

La magia de la imagen

Francisco Javier Frutos Esteban & Cristina García-Camino Mateos



Cartel publicitario *Modern Cinema Lumière* 1896

Antes del cinematógrafo

Según el investigador francés Laurent Mannoni, durante el invierno de 1895/96, mientras los parisinos «estrenaban» el Cinematógrafo Lumière, alrededor de 14.000 espectáculos de linterna mágica se ofrecieron en todo el territorio galo, sin incluir las sesiones organizadas por sociedades educativas o instituciones religiosas. Este dato sólo quiere ilustrar la existencia de un tipo de espectáculo audio-visual basado en la proyección de imágenes, ofrecido en las plazas, salones, «music-halls», pequeños teatros o cafés, que vivió su momento de máximo esplendor y madurez en el último cuarto del XIX, y que anticipó todas las señas de identidad que durante la primera década del siglo XX consolidó el cine primitivo ofrecido en las barracas de feria.

La linterna mágica no fue el único artificio óptico decimonónico que alcanzó éxito y difusión. Fenaquistiscopio, mundo nuevo, visor estereoscópico, zoótropo, praxinoscopio, taumatropo, microscopio solar o kine-toscopio son términos que remiten sólo a una pequeña muestra de medios técnicos que como la linterna mágica desarrollaron sus potencialidades antes de la llegada del cine, al ser capaces de ser «soporte» de prósperas industrias de equipos y satisfacer una variada demanda de prácticas de consumo, a partir del desarrollo de modos de expresión llenos de sentido, aunque lamentablemente no siempre han recibido la atención necesaria por parte de los investigadores en la materia.

Una convención comúnmente aceptada por los historiadores del cine plantea la existencia de una etapa denominada «precinematográfica», que establece la continuidad entre los medios anteriormente citados — y muchos más— y las proyecciones cinematográficas, enfatizando su parentesco técnico, industrial y comunicativo, cuyo marco de estudio sería el seno de la Historia del Cine, y que define todo lo anterior al hecho cinematográfico y lo explica en función de éste. Aunque se trata de un punto de vista ‘alienado’, que analiza las manifestaciones «audio-visuales» que precedieron al cine, exclusivamente por lo que anunciaban, ha obtenido fructíferos resultados, sobre todo a la hora de tratar de sistematizar todo un universo de medios técnicos, representaciones icónicas y documentación, que en algunos casos ha llevado a los estudiosos a retroceder hasta las cuevas de Altamira.

Sin despreciar los avances realizados desde esta perspectiva, en la última década se está produciendo una aproximación interdisciplinar que la complementa y completa, y que permite abordar estos espectáculos integrados en la Historia de los Medios Audiovisuales, relacionándolos con «diversiones» populares como la magia, el circo, los gabinetes de figuras de cera y autómatas, los cuadros vivos, los teatros de sombras, los espectáculos aerostáticos, las iluminaciones o la pirotecnia, y que tiene en cuenta otras disciplinas como la historia del arte, el teatro, la literatura y medios impresos como las estampas, aleluyas, almanaques, periódicos, revistas ilustradas, semanarios o las obras de divulgación científica.

Una vez planteada esta introducción de corte conceptual-terminológico y para poder seguir avanzando



Linterna mágica de disco Ernst Plank



De izquierda a derecha, praxinoscopio, zoótropo y praxinoscopio-teatro.



Visor estereoscópico



Kinetoscopios de Edison



Perifanoscopio y pantinoscopio, que aplicaban los principios popularizados por el fenaquistiscopio



El microscopio solar utilizaba la luz del sol como fuente para proyectar cuerpos opacos de reducidas dimensiones

en el conocimiento de esta etapa apenas conocida, pero mágica y fascinante, vamos a tratar de sistematizar, agrupar y definir someramente algunas formas y manifestaciones del universo precinematográfico —surgidas en torno a la llamada «física recreativa»—, a la vez que localizamos y describimos los grandes fondos patrimoniales del estado español, que nos han servido de ilustración gráfica y documental de estas páginas, y a los que dedicaremos íntegra la última parte de este trabajo.



«The show», grabado de J. Hoppner y J. Young que ilustra un mundo nuevo. Gran Bretaña, 1787

Durante el siglo XIX se desarrollaron y combinaron «recreativamente» varios principios de la física relacionados con el secreto de la representación del movimiento de la imagen, y con el registro y proyección de la misma, que, antes de acabar produciendo el advenimiento del cine, facilitaron la proliferación de numerosos artilugios precinematográficos.

El taumatropo, el zoótropo o el praxinoscopio desvelaron el primer secreto al valerse para su funcionamiento de la persistencia retiniana, que hace referencia a la forma en que registra el ojo humano los cambios de luminosidad. Tras cada impacto luminoso se produce un breve intervalo —de alrededor de un doceavo de segundo— durante el cual queda interrumpida la visión. Esa fugaz ruptura de la continuidad permite que unas imágenes fijas, que representan ligeras variaciones sucesivas de una misma acción, puedan desplazarse ante la vista, a un ritmo no inferior a doce imágenes por segundo, y sean percibidas sin interrupción, dando la sensación de movimiento «real».

Basada en principios ópticos conocidos desde la antigüedad, la cámara oscura forma imágenes «analógicas» del mundo, que pueden competir con garantía de éxito con nuestra percepción del mismo, gracias a las propiedades de refracción y reflexión de la luz. Precisamente fue esa analogía (o confusión) entre el realismo de lo representado y la propia realidad, el telón de

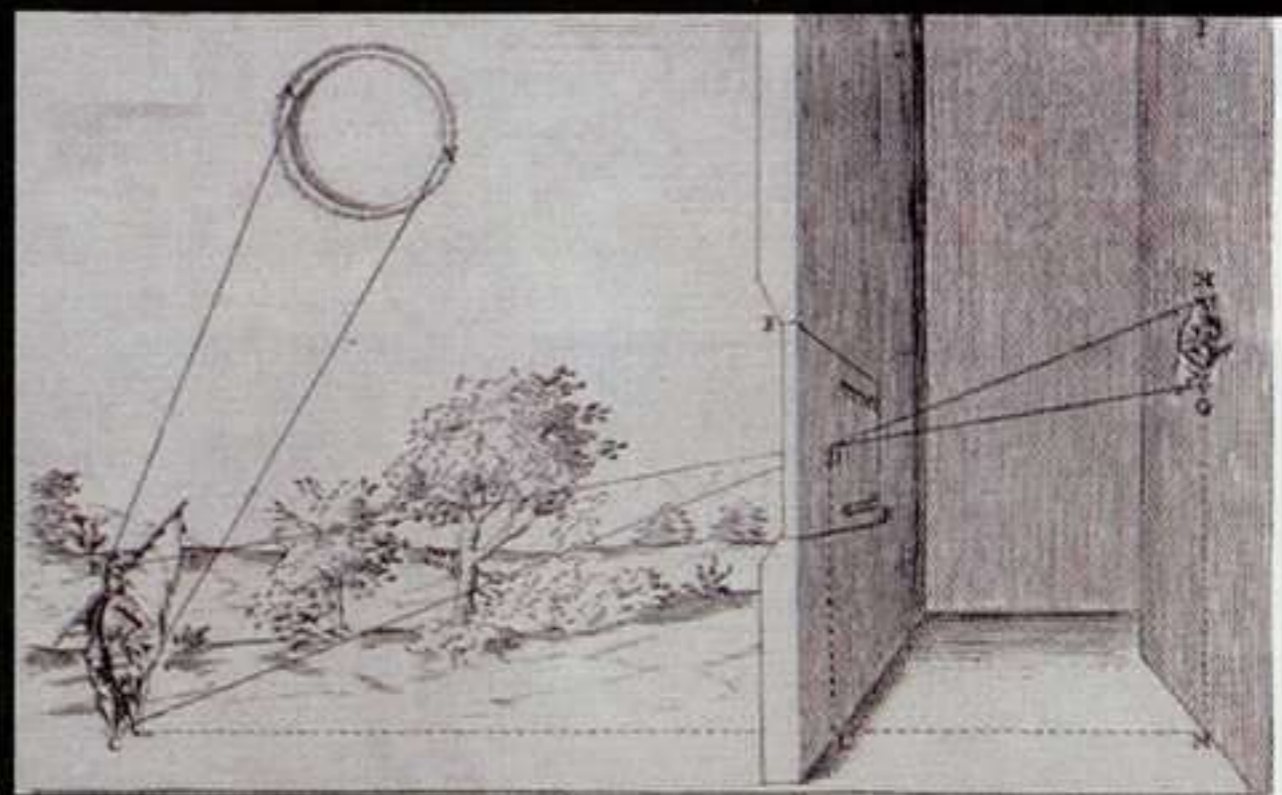
fondo sobre el que se articuló una dinastía de espectáculos ópticos, desarrollados en torno a la cámara oscura, que como una piedra lanzada cuando choca en la superficie del agua, fue capaz de formar círculos concéntricos que se desplegaron en el tiempo, al transformarse en «proyector», en «caja negra» o en «gran habitación».

La linterna mágica, el microscopio solar y la cinematografía fueron los mecanismos que mejor definieron las posibilidades de la cámara oscura al invertir su funcionamiento y convertirla en «proyector». Gracias a una potente fuente de luz centrífuga y un dispositivo provisto de lentes y elementos mecánicos, estos aparatos ofrecían al público colocado frente a una pantalla las imágenes surgidas de los soportes traslúcidos donde se encontraban registradas.

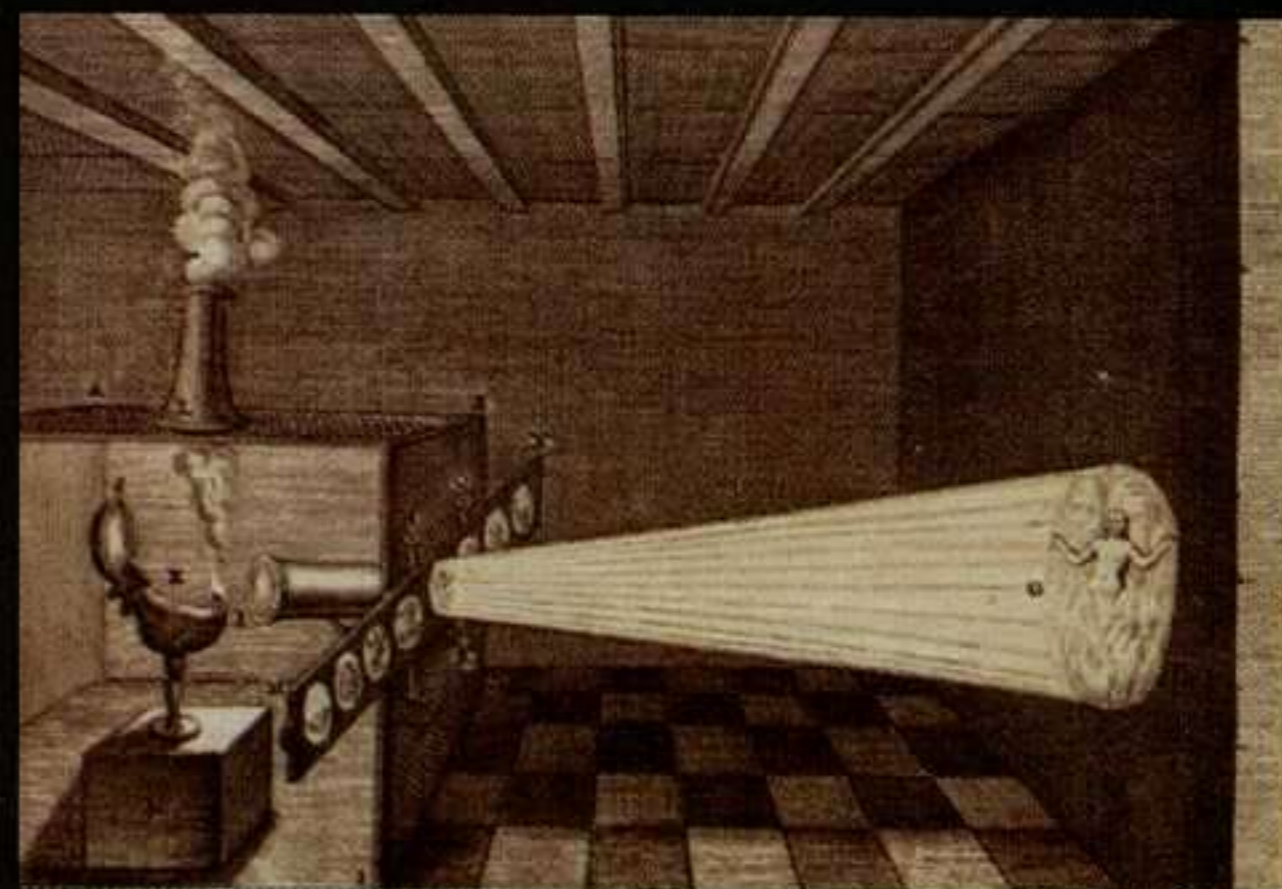
La cámara fotográfica surgió al colocar en el interior de una cámara oscura una sustancia química capaz de registrar los cambios de luminosidad. Ésta «caja negra precinematográfica» fue la que más influyó en la popularización de la imagen en el siglo XIX. Niépce consiguió captar imágenes y fijarlas sobre un soporte opaco y único. Talbot patentó el primer proceso negativo-positivo para la repetición seriada de imágenes. Unos acontecimientos que han sido sobradamente recogidos por la Historia de la Fotografía...

Por otra parte, mundo nuevo, tutilimundi, visor estereoscópico o kinetoscopio remiten a términos empleados para denominar a las «cajas negras» de pequeñas o medianas dimensiones que contenían grabados «iluminados» del natural a partir de cámaras oscuras. Una lente de aumento y la corta distancia respecto a la imagen proporcionaban a las «piezas ópticas» la posibilidad de superar el campo de visión del observador, generando una intensa impresión de realidad.

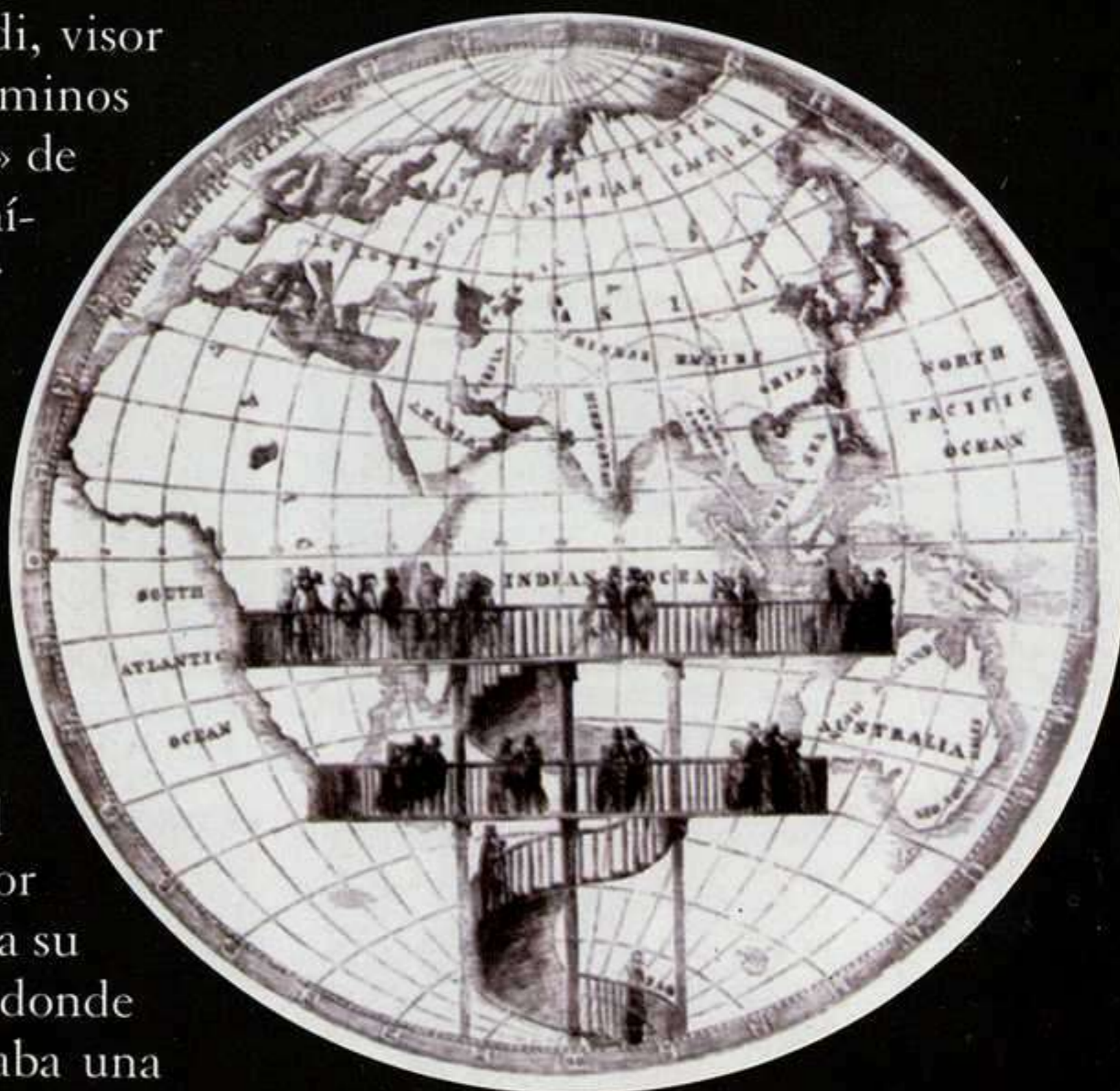
Como «gran habitación», la cámara oscura tuvo sus aplicaciones más emblemáticas en instalaciones como el panorama o el diorama. El espectador, situado en el interior de un espacio de grandes dimensiones, dirigía su mirada a una o todas las paredes del espacio, donde la luz que entraba desde el exterior iluminaba una serie de imágenes allí pintadas según las leyes de la perspectiva.



En la obra de M. Bettini «Apiaria» (1641) se mostraba el funcionamiento de una cámara oscura



Esquema de funcionamiento de la linterna mágica, recogido por primera vez por Athanasius Kircher en *Ars magna lucis et umbræ*.



Grabado de «La ilustración» que reproduce el panorama instalado en la Exposición Universal de Londres de 1851.

La linterna mágica



Linterna mágica. Aguafuerte, 1799



La linterna mágica, de J. F. Bossio, Francia, 1804

Cuentan las efemérides que en 1656 una terrible peste asoló Roma causando en sólo cuatro meses más de 15.000 muertos. El jesuita Atanasio Kircher (1602-1680), junto a otros integrantes de la orden, se ocupó del cuidado de los enfermos. En aquella época se consideraba que la enfermedad se transmitía a través de vapores malignos que estaban en el aire. Utilizando un microscopio primitivo, Kircher observó el pus de quienes habían padecido la peste, y creyó descubrir la presencia de lo que llamó 'vermiculi', pequeños gusanos que consideró los causantes de la enfermedad. En realidad su microscopio era demasiado rudimentario para observar los bacilos, que fueron identificados dos siglos después, pero por primera vez se estableció la existencia de un factor infeccioso invisible a simple vista del ojo humano.

Las anteriores investigaciones, que abrieron el camino para el desarrollo posterior de la bacteriología, no fueron las únicas llevadas a cabo por Kircher, una figura influyente y polifacética en el amanecer de la modernidad. Cuando magia y ciencia constituían una madeja difícil de desenredar, el jesuita alemán representó la combinación entre las creencias y el experimentalismo, entre el mago-alquimista y el técnico constructor de máquinas que sirven para mostrar lo maravilloso liberado de los poderes ocultos. Tan interesado en profundizar en los principios científicos como en desarrollar sus aplicaciones «recreativas», Kircher abordó el estudio de la ciencia óptica en una de sus obras más divulgadas, *Ars magna lucis et umbrae* (Roma, 1646), que en su volumen décimo contiene la descripción original de la «linterna mágica o de taumaturgo». A partir de varios experimentos realizados con aparatos de diseño propio, Kircher concretó las posibilidades de la 'Magia Representativa', definida por él como la «ciencia recóndita de la luz y de la sombra, en la que, por medio de las varias mezclas de luz y sombra, reflexiones catóptri-

LA INDUSTRIA DE LA LINTERNA MÁGICA

La linterna mágica, que en principio fue fabricada por artesanos o por los propios linternistas, dio origen durante el siglo XIX a una gran industria de equipos de proyección, dirigida a dos sectores bien definidos: el doméstico, que suministraba al mercado aficionado e infantil, y el profesional, que apostaba por productos y servicios dirigidos al público e instituciones. Las sesiones de linterna mágica domésticas fueron la base de una intensa actividad industrial, que se extendió más allá de la pura construcción de aparatos. Los fabricantes vendían, en el interior de cajas decoradas, no sólo la linterna mágica y placas, sino también catálogos y manuales de instrucciones, textos para acompañar a las proyecciones, juegos de accesorios para limpieza y mantenimiento del equipo...



Un buhonero portando su linterna mágica

cas y refracciones, les serán mostrados espectáculos admirables a los oyentes».

La linterna mágica de Kircher tenía forma cilíndrica y una lente a modo de condensador que proyectaba, ampliadas sobre una pantalla, imágenes pintadas con colores translúcidos sobre delgados trozos de vidrio. El aparato contaba con un soporte que permitía el deslizamiento de los cristales frente al objetivo, haciendo posible una presentación secuenciada de las imágenes. A diferencia de las sombras chinescas que eran efímeras, las imágenes proyectadas por la linterna mágica se encontraban registradas 'indefinidamente' en un soporte. Gracias al artilugio descrito por Kircher, dominar la luz para generar imágenes del mundo real o imaginario iba a convertirse en un juego, un arte, un oficio, una ciencia y una industria.



Modelos de linterna mágica para usos domésticos y, en el centro, profesional

UN PÚBLICO ENCANTADO



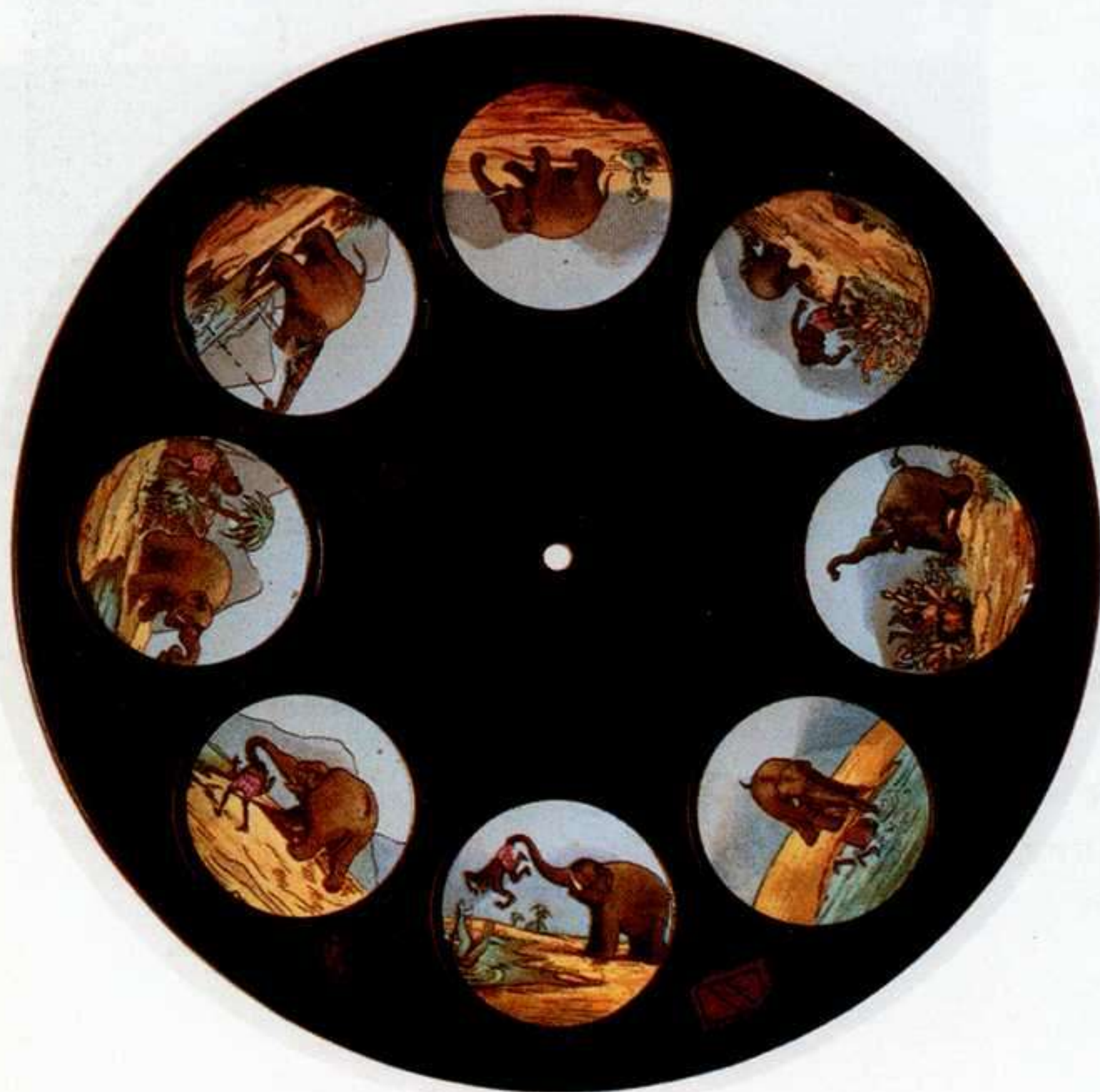
Sesión de linterna mágica en la Plaza de Quevedo en Madrid. En la «Ilustración Española y Americana», 1890

Gracias a la buena acogida que recibieron en toda Europa las proyecciones públicas de linterna mágica, el siglo XIX se convirtió en el «siglo de oro» de este tipo de espectáculos, tanto en sus modalidades itinerantes como en las estables. Recibidas con enorme curiosidad, las funciones ofrecían una peculiar combinación de distracciones fantásticas y avances del saber, utilizando equipos profesionales que podían constituir sistemas muy complejos, compuestos por varias linternas integradas.

Gracias a la evolución de los aparatos y a la intervención de las instituciones públicas, en la segunda mitad del XIX, la linterna mágica se convirtió también en el medio ideal para ilustrar conferencias, demostraciones científicas y otras actividades pedagógicas. Aquellas veladas, ofrecidas en sociedades de instrucción pública, academias civiles y militares, ligas contra el alcoholismo o la tuberculosis, «divertían instruyendo e instruían divirtiendo», mediante imágenes que abarcaban todos los campos del conocimiento: botánica, geología, zoología, anatomía, historia, arquitectura, geografía, astronomía...

Desde Robertson, quizás el primer gran linternista de la Historia y célebre por sus 'fantasmagorías', hasta George Méliès, considerado por muchos el último de los creadores audio-visuales con mentalidad precinematográfica, miles de personas desempeñaron el oficio de la linterna mágica para mayor deleite de un público encantado.

Placa para una linterna de disco de la fábrica alemana Ernst Plank



LAS PLACAS DE LINTERNA MÁGICA

Confeccionadas en vidrio transparente por los propios «linternistas» o fabricadas de modo industrial, las placas de linterna mágica, ya fueran sencillas, compuestas o 'móviles', contenían imágenes registradas mediante dibujos, grabados o fotografías, y eran capaces de representar movimientos y narrar historias, ofreciendo una intensa impresión de realidad al integrar con facili-



Placas de linterna mágica con motivos fantasmagóricos

dad temáticas tan diversas como las «fantasmagorías», los documentos de actualidad, las vistas puramente recreativas, los descubrimientos de la fisiología o la mecánica celeste. Además, las funciones se acompañaban por textos, sonidos y música «interpretados» por el linternista o su ayudante, que reforzaban el proceso de «naturalización» del espectáculo.

LA PRIMERA REFERENCIA EN CASTELLANO

Sevilla. 1692. La mexicana Juana Inés de la Cruz, que introdujo en sus textos el artilugio óptico gracias al conocimiento de las obras del jesuita Atanasio Kircher, publicó *Sueño*, una silva de novecientos setenta y cinco versos sobre las limitaciones intelectuales del hombre a la hora de comprender la realidad, donde incluyó la primera referencia literaria en lengua castellana a la linterna mágica, como metáfora de la confusión perceptiva que existe en la frontera entre sueño y la vigilia:

«Así, linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz: que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva
en sus ciertas mensuras
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo
esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado
de todas dimensiones adornado
cuando a un ser superficie no merece».



Placa de linterna mágica con elementos móviles diseñada por C. Constant y titulada *Dormilón tragándose una rata*



Sor Juana Inés de la Cruz. Atribuido a Juan de Miranda. Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

Las piezas ópticas

Desde el siglo XVII, las piezas ópticas, compuestas por una caja y un juego de lentes monoculares o binoculares, evolucionaron permitiendo un amplio abanico de artefactos visuales que se despliega desde el carromato a la máquina tragaperras, pasando por el sencillo visor estereoscópico.

EL MUNDO NUEVO

Conocidas en toda Europa bajo distintas denominaciones derivadas de las voces italianas *mondo nuovo* y *tutti gli mondi* —*mundonuevo* o *tutilimundi*—, las «máquinas ópticas» llegaron a formar parte de la vida cotidiana de los siglos XVIII y XIX. Sus funciones itinerantes, ofrecidas a partir de un gran cajón de madera, profusamente decorado y provisto de uno o varios agujeros, en cuyo interior se veían pinturas, grabados o fotografías, estaban acompañadas por los comenta-



Ilustración incluida en el programa de mano del espectáculo «El mundo por dentro. Linterna mágica de la Marimorena, bruja del siglo XIX»



Mundo nuevo con cinco visores

rios y la música del feriante. Los temas evocados por sus imágenes eran muy variados: paisajes y escenas fantásticas iluminadas, anécdotas humorísticas, tipos y costumbres populares, sátiras políticas, hechos de actualidad... El escritor costumbrista Ramón de Mesonero Romanos, en una de sus *Escenas Matritenses*, publicada en octubre de 1832 y titulada *Las Férias*, reconstruyó el ambiente de uno de estos espectáculos: «[...] llegamos a la plaza de la Cebada, teatro un tiempo de las ferias de Madrid, y hoy destinado a más terribles escenas. Intentando atravesarla, fuimos detenidos por una multitud de curiosos apiñados en rededor de una maquina óptica, dirigida por un ciego con un tamborcillo, que enseñaba por dos cuartos *tutti li mondi*. Y al pasar a su lado hirieron mis oídos estas voces, interrumpidas por el tamborcillo: ‘tan tan... ahora van ustedes a ver la gran calle de Alcalá en tiempo de Férias».

Aunque crítico con este tipo de espectáculos, Mesonero Romanos, tras describir sus pormenores, parece rendirse al final de su artículo ante el atractivo de sus imágenes: «Paréme un poco, y consultando con el amigo, convinimos en que si habíamos de atravesar todo Madrid para verla, era más cómodo mirarla pintada por dos cuartos; pagámoslos, (y) aplicamos la vista al cristalejo».

EL VISOR ESTEREOSCÓPICO

El visor estereoscópico fue, junto a la linterna mágica, el artilugio óptico que alcanzó mayor éxito y difusión en el siglo XIX, al combinar dos elementos de fascinación: el fotográfico, que permitía «reconocer» experiencias vividas, y el efecto tridimensional, que, a partir de imágenes planas, restituye en el observador la sensación de relieve del espacio real. El visor estereoscópico de columna, muy extendido tanto en el ámbito privado o familiar como en lugares públicos, ferias y locales dedicados al espectáculo, estaba construido de forma que pudiera contener en su interior y hacer avanzar automáticamente hasta series de entre 50 y 200 imágenes.



Visores estereoscópicos de columna o «americanos»

LA FOTOGRAFÍA ANIMADA

Desde 1895 hasta que se generalizaron las exhibiciones públicas del cinematógrafo, tanto el mutoscopio, como el kinetoscopio de Edison o el fotozoótrofo de Pathé, permitieron una ojeada al movimiento recreado fotográficamente. Pensadas como máquinas tragaperras individuales y provistas de un visor de aumento y una manivela que hacía avanzar el conjunto de las fotografías, todas ellas estaban destinadas a un espectador de gustos populares que, movido por la curiosidad, acudía por igual a las barracas de feria europeas y a los «Penny Arcades» estadounidenses, aquellos curiosos salones en los que se alineaban los más variados juegos y aparatos mecánicos accionados con monedas.



Mutoscopio de Dickson y Casler, concebido desde el principio como máquina tragaperras

Las instalaciones pan-diorámicas

La moda pan-diorámica abarcó más de un siglo de alternativas diversas, desde 1792, cuando Barker inventó el Panorama, hasta 1900, fecha de su ocaso, en la Exposición Universal del Siglo. Inaugurada en París el 14 de abril, la Exposición dio cabida al Transiberiano, el Estereorama, el Mareorama y el Cineorama, estructuras monumentales que llamaron la atención del público porque le acomodaban en el interior de autén-

ticos escenarios ideados para confundir su visión directa del mundo y su representación mimética por medio de determinadas tecnologías gráficas. En el Transiberiano, quedaba sumergido en vagones de tren, mientras observaba el itinerario Moscú-Pekín, que simulaba desplegarse sobre un recorrido de 9.574 kilómetros; en el Estereorama o el Mareorama, en una terraza de un barco imaginario, sumida en la oscuridad, donde se colocaban los espectadores y se imitaba el oleaje del mar; y en el Cineorama, en la cesta de un globo que «sobrevolaba» las principales capitales de Europa.

Lamentablemente, dado su carácter temporal, casi la totalidad de estas instalaciones no fueron conservadas y hasta nosotros han llegado sólo huellas documentales de su existencia. Valgan estas líneas para dejar constancia de su importancia, variedad y en algunos casos, grandiosidad. En el contexto español, seis décadas antes de la construcción de las macroinstalaciones de la Exposición Universal de París, el «Semanao Pintoresco Español» ya intentó hacer un inventario de las «habitaciones oscuras», en función de su etimología, reuniendo los nombres empleados por «empresarios», escritores o periodistas. Entre ellos incluía términos como Alporama (vista de los Alpes); Uranorama (representación de todos los cuerpos celestes); Georama (vista de la Tierra); Europorama (vistas de Euro-



Vista de óptica del siglo XIX con el Paseo del Retiro de Madrid



En 1882, Louis-Jacques-Mandé Daguerre inauguró su Diorama en el boulevard Saint Martin, de París

pa); Mareorama (vista marítima desde la plataforma de un barco); Panstereorama (vistas en relieve de ciudades) o Pyrrorama (vidrios transparentes con un mecanismo de música).

Como no podía ser de otra forma, tratándose de un tema de actualidad cultural, dicha publicación recogió en varias ocasiones artículos dedicados a describir los nuevos escenarios de ocio, como el titulado *Sobre el nuevo espectáculo*. El Diorama, que el 8 de julio de 1838 ofrecía la información de la visita de la Reina María Cristina acompañada de su hija Isabel, al diorama situado en la madrileña Fábrica Platería de Martínez, cuya «magnífica vista interior del Escorial, estaba acompañada por el sonido del órgano y el humo del incienso que mirábamos perderse en las altas bóvedas».

El diorama —creado por Daguerre en París, en 1822— fue uno de los más célebres «escenario» de enormes dimensiones ideado para llevar al extremo la ilusión de realidad. Mediante la combinación de lienzos pintados con grandes escenas, capaces de ser iluminados por la cara anterior o posterior, el diorama hacía honor a su etimología: vista divina, magnífica, grandiosa, sublime. A cerca de estos calificativos insistía el programa de mano del diorama de Platerías Martínez, que lo presentaba «como el triunfo del arte de la perspectiva y el último término posible entre la ilusión y la rea-



Versiones «diurna» y «nocturna» de una misma imagen de poliorama panóptico: la rue de Rivoli de París. Siglo XIX

lidad», y advertía que no debía «confundirse con los demás espectáculos ópticos conocidos hasta el día, en que sólo se puede exigir una ilusión convencional, ya por medio de los lentes de aumento, ya con la representación material de los objetos, aunque en escala infinitamente menor que el natural». A continuación, el impreso señalaba su aspiración de «ofrecer al espectador la verdad misma de los objetos que quiere representar, con una exactitud capaz de sostener la competencia con la misma realidad».

Los tres fondos patrimoniales del Estado Español

El Museo del Cine de Girona, la Filmoteca Española y Filmoteca de Castilla y León son las instituciones culturales españolas que cuentan en sus fondos con un importante patrimonio precinematográfico. A partir del objetivo general común a cualquier archivo cinematográfico —conservar, recuperar, investigar y difundir el patrimonio audiovisual—, todas ellas han demostrado una especial sensibilidad hacia la etapa precinematográfica, aunque enfocada desde diferentes puntos de vista, que refleja su origen, formación, estructura y objetivos específicos.

COLECCIÓN DEL MUSEO DEL CINE DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA

El Palacio de Perales, en la madrileña calle Magdalena nº 10, es la sede principal de la Filmoteca Española, que alberga los servicios públicos de consultas fílmicas y documentales, las dependencias administrativas, los archivos documentales, las copias de películas y la Colección del Museo del Cine.

Para ilustrar la evolución tecnológica de la imagen en movimiento, la Filmoteca Española tenía entre sus objetivos, desde su fundación en 1956, la creación de una colección en la que se conservan y catalogan toda clase de aparatos, objetos y documentos relacionados con la creación y la práctica de la cinematografía. Desde los primeros artefactos y juguetes ópticos, hasta elementos de decorado utilizados en el rodaje de películas españolas de reciente producción.

En 1999, la Filmoteca Española inició los trabajos para montar la exposición «Soñar el cine», que itineró por varias ciudades españolas hasta quedar instalada de forma indefinida en la sede del Palacio de Perales.

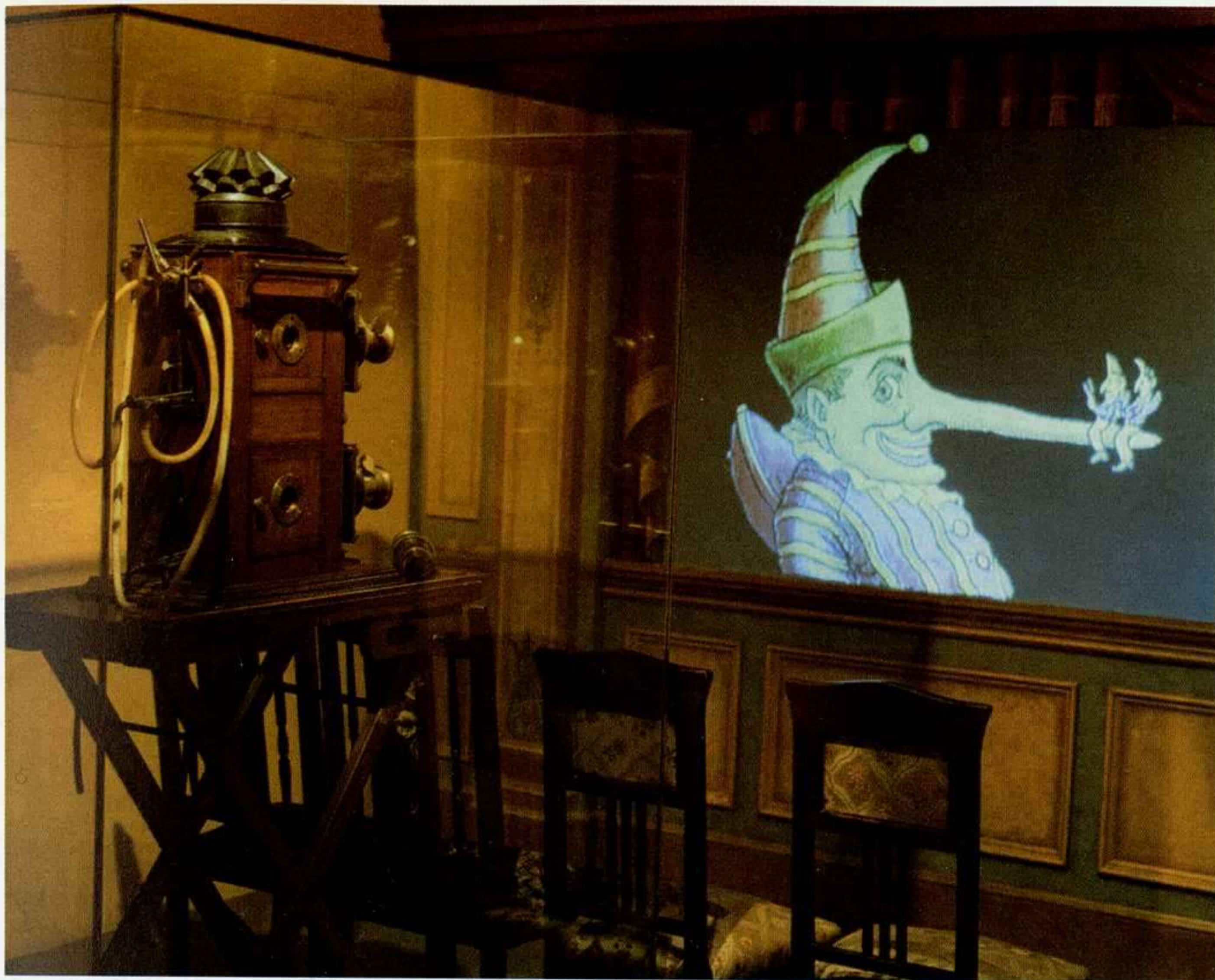
En palabras de Elena Cervera, responsable de la Colección y comisaría de la muestra, «*Soñar el cine* es una selección de los fondos de la colección de la Filmoteca Española, que propone un recorrido por los pasos fundamentales que han conducido a esa gran fábrica de sueños en la que se dan la mano arte, ciencia e industria. Aunque el cine es un invento relativamente moderno, tiene apenas cien años de existencia, hasta hace relativamente poco no se había planteado la recuperación de este tipo de patrimonio. De hecho, hasta 1979, la Filmoteca Española no emprendió sistemáti-

camente la labor de ir creando un fondo público que durante estos veinte años se ha ido incrementando con numerosos objetos, hasta llegar a contar en la actualidad con más de veinte mil piezas. Su formación se ha conseguido por medio de compras, donaciones y depósitos, para lo que ha sido necesaria una tarea de búsqueda y seguimiento de posibles fuentes, que en la mayoría de los casos, provienen de coleccionistas, personas relacionadas con el mundo cinematográfico o sus herederos».

MUSEO DEL CINE DE GIRONA. COLECCIÓN TOMÀS MALLOL

Adquirida por el Ayuntamiento de Girona en enero de 1994 para convertirse en el fondo principal del Museo del Cine —abierto al público en 1998—, la Colección Tomàs Mallol está considerada como una de las más importantes de aparatos de cine, y sobre todo precinematográficos, de España, y está dentro del grupo de las colecciones más importantes de Europa dentro de esta temática. La Colección Tomàs Mallol se compone aproximadamente de veinte mil unidades.

Junto a los casi ocho mil objetos, aparatos y accesorios precinematográficos y del cine de los primeros tiempos, hay que destacar cerca de diez mil documentos con imágenes fijas —fotografías, carteles, grabados, dibujos y pinturas—, ochocientos films de todo tipo y una biblioteca con más de



Instantánea del Museo del Cine de Girona. Colección Tomàs Mallol

setecientos libros y revistas. Los objetos reunidos se enmarcan en el periodo comprendido entre mediados del siglo XVII y 1970, aunque la parte más importante de la colección puede datarse entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XX.

Tomàs Mallol, el responsable de reunir tan fascinante colección, nació en Sant Pere Pescador (Girona) en 1923. Desde su infancia, cuando las proyecciones ambulantes de cine llegaron a su pueblo y le causaron una profunda impresión, se interesó por los aspectos creativos y técnicos del espectáculo. Tras vivir en Barcelona, se instaló en Torroella de Fluvià (Alt Empordà), donde desarrolló su labor profesional como fotógrafo hasta su jubilación.

Desde 1956 hasta 1977, Tomàs Mallol realizó 31 cortometrajes con los que obtuvo numerosos premios internacionales de cine amateur. A mediados de los años sesenta y como consecuencia de esta actividad, reunió varios equipos para la producción y exhibición de cine aficionado, todavía sin la vocación de coleccionista. Precisamente, uno de los premios que obtuvo consistió en un lote de libros entre los que se encontraba *La arqueología del cine*, de C.W. Ceram, una publicación pionera en los estudios del «precine», que influyó decisivamente en la orientación que tomó Mallol a la hora de confeccionar su colección.

Cuarenta años después de estos inicios, la Colección Tomàs Mallol refleja la personalidad sistemática de su creador, que ha declarado respecto a su vocación: «Siempre he tratado de reunir todos aquellos elementos relacionados con la Historia del Cine que satisfacían mi curiosidad y mis ganas de reconstruir el universo de emociones y deseos que hay detrás de las imágenes, sean fijas o en movimiento. Porque en mi opinión el hombre 'hace cine' desde que miró por primera vez su sombra reflejada en una pared».

«ARTILUGIOS PARA FASCINAR». LA COLECCIÓN BASILIO MARTÍN PATINO EN LA FILMOTECA DE CASTILLA Y LEÓN

La exposición permanente «Artilugios para fascinar», compuesta por ciento cincuenta aparatos y más de quinientas imágenes en distintos soportes relacionados con la historia de los medios audiovisuales anteriores y contemporáneos a la llegada del cine, es una muestra realizada a partir de los depósitos de la Filmoteca de Castilla y León, integrados por la colección del cineasta Basilio Martín Patino, con aportaciones de los herederos de Luis G. de la Huebra, Fernando López Heptener y José Núñez Larraz.

Tras casi una década de existencia, la Filmoteca de Castilla y León inauguró en 1999, en su sede salmantina, «Artilugios para fascinar», organizada en torno a tres criterios fundamentales: El placer de la contemplación; el interés de la investigación — mediante la consulta de fuentes complementarias, bibliográficas y videográficas, en las distintas salas especializadas de la Filmoteca—, y las posibilidades didácticas, que ponen a disposición de docentes e instituciones un recurso didáctico de primer orden para el estudio crítico del mundo audiovisual.

Basilio Martín Patino, que depositó en la Filmoteca de Castilla y León su colección en 1990, nació en Lumbrales, en 1930. Su familia se trasladó pronto a Salamanca, en cuya Universidad obtendría la licenciatura en Filosofía y Letras. A continuación, estudió en Madrid en la mítica Escuela de Cine. En 1965 realizó su primer largometraje, *Nueve cartas a Berta*, que alcanzó un gran éxito y se convirtió en la película más significativa del llamado «Nuevo Cine Español». En su filmografía figuran títulos como la emblemática trilogía compuesta por *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974) —estrenada durante la Transición—, *Los paraísos perdidos* (1985), *Madrid* (1991), las producciones televisivas *La seducción del caos* (1991), y la serie de siete películas *Andalucía, un siglo de fascinación* (1994-1996), y *Octavia* (2002).

Basilio Martín Patino, un «coleccionista» atípico, ajeno a la obsesión clasificatoria que suele caracterizar al coleccionismo,



«Artilugios para fascinar». La Colección Basilio Martín Patino en la Fílmoteca de Castilla y León

pero buscador infatigable de objetos y de los sentimientos y placeres que laten tras ellos, había ido reuniendo durante más de tres décadas, a golpes de intuición, sabiduría y fortuna, una colección muy personal, que no sólo permite una aproximación a la «arqueología» del cine, sino también a todas las prósperas industrias de «artilugios para la mirada» que fabricaron objetos de uso público y privado.

El director salmantino, que prestó generosamente su colección para que pudiera ser mostrada al público, apuntaba en su texto *A la búsqueda del encanto perdido* —incluido en el catálogo de la exposición—, el sentido de estas huellas del pasado: «(son) soportes más bien herrumbrosos de cuanto significaran; su testimonio actual nos deja fríos si no nos esforzamos en complementarlo con el valor añadido de la seducción que generaban; un valor relacionado con la excitación y las ilusiones suscitadas por sus juegos ópticos o sonoros, sus fantasmagorías, sus formas de representar la realidad...».