia Asturiana*, p. 10 y J. B. Lorenzo afirma que el cinematógrafo «visitó nuestro Principado por primera vez a las pocas semanas de su presentación en Madrid», aunque no se cita ningún tipo de fuente para contrastar este dato, por lo demás, bastante ambiguo, en *Asturias y el cine*, Gijón 1984, p. 7.



Fig. 2. Teatro Jovellanos (Gijón). Es el local donde llega el cinematógrafo a Asturias el 12 de agosto de 1896.

(Carrera de San Gerónimo) donde lo visitaron SS.MM y AA.RR., y no dudamos que en nuestra villa acudirán también a visitarle todas las personas de gusto».⁷

Parece que, teniendo en cuenta la redacción de esta nota, y otras parecidas que copan el primer año, más allá de las exigencias publicitarias, se trata de invocar lugares, personas y formas más próximas al rango de la demostración burguesa que del espectáculo ferial. Sus promotores vieron claro el camino buscando un lugar alejado de los «barracones» que no parecían reunir condiciones para el acomodo del aparato y lo instalan en un teatro burgués, el Jovellanos (Fig. 2). Parece ser esto una concesión hacia un tipo de público no acostumbrado a asistir a las barracas de feria y que caracteriza a estas primeras proyecciones, como demostraciones, más o menos homologadas, del aparato Lumière. La alusión a Edison es normal en la prensa de la época ya que a él se le atribuía cualquier tipo de invento, y sus noticias eran seguidas por igual en la prensa de toda España. Sin embargo este tipo de presentación es exclusiva de Gijón; en Avilés, donde llegaron a funcionar simultáneamente dos cinematógrafos, no hay ningún tipo de indicio que nos pueda aproximar al aparato Lumière y en Oviedo, donde llega al mes siguiente en las fiestas de San Mateo, el cinematógrafo se instala directamente en el feria; eso sí, en un «elegante y vistoso pabellón árabe».⁸

⁷ *El Comercio*, Gijón, 13-VIII-1896 y *El Diario de Avilés*, Avilés, 22-VIII-1896.

⁸ *El Diario de Avilés*, Avilés, 26-VIII-1896; *El Carbayón*, Oviedo, 12-IX-1896 y *El Correo de Asturias*, Oviedo, 13-IX-1896.

El espectáculo cinematográfico en Asturias (1896-1915)

Vemos como la llegada del cinematógrafo a Asturias plantea interrogantes si pretendemos rastrear en ella el ámbito de extensión de los aparatos Lumière, aunque se puede comprobar desde un principio que la pretendida «exclusiva» del cinematógrafo se les escapa a los lyoneses, a pesar de los esfuerzos por lo contrario prohibiendo la venta de las primeras cámaras, de manera que algunos empresarios pueden comenzar sus exhibiciones alejados del «modelo Lumière» ramificando de forma muy rápida la expansión de la imagen en movimiento. Esto lo acabamos de constatar en Asturias, donde Gijón sería seguramente la representación si no del modelo Lumière, sí de un modelo que se le aproxima mucho con un aparato homologado e intentando homologar también las formas de los delegados franceses. Avilés y Oviedo, muy próximas en el tiempo, serían la demostración de esas ramificaciones fuera de la norma. Pero en el resto de España, con todas las reservas que implica el estado aún embrionario de muchas investigaciones, creemos que este fenómeno se repite a más grande escala.

III. De las barracas a los pabellones.

Los años que median entre la llegada del cinematógrafo y el nuevo siglo suponen la definitiva consolidación de este espectáculo en Asturias. Algunos años son confusos, como el difícil 1898, donde los festejos quedan reducidos a la mínima expresión. En algunas ciudades como Avilés, la presencia del cinematógrafo pasa durante años por diversos contratiempos de modo que tarda en consolidar temporadas estables, sin embargo el espectáculo se diversifica de inmediato llegando todos los productos que más sorprendían entonces: presentaciones mágicas, «en colores», «El mundo al revés», El *Wragraph* y muchas otras que tienden a diversificar una oferta cada vez con más éxito.

En la mayoría de las ciudades el cinematógrafo formaba parte ya de los espectáculos habituales y, desde 1899, sobrepasa las ferias y fiestas para aparecer en otros momentos del año con igual aceptación. Los nuevos locales, aunque sean teatros, nunca descartan al cinematógrafo como parte de sus programaciones. Si en algunas ciudades la irregularidad en las proyecciones, o su escasez, nos pueden hacer pensar en una débil acogida, la normalización es rápida y el cine se va extendiendo, desde principios de siglo, a otros puntos de la región distintos de la zona central y de las tres ciudades más importantes (por ejemplo, a Lluvia).⁹

El siglo XX se inicia con la generalización del artefacto en su doble vertiente primitiva (primera); esto es, como un espectáculo capaz de congrega un buen número de individuos ávidos de ser fascinados por un nuevo prodigio, o propiamente como aparato, en su versión científica, un útil capaz de descomponer fotográficamente el movimiento y de proyectarlo a una velocidad tal que éste se reconstruya ante los *imperfectos* ojos del espectador. Ambas orientaciones

⁹ CASARIEGO, J. E. *Caminos y viajeros de Asturias*, Oviedo 1979, p. 126.

podemos verlas en dos sociedades asturianas que, ya a principios de siglo, contaban con cinematógrafos en propiedad y que, pese a la diversidad de los usos, nos dan idea de la implantación del cinematógrafo a través de las posibilidades de aplicación que de él se obtenían.

Por un lado está la «Sociedad Científico-Recreativa Foto-Club» de Gijón; más vinculada a la vertiente científica, pero que no duda en montar su propia barraca en las ferias de Begoña y, por otra parte, el Círculo Católico de Obreros de Oviedo en el que la curiosidad y el afán de estar «a la última» tutelando los ocios proletarios, hacen que, en una fecha tan temprana como 1900, adquiera en París, como era de rigor, el auténtico aparato Lumière. Más adelante se suman otras instituciones similares como el Ateneo Obrero de Gijón.¹⁰

La diversidad de usos del cinematógrafo desde el inicio del siglo no debe extrañar si tenemos en cuenta que, en la segunda temporada, ya había impresionado las que, con los datos que hasta ahora tenemos, puede ser consideradas como primeras películas asturianas: *Vista de un rompe-olas tomada desde el cerro de Santa Catalina* y *Vista del Campo Valdés tomada a la salida de Misa de la iglesia de San Pedro*.¹¹ Agosto y septiembre de 1897 meten a Asturias, muy tempranamente, en la producción cinematográfica. Estas vistas, fueron impresionadas por el «Cinematógrafo Lumière», barraca entonces de paso en las ferias de Gijón procedente, con toda probabilidad, de Galicia.¹² Las vistas que siguieron a éstas en todo el período estudiado, hechas o no por asturianos (Truán, Peinado, Vinck), no dejan de ocuparse de asuntos parecidos sin consolidar una producción original, ni por los asuntos tratados que, salvo la película de 1905 *Por robar fruta*, no se apartan de las vistas locales más o menos elaboradas o repetidas, ni por la infraestructura dispuesta para la producción, que no dejó de ser nunca una labor individual o de aficionados, con mayor o menor cualificación.

Pese a que, en estos primeros años del siglo se tiende a una expansión en fechas y en locales más allá de la feria, las alternativas no van a impedir que, al menos hasta 1908 y siguiendo la estructura que nos hemos marcado como armazón desde el principio, el barracón sea el lugar privilegiado para el cinematógrafo.

Las ferias están muy bien soportadas por empresarios locales como José Zuazua, capaz de tener un teatrillo estable en el elegante Pasaje ovetense y de nutrir las ferias de las localidades próximas con un barracón bien montado; la Sociedad de Espectáculos de Avilés, responsable de las funciones del Teatro-circo Somines, la empresa gijonesa del Luminoso con dos sedes: la Calle Corrida en invierno y el

¹⁰ *El Noroeste*, Gijón, 20 y 25-II, 12 y 19-III, 30-VII, 3,8 y 12-VIII y 13-IX-1899; 24-VI- 1905 y *El Carbayón*, Oviedo, 6 y 26-II-1900.

¹¹ *El Noroeste*, Gijón, 7-VIII, 12 y 23-IX-1897.

¹² La prensa gallega (*El Diario de Galicia* de 7-VII) habla de la salida hacia Oviedo y Gijón de un «Cinematógrafo Lumière que Folgar supone de exhibidores portugueses». FOLGAR DE LA CALLE, *El espectáculo...*, p. 31.

El espectáculo cinematográfico en Asturias (1896-1915)

barracón del paseo de Begoña en verano, o el ovetense Antonio Mayor, dueño de un barracón, que acabará arruinado en el incendio de la feria de Oviedo en 1906.¹³

A ellos habría que unir, para componer definitivamente el panorama de la feria, los empresarios que seguían los circuitos nacionales; desde Jimeno a Vaccari pero, entre todos los que desfilan por Asturias (los mismos que podemos ver citados en referencias de todo el Estado) sin duda es el valenciano Antonio Sanchís el principal responsable del mantenimiento del cinematógrafo, durante años, en las ferias de Oviedo, Gijón, Avilés y otras con su «Royal Cosmograph», siendo capaz de montar varias barracas como ésta de forma simultánea en Asturias y provincias limítrofes.

El esplendor de la feria, supuso, durante la primera década del siglo, mayores cambios para el cinematógrafo que para el resto de los espectáculos, aunque, con independencia de las ofertas de cintas, la barrera de 1908-9 supone el reinado de un cine primitivo en las formas y que no explota industrialmente hasta la generalización del alquiler. A estos primeros tiempos cinematográficos, siempre dentro de la feria, corresponden unos espectáculos de *varietés* donde reinan las cupletistas de la primera década.

Hasta el límite antes señalado el mundo del cuplé no experimentó cambios de modo que, el espectáculo cinematográfico que podían degustar los asturianos en estos años, se componía de las vistas conocidas en todos los circuitos de cine (además de las vistas asturianas que se incorporaban todos los años) y unos cuplés (no entraremos en otros espectáculos) en los que dominaba el cuple procaz, heredero directo y con música del teatro sicalíptico y perseguido por las fuerzas moralizantes de provincias. Son los tiempos de las «estrellas de barracón»;¹⁴ cupletistas tempranas, generosas en carnes, con nombres «guerreros» y, demasiadas veces, obligadas a dedicarse al alterne con la clientela una vez concluido el espectáculo.

Entre las que pasaron por Asturias en aquellas fechas, la mayoría permanecen fuera del olimpo cupletero, algunas como la «Bella Selika» consiguieron, siempre dentro de estos estrechos márgenes, alguna notoriedad por la repetición de sus actuaciones, pero la mayoría se parecían a las anónimas hermanas «LuLú y Frou Frou», en gira por Oviedo y Avilés a finales de 1902, en el Royal Cosmograph de Sanchís, del que ni siquiera eran atracción central. Lo mismo pudo sucederles a «Lolita y Conchita» en sus actuaciones, un año después, en el Salón Luminoso de Gijón.¹⁵

¹³ Véanse, por ejemplo, *El Carbayón*, Oviedo, 5-VI-1901, 8-V,10-VII y 22-IX-1902; 13- V, 16-IX-1904; 6-II,5-V-1905; *El Correo de Asturias*, Oviedo, 23-IX-1906; *El Diario de Avilés*, Avilés 5 y 10-IX-1901; *El Comercio*, Gijón, 20-VI-1903; *El Noroeste*, Gijón, 22-VI,12 y 13- VII-1903; 31-VII-1906.

¹⁴ ZAHONERO, José «Estrellas de barracón», en *El Carbayón*, Oviedo, 22-XII-1913.

¹⁵ *El Noroeste*, Gijón, 29-VII-1902 ; 26 y 30-VI-1903; *El Carbayón*, Oviedo, 22 y 29-IX- 1902 y *El Diario de Avilés*, Avilés, 14-XI-1902.

Practicaban un género que, como la zarzuela y sus derivados, llevaba años empujándose para adaptarse a diversas modalidades de espectáculos que, como el cinematógrafo, eran cada vez más populares y masivas. El cuplé permitió la adaptación perfecta. Una sola canción, que suponía la culminación de una representación que podía dosificarse mucho mejor que una pieza completa, aunque fuese del *género ínfimo*. No obstante, los «bises» fueron frecuentes en las canciones conocidas que, desde el punto de vista musical, eran fácilmente coreables por un público deseoso de participar (no eran complicadas de cantar y sí muy sencillas, y cortas, para recordar). Los primeros cuplés y las primeras actuaciones fueron compareencias de fin imprevisible en las que era precisamente el público, y no el autor de la letra como ocurrirá después, quien decidirá su final. La letra iba trufada de dobles sentidos, situaciones imposibles, alusiones verdes y desestabilizadoras hacia las clases y estamentos biempensantes que, en una sociedad de provincias, dejaban sentir con más fuerza su indignación y escándalo.

Este panorama general afectó incluso a la primera hora de las cupletistas que subirían después a un estrellato moral y masivamente aceptado, tal es el caso de una figura tan cualificada como Consuello Bello, «Fornarina», que llega a Asturias, de forma efectiva, muy tardíamente, en 1912, seis años antes, en plena vigencia del modelo que comentamos, sólo mentar su nombre era motivo de escándalo:

«(...) Telegrafían de Murcia que el domingo próximo será excomulgada leyéndose el correspondiente edicto episcopal en todas las parroquias, la bella coupletista La Fornarina. La excomuni6n se funda en que Consuelo Bello canta couplets atrevidos. La prensa clerical aconseja al pueblo que apedree á la Fornarina. La campana resulta un enorme reclamo para la cupletista. En el teatro, elementos reaccionarios promueven grandes escándalos para interrumpir y suspender las funciones. La excitaci6n de los clericales es tan grande que la autoridad se ha visto precisada á protegerla custodiando la casa de la bella chanteuse con fuerzas de la guardia civil. Témense desórdenes».¹⁶

Así era el espectáculo de cinematógrafo y *varietés* hasta que la feria, cada vez más denostada por los sectores dominantes y herida de muerte en su consideraci6n social después del gran incendio de las barracas de Oviedo en 1906, vaya encontrando cada vez más alternativas. Desde el principio habían funcionado teatros grandes como el Jovellanos (donde llega el cinematógrafo), pequeños como el del Pasaje y otros muy dotados para las *varietés* como los ovetenses Ovies o Celso. Pero el verdadero cambio del espectáculo se produce cuando aparecen unas nuevas formas arquitect6nicas: los pabellones. Son, en el fondo, barracas definitivas, mezcla perfecta entre la barraca y el teatro, dotadas como aquéllas para los espectáculos más populares de cine y *varietés* y con escasas diferencias en su arquitectura, pero estables como los teatros, no sujetos ya a las efímeras fiestas y ferias. Entre 1908 y 1909 se construyen en las tres

¹⁶ *El Noroeste*, Gijón, 2-XI-1906.

El espectáculo cinematográfico en Asturias (1896-1915)

principales ciudades asturianas. El «Cine Fandiño», significativamente llamado «Pabellón Varietés», en Oviedo; el «Salón Luminoso», al frente del cual estaba Javier Sánchez Manteola, en Gijón, y, ya en 1909, el «Pabellón Iris» en Avilés (Fig. 3).¹⁷

En la forma y en el fondo, el espectáculo empezaba a ser otra cosa.

IV. De los pabellones a los cinematógrafos.

Rebasar 1910 supone mucho más que un cambio simbólico de década. La calidad del espectáculo se notaba ya muy distinta; era claro que en el cinematógrafo, después del alquiler y de los nuevos productos internacionales que iban llegando, el género había cambiado. Estamos ante películas que buscan con claridad historias, cada vez más largas y más edificantes, que intenten conquistar públicos cada vez más amplios, puestos de acuerdo en la moralidad de lo que se ve. Fenómenos como las películas italianas, en especial los estrenos y reestrenos de *Quo Vadis?*, que llega a proyectarse en la plaza Numa Guilhou de Mieres,¹⁸ no son más que el aviso de lo que estaba llegando: la institucionalización de las formas cinematográficas, para un público masivo y desde unos presupuestos morales. El primer extremo estaba ya logrado, el segundo comenzó a lograrse, y de qué forma, cuando la Iglesia asturiana, antaño punta de lanza contra estos espectáculos degradantes, se convierte, en 1913, nada menos que en empresaria de cinematógrafo montando los Dominicos de Oviedo su propio cine, eso sí, con intenciones benéficas: el «Cine Mutualidad».¹⁹

El cinematógrafo había descrito una trayectoria cambiante dentro de ese binomio que suponía el nuevo espectáculo: una primera fase de protagonismo absoluto por la juventud y novedad del invento, otra de subordinación a las más conocidas y veteranas *varietés* para llegar a esta segunda década del siglo con una fuerte unión, en la que, sin embargo, fácilmente se distinguen los signos de independencia que empieza a ofrecer el cine: mayor duración, despliegue publicitario, estrellato propio. Se podía avizorar un futuro en solitario que, de hecho, empezaría a llegar después de la Primera Guerra Mundial.

Las *varietés*, representadas para nosotros por el cuplé, no perdían el tren de los cambios y, con la aparición de «La Goya» en 1911, también pasan a ser otra cosa: en primer lugar las cupletistas abandonan las bellezas obesas de la primera década para ceñirse a un modelo de «señorita de buena familia», al que responden las nuevas cantantes como Raquel Meller. Las letras de los cuplés, como tendían a hacerlo las películas, cuentan historias, apoyadas por la puesta en escena;

¹⁷ *El Carbayón*, Oviedo, 11-V-1908; *El Noroeste*, Gijón, Archivo Municipal de Gijón, *Expedientes*, nº 111, 11-VII-1908 y *La Voz de Avilés*, Avilés, 25-IV-1909.

¹⁸ *El Noroeste*, Gijón, 7 y 27-VI, 2 y 18-VIII-1913; *La Voz de Avilés*, Avilés, 24-VI-1913; *El Correo de Asturias*, Oviedo, 19-VI-1913; *El Carbayón*, Oviedo, 28-VIII-1913, 20-II-1915.

¹⁹ *El Correo de Asturias*, Oviedo, 1-VI-1913.



Fig. 3. Pabellón Iris (Avilés). Abierto en 1909, es uno de los locales que empieza a estabilizar, en arquitecturas propias, la oferta de cinematógrafo y *varietés*.

historias «controladas» en cuanto a sus decentes contenidos y en cuanto a su discurso, con un principio y un final establecidos, sin dejar la iniciativa a un público que ya no debe participar. Son historias, como *Flor de Té* (Martínez Abades, 1914), en las que sus protagonistas, si son «buenas» se casan y si son «malas» se mueren. Del cuplé procaz se había pasado a las «variedades selectas».²⁰

Si en el cine el estrellato era foráneo, el cuplé desarrolla, al mismo tiempo, un estrellato nacional y accesible, con apoyos publicitarios y una veneración por las estrellas que en Asturias alcanzó una cotas tan elevadas como muestra la siguiente gacetilla sobre la muerte de Fornarina (recuérdese lo que se decía unos años antes):

«El próximo martes, día 27, se dirá en la iglesia de Santo Tomás de Sabugo, a las once de la mañana, una misa de *Requiem*, por el alma de la infortunada artista Consuelo Bello, *Fornarina*, que como saben los lectores, murió cristianamente en un sanatorio de Madrid hace pocos días. La Empresa del Pabellón Iris invita por medio de estas líneas a todas las personas piadosas y público en general a dicho acto. La orquesta del Iris interpretará durante el sacrificio de la misa escogidos trozos de música religiosa.»²¹

Pero si los espectáculos cambiaban al unísono, los locales, que venimos siguiendo como prueba de ese cambio, muestran con claridad estas variantes. Se crea una nueva tipología en la que el carácter masivo tiene que estar presente. No podía

²⁰ Es la denominación ya clásica pero todavía vigente de Álvaro Retana, *Historia del arte frívolo*, 1964, p. 24. Los estudios más recientes la han confirmado, en toda España: Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*. En Asturias: Jorge Uria, *Sociedad, ocio y cultura en Asturias (1894-1914)* (tesis doctoral inédita, leída en la Universidad de Oviedo, original mecanografiado, Oviedo, 1990, especialmente p. 1115-1121).

²¹ *La Voz de Avilés*, Avilés, 25-VII-1915.

El espectáculo cinematográfico en Asturias (1896-1915)

ser de otra forma ya que, incluso en el aspecto negativo, 1912 había demostrado que el espectáculo era de masas: una ola de cierres por motivos de seguridad, demostró que los locales asturianos se sobrecargaban de público a la vez que carecían de las mínimas previsiones contra incendios.²²

El barracón es sustituido por una nueva tipología: los cinematógrafos. Son locales pensados desde el principio para cinematógrafo y *varietés*, con todas las necesidades previstas en el proyecto (incluidos, todavía, pequeño escenario y camerinos), y sin tipologías o diseños prestados. Todo esto delineado y no se va tomando al paso como había ocurrido con las barracas o los pabellones. Con esta nueva tipología se edifican, entre 1912 y 1915, el «Salón Variedades» en Mieres y Sama de Langreo, el «Salón Novedades», también en Mieres y, sobre todo, el «Salón Doré» en Gijón, modelo que seguirán otros edificios, algunos de la misma empresa, instalados estos años en la geografía asturiana.²³

El espectáculo había llegado ya a toda Asturias, sin embargo su carácter urbano refuerza la línea de penetración en el centro de la región extendiéndose, desde las tres ciudades principales, a las cuencas mineras, donde la proximidad e inicio de la Gran Guerra habían provocado un momentáneo esplendor basado en las exportaciones carboneras y, con él, un aumento notable de población y necesidades de todo tipo.

Con semejante panorama sólo un local, el Teatro Campoamor de Oviedo, reducto burgués y «operero» por antonomasia, resistía las acometidas del nuevo espectáculo; y lo hizo hasta que, en 1915, el Ayuntamiento «vende» la dignidad burguesa por 31.111 pesetas, arrendando el teatro a un empresario de *varietés*, Juan Antonio Fandiño, que se encarga de proyectar cine en el «templo» del arte.

El círculo se cerraba ya. Era el fin del principio. El espectáculo quedaba, en forma y fondo, preparado para que al finalizar la guerra, también en Asturias, el cine, masivamente aceptado, moralmente apto y poco después en solitario, se convirtiese en el rey de los espectáculos de masas.

J. C. De la Madrid
Doctor en Historia del Cine y miembro de la
Fundación Municipal de Cultura de Gijón

²² *El Carbayón*, Oviedo, 30-V-1912; *La Voz de Avilés*, Avilés, 26-V y 2-VI-1912; *El Comercio*, Gijón, 18-VI-1912.

²³ *El Carbayón*, Oviedo, 29-IV-1912 y *El Comercio*, Gijón, 24-VI-1914.

RESUM

Entre 1896 i 1915 l'espectacle cinematogràfic que es va poder veure a Astúries estava integrat, a més de la imatge en moviment, per tot un complex món d'espectacles associats: les *varietés*. El cinematògraf i les *varietés* s'adaptaren al gust dominant per assolir, abans de la primera Guerra Mundial, el segell d'espectacle de masses que més endavant ostentarà en solitari el cinema. En l'article s'analitza aquest fenomen, tot posant en paral·lel el cinema amb el cuplé -la més acceptada de les *varietés*- en els nuclis més poblats (Oviedo, Gijón, Avilés y les conques mineres). Així mateix es diferencien, cronològicament parlant, uns períodes definits pel canvi en les sales d'espectacles (barraques, pavellons i cinematògrafs).

ABSTRACT

Between 1896 and 1915 the cinema show that could be seen in Asturias was composed, in addition to images in movement, of a complex complex world of associated spectacles: the *varietés*. The cinema and the *varietés* adapted to the predominant tastes of the time and, before the first World War, they reached the category of mass entertainment, which would later be taken over by the cinema alone. In this article we analyze this phenomenon, establishing a parallel between the cinema and the *cuplé* (the most famous of the *varietés*), from the most populated areas of the region (Oviedo, Gijón, Avilés and the mining areas). We define distinct periods in time characterised by changes in the show halls (stalls, pavillions and cinemas).