



**CICLO
LUMIÈRE:
LAS PRIMERAS
PELÍCULAS
RODADAS
EN ESPAÑA
1896-1898**

24 Y 25 ABRIL

La llegada del cine a España

Rafael Llano, comisario del ciclo

En junio de 1896, apenas unos meses después de la primera proyección de los Lumière en París, Alexandre Promio viajó a Madrid y realizó unos 10 filmes para su compañía, el Cinématographe. Son las primeras películas de la historia del cine en nuestro país. A ellos siguieron una treintena de cortometrajes, dirigidos por otros operadores franceses. Y todas ellas empezaron a ser proyectadas en las sesiones del Cinématographe, que se expandieron como una gran ola por todo el mundo. Nunca se han mostrado, en su conjunto, estas películas producidas en España por la firma inventora del cine. La exposición *El mundo al revés: el calotipo en España* ofrecía una oportunidad única para organizar el visionado de estos primeros filmes. Pues, además de ser una programación inédita, nos permitía revisar la idea acerca de nuestro país que traían, o la que venían a confirmar, los primeros realizadores de cine. La comparación de la visión de España que refleja este primer cine de la historia con la que había guiado con anterioridad a los fotógrafos (franceses e ingleses sobre todo) en sus expediciones fotográficas por nuestro país, podía también verificarse con este ciclo.

Comoquiera que estas películas fueran realizadas además durante la guerra hispano-cubana y llegaran hasta “el desastre del 98” -el final del imperio político y la decadencia cultural de la nación-, las hace también interesantes como documentos y nos permiten variadas reflexiones históricas.

Por otra parte, las películas de los Lumière nos descubren gran número de elementos de la gramática cinematográfica, en “estado puro”. Apenas ha tenido tiempo para nacer el nuevo medio, y apenas los productores han podido acostumbrarse a trabajar con él, cuando el cine parece haber encontrado su expresividad propia en un segmento de la iconografía inédito hasta ese momento: la captura del movimiento. Porque, en efecto, a diferencia de la imagen fotográfica, que detiene el movimiento que ocurre frente a la cámara, los Lumière comprendieron que la cámara de cine debía acompañarlo.

Y no sólo acompañar al movimiento y a la acción que ocurren en el mundo, frente a la cámara: el cine tenía también que organizarlos, componerlos y acompañarlos. Promio en España y los otros operadores Lumière después que él, aprendieron a coreografiar los movimientos que iban a verse dentro del encuadre de la cámara. Y a calcular con suma exactitud su duración para que pudieran empezar,

desarrollarse y concluir antes de que lo hiciera la cinta cinematográfica que ellos accionaban en el interior de la cámara a través de la manivela. Promio y los otros operadores entendieron las ventajas de elegir un enfoque con profundidad de campo, pues permitía establecer conexiones dinámicas entre el fondo y el primer plano de la imagen; y facilitaba además al espectador una selección voluntaria de los elementos que quisiera considerar como los más significativos, entre los del primer y el último plano de esa imagen. Promio y sus pares no desconocieron cuál era la perspectiva idónea para apreciar en una imagen bidimensional las traslaciones de alejamiento y acercamiento de seres humanos, carruajes o trenes, como ya lo había hecho el predecesor de todos, Louis Lumière. Arrancar, pues, con un ciclo así en la inauguración del Museo Universidad de Navarra nos permitía poner los contadores a “cero” para discutir cómo se construye la imagen cinematográfica.

Además, entre las filmaciones de los Lumière aparecen reiteradamente determinados temas documentales, domésticos y cómicos, como “géneros” conaturales al medio recién descubierto. Pues antes de que lo hiciera Méliès, los Lumière ya habían introducido la ficción, teatralizando hechos históricos o religiosos y poniendo en escena gags cómicos o circenses. Hay en estas primerísimas películas de la historia de la humanidad una colección de “profecías” sobre el futuro del cine, que es muy importante reconocer en su estado embrionario. Desde el punto de vista de las artes escénicas, los operarios Lumière rodaron unas diez películas sobre danzas españolas: boleras, el vito, la jota, la petenera, manchegas, malagueñas, etc. Su número es notoriamente mayor que el de películas sobre danzas realizadas en otros países. La variedad y la originalidad de la danza española llamó la atención de los productores Lumière. Esto tienen también importancia cultural y un gran valor documental.

El Museo Universidad de Navarra agradece el interés de la Filmoteca Española en este ciclo. Sin su ayuda no hubiera sido posible conseguir las copias de las películas que se mostrarán en él y la autorización de la Association Frères Lumière para hacerlo. El mismo ciclo que se proyectará en Pamplona se proyecta también en el cine Doré de la Filmoteca Española, lo que contribuirá a dar mayor difusión al programa. También por ello, muchas gracias a la Filmoteca Española.

Madrid, Barcelona y Sevilla vistas por el Cinématographe Lumière 1896-1898

Fue tal el éxito de la presentación del Cinématographe el 28 de diciembre de 1895 en París, que en febrero del año siguiente Louis Lumière ya estaba pensando en producir películas “a gran escala”.

Para esto necesitaba algunos nuevos empleados; y el primero que encontró fue un joven de Lyon llamado Alexandre Promio (1868-1927). Promio había asistido a la primera sesión del ci-

nematógrafo en su ciudad natal, en enero de 1896; y fascinado por el cine, se había presentado voluntario para trabajar con los Lumière. Los fabricantes le contrataron 1 de marzo de 1896 y le encomendaron la producción de las nuevas películas.

Tras instruirle durante unas pocas semanas en los secretos de la cámara y el revelado del filme, Louis Lumière propuso a Promio que empezara a trabajar fuera de Francia, y éste decidió que lo haría en España. En sus memorias (*Carnet de Route*, 1925: 195), el operador Lumière confirma que su viaje a Madrid en el mes de junio fue el primero que realizó al extranjero como director de producción de los Lumière.

Los historiadores del cine dan como fechas más probables de su viaje las comprendidas entre el 12 y el 17 de junio. El trabajo de Promio durante esos días dio lugar a los siguientes títulos del catálogo Lumière (el número que precede al título indica el orden en el que aparece en ese catálogo).

259. *Arrivée des Toréadors* [1896]. Madrid, antigua Plaza de toros de la Carretera de Aragón [o de la fuente del Berro]. Son reconocibles el matador Luis Mazzantini y dos miembros de su cuadrilla (su hermano Tomás Mazzantini y Luis Racero). Los tres llegan en un carruaje, detrás de la cual aparece un jinete -el picador-. Esa es la única toma que se conserva de esa tarde [14 de junio], pues a continuación llovió y Promio no quedó satisfecho con lo que había rodado durante la corrida (*La Iberia*, 22.06.1896). El filme fue programado en las sesiones del Cinématographe Lumière en Grenoble (Francia) al mes siguiente, el 15.07.1896; en Marseille el 05.03.1897; y en Barcelona el 06.06.1897.

260. *Puerta del Sol* [1896]. Programado en Mâson (Francia) quince días después (02.07.1896) de ser rodado.

261. *Porte de Tolède* [1896]. Proyectado en Toulouse (Francia) dos meses después (30.08.1896); y en Londres (Empire Theater) durante el otoño (05.10.1896).

262. *Hallebardiers de la Reine* [1896]. En sus *Memorias*, Promio escribió: «En Madrid, el cine fue causa indirecta de una pequeña revolución en el Palacio Real. Yo había solicitado a la Reina regente, por medio del Mariscal de Palacio, la necesaria autorización para poder trabajar en los cuarteles y en los campos de maniobras, a fin de filmar la caballería, la infantería, etc. Y en un acto de suprema gracia, la reina concedió todo lo que yo le había pedido» (1925: 195-197).

Un operador de los Lumière, llamado Jean Busseret, había presentado el cinematógrafo a la familia real española pocos días antes de que Promio empezara su trabajo en Madrid. El primer pase en palacio tuvo lugar el 6 de junio de 1896 y en él estuvo presente la infanta doña Isabel. Una semana más tarde lo hizo la reina regente María Cristina y sus hijos Isabel, María Teresa y Alfonso. La reina se convirtió desde entonces en una entusiasta del cinematógrafo. De ahí el buen recibimiento que tuvo Promio, cuando apenas unos días después solicitó de la reina

autorización para filmar en los cuarteles del Ejército. No hay que olvidar que España estaba en guerra contra Cuba, y la presencia de una cámara en los cuarteles no podía ocurrir sin una expresa autorización del más alto nivel.

Esta película fue programada en Madrid la sesión del Cinématographe, en julio de 1896 (04.07.1896); y en Angers (Francia) a finales del mismo mes (31.07.1896).

263. *Lanciers de la Reine, charge* [1896]. Rodado en el campo de maniobras de Vicálvaro. Se trata del regimiento de Caballería nº 2, a las órdenes del coronel don Nicaso Montes (*La Iberia*, 22.06.1896). Proyectado en Mâson (Francia), para la sesión del Cinématographe de 30.08.1896.

264. *Lanciers de la reine, défilé* [1896]. Rodado en Vicálvaro. Proyectado en Madrid el 04.07.1896; y en Lyon el 05.07.1896.

265. *Défilé du Génie* [1896]. Rodado en el cuartel de Príncipe Pío. Programado en Lyon el 30.06.1896. Y el 04.12.1896 en México D. F., con el título: *Salida de un regimiento de ingenieros españoles del cuartel del Príncipe Pío para embarcar en Cádiz para la campaña de Cuba*.

266. *Danse ou bivouac* [1896]. Rodado en Vicálvaro. Proyectado en Lyon el 30.06.1896.

267. *Artillerie (exercice du tir)* [1896]. Campo de maniobras de Vicálvaro. Proyectado en Madrid el 04.07.1896, con el título: *Maniobras de Artillería*. En Lyon el 05.07.1896. Y de nuevo en Lyon el 05.01.1902.

268. *Cyclistes militaires* [1896]. Cuartel de Príncipe Pío. Proyectado en Grenoble (Francia) el 05.07.1896.

269. *Garde descendante du Palais Royal* [1896]. Programado en Vichy (Francia) el 10.07.1896; y en Lyon el 19.07.1896.

270. *Distribution des vivres aux Soldats* [1896]. Cuartel del Príncipe Pío, Madrid.

El Cinématographe en Barcelona

Pocos días después de haber concluido el rodaje de estas películas, Promio abandonó España con destino a Londres. Allí embarcó hacia los Estados Unidos y trabajó en Nueva York, Boston, Chicago y Niágara. En todos esos lugares produjo nuevos filmes. De vuelta en Europa antes de concluir 1896, visitó Monza, Venecia y Argelia. A comienzos de 1897 inició *le grand tour* por Jerusalén, Belén, Damasco, Estambul, Alejandría y El Cairo. Sus producciones continuaron en Bruselas, Amberes, Estocolmo y Londres, y a continuación viajó a la capital del Imperio Ruso, San Petersburgo.

En septiembre Promio dirigió por primera vez actores, caracterizados de la manera adecuada para interpretar distintos personajes históricos (Robespierre, el duque de Grise) o religiosos (Jesucristo en la Cruz). Y antes de que Meliès encontrara gracias a ello su hueco en el cine, Promio dirigió también comedia (*El jurado de pintura, La mamita diabólica*), y actuaciones de actores ambulantes, bailarines o números acrobáticos frente a la cámara.

En ningún caso pudo ser Promio el director de producción de las películas Lumière rodadas en

España entre 1897 y 1898. No hay registro documental sobre los responsables de esos filmes. Los especialistas señalan tres posibles viajes a España de esos operadores anónimos: abril de 1897, para trabajar en Barcelona y Sevilla; diciembre de 1897, en Barcelona; y abril de 1898, en Sevilla, para filmar la Semana Santa. Los títulos Lumière resultantes de esos viajes son los siguientes.

435. *Espagne, courses de Taureaux, II* (1897-98). Antigua Plaza de toros de la Barceloneta. Programado en Barcelona para las sesiones del Cinématographe de 25.04.1897 y 02.05.1897. Y en Lyon el 23.05.1898.

787. *Panorama du port, I* (1897-98). Puerto de Barcelona. Proyectado en Lyon el 06.02.1898.

788. *Panorama du port, II* (1897-98). Puerto de Barcelona. Proyectado en Lyon el 06.02.1898.

789. *Régiment d'artillerie sortant de la messe* (1897-98). Programado en Lyon el 23.01.1898.

790. *Défilé d'un régiment d'infanterie* (1897-98). Programado en Lyon el 27.02.1898.

791. *Artillerie de montagne avec mulets* (1897-98). Programado en Lyon el 06.02.1898.

792. *Hussards: Défilé en tenue d'exercice* (1897-98). Programado en Barcelona el 17 y el 25.04.1898; y en Lyon el 02.06.1901.

793. *Hussards: Défilé par quatre* (1897-98). Programado en Lyon el 23.01.1898; y en Barcelona el 25.04.1898.

794. *Hussards: Défilé au trot* (1897-98). Programado en Barcelona el 17 y el 25.04.1898.

795. *Cavalerie* (1898) (1897-98). Programado en Lyon el 20.11.1901.

Y anterior a todos ellos, aunque también rodado en Barcelona por un realizador anónimo, es el nº 34. *Déchargement d'un navire* (1896). Fue programado en Lyon el 05.07.1896; en Vichy el 10.07.1896, en Auxerre el 26.12.1896; y en Sevilla el 08.01.1897.

Los bailes filmados por los operadores Lumière en Sevilla

Miguelina Cabral, Universidad de Valencia

A finales del siglo XIX en España, los bailes se presentan como el crisol de conocimientos, saberes y enseñanza reglada, basada en ordenaciones de tipo coreográfico y estético. Así lo pone de manifiesto el Maestro Otero en su *Tratado de Sociedad*, de 1912, donde nos relata su particular alegato del ensamble de lo bolero y lo flamenco.

La Escuela Bolera comenzó a gestarse en el siglo XVII, definió sus objetivos en el XVIII, tuvo su cristalización en el siglo XIX y desde el siglo XX hasta la actualidad continúa haciendo una recreación de sus mejores frutos. Esta escuela surge por la codificación y derivación de ritmos y bailes populares integrados en un tipo de técnica académica muy refinada que lo liga a la danza francesa, hasta convertirse en danzas teatrales. La labor de academización se atribuye a Requejo en Madrid, así como a La Compañía Lefebvre en Sevilla. Ambos caracterizaron su trabajo por el proceso de recomposición de los aires populares en danzas de exhibición profesional, reforzando como principal característica la capacidad expresiva a través del rostro, el torso y los brazos, así como la utilización de las castañuelas. Autores como Estébanez Calderón atribuyen a Requejo el atemperamiento del ritmo, con el fin de incorporar mayor variedad de pasos y movimientos.

Hacia las últimas décadas del siglo XVIII, nace el Bolero, que basa las principales danzas de su repertorio en aquellas que ya habían sido bien acogidas por el espectador, como fue el caso de la seguidilla. Se funde así lo académico y lo popular, requisito indispensable para el surgir la estética pre-flamenca, que hacía ya su aparición en los primeros albores decimonónicos.

Según nos relata Rocío Espada en su trabajo *La danza española: origen y conservación*, los términos Seguidilla, Bolero, Seguidilla Bolera y Bole-

ras actuaron en un primer momento como sinónimos al referirse a la forma musical que se ha llamado genéricamente Bolero. Con los cambios y caracterizaciones en el baile, la palabra, que tuvo una función de adjetivo, pasó a *posteriori* a sustantivarse y por tanto, a mostrar diferentes modalidades: una más al aire, más compleja y con grandes saltos y vueltas sofisticadas; y otra más pegada a la tierra, más sensual. Esta última fue la que serviría de base para la incorporación de los elementos que más tarde se llamaron *flamencos*, pero en ambos se mantuvieron como elementos coreográficos comunes castañuelas, pies y vueltas.

Las Danzas bailadas en los Reales Alcázares de Sevilla que fueron recogidas por el cinematógrafo Lumière bajo el título *Danses espagnoles* aparecen en el catálogo de la compañía con el título original en español, inmortalizando el proceso de recreación de diferentes estilos y diferentes épocas. En ellos se presentan desde bailes y danzas procedentes del siglo XVII, hasta los bailes ya perfectamente codificados de la Escuela Bolera, pasando por bailes regionales entre los que sobresale la Jota, amén de otros exclusivamente andaluces e incluso ya claramente de tendencia pre-flamenca.

Esta muestra es, por tanto, una prueba de la fusión de elementos costumbristas y folclóricos de diversa procedencia, en el que predomina como componente cohesionador el elemento andaluz. Así, el predominio del uso de madroños como aderezo de las faldas delata la tendencia andaluza frente a otras regiones españolas, más caracterizadas por el encaje o el tul. O el uso de la faja ancha de seda en cada uno de los partícipes.

Un componente que vemos en las escenas recogidas por los Lumière ayuda a dilucidar el tránsito que estaba sufriendo la práctica dancística desde el reciente proceso de academización

hacia la creciente imposición de los rasgos pre-flamencos. Se trata del uso unánime del chapín como calzado. Aunque la zapatilla de media punta era usualmente la empleada para bailar Escuela Bolera, el uso del chapín, zapatito español, o también llamado goyesco, fue válido, y lo sigue siendo hoy día, cuando en la pieza a interpretar hay una combinación de pasos algo saltados y algo zapateados. Este rasgo refuerza la hipótesis de la tendencia hacia el estilo de una preeminente estética pre-flamenca, a la que los protagonistas se van dirigiendo, pues estaba ya en vigor y daba señales de un creciente auge y popularidad.

Entre los títulos de las películas de los Lumière que se han conservado hasta nuestros días se cuentan los siguientes.

846. Boleras Robadas [ensamble] [1898] Alcázar de Sevilla. Programado en Lyon el 01.05.1898, 08.05.1898 y 11.09.1898.

Estas Boleras derivan de las boleras teatrales, siendo las *Robadas* las que gozaron de mayor celebridad en su tiempo. Comparten la estructura del Bolero, que consta de entrada, paseo, copla y final, y al terminar cada copla se hace el desplante o bien *paraa*, característica suspensión durante la cual descansa el cuerpo de baile mientras la música repite el *ritornello*, o como diría Felipe Pedrell, momento del alarde de compostura. Las robadas sólo se diferencian del Bolero propiamente dicho en el cambio simultáneo de parejas y en la variedad de tiempos. También es característico en algunas prácticas de esta modalidad la disputa de las bailarinas por el varón.

850. Boleras Robadas [deux] [1898]. Alcázar de Sevilla. Programado el 01.05.1898 y 08.05.1898 en Lyon.

847. Bolero de medio paso [1898]. Alcázar de Sevilla. Programado en Lyon el 01.05.1898 y 08.05.1898. Este *Bolero* no difería del propio bolero más que en las figuras hechas a la vez por dos parejas, y, aunque el bolero fue un baile en el que tenía cabida la improvisación personal, estas prácticas grupales fueron mucho más codificadas que en sus otras versiones, reproduciéndose, por tanto, coreografías definidas de antemano.

852. Bolero de medio paso [ensamble] [1898]. Alcázar de Sevilla. Programado el 01.05.1898 y 08.05.1898 en Lyon.

843. El Vito [1898]. Alcázar de Sevilla. Programado en Lyon el 01.05.1898 y 08.05.1898.

Se trata de uno de los bailes más populares de esta época. Era baile de mujer sola y como tal, precisaba de un cierto donaire y elegancia, pero sobre todo de gracia y un cierto punto de picardía. Según nos traslada textualmente Alejandro Dumas, o a través de uno de sus afamados grabados Gustav Doré, era costumbre bailararlo encima de una mesa, entre los vasos de vino, porque así era como le gustaba a los aficionados que lo interpretasen las majas andaluzas.

Al Vito lo distingue de otras prácticas la fortalecida agógica, a pesar de la ralentización que habían sufrido ya los bailes boleros, y la particularidad de bailararlo con montera o sombrero calañés. Podía llevarse a la práctica haciéndose

acompañar por el sonido del panderero, o según elección, repetir la bolera figuradamente todas las faenas que suele hacer el torero en plaza.

845. La Jota [1898]. Alcázar de Sevilla. Programado en Lyon el 01.05.1898 y 08.05.1898.

Baile de principios del siglo XIX, la Jota llegó a convivir en los teatros de España o de París con las manifestaciones populares españolas más pujantes, tales como el *Bolero*, la *Cachucha*, el *Fandango*, casi todas ellas de fuerte raíz andaluza. Desde antiguo, la Jota aparece fuertemente vinculada a las primeras zarzuelas hispánicas decimonónicas, conviviendo con la música andaluza, alcanzando gran éxito en las postimerías del siglo XIX gracias a la ópera *La Dolores* [1895] y al impulso que alcanzará la zarzuela regional. En su vertiente de canto y baile, este danzar llegó incluso a formar parte de las actuaciones de los *cafés cantantes* de Flamenco; así nos lo cuenta Rubén Darío hacia 1904 en *Tierras Solares*.

Los pasos del baile estaban caracterizados en la Jota por el uso de los punteados de punta y talón y pequeños saltos que, con la evolución del espectáculo, se fueron convirtiendo en alardes atléticos. Los brazos, arqueados y habitualmente en alto solían moverse delante del cuerpo trabajando la verticalidad.

848. Las Peteneras [1898]. Alcázar de Sevilla. Programado el 01.05.1898 y 08.05.1898 en Lyon.

Estas *Peteneras* protagonizaron los intermedios y cierres de cada función teatral durante las décadas centrales del XIX.

Continúan en boga los bailes nacionales, aunque muchos de ellos con nuevas versiones, y por supuesto, con títulos más llamativos, especialmente las Boleras. Otros fueron el *Fandango*, con variaciones por doce personas, el *Olé*, o el *Olé de la Curca Macarena*, la *Jota*, la *Malagueña* y el *Tocero*, el *Polo del contrabandista* y otras danzas popularizadas en todo el continente.

Además de estos bailes aparecen poco a poco novedades coreográficas que enriquecen el repertorio dancístico de la época. Unas son bailes recreados a partir de otros anteriores; otras son verdaderas novedades, como la *Petenera gaditana*, versiones del baile que, junto con la *Gujira*, pasó muy pronto a formar parte del repertorio Flamenco.

849. Las Manchegas [1898]. Alcázar de Sevilla. Programado el 01.05.1898 y 08.05.1898 en Lyon.

Como la mayoría de los viales nacionales, *Las Manchegas* se interpretan vestidos a la usanza de la correspondiente región española. En las últimas décadas del siglo XIX ya era frecuente que bajo la denominación de baile nacional se hiciera referencia a un específico tipo de baile, como la jota aragonesa, la valenciana, las seguidillas manchegas o el bolero andaluz.

La Década Moderada [1843-54] asistió al triunfo y difusión de muchos bailes nacionales, paralelamente a la difusión de los anteriormente citados, muchos de los cuales eran exclusivamente andaluces.

Lo que llamamos *seguidillas manchegas* es, sin diferencia alguna, lo mismo que el Bolero, pues

consta de las mismas pasadas, de los mismos estribillos, y todo se ejecuta en el mismo género de combinación y en igual número de compases del mismo tiempo de tres por cuatro. Solo se diferencian por su mayor precipitación (a tiempo de 6/8) y por serles más características las mudanzas simples que las dobles. Realmente, podemos imaginar con la ejecución de las manchegas, cómo pudo ser la práctica de los Boleros previa al proceso de ralentización que sufrieron en torno a 1800.

851. *La Malagueña y el Torero* (1898). Alcázar de Sevilla. Programado el 01.05.1898 y 08.05.1898 en Lyon. Baile típico de la Escuela Bolera, característico por presentar a una pareja de bailarines, la mujer con mantón, mantilla y abanico, y al hombre con capote y traje de torero. Con este traje se hizo popular en Madrid de 1849 Pepa Vargas, en la época en que nuestras bailarinas competían en la corte con las danzarinas francesas. En las Crónicas del tiempo de Isabel II, concretamente en *La España Moderna*, Cambroneo refiere cómo en el verano de 1849, la bailarina española se hizo enormemente popular en Madrid, actuando en el Teatro del Instituto e interpretando bailes españoles como *El Polo del Contrabandista*, y especialmente el *Jaleo de Jerez*, el *Olé* y *La Malagueña y el Torero*, logrando la supremacía sobre el resto de bailarinas españolas y llegando a desplazar a la reconocida danzarina francesa Alicia Guy Stephan, que actuaba en el Teatro de la Cruz.

853. *La sal de Andalucía* (1898). Alcázar de Sevilla. Programado el 01.05.1898 y 08.05.1898 en Lyon. Junto a creaciones personales de maestros de baile de la época, la inmensa mayoría de los bailes andaluces gozaron de una popularidad pasajera. Sin embargo, hubo algunos que consolidaron sus pasos y cuyas coreografías pasaron de generación en generación. Tal es el caso de *La sal de Andalucía* o *La sal de Jerez*. Existen datos de 1858 en los que se anuncia la práctica de estos bailes en el Teatro Principal de Jerez de la Frontera, anunciado como baile andaluz acompañado de canto. Gracias a la labor conservadora y docente de esos maestros de baile, terminaron por constituir la base de lo que, ya en el siglo XX, comenzó a denominarse Escuela Bolera, encuadrándose este danzar en dicha clasificación matriz.

854. *El Olé de la Cucca* (1898). Alcázar de Sevilla. Programado el 01.05.1898 y 08.05.1898 en Lyon.

Se trata de un baile muy relacionado con el inicio de la estética flamenca. En 1812 aparece como estribillo de la caña, y un año antes figura como baile nacional en uno de los teatro sevillanos que ofrecían cartel de danza semanal. Según Caballero Bonald se relaciona en sus orígenes con tierras gaditanas, atreviéndose a acuñar esta modalidad como antecedente de la Soleá.

La Escuela Bolera se encargó de desarrollarlo en diversas coreografías como el *Olé Bujaque*, el *Olé de la Esmecalda*, pero la variante que más se conoce es la que perfeccionó la bolera Srta. Paca, y que lució en el anfiteatro sevillano. Probablemente esta variedad adoptó su nombre, el *Olé de la Cucca*.

El Olé de la Cucca es un baile que aún hoy se enseña en las escuelas oficiales y academias de danza, y comprende dos melodías en tono menor y compás de 3/8.

La coreografía de todos los Olés es parecida, de similar construcción e iguales pasos. Al terminar el baile se suele arrodillar la pierna izquierda y se echa el cuerpo hacia atrás, rozándose incluso la espalda con el suelo. Gustav Doré nos recoge un grabado en 1862 con esta imagen, al que da como título *El Olé gaditano*. Su apogeo como baile teatral se produjo alrededor de la década de 1850, donde no solían faltar en las funciones de los teatros y *café*s sevillanos.

844. *La estrella de Andalucía*. Alcázar de Sevilla. Programado en Lyon el 01.05.1898 y el 08.05.1898. Al igual que *La sal de Andalucía* o *La sal de Jerez*, *La estrella de Andalucía* era un baile de creación personal. Se hizo popular debido a la intérprete que lo ejecutaba. Encontramos descripciones de su danzar que nos acerca el reconocimiento de su práctica profesional, la indumentaria característica de la misma, así como la ferviente acogida por parte de los espectadores. Es un baile que, sin duda, se encontraba en el marco de lo bolero, pues se citan en dichas descripciones la necesidad de cierta destreza en los pies, que debían adaptarse al ritmo musical, con connotaciones como que en cada paso y en cada trenzado de las piernas debía adquirirse la postura clásica y elegante que el baile necesitaba. También se alude la flexibilidad de los brazos, y la posibilidad del uso del mantón.

Otras películas Lumière rodadas en Sevilla

434. *Espagne, courses de taureaux, I* (1897). Plaza de toros de la Maestranza. Programado en Barcelona el 25.04.1897 y 02.05.1897. Y en Lyon el 23.05.1898. / 860. *Transport de cages* (1898). / 861. *École de Tauromachie* (1898). / 862. *Encierro de toros* (Sevilla, 1898). Programado en París de 03.12.1898. / 855. *Rue à Séville* (1898). / 856. *Foire de Séville* (1898). / 857. *Procession à Séville, I* (1898). Programado en Lyon el 24.04.1898. / 858. *Procession à Séville, II* (1898). Programado en Lyon el 24.04.1898. / 859. *Procession à Séville, III* (1898). Programado en Lyon el 24.04.1898. / 1125. *Sortie d'un bal d'enfants costumés en Espagne* (1899-1900). Programado en Lyon el 14.04.1900.

Para seguir investigando

Alexandre Promio, *Carnet de route*, en Guillaume-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe*, Paris: Cinéopse / Gauthier-Villars, 1925. / Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin, *La production cinématographique des Frères Lumière*. Paris: Bibliothèque du Film (BIFI). Editions Mémoires de cinéma. / Jean-Claude Seguin, *Alexandre Promio y las películas españolas Lumière*, en Instituto Cervantes virtual (www.cervantesvirtual.com) / Felix Mesguich, *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*. Paris: Grasset Éditeur, 1933.