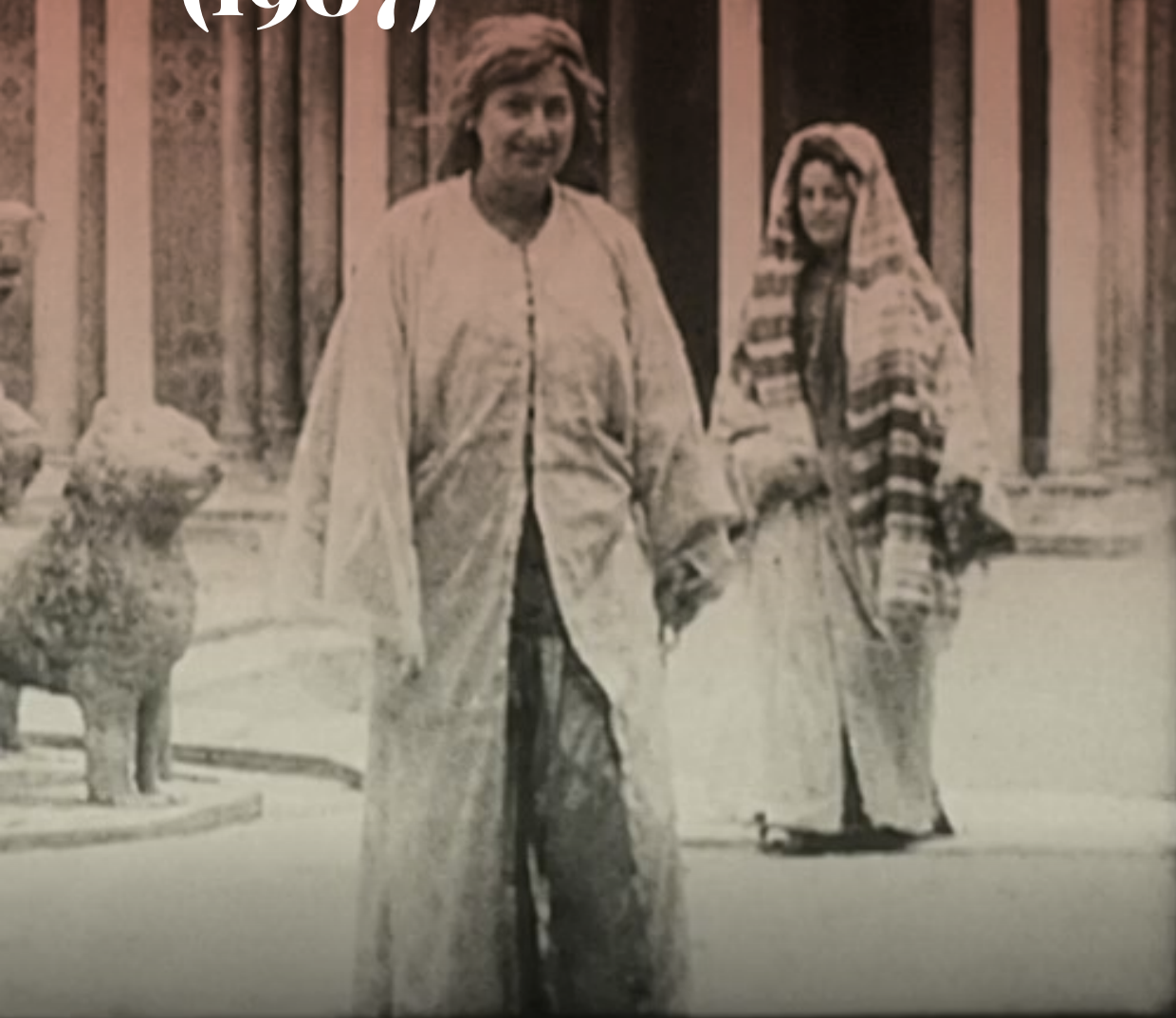


LA ALHAMBRA  EN FEMENINO

Mujeres en pantalla: *Vues d'Espagne* *en cartes postales* (1907)



Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Deporte

Patronato de la Alhambra y Generalife

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

BROTONS CAPÓ, M. Magdalena, Mujeres retratadas en pantalla: *Vues d'Espagne en cartes postales* (1907), *Alhambra en femenino*, publicado en septiembre de 2026, disponible en <https://www.alhambra-patronato.es/material/mujeres-en-pantalla-vues-despaigne-en-cartes-postales-1907>



Resumen

El film *Vues d'Espagne en cartes postales* (1907) es una película de trucaje, también denominado “cine de atracciones”. En este texto se explica este tipo de género cinematográfico a partir de este film que tiene como escenario la Alhambra. Se pone especial énfasis en el papel de las mujeres que aparecen en este tipo de montajes y se hace una reflexión crítica al respecto.

Abstract

The film *Vues d'Espagne en cartes postales* (1907) is a “trick film,” also known as “cinema of attractions”. This text explains this cinematic genre through the lens of this specific film, which is set in the Alhambra. Particular emphasis is placed on the role of the women appearing in these types of montages, accompanied by a critical reflection on the subject.

NOMBRES DE LAS PROTAGONISTAS: desconocidos

PALABRAS CLAVE: Postales de la Alhambra, Rafael Señán, Pathé

CRONOLOGÍA: 1907

Biografía

El film *Vues d'Espagne en cartes postales* (1907, número de catálogo Pathé 1805) es una película de trucaje, también denominado “cine de atracciones”. Las llamadas películas de trucajes constituyen uno de los primeros desarrollos creativos del cine mudo, en el que la cámara dejó de ser un mero instrumento de registro para convertirse en una herramienta de ilusión. A través de recursos como la sustitución, la sobreimpresión, el uso de maquetas y muchos otros trucajes, los cineastas lograron construir universos fantásticos que desafiaban las leyes de la realidad. En este contexto, figuras como Georges Méliès desempeñaron un papel fundamental, al trasladar al cine los principios del ilusionismo teatral y convertir la pantalla en un espacio de magia visual.

En este mismo contexto, Alice Guy-Blaché, una de las primeras cineastas de la historia, incorporó tempranamente recursos de trucaje en sus producciones. A diferencia de otros autores, Guy integró estos efectos dentro de estructuras narrativas más definidas, contribuyendo a la consolidación del cine como forma de relato.

En este tipo de películas, la presencia de las actrices fue constante, aunque generalmente subordinada a las exigencias del espectáculo visual. Con frecuencia aparecían como comparsas, figuras ornamentales o cuerpos en transformación, como hadas, bailarinas, figuras exóticas, integradas en la lógica del truco más que en el desarrollo de personajes complejos. Actrices como Jehanne d'Alcy, colaboradora habitual de Méliès, encarnaron muchos de estos papeles, participando activamente en la creación de las ilusiones escénicas aunque sin un reconocimiento. Su presencia era, no obstante, esencial para el funcionamiento de los trucajes, ya que los efectos dependían en gran medida de la gestualidad, la precisión corporal y la sincronización con los mecanismos técnicos.

Paralelamente, cineastas como Segundo de Chomón contribuyeron a perfeccionar estas técnicas mediante innovaciones como el uso sistemático del paso de manivela o la experimentación con el color aplicado a mano. En este contexto, la colaboración de intérpretes como Julienne Mathieu resulta igualmente significativa, tanto delante como detrás de la cámara.

Relación con la Alhambra

Vues d’Espagne en cartes postales combina escenas ambientadas en España con la estética de las postales. La narración se inicia cuando una dama llega a una tienda de postales, entra, selecciona diferentes postales y contempla cómo las imágenes cobran vida: un hombre ríe y llora, una niña espolvorea sal en la taza de otro personaje, una mujer española baila y dos jóvenes protagonizan una escena de riña.



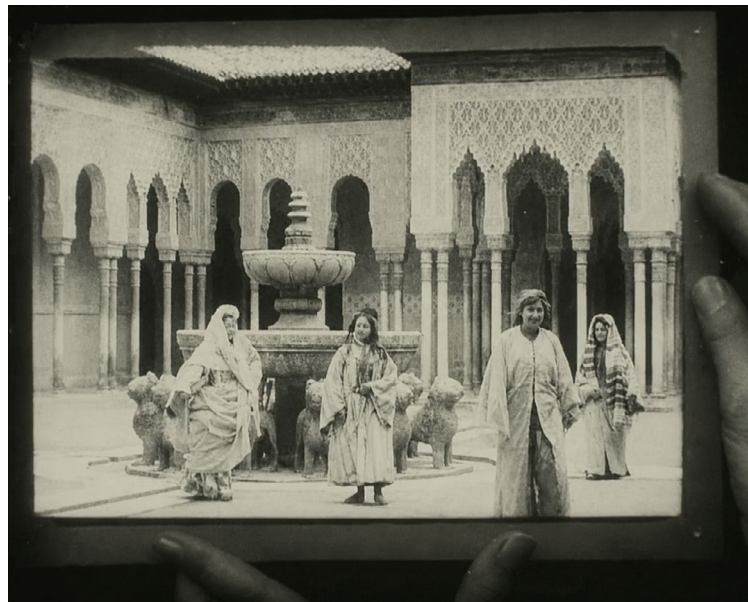
Figura 1. Vendedora de la tienda con una clienta viendo las postales. Fotograma del film *Vues d’Espagne en cartes postales*, Pathé, 1907 ©BFI

Otras postales muestran distintos escenarios, como el Parque de la Ciutadella en Barcelona, y la que aquí nos interesa, la Alhambra de Granada. En este caso, la postal cobra vida y da paso a una escena ambientada en la Granada nazarí, con personajes caracterizados conforme a la imagen que se tenía de aquella época, y con especial atención cabe fijarse en las mujeres vestidas según lo que se consideraba a la “usanza mora”



Figuras 2 y 3.
Escena con mujeres vestidas
a la “usanza mora” en el
Patio de los Leones.

Fotogramas del film *Vues d'Espagne*
en cartes postales, Pathé, 1907 ©BFI



Diferentes personajes recorren el Patio de los Leones y el conjunto de Comares: la alberca –donde se aprecia, en un ángulo, uno de los naranjos que antaño acompañaban a los arrayanes–, el Salón del Trono, también conocido como Salón de Embajadores o de Comares, y, finalmente, la Torre del Peinador de la Reina. Tras adquirir la postal elegida, la dama abandona el establecimiento. En el exterior, los pasajeros suben al carruaje y la escena llega a su fin.

Se trata de una película que plantea numerosos interrogantes. Junto con María Soliña Barreiro, profesora de Historia del Cine en la Universidad

de Santiago de Compostela, hemos intentado arrojar algo de luz sobre su contexto. El material original se conserva en el Filmarchiv de Austria, pero no es consultable debido a su delicado estado de conservación. Esta limitación impide determinar si nos encontramos ante un único film o ante un film de montaje, es decir, una obra construida mediante la reutilización de fragmentos procedentes de otras producciones.

Vues d'Espagne en cartes postales es catalogada por Henri Bousquet como una producción de Pathé, considerada la principal empresa del sector en su época. En la base de datos del British Film Institute (BFI), la dirección se atribuye a Camille Legrand, mientras que la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé la registra como obra anónima. Por su parte, Jitka de Préval, especialista en las producciones de Legrand para Pathé en Oriente, propone a Gaston Velle como el autor más probable. En su estudio sobre Legrand, recoge asimismo una consulta dirigida a Bryony Dixon, quien sugiere a Segundo de Chomón como posible director. La profesora Barreiro y yo creemos que no se trata de un film de Segundo de Chomón, ya que los trucajes no presentan las características estilísticas propias de su obra. Como he señalado, nuestra hipótesis es que se trata de una película de montaje, concebido mediante la reutilización de fragmentos de diferentes filmaciones. Esta idea se sustenta en las notables diferencias entre las escenas rodadas en estudio y aquellas filmadas en exteriores. Así, la panorámica del Parque de la Ciutadella de Barcelona puede entenderse como un fragmento de carácter documental –la cámara recorre el espacio registrando el paisaje del parque a lo largo de su trayecto–, mientras que la secuencia de la Alhambra responde a una puesta en escena de ficción, con actores vestidos a la manera morisca y rodaje en distintas localizaciones del conjunto monumental.

Como aportación relevante, cabe destacar que he identificado el establecimiento donde se desarrolla la acción de las postales. Se trata del negocio del fotógrafo Rafael Seán González (Ciudad Real, 1864-Granada, 1911), quien regentó varios estudios en Granada, entre ellos el situado en los números 45-64 de la calle Real de la Alhambra, conocido como *La gran mezquita de Boabdil*.



Figura 4a. Granada 113. Establecimiento de la Casa Señán y González. Fotografía postal, circa 1906. Colección Manuela revuelta. Reproducida de GONZÁLEZ, Antonio Jesús. *Postales andaluzas: Rafael Señán y la fotografía turística (1864- 1911)*. Córdoba: Cajasur. Monte de piedad y caja de ahorros de Córdoba, 2009, p. 30



Figura 4b. Detalle establecimiento Casa Señán y González en la película *Vues d'Espagne en cartes postales*, 1907 ©BFI

La historia de este establecimiento está íntimamente ligada a la Alhambra. A finales del siglo XIX no resultaba extraño que los viajeros se fotografiasen en monumentos como las pirámides de Egipto o en espacios de la Alhambra. El incremento progresivo del turismo y una mayor conciencia patrimonial transformaron estas prácticas, pues el uso de elementos monumentales, como el célebre Patio de los Leones como escenario para los retratos, comenzó a considerarse inapropiado. Ante esta situación, los fotógrafos encontraron una

solución innovadora: recrear esos espacios en el interior de estudios y galerías construidas específicamente cerca del recinto monumental, o incluso trasladarlos al centro urbano para mayor comodidad del visitante.

Así surgieron los llamados estudios “moriscos”, “árabes” o “nazaríes”, que proliferaron en las últimas décadas del siglo XIX en las inmediaciones de la Alhambra. Entre los fotógrafos que desarrollaron este modelo destacan Rafael Garzón Rodríguez (Granada, 1863-1923) y Rafael Seán González (Ciudad Real, 1864-1911), quienes llegaron a trabajar juntos y por separado durante algunos años, así como Abelardo Linares García (Granada, 1870-Toledo, c. 1936-1938).

Estos estudios consistían en patios cubiertos con techos de cristal y muros decorados con yeserías, arcos y elementos arquitectónicos fingidos. A través de ventanas, miradores o fondos pintados –o bien mediante telones intercambiables– se simulaban vistas del patio de los Leones o de distintos paisajes de Granada. El conjunto se completaba con un elaborado atrezzo compuesto por vestuario, mobiliario y objetos decorativos (joyas, ánforas, divanes, almohadones, armas, narguiles e incluso animales disecados), en muchos casos procedentes del norte de África. Todo ello contribuía a construir una escenografía que evocaba el imaginario orientalista de *Las mil y una noches* o *Cuentos de la Alhambra*, muy atractivo para el turismo de la época.

El origen de estos estudios se relaciona, por un lado, con la tradición de los retratos con disfraces; y por otro, con la difusión visual de la Alhambra en publicaciones y reproducciones tempranas, como las *Excursiones daguerrianas* (*Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du Globe*) conjunto de litografías y daguerrotipos publicados en París por Noël Lerebours entre 1839-1844, donde el Patio de los Leones aparece como una de las imágenes emblemáticas de España. Asimismo, desde fechas tempranas se realizaron maquetas, vistas estereoscópicas y souvenirs fotográficos de la Alhambra, muy demandados por los visitantes.

El negocio de los patios árabes experimentó un notable impulso a partir de la asociación entre Garzón y Seán, constituida el 1 de febrero de 1898 bajo la firma “Garzón y Seán”, con el objetivo de explotar comercialmente la afluencia de visitantes a la Alhambra. Su estudio, considerado la primera gran galería con patio árabe de Granada, reproducía con gran detalle la estética del conjunto monumental, incorporando fondos

pintados con vistas del Generalife, la Alhambra o el Patio de los Leones. El resultado era un sofisticado trampantojo que lograba un notable efecto de profundidad y realismo. El estudio disponía además de sistemas de cortinas y toldos para regular la luz natural, elemento fundamental en la toma fotográfica.

La sociedad entre ambos fotógrafos se disolvió en 1901 de manera privada y posteriormente en 1904 ante notario. Garzón permaneció en el estudio original, mientras que Seán estableció un nuevo negocio bajo el nombre de “La gran mezquita de Boabdil” en los números 45 y 64 de la misma calle, donde continuó su actividad hasta 1932. A partir de entonces, la rivalidad entre ambos fotógrafos se mantuvo tanto en Granada como en Córdoba, extendiéndose incluso a sus descendientes, que continuaron con los respectivos negocios familiares.

Estos estudios también se debieron usar como escenario para filmaciones, como evidencia la fotografía estereoscópica que reproducimos.



Figura 5. Detalle fotografía estereoscópica de Vicente Calderón Callejas de la película *Curro Vargas* (José Buchs, 1923) en la que vemos a una actriz en una estancia que imita una sala de la Alhambra (Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, F-056407)

Volviendo a nuestro filme, *Vues d'Espagne en cartes postales* sugiere hasta qué punto las fotografías en postales se habían vuelto importantes para la industria turística en Europa, como muestra del propio viaje, como estímulo para otros posibles viajeros, o hasta como un sustituto, pues, como un avance respecto a la fotografía, el cine es capaz de simular el propio desplazamiento, convirtiendo al espectador en turista y haciendo visible y accesible cualquier parte del mundo para su apropiación, sin tener que salir de casa.

Reflexión crítica

Como he señalado, *Vues d'Espagne en cartes postales* se inscribe en lo que la historiografía ha denominado “cine de atracciones”, un periodo que va desde 1895 hasta mediados de la segunda década del siglo XX, pues los años varían según la nacionalidad. El término, introducido por el historiador del cine Tom Gunning en 1986, desarrollado y matizado posteriormente junto a André Gaudreault, define el cine temprano como un sistema de atracciones más que como un conjunto de narraciones continuas. La noción central que articulan estos autores es que el cine de los primeros años no debe interpretarse como un estadio narrativamente imperfecto, sino como un modo audiovisual autónomo, en el que lo esencial es mostrar, sorprender e interpelar directamente al espectador. De ahí la noción de “atracción”, entendida como un espectáculo inmediato, exhibicionista y de impacto sensorial. Este enfoque ha sido decisivo en la historiografía del cine, al desplazar la visión que lo concebía como un simple preludio del cine narrativo clásico. De todos modos, es importante señalar que no todas las filmografías responden a una misma cronología, y como señala el historiador Richard Abel, hacia mediados de la década de 1910 el cine francés evoluciona más rápidamente hacia lo narrativo.

Este periodo no solo resulta significativo desde el punto de vista estético, sino también en términos de organización laboral y de género. En el cine de atracciones las mujeres ocuparon una posición central en la pantalla, aunque condicionada por la lógica del espectáculo pro-

pia del periodo. El cuerpo femenino funcionaba con frecuencia como objeto de fascinación visual: bailarinas, acróbatas o escenas de la vida cotidiana se organizaban en torno a su dimensión exhibicionista, en continuidad con los espectáculos teatrales y de feria de los que el cine heredó muchas de sus formas. Más que personajes con profundidad psicológica, se trataba de presencias que interpelaban directamente al espectador, en consonancia con una estética basada en el asombro y la exhibición.

Menos visible, aunque igualmente relevante, fue la participación de mujeres en tareas técnicas como el coloreado manual de películas. Aunque rara vez documentadas de forma individual, estas labores fueron esenciales para la construcción visual del cine de atracciones, en el que el impacto cromático formaba parte del espectáculo.



Figura 6. Taller de coloreado Pathécolor. Pathé Frères, Film vierge *Pathé: manuel de développement et de tirage*, Paris: Pathé Cinéma, 1926, p. 14

En conjunto, la visibilidad de las mujeres en este periodo estuvo condicionada por un sistema todavía inestable, en el que su presencia no implicaba necesariamente una transformación de las estructuras de poder, sino más bien una situación de relativa apertura previa a la consolidación industrial. A medida que el cine evolucionó hacia formas narrativas más complejas y se institucionalizó como industria rentable, estas oportunidades se fueron reduciendo.

Recursos audiovisuales

Película disponible en abierto:

<https://www.youtube.com/watch?v=42r-MVO4C7k>

[consulta hecha el 30 abril 2026]

Para saber más

ABEL, Richard. *The Cine Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, Berkeley: University of California Press, 1994, p. 207.

BOUSQUET, Henri. *Catalogue Pathé des Années 1896 à 1914: 1907 - 1908 - 1909*. [s.l.]: Henri Bousquet, 1993, p. 32.

BARREIRO, M^a Soliña. Trabajadoras, emigrantes y prostitutas: una aproximación a la representación de las mujeres explotadas en el cine de los orígenes (1898-1914), en Àngel Quintana, Jordi Pons, eds. *Presencias y representaciones de la mujer en los primeros años del cine 1895-1914*, Girona: Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, 2019, pp. 75-87.

BROTONS CAPÓ, M. Magdalena. Comparses, vamps, romàntiques, feministes... la dona al primer cinema, en Àngel Quintana, Jordi Pons, eds. *La dona visible. Presències de la feminitat a la pantalla, 1895-1920*, Girona: Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, 2020, pp. 31-50.

BROTONS CAPÓ, M. Magdalena. Bailes, bailarinas y démi mondaines en el primer cine, en Àngel Quintana, Jordi Pons, eds. *Presencias y representaciones de la mujer en los primeros años del cine 1895-1914*, Girona: Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, 2019, pp. 207-220.

COSANDEY, Roland. *Welcome home, Joye! Film um 1910: Aus der Sammlung Joseph Joye*, Basel: Stadtkino, 1993, pp. 68-69.

De PRÉVAL, Jitka. *Camille Legrand. Un opérateur Pathé sur la route des Indes. 1895-1920*. Paris: Riveneuve, 2021, p. 255.

GONZÁLEZ, Antonio Jesús. *Postales andaluzas: Rafael Seán y la fotografía turística (1864-1911)*. Córdoba: Cajasur. Monte de piedad y caja de ahorros de Córdoba, 2009.

HASTIE, Amelie, STAMP, Shelley. Introduction: Women and the Silent Screen: Cultural and Historical Practices, *Film History: An International Journal*, 18.2 (2006) 107-109. DOI: 10.1353/fih.2006.0012.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos.
Una galería fotográfica de estilo árabe.
Retrato y turismo en Andalucía y Toledo
(1890-1945), en Esther Almarcha Núñez-
Herrador, Rafael Villena Espinosa (eds),
Fotografía y turismo. VIII Encuentro en
Castilla-La Mancha, Cuenca: Ediciones
de la Universidad de Castilla-La Mancha,
2021, pp. 461-487.

RUOFF, Jeffrey, ed. *Virtual voyages. Cinema
and Travel*, Durham and London: Duke
University Press, 2006.

Women Film Pioneers Project <https://wfpp.columbia.edu>

[https://collections-search.bfi.org.uk/web/
Details/ChoiceFilmWorks/150401459](https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150401459)

[https://www.fondation-jeromesey-
doux-pathe.com/document/
vues-d-espagne-en-cartes-postales/5f-
dd2ae3af99ca9e7f28182e?pageId=60cb-
01f76fb6ab1f3a2a5382&q=Vues%20d'Es-
pagne%20en%20cartes%20postales%20
&pos=2](https://www.fondation-jeromesey-doux-pathe.com/document/vues-d-espagne-en-cartes-postales/5f-dd2ae3af99ca9e7f28182e?pageId=60cb-01f76fb6ab1f3a2a5382&q=Vues%20d'Espagne%20en%20cartes%20postales%20&pos=2)

AUTORÍA Y FECHA: M. Magdalena Brotons Capó (Universitat de les Illes Balears), abril 2026